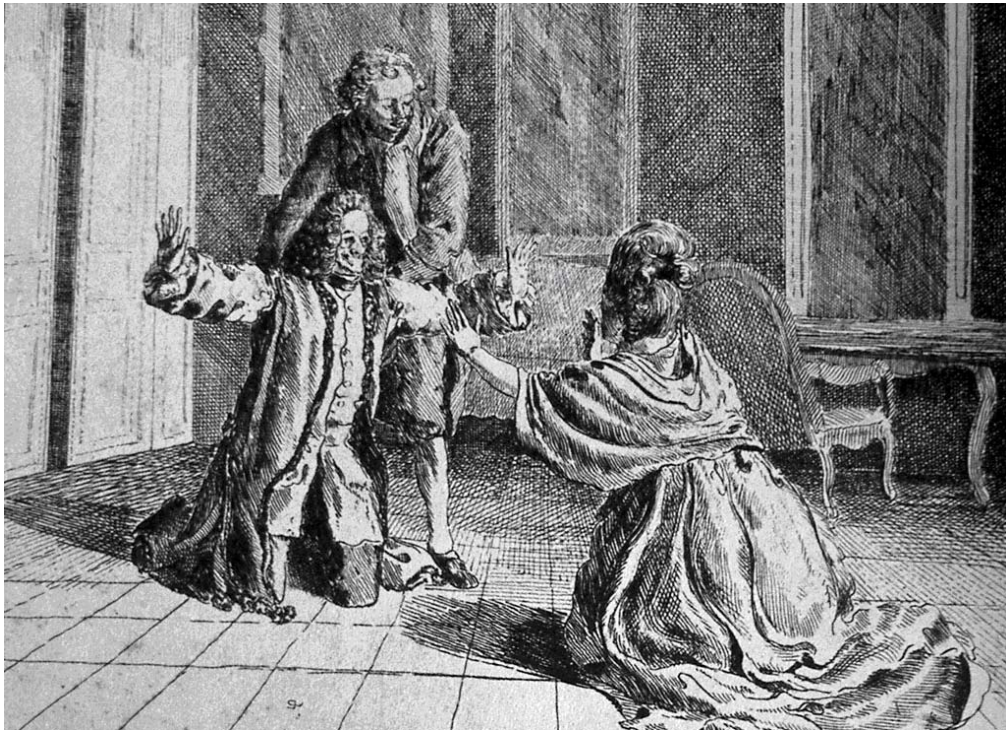


Pierre Rémond de Sainte-Albine

L'ATTORE



I Libri di **AAR**

Pierre Rémond de Sainte-Albine

L'ATTORE

Traduzione, introduzione e note di E. G. Carlotti

I Libri di **AAR**

Titolo originale: *Le Comédien*
Paris, chez Vincent Fils, 1749

Traduzione introduzione e note di Edoardo Giovanni Carlotti
Copyright © 2012 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Novembre 2012
ISSN: 2039-9766

In copertina: Jean Huber, *Visite de Mademoiselle Clairon à Ferney*

INDICE

INTRODUZIONE

- 257 L'attore, le parole e le cose. La terminologia dell'interpretazione nel
Comédien di Rémond de Sainte-Albine
272 Nota alla traduzione

L'ATTORE

- 275 Avvertimento dell'autore su questa seconda edizione
276 Prefazione
278 Introduzione
- 279 PRIMA PARTE. *Delle principali qualità che i comédiens devono avere
dalla natura*
- 280 LIBRO PRIMO. *Nel quale l'autore combatte diversi pregiudizi, e fa
diverse annotazioni su alcuni delle qualità necessarie in generale a tutti i
comédiens*
- 280 *Se è vero che attori eccellenti abbiano mancato di esprit*
283 *Che cos'è il sentimento. Questa qualità è più importante negli attori tragici
o negli attori comici?*
286 *Un comédien può avere troppo feu?*
289 *Sarebbe un vantaggio che tutte le persone di teatro possedessero una figura
elegante?*
- 293 RIFLESSIONI. *Che è opportuno aggiungere a questo primo libro*
293 *I comédiens, nei ruoli subordinati, non possono trascurare feu, esprit e
sentimento più che nei primi ruoli*
295 *Quantunque si sia dotati delle principali qualità che noi esigiamo in una
persona di teatro, ordinariamente si deve rinunciare, ad una certa età, a
darsi in spettacolo*
- 297 LIBRO SECONDO. *Le qualità in cui è importante che gli attori cui sono
assegnati i ruoli dominanti siano superiori agli altri comédiens*
- PRIMA SEZIONE. *Delle doti interiori che si desiderano nei principali
attori*
- 297 *La gaiezza è assolutamente necessaria ai comédiens il cui ruolo è farci
ridere*
299 *Chi non ha l'animo elevato rappresenta male un eroe*
301 *Se tutte le persone di teatro hanno bisogno di sentimento, quelle che si
propongono di farci versare lacrime hanno più bisogno delle altre della
parte di sentimento designata comunemente con il nome di viscere*

- 304 *Le persone nate per amare dovrebbero essere le sole ad avere il privilegio di recitare i ruoli di amanti*
 307 *Che è solo un corollario del capitolo precedente*
- SECONDA SEZIONE. *Delle doti che, negli attori di cui si tratta in questo secondo libro, interessano i sensi degli spettatori*
- 308 *La voce che può essere sufficiente in certi ruoli, non è sufficiente nei ruoli destinati a interessarci*
 310 *Si richiede agli innamorati, nella commedia, una figura amabile, e agli eroi, nella tragedia, una figura imponente*
 313 *Del rapporto vero o apparente che deve esservi tra l'età dell'attore e quella del personaggio*
 314 *Che riguarda in particolare le soubrette e i servi*
- 315 SECONDA PARTE. *Degli aiuti che i comédiens devono trarre dall'arte*
 316 *In che cosa consiste la verità della rappresentazione*
 318 *Della verità dell'azione*
 321 *Osservazioni sulle due parti essenziali alla verità dell'azione*
 324 *Della verità della declamazione*
 327 *Quale deve essere la maniera di recitare nella commedia*
 328 *La tragedia richiede la declamazione?*
 329 *Di alcuni ostacoli che nuocciono alla verità della declamazione*
 333 *Con quale grado di perfezione bisognerebbe che le pièce fossero conosciute dai comédiens, per essere recitate con intera verità*
 335 *Digressione su alcuni elementi estranei alla recitazione teatrale, ma senza i quali la verità della rappresentazione è imperfetta*
 338 *In cui, ai principi già stabiliti sulla verità della declamazione e dell'azione, si aggiungono alcuni importanti precetti*
 344 *Sulla recitazione naturale*
 348 *Delle finezze dell'arte dei comédiens, prese in generale*
 354 *Delle finezze che appartengono al tragico*
 358 *Delle finezze particolari al comico*
 364 *Regole da osservare nell'uso delle finezze*
 366 *Dei jeux de théâtre*
 368 *Della varietà*
 370 *Delle ricercatezze*
 374 *Di alcune parti dell'arte del comédien, inferiori a quelle che finora sono state oggetto delle nostre riflessioni*
 377 *Obiezioni*
 378 *Osservazione che non sarà inutile a certi attori*
 379 *Conclusione di quest'opera*

INTRODUZIONE

**L'attore, le parole e le cose.
La terminologia dell'interpretazione attoriale nel *Comédien*
di Rémond de Sainte-Albine**

«Once facts have been clearly determined,
words do not deserve to be a source of
disagreement»
(Abhinavagupta, *Abhinavabhâratî*, tr. R. Gnoli)

Le Comédien, «ouvrage divisé en deux parties» di Pierre Rémond de Sainte-Albine, viene pubblicata in seconda edizione «augmentée et corrigée» nel 1749, a soli due anni di distanza dalla prima, che a sua volta riproponeva e ampliava quanto era apparso nel «Mercure de France» a partire dall'ottobre 1745.¹

Questa seconda edizione si apre con un avvertimento al lettore in cui viene dato conto della buona accoglienza della prima e delle modifiche effettuate recependo le osservazioni da essa suscitate; l'intervento più cospicuo è indicato nell'aggiunta di alcuni capitoli alla sezione conclusiva del volume, su richiesta di chi aveva segnalato la necessità di ampliare la trattazione ad aspetti dell'arte attoriale trascurati come secondari, ma una significativa precisazione è introdotta in merito al tema dell'*esprit* come caratteristica fondamentale dell'attore.

A questo proposito, Rémond de Sainte-Albine afferma di aver rettificato alcuni argomenti del suo discorso in merito, sia su sollecitazioni esterne che per personale ripensamento, sostenendo l'evidenza di tali correzioni sin dall'inizio dell'opera.

Curiosamente, se nel sommario conclusivo il titolo del primo capitolo del primo libro risulta modificato, seppure non nella sostanza (da «se è vero che attori eccellenti abbiano mancato di *esprit*» a «è vero che un *comédien* può, senza *esprit*, eccellere nella sua arte?»),² nel corpo del volume non solo il titolo rimane invariato, ma anche tutto il capitolo scorre senza alcuna modifica.

Peraltro, la precisazione che appare nell'avvertimento introduttivo («avevo trascurato di osservare che nelle anime estremamente sensibili, il sentimento diventa talvolta *esprit*, e ho riparato a questa omissione»),³ non

¹ Cfr. Per la storia editoriale del testo vedi la relativa scheda nella sezione 'Catalogue' di «Acting Archives»:

<http://www.actingarchives.unior.it/Catalogue/Scheda.aspx?Scheda=655> (2.2.2012).

² Le traduzioni dei testi citati sono a cura di chi scrive.

³ P. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*. Ouvrage divisé en deux parties, Paris, Vincent, 1749, p. 2. [d'ora innanzi abbreviato in *Le Comédien* (1749)].

sembra affatto il frutto di una revisione di concetti espressi in precedenza, dal momento che nel capitolo citato si affermava (e si continua ad affermare) che, specialmente nella tragedia, *l'esprit* si mostra, sia da parte dell'attore sia da parte del drammaturgo, sotto forma di sentimento.

Questa discordanza tra l'intento e il risultato potrebbe anche passare inosservata, se non si inserisse nel contesto di un discorso dove i termini *esprit* e *sentiment*, insieme a *feu*, vanno a costituire la triade degli *avantages* che l'attore deve possedere come requisiti forse ancor più essenziali delle pur indispensabili caratteristiche fisiche,⁴ e nel contempo a delineare l'orizzonte del dibattito in cui interverrà Diderot, ispirato dall'episodio conclusivo della vicenda editoriale che vede i concetti espressi nel *Comédien* ritornare in Francia come traduzione di un trattato inglese.⁵

Dei tre termini qui raggruppati, tuttavia, soltanto *sentiment* andrà a stabilirsi come perno della discussione esposta nel *Paradoxe*, peraltro reso come *sensibilité*, dopo essere passato dall'inglese *sensibility*;⁶ il filosofo non aveva introdotto nella sua argomentazione gli altri due, ma, nel testo da lui preso in esame, *l'esprit* rémondiano era diventato *intelligence* (passando attraverso *understanding*), mentre il *feu* era definito «vivacità d'*esprit*».⁷

La questione terminologica, nel contesto di un trattato di carattere pionieristico come *le Comédien*, è naturalmente di primaria importanza, dal

⁴ Sull'evidenziazione di questa triade di *avantages* vedi l'analisi del trattato santalbiniano in C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 235-237.

⁵ Sulla vicenda editoriale che caratterizza le successive pubblicazioni di questi trattati, e la discussa attribuzione delle due versioni inglesi di *The Actor*, cfr. B. Valentino, *Pierre Rémond de Sainte-Albine and John Hill: from Le Comédien to The Actor*, in «Acting Archives Essays», AAR Supplement 12, April 2011, pp. 1-50.

<http://www.actingarchives.unior.it/Essays/RivistaIframe.aspx?ID=a9e8e2fd-2958-4840-8fc6-a867d75b0c64> (2.2.2012).

⁶ Sia in *The Actor* sia in *Garrick ou les acteurs anglais* di Michel Sticotti – il capitolo conclusivo della vicenda che ispira a Diderot il *Paradoxe* (Anon. [M. Sticotti], *Garrick ou les acteurs anglais; Ouvrage contenant des Observations sur l'Art Dramatique, sur l'Art de la Représentation, & le Jeu des Acteurs, traduit de l'anglais, seconde édition, augmentée*, Paris, Costard, 1770) – ricorrono rispettivamente *feeling* e *sentiment*, ma l'accezione non indica tanto una qualità generale dell'attore quanto, ad esempio, il carattere particolare dell'espressione nella resa di un ruolo, o anche di un semplice passo.

⁷ «Così come si può essere molto sensati, e mancare in sensibilità, si potrà essere al contempo intelligenti e sensibili, senza avere quella vivacità d'*esprit*, che si chiama *feu* con un termine più espressivo», Anon. [M. Sticotti], *Garrick ou les acteurs anglais*, cit., p. 105 [il titolo del capitolo è: *Del feu delle passioni*]. Per John Hill, «è chiaro che consiste in uno spirito [*spirit*] audace, una vivacità di immaginazione, e rapidità di pensiero [...]. È a questo spirito e fuoco, che la rappresentazione deve la sua grande aria di realtà; l'intelligenza farà percepire correttamente ad un attore, e la sensibilità glielo farà fare con sentimento; ma questo può esser fatto semplicemente leggendo il passo; è questo fuoco e spirito che produce il personaggio vivo, e chi ha il giudizio per regolarlo, non può mai averne troppo», Anon. [J. Hill], *The Actor: or, a Treatise on the Art of Playing. A New Work, Written by the Author of the Former...*, London, Griffiths, 1755, p. 119; [il titolo del capitolo (VI) qui è: *Concerning Spirit, and what is called, in an actor, Fire*].

momento che si introducono definizioni ancora sperimentali, su cui non si era formato fino ad allora un consenso diffuso, e come lo stesso *avertissement* precisa, si tenta di «fixer la Langue & la Théorie d'un Art, dont on avoit aussi peu défini les termes que développé les principes».

Il fatto stesso che il dibattito sull'attore sia proceduto passando dal vaglio del *Paradoxe* diderotiano non ha certo contribuito a fare piena luce sul valore che all'epoca potevano assumere tali termini, dato che il filosofo non cita Rémond de Sainte-Albine se non incidentalmente, come avversario di François Riccoboni in una polemica che è ridotta all'argomento della *sensibilité* dell'attore.⁸

Fatto salvo che Riccoboni, ne *L'Art du Théâtre*, proponeva – sulla base della propria personale esperienza – una tesi decisamente affine a quella di Diderot, è pure opportuno rilevare che le discordanze tra il suo testo e *le Comédien* toccano l'impianto generale del discorso come anche l'uso della terminologia.

Un esempio lampante ne è proprio l'accezione che il figlio del celebre Lelio assegna a *feu*, che nell'opera – redatta sotto forma di lettera ad un'ignota aspirante attrice – è definito come segue:

Ciò che i *Comédiens* chiamano *feu*, è precisamente l'opposto del tempo. È solo un'eccessiva vivacità, una volubilità nel discorso, una precipitazione nel gesto sopra l'ordinario. Questa maniera di interpretare è talvolta necessaria, e può commuovere molto quando è al posto giusto. Le situazioni nelle quali una passione viva ci agita violentemente sono spesso quelle che vi davano luogo. Il buon senso indica fin troppo chiaramente le occasioni in cui essa conviene, perché io mi diverta a dettagliarle. Spiegherò solamente come si prende talvolta per *feu*, ciò che è solo petulanza ridicola.

Se la nostra mente è animata in modo da non lasciar spazio alla riflessione, e non si sente più padrona di se stessa, bisogna parlare con rapidità, muoversi con rapidità, non dare agli altri il tempo di rispondere, e non conservare più alcun ordine nei gesti. Io credo che vi rendiate conto, Madame, quanta differenza faccio io tra ciò che io chiamo *feu*, e ciò che si deve chiamare espressione viva e forte. Perché, eccetto le occasioni di cui ho appena parlato, è con l'aiuto del tempo che ci si esprime con più vigore. Di questo *feu*, che ben impiegato produce effetti eccellenti, è nato un difetto che da tempo è in voga; è l'uso smodato delle Tirate. Quando c'è un gran distico da dire, si crede di essere mirabili dicendolo molto velocemente, e cercando con la volubilità della lingua di abbacinare lo Spettatore, che spesso ne è abbacinato. Io non ho quasi mai approvato questo metodo.⁹

⁸ «D'altronde, la questione di cui si tratta è stata una volta iniziata da un mediocre letterato, Rémond de Sainte-Albine, e una grande *comédien*, Riccoboni; il letterato era per la sensibilità, il *comédien* era contro; è un aneddoto che ignoravo e che ho appena appreso», D. Diderot, *Observation sur Garrick*, in *Ceuvres complètes*, revues sur les éditions originales par J. Assezat, 20 vols., Paris, Garnier, 1875, vol. VIII, pp. 357-358. Cfr. anche *Paradoxe sur le Comédien*, ivi, p. 410.

⁹ F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, Genève, Slatkine, 1971, pp. 91-93; si tratta della ristampa anastatica dell'edizione 1750, seguita da una lettera dell'autore a Monsieur *** *au sujet de L'Art du Théâtre*, di alcuni mesi successiva alla pubblicazione del volume.

Secondo Riccoboni, quindi, *feu* è, in senso stretto, una scelta espressiva che, in specifiche situazioni, può garantire effetti appropriati, ma che – più frequentemente – è invece individuato erroneamente come una qualità positiva in certe interpretazioni che, sostanzialmente, sono il risultato di un'assenza di controllo dovuta all'eccessiva animazione dell'*esprit* in preda alle passioni da rappresentare.

La vivacità e la rapidità che contraddistinguono queste manifestazioni si oppongono sia ad una resa ordinata della parte, sia ad un'interazione convincente con gli altri interpreti, che si vedono in tal modo sottrarre spazio e tempo d'intervento; il *feu* in senso proprio, invece, dovrebbe derivare da una scelta espressiva, in base alla quale l'attore monopolizza l'attenzione del pubblico avvalendosi di un'esecuzione spinta decisamente sopra le righe, e in quanto tale indicata soltanto in particolari circostanze, mentre ordinariamente è il rispetto del *temps* che dovrebbe guidare l'interpretazione.

La manifestazione del *feu* tramite la rapidità e la vivacità appartiene anche alla definizione del termine offerta da Rémond de Sainte-Albine, ma in questo caso, anziché su ciò che si manifesta, l'accento è posto sul processo che porta alla manifestazione, dato che

il *feu* in una persona di teatro non è altra cosa che la celerità e la vivacità con cui tutte le parti che costituiscono l'attore concorrono a dare un'aria di verità alla sua azione.

Stabilito questo principio, è evidente che non si può portare troppo calore a teatro, perché l'azione non può mai essere troppo vera, e di conseguenza l'impressione non può essere mai troppo pronta né troppo viva, e l'espressione non rispondere troppo in fretta né troppo fedelmente all'espressione.¹⁰

¹⁰ P. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, cit., p. 44. L'interpretazione di questo passo è dubbia, in special modo per quanto concerne l'ultima frase che, ad esempio, D'Hannetaire (Jean-Nicolas Servandoni) elimina direttamente nel suo *Abrégé du Comédien* inserito e commentato nelle *Observations sur l'Art du Comédien* (Paris, Duchesne/Costard, 1775 [I ed. 1772], p. 80). In tempi più recenti, M. Fumaroli, citando dall'edizione del 1749, riporta: «di conseguenza l'espressione non può essere mai troppo pronta né troppo viva, e l'impressione non rispondere troppo in fretta né troppo fedelmente all'espressione», cfr. M. Fumaroli, *Feu et glace: le Comédien de Rémond de Sainte-Albine (1747), antithèse du Paradoxe*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», a. XCIII, n. 5, sep. - oct. 1993, p. 711 [corsivi aggiunti]; invertendo *expression* ed *impression*. R. Tessari, in *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995, traduce dall'edizione moderna Ponthieu (*Mémoires de Molé, précédés d'une Notice sur cet Acteur, par M. Etienne. Le Comédien, par M. Remond de Sainte-Albine*, Paris, 1825) questo passo come segue: «Ciò premesso, sarà evidente che non può mai esservi troppo calore sulla scena, perché la rappresentazione non potrà mai essere criticata in quanto troppo 'vera', e perché, di conseguenza, [...] non si potrà mai deprecare che l'espressione recitata risulti troppo prossima o troppo fedele all'espressione reale», p. 153 [l'omissione è del traduttore]. A mio parere, la correzione più logica sarebbe la sostituzione dell'*expression* conclusivo con *impression*.

Qui la rapidità e la vivacità non sono il risultato di una scelta d'interpretazione, ma le conseguenze di una disposizione interiore che si riverberano sull'azione scenica garantendole «un'aria di verità», sulla base di un processo che sembra collegare l'impressione che l'attore riceve dalle condizioni e situazioni del suo personaggio, all'espressione che egli presenta allo spettatore.

Una più viva rispondenza tra impressione ed espressione è garantita dalla dote del *feu*, che agisce come una sorta di catalizzatore del processo, secondo una concezione che sembra riecheggiare (per la verità, un po' confusamente) quella della fisiologia cartesiana, dove il calore facilita il passaggio degli spiriti animali dal cervello ai muscoli e viceversa; tale concezione era stata, peraltro, ampiamente diffusa anche in ambito artistico da una celebre conferenza del 1698 di Charles Le Brun, più volte ristampata nel corso degli anni a seguire.¹¹

Questa sensibile divergenza nell'intendere il termine *feu*, in due opere cronologicamente molto prossime (la seconda edizione del *Comédien* porta l'approbation del censore dell'aprile 1749, mentre il volume di Riccoboni quella dell'ottobre successivo), mostra certamente la differenza di visione tra l'ottica interna del professionista della scena e quella esterna del *connaisseur*, ma con essa rivela le coordinate di un sostanziale disaccordo riguardo a come dovrebbe indirizzarsi il gusto nella critica delle rappresentazioni teatrali e, soprattutto, su quali basi concrete questa critica dovrebbe essere esercitata.

È abbastanza evidente che l'intento di Riccoboni è rivendicare il primato del professionista dell'arte già a partire dalle definizioni - ne è un sintomo indiscutibile l'incipit del passo sopra citato («Ce que les Comédiens appellent feu...») - per indicare come certi esiti espressivi abbiano un preciso fondamento nella tecnica, o quantomeno nella scelta degli attori di utilizzare certi metodi, che si presuppongono noti almeno a chi fa esercizio della professione.

In Rémond de Sainte-Albine, invece, se è stigmatizzato il comportamento degli attori che cercano di spacciare come segno di *feu* un'interpretazione convulsa e veemente, allo stesso tempo non sono approvati coloro che - afferma - pretendono di fare appello più alla mente che ai sensi con la loro compostezza e la loro freddezza: in entrambi i casi, a suo parere, è l'indispensabile *feu* a mancare, e mentre dai primi è surrogato artificialmente, gli altri giustificano il proprio difetto come il risultato di una scelta deliberata.

Riccoboni, dal suo punto di vista, preferisce invece differenziare tra *feu* ed «ex-pression vive & forte», sostenendo che il vigore espressivo può essere attinto facendo attenzione al *temps* (termine mai utilizzato nel *Comédien*),

¹¹ Cfr. Ch. Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière* (Amsterdam, De Lorme/Paris, Picart, 1698, in particolare alle pp. 5-8).

cioè curando l'impiego di pause e silenzi, mentre ci si può affidare al *feu* soltanto quando precise circostanze lo richiedono, e non come metodo generale d'interpretazione.

Definendo metodo ciò che Rémond de Sainte-Albine individuava come disposizione interiore, Riccoboni ne restringe il significato ad una modalità espressiva, precisando che la scelta di impiegarla non coinvolge specifiche qualità interiori, ma si configura come l'adeguarsi ad una richiesta d'interpretazione costantemente improntate a intensità e passione.

Guardando sempre dalla stessa ottica, *L'Art du Théâtre* offre la sua spiegazione tutta personale, al limite dell'aneddoto, sui motivi per cui il pubblico abbia iniziato ad apprezzare il *sentiment* come motore della buona esecuzione attoriale:

Quando un Attore rende con la forza necessaria i sentimenti del suo ruolo, lo Spettatore vede in lui l'immagine più perfetta della verità. Un uomo che fosse veramente in una situazione simile, non si esprimerebbe in maniera diversa, ed è fino a questo punto che bisogna spingere l'illusione per interpretare bene. Stupiti da un'imitazione del vero così perfetta, alcuni l'hanno scambiata per la verità stessa, e hanno creduto l'Attore commosso dal sentimento che rappresentava. L'hanno colmato di elogi, che l'Attore meritava, ma che originavano da un'idea falsa, e il *Comédien* che aveva il suo vantaggio a non distruggerla, li ha lasciati nell'errore appoggiando la loro opinione.¹²

Non si può dire che manchino qui gli elementi di una diretta ma sottaciuta polemica in merito a quali aspetti debbano essere considerati nella valutazione di una performance attoriale: della triade *esprit-sentiment-feu*, i due *avantages* presi in esame da Riccoboni si trasformano o in modalità espressive (come il *feu*), o in una cognizione errata, che equivoca tra rappresentazione del sentimento e sua effettiva esperienza da parte dell'attore.

E la polemica effettivamente ha luogo, dato che la seconda edizione de *L'Art du Théâtre* (di pochi mesi successiva alla prima) riporta in appendice una lettera dell'autore, indirizzata ad un corrispondente non espressamente nominato, nella quale si risponde alle critiche al volume apparse a breve distanza di tempo sia nel «Journal de Trévoux», sia nel secondo tomo delle *Observations sur la littérature moderne* di Joseph de La Porte.¹³

Replicando ad entrambi, ed in particolar modo alle *Observations*, in cui si sollevavano dubbi soprattutto sull'utilità di una pubblicazione su un argomento già esaurientemente trattato nel *Comédien*, Riccoboni coglie l'occasione per spendere qualche espressione elogiativa dell'opera di

¹²F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., pp. 36-37.

¹³«Journal de Trévoux ou Memoirs pour l'Histoire des Sciences et des Beaux-Arts», Tome I, 1750, Genève, Slatkine Reprints, pp. 133-138 (or. févr. 1750, pp. 512-532); J. de la Porte, *Observations sur la littérature moderne*, tome second, La Haye, s.e., 1750, pp. 231-256 [qui *Le Comédien* e *L'Art du Théâtre* sono recensiti congiuntamente].

Rémond de Sainte-Albine, precisando tuttavia di non rinvenirvi alcun elemento significativo che possa servire come propedeutica alla professione attoriale, che è invece l'intento rivendicato alla propria opera.¹⁴

La questione si sarebbe presumibilmente conclusa sul riconoscimento delle rispettive specificità dei testi, se il «*Mercure de France*» (redatto all'epoca dallo stesso Rémond de Sainte-Albine), nel fascicolo del marzo 1750,¹⁵ non avesse ripreso, nella rubrica dedicata alle novità editoriali, parte delle critiche espresse da de la Porte, spingendo Riccoboni all'ulteriore aggiunta di un post-scriptum alla suddetta lettera, in cui i toni diventano decisamente meno temperati.

Le poche pagine, che si aprono segnalando l'inopportunità della sede in cui, più che una recensione de *L'Art du Théâtre*, si faceva l'elogio del *Comédien*, sono perlopiù dedicate a replicare agli appunti a carattere più generale, come la mancanza di un'ordinata disposizione della materia e l'incompletezza della trattazione (quest'ultima attribuita all'eccessiva premura di pubblicare il volume); non manca, tuttavia, un'osservazione sul tema del *sentiment* nell'attore, che – com'era forse prevedibile – rivendica la superiorità del giudizio del professionista su quello dello spettatore:

Bisogna aver interpretato la Commedia e aver spinto l'espressione fino al grado di forza necessaria, per potermi giudicare su questo punto. Quando si crede di avere dell'*esprit*, e tutti credono di averne a sufficienza, ci si immagina di poter giudicare tutte le Arti senza averle mai studiate. E passi; ma che si pensi di poter scrivere le Leggi di un'Arte di cui si è avuta solo l'abitudine di vederla esercitata da chi la fa per professione, questa è una cosa che non era mai accaduta nel nostro secolo, in cui le cose più strane sono diventate comuni.¹⁶

Come de la Porte aveva sostenuto che i precetti di Riccoboni (in special modo quelli riguardo al gesto e alla voce) preludevano alla formazione di un attore-automa, così il recensore del «*Mercure*» (identificato nel redattore del mensile) criticava i passi de *L'Art du Théâtre* dedicati a segnalare che abbandonare il controllo e lasciarsi trasportare dal *sentiment* era per l'attore più un danno che un vantaggio.

Nel post-scriptum, Riccoboni tralascia di entrare nel merito della discussione e affronta la questione in termini più generali: se può anche essere tollerato – sostiene – che chiunque creda di essere dotato di *esprit* si senta per tale motivo autorizzato a dare il proprio giudizio su questioni

¹⁴ F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., pp. 19 e ss. della *Lettre a Monsieur *** au sujet de L'Art du Théâtre*. Del resto, come fa notare C. Vicentini nella sua analisi del testo, l'intento del trattato di Riccoboni si differenzia sostanzialmente non solo da quello de *Le Comédien*, ma – più in generale – dal complesso delle pubblicazioni dell'epoca che hanno per argomento l'attore. Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, cit., p. 255.

¹⁵ «*Mercure de France*», mars 1750, pp. 170-175.

¹⁶ F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., pp. 30-31 [Post Scriptum alla *Lettre*].

artistiche, alle quali non ha dedicato uno specifico studio, sembra invece eccessivo che i requisiti di un'arte debbano essere dettati solo sulla base dell'esperienza del mero fruitore, quantunque raffinato e intelligente.

Non è estraneo a questa reazione probabilmente il reciso giudizio del «Mercure», che consigliava la lettura de *L'Art du Théâtre* agli attori «che la Natura non ha dotato di un'intelligenza superiore», per utilizzarlo come propedeutica agli argomenti più complessi sviluppati nel *Comédien*, affermando che «meno *esprit* avranno, meglio faranno»¹⁷ ad affidarsi a introduzioni di più agevole comprensione.

Dal momento che il capitolo iniziale del trattato di Rémond de Sainte-Albine è incentrato appunto sulla necessità dell'*esprit* come fondamento necessario di una buona interpretazione, non sembra azzardato ipotizzare che qui l'attore voglia rovesciare contro il letterato le sue stesse argomentazioni, suggerendo implicitamente che l'*esprit* non sia una garanzia di successo in tutti i campi, o almeno che in alcuni di essi il panorama delle competenze necessarie a fondarne le regole debba essere più ampio, e che, soprattutto nel campo di cui si tratta, l'esperienza personale della scena (e del lavoro che alla scena prelude) fornisce dati che non possono essere desunti da un punto di osservazione esterno.

Riccoboni, dal canto suo, non aveva mancato di parlare di *intelligence* come qualità fondamentale dell'attore, distinguendola però da *esprit*, inteso in un'accezione più generale e legato a *éducation*, e definendola come capacità di intendere ogni sfumatura del testo in rapporto al personaggio e alla situazione da rappresentare, per realizzarla appropriatamente sulla scena; concludendo che:

È tramite questa intelligenza, cui nulla sfugge, che il *Comédien* eccellente è superiore al lettore, anzi anche all'uomo d'*esprit*, secondo me. Perché tutti coloro a cui la natura ha concesso *esprit* sarebbero in grado di interpretare la Commedia, se questa qualità comportasse necessariamente l'intelligenza di cui parlo.¹⁸

Appare perciò evidente che la questione terminologica, specialmente in questo caso, è in realtà – come accade di frequente – una questione di sostanza; ma, se l'accezione che Riccoboni assegna a *intelligence* ci è agevolmente comprensibile, anche senza la necessità di ricorrere alle recenti teorie delle intelligenze multiple, come una specifica capacità di cogliere lo stato d'animo di un personaggio in situazione e renderlo adeguatamente nell'espressione scenica, più vago – in questo stesso contesto – risulta il concetto di *esprit* espresso da Rémond de Sainte-Albine. Che il concetto non fosse stato perfettamente recepito anche all'epoca, lo dimostra *l'avertissement* alla seconda edizione, dove il tentativo di precisare

¹⁷ «Mercure de France», cit., p. 175.

¹⁸ F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., pp. 34-35.

però non introduce elementi sufficienti a chiarire il pensiero dell'autore in merito, e forse addirittura lo complica, da una parte con l'affermazione che negli attori molto sensibili il *sentiment* diventa *esprit*, dall'altra nell'identificazione tra *l'esprit* ed il merito, perché «se persone di teatro, cui è stata rimproverata la mancanza di *esprit*, hanno effettivamente meritato tutti gli elogi che sono stati loro fatti, esse erano assai più dotate di *esprit* di quanto si presupponeva». ¹⁹

Che poi queste precisazioni non fossero state esaurienti, lo dimostrano le perplessità di chi, come Jean-Nicolas Servandoni, detto D'Hannetaire, pubblicando nel 1772 le sue *Observations sur l'art du Comédien*, vi inserisce un lungo *abrégé* del *Comédien*, pur mitigato da alcuni estratti da *L'Art du Théâtre* di Riccoboni.

L'attore, che era stato direttore per alcuni anni, prima del suo ritiro, del Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, dedicando il suo volume ai giovani che volessero intraprendere la professione, si appoggiava all'autorità del testo santalbiniano, aggiungendovi commenti propri e aneddoti esplicativi, talvolta non in perfetta sintonia con le considerazioni espresse nell'originale.

Il commento al capitolo sull'*esprit* nell'attore è sintomatico di come tale definizione non fosse giunta a godere di un'ampia condivisione, in special modo tra i praticanti della professione attoriale:

Malgrado gli sforzi che fa qui M. de Ste. Albine, per attribuire *esprit* alle persone di questa Professione, ci sono molti Attori che non ne hanno di alcun tipo, e che sono anche di una profonda ignoranza. Nondimeno, ci sono talvolta di quelli che hanno successo a Teatro al di là di qualsiasi plausibilità. È vero che devono essere provvisti di un certo tatto, di un certo istinto, congiunto ai mezzi fisici e a tutte le qualità della Natura; e bisogna che esse siano sviluppate e condotte ad opera di un buon Maestro, la cui capacità possa supplire a quella che un Attore non ha. Come la celebre la Maure dell'Opéra, e molti altri che potremmo citare, ne hanno fornito esempio. Sono Macchine ben organizzate, di cui un uomo abile impara a conoscere tutti i fili e le molle, e li fa muovere a piacimento. Non so se tali Macchine ben dirette non siano preferibili a quegli Attori indocili che per guida vogliono avere solo uno sciocco orgoglio o una ridicola testardaggine. Ciò che apparirà anzi singolarissimo, è che le persone dotate veramente di *esprit* e di conoscenze, non si distinguono sempre per il talento Teatrale; e io ho osservato che coloro che meglio ragionano sulla Commedia, la interpretano ordinariamente peggio. Mi infastidisce per l'onore della Professione; ma non si può negare un'esperienza riflettuta e reiterata.

Bisogna dunque supporre che M. Rémond de Ste-Albine denomini *esprit* ²⁰ in un Attore nient'altro che un certo tatto, un certo sentimento naturale di cui effettivamente non può fare a meno. Ora, è questo tatto che può essere detto il talento vero della Professione, preferibile all'*esprit* propriamente detto. ²¹

¹⁹ P. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1749), cit., p. 2.

²⁰ Il corsivo è nel testo francese.

²¹ D'Hannetaire, *Observations sur l'Art du Comédien*, cit., pp. 170-172.

Quello che Riccoboni aveva chiamato *intelligence* diventa in D'Hannetaire *tact*, ma in entrambi è distinto da *esprit*, inteso come una dote che prelude ad un percorso di formazione intellettuale.

In Rémond de Sainte-Albine, *esprit* è definito come capacità dell'attore di comprendere il materiale su cui deve operare, e nel testo viene precisato che si tratta di una qualità valida per i risultati che comporta e non come dote da esibire per figurare bene in società: insomma, non è *spirito*.

Esso guida l'interpretazione, coordinandone i diversi elementi; se una lunga pratica della scena può apparentemente sostituirlo, un'osservazione più attenta, comunque, è in grado di individuare le contraddizioni nell'esecuzione che ne denotano la mancanza, tratto caratteristico dell'attore-automa, che ha il solo merito di aver avuto in sorte un organismo felicemente conformato.

All'atto della rappresentazione, però, l'*esprit* attoriale è percepito diversamente nella tragedia e nella commedia, e più distintamente dal *connaisseur* che dallo spettatore ordinario: più semplice è individuarlo nella commedia, dove il comportamento risulta sempre più naturale, mentre nella tragedia appare sotto una maschera di *sentiment*, sotto la quale anche chi potrebbe non si dà pena di identificarlo.

Testualmente:

Quando si va ad assistere ad una tragedia, è meno per fare uso dell'*esprit* che del cuore. Ci si abbandona ai movimenti che suscita il *comédien*. Non si esamina affatto per quale via egli giunga a farli nascere. Nella commedia, l'*esprit* è più libero e più in condizione di distinguere, dagli effetti prodotti dall'arte dell'autore, quelli dovuti solo all'abilità del *comédien*.²²

In questa prospettiva, dove la rappresentazione offre situazioni e comportamenti più ordinari, la comunicazione ha luogo da *esprit* a *esprit*, mentre dove i grandi *mouvements* dell'animo la traspongono su un livello extra-quotidiano, il piacere che nasce dall'interpretazione è essenzialmente emotivo, e sembra provenire dalla piena coincidenza tra intento dell'autore e interpretazione dell'attore.

In altre parole, la differenza di percezione dei due generi comporta anche un diverso stato di coscienza nello spettatore che, nel caso della tragedia, è soggetto ad un coinvolgimento profondo, per cui percepisce essenzialmente con il «cuore», mentre nella commedia il distacco nei riguardi della rappresentazione – che sembrerebbe derivare da uno svolgimento più «naturale» dell'azione – induce all'osservazione, e con essa ad un approccio più analitico.

Il termine *esprit*, sul versante dello spettatore, non comporta quindi particolari difficoltà nell'essere interpretato: dinanzi ai grandi *mouvements* della tragedia, l'osservare e cogliere i dettagli dell'esecuzione è come

²² P. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1749), cit., p. 30.

impedito dal carico emozionale che esercitano le vicende rappresentate, la cui straordinarietà chiama a rispondere il cuore, mentre la mente, a suo agio dinanzi alle situazioni più comuni e sperimentate della commedia, qui, colta nella tempesta dei grandi *sentiments* dei personaggi tragici, non può imporre il suo sguardo attento e critico.

Questa differenziazione percettiva, presentata come un dato incontestabile nell'esperienza dello spettatore (dato su cui, in realtà, si potrebbe assai discutere), se ribaltata nello spazio della scena, introduce degli elementi che, sviluppati alle loro logiche conseguenze, fanno intravedere alcuni elementi d'incongruenza nell'argomentazione complessiva.

Innanzitutto, se *l'esprit* dello spettatore riconosce agevolmente *l'esprit* dell'attore comico, al punto di distinguere gli interventi propri dell'interpretazione dai meriti della drammaturgia, l'attore tragico ha invece il compito di trasmettere quasi unicamente emozioni, senza fare appello all'*esprit*, che nell'esperienza della tragedia appare come temporaneamente disattivato, abbandonandosi e al contempo facendo appello al *sentiment*.

Come è possibile, allora, riconoscere *l'esprit* di un attore tragico, se, come spettatore, non si è in grado di o intenzionati a esercitare il proprio, impressionati dal suo *sentiment*? Ma, soprattutto, se – come specifica Rémond de Sainte-Albine – *l'esprit* si manifesta nell'attore tragico sotto forma di *sentiment*, esiste tra questi due *avantages* una linea di discriminazione?

Una risposta è implicitamente contenuta nel titolo del capitolo sul *sentiment*, ove si chiede in quale genere esso sia più importante: anche se gli elementi appena introdotti sono sufficienti per desumerlo, l'argomentazione sviluppata ne contiene di altrettanto significativi.

Sentiment, al contrario di *esprit*, è definito precisamente e

designa nei *comédiens* la facilità di far succedere nella loro anima le diverse passioni di cui l'uomo è suscettibile. Come una cera molle [...], bisogna che *l'esprit* e il cuore di una persona di teatro siano atti a ricevere tutte le modificazioni che l'autore vuole loro dare.²³

Tragedia e commedia, tuttavia, non richiedono ovviamente modificazioni simili, e sono differenziate principalmente da numero, qualità e intensità delle passioni che rappresentano: nella commedia sono in numero maggiore, più varie e si succedono più rapidamente; nella tragedia sono più ridotte nel numero, meno disparate e più intense. Per cui:

Se, recitando la commedia, è importante far succedere nell'animo più impressioni diverse, è essenziale, recitando la tragedia, provare con più intensità ciascuna delle impressioni che è necessario esprimere. Nell'attore

²³ Ivi, p. 31.

comico, bisogna che il *sentimento* sia uno strumento più universale; nell'attore tragico, bisogna che sia più virile e in grado di produrre i più grandi effetti. Il primo ha bisogno solo di un'anima, quale possono averla tutti gli uomini; il secondo ha bisogno di un'anima che non sia comune.²⁴

Sulla base di questi ulteriori elementi, il *sentiment* si configura anche come *instrument* da utilizzare per rappresentare la varietà o l'intensità delle passioni, una volta che l'attore ne abbia recepito le diverse impressioni.

Però, se poco prima la sede delle modificazioni indotte dalle impressioni era individuata nell'*esprit* e nel cuore dell'attore, adesso si introduce l'anima come centro funzionale del processo che si conclude nell'espressione, ed inoltre si suggerisce che essa reagisca individualmente al *sentiment* in varia misura.

Esprit designa quindi al contempo la mente e la funzione che essa esercita ed è presumibile che, nell'intento complessivo del discorso, vada a costituire, in congiunzione con il cuore, il complesso di ciò che viene indicato come anima, ovvero la capacità di sentire e comprendere che, partendo dalla sua qualità ricettiva passa, nell'uomo comune, a costituire il principio regolatore della condotta e diviene, nell'attore, requisito fondante dell'espressione.

L'anima dovrebbe allora costituire il fulcro del processo per cui *sentiment* ed *esprit* si compenetrano, fino ad essere indistinguibili nella performance attoriale: nella tragedia, con la prevalenza del *sentiment* (anche se nell'*avertissement* iniziale, in riferimento ad una celebre *tragédienne* come la Champmeslé, si sostiene che «nelle anime estremamente sensibili, il sentimento diventa talvolta *esprit*»); nella commedia, con il risultato opposto.

L'*esprit* dell'attore, infatti, è agevolmente percepibile nella commedia, dal momento che fa appello alla medesima facoltà dello spettatore, ma – al contempo – è la manifestazione di un *sentiment* meno intenso che nella tragedia ma più malleabile, perché deve trascorrere più rapidamente attraverso una gamma di impressioni (i moduli costitutivi delle passioni del personaggio) più varie e spesso disperate.

Seguendo attentamente il ragionamento di Rémond de Sainte-Albine, non si può fare a meno di essere colti da una certa perplessità al momento in cui si tratta di discernere chiaramente tra *sentiment* e *esprit*, perché l'uno sembra sostituirsi all'altro a seconda delle circostanze: l'intensità del *sentiment* obnubila (nell'attore come nello spettatore) l'*esprit*, mentre la necessità di rappresentare in successione più passioni diverse comporta una obbligatoria caduta dell'intensità di ciascuna di esse, in prospettiva di un controllo attento di tutte le transizioni.

Solo l'*esprit* dell'attore può intervenire in questo senso, assegnando la giusta espressione ad ogni stato successivo e, ovviamente, controllando

²⁴ Ivi, pp. 37-38.

l'intensità della singola passione: ma *sentiment* è definito come «la facilità di far succedere nella loro anima le diverse passioni di cui l'uomo è suscettibile»,²⁵ che si verifica quando «l'esprit & le cœur» assumono la plasticità della cera.

Nel complesso dell'argomentazione di Rémond de Sainte-Albine, si percepisce con una certa evidenza il tentativo di stabilire implicitamente l'identità tra ciò che ha luogo interiormente nell'attore e l'espressione scenica che immediatamente dovrebbe seguire: come è possibile notare dai passi che, nel suo trattato, sono proposti come esemplificazione di una specifica qualità dell'in-terpretazione, l'analisi non è condotta tanto sulla tecnica che permette al dato attore di cogliere appropriatamente (e talvolta anche rendere più efficace che alla lettura) il senso del testo che rappresenta, quanto sulla sua capacità di illustrare concretamente l'intento dell'autore.

Sentiment ed *esprit*, se sono doti dell'attore, lo sono nella misura in cui permettono di trasporre sulla scena il *sentiment* e l'*esprit* che l'autore manifesta nei personaggi e nelle situazioni intorno cui ruota la sua scrittura; l'attore si differenzia dal critico per la facoltà di rendere in una performance visibile e udibile ciò che l'autore ha sentito e composto secondo le modalità proprie della scrittura drammatica.

Tuttavia, se nel caso del drammaturgo si presuppone un processo graduale tra l'impressione iniziale e la composizione, nel caso dell'attore impressione ed espressione sembrano, se non coincidere, almeno susseguirsi senza mediazioni. In altri termini, l'organismo dell'attore sembra essere concepito come un mezzo di trasformazione delle passioni da invenzioni drammatiche a figurazioni sceniche, secondo un processo di elaborazione che fonde anima e corpo in un meccanismo unico.

Rémond de Sainte-Albine, però, è ben lontano da ipotizzare nell'attore una tale fusione, perché al corpo dell'attore, in fin dei conti, non concede quella plasticità che invece devono, a suo parere, necessariamente avere la sua mente e il suo cuore: l'importante è che la sua figura e il suo portamento risultino congruenti con il carattere che rappresenta e che sia dotato di organi vocali adeguati, ma nulla trapela sullo studio e sulla pratica da intraprendere per sviluppare le doti fisiche.

L'*instrument* dell'attore è il *sentiment*, non il corpo, e non si fa questione di esercizi, né di prove, perché è il solo momento della rappresentazione quello su cui si appunta lo sguardo, e la capacità di emozionare il pubblico passa per via diretta dalla verità dell'impressione alla verità dell'espressione. Il *sentiment* genuinamente sperimentato è il *sentiment* che, realizzandosi nella rappresentazione, lo spettatore percepisce come vero e apprezza appunto per questa sua caratteristica, sui cui è fondato il senso stesso del teatro.

²⁵ Ivi, p. 32.

In base a ciò, il termine *feu*, così come è utilizzato nel *Comédien*, sembrerebbe introdotto a completare coerentemente la concezione della rappresentazione attoriale qui discussa: il *feu* è il tramite tra l'impressione e l'espressione, la qualità che permette una successione immediata di stimolo e reazione, al punto che l'apparente assenza di soluzioni di continuità è esperita dallo spettatore, nei limiti propri del contesto in cui si manifesta, come verità.

I principali *avantages* di cui l'attore deve essere dotato sono, perciò, doti localizzate nella dimensione mentale dell'individuo, alle quali esercizio e pratica possono apportare un aiuto in determinate circostanze, ma che non possono mai giungere a sostituire, pena la trasformazione dell'interpretazione in un'esi-bizione automatica senza sentori di umanità, e per questo, in ultima analisi, inefficace.

L'intrapresa pionieristica del trattato di Rémond de Sainte-Albine, in una fase storica in cui il successo delle attività teatrali non si era ancora riverberato positivamente sulla figura dell'attore, ancora vessata da pregiudizi secolari, non era certo immune dall'intento di delineare un ritratto del professionista della scena che ne mettesse in risalto le qualità intellettuali e morali, ovvero *umane*.

Esprit e *sentiment* fanno sicuramente parte di questa categoria, mentre è difficile catalogare il *feu* all'interno di un ambito preciso, dato che funge da mediazione tra l'impressione e l'espressione, coinvolgendo il corpo dell'attore; in ogni caso, si è indotti all'idea che, più si approfondisce la terminologia utilizzata nel *Comédien*, più la debolezza di certe argomentazioni sale all'evidenza.

Un ulteriore esempio ce lo fornisce ancora un titolo di capitolo (II libro, I sez., cap. III), dove si parla di una «parte di sentimento designata comunemente con il nome di viscere»,²⁶ necessaria negli attori che hanno il compito di suscitare le lacrime dell'uditorio. Nel corpo del capitolo, nulla è introdotto a giustificare il riferimento a tale termine, che si può soltanto intendere come immagine che denota la profonda interiorità, e non la specifica localizzazione fisica, di tale 'parte' di *sentiment*.

Nel complesso, la sensazione che si trae dalla lettura del *Comédien*, e specialmente dei capitoli in cui il discorso si sviluppa secondo linee generali, senza entrare nei dettagli di specifiche interpretazioni, è che l'intento di evidenziare l'apporto delle facoltà intellettuali e morali dell'attore si ribalta gradualmente in indicazioni quasi inevitabili a caratteristiche proprie dell'organismo e, talvolta, come in quest'ultimo caso, a funzionalità sottratte al controllo cosciente.

²⁶ Ivi, p. 91.

Quantunque Rémond de Sainte-Albine – come ha segnalato Joseph R. Roach²⁷ – non fosse privo di un certo interesse per le discipline scientifiche, e sul «Mercure» stesso, anche nel periodo della sua redazione, non mancassero interventi su argomenti di tale ambito, nel *Comédien* la sua trattazione ha ben poco a che fare con i progressi compiuti dalla fisiologia dell'epoca.

Un preciso interesse in tal campo sarà invece alla base del pensiero diderotiano al momento della redazione del suo *Paradoxe*, per quanto nel celebre dialogo non compaiono diretti riferimenti ai suoi *Éléments de physiologie*, redatti negli stessi anni e anch'essi comparsi postumi.²⁸

Pur senza addentrarsi specificamente nel tema della fisiologia dell'attore, il testo – per una disamina più ampia rimandiamo al capitolo dedicato a Diderot da Roach in *The Player's Passion*²⁹ – introduce alcuni concetti di assoluta importanza, soprattutto quando va ad occuparsi di automatismi ed azioni riflesse, come funzioni dell'organismo che sono in parte espletate a prescindere dal controllo cosciente (di questa sorta, nell'animale come nell'uomo è l'espressione delle emozioni).

Arrivando a trattare dell'abitudine, come possibilità di un addestramento, attraverso la pratica della reiterazione, all'esecuzione di azioni anche complesse, il filosofo annota:

L'abitudine fissa l'ordine delle sensazioni e l'ordine delle azioni. Si comanda agli organi con l'abitudine. Se con gli stessi atti reiterati avete acquisito la facilità di eseguirli, ne avrete l'abitudine. Così un primo atto dispone a un secondo, un secondo a un terzo, perché si vuole fare facilmente quello che si fa; ciò s'intende per la mente e per il corpo.

[...] L'attore ha assunto l'abitudine di comandare ai suoi occhi, alle sue labbra, al suo volto; poiché è un'abitudine, non è dunque un sentimento improvviso della cosa che dice, è l'effetto di un lungo studio.³⁰

Anche in queste osservazioni si utilizza, poche pagine prima, l'immagine della cera, ma non riferita, come nel *Comédien*, a «l'esprit & le cœur» dell'attore, ma, più in generale, alla fisiologia umana (e animale):

Considerate la sostanza molle del cervello come una massa di cera sensibile e viva, ma suscettibile di ogni sorta di forme, che non perde alcuna di quelle che ha ricevuto e ne riceve incessantemente di nuove che conserva.³¹

Mente e corpo, in Diderot, si unificano nel cervello, organo di una memoria non limitata alla raccolta controllata di dati della cognizione, ma che

²⁷ J. R. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, Newark/London and Toronto, Univ. of Delaware Press/Associated University Press, 1985, pp. 98-99.

²⁸ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IX.

²⁹ J. R. Roach, *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*, cit., pp. 116-159.

³⁰ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, in *Œuvres complètes*, cit., vol. IX, pp. 376-377.

³¹ Ivi, p. 368.

conserva anche subliminalmente i dati necessari per l'esecuzione di azioni, i quali a loro volta possono essere trasformati in stimoli al sistema nervoso periferico in grado di completare il loro compito senza che un'attenzione volontaria e costante sia impegnata nello svolgimento dei passaggi successivi.

Un concetto come quello di abitudine nell'interpretazione attoriale, fosse stato introdotto all'epoca della redazione del *Paradoxe* o degli *Éléments*, non sarebbe stato magari utile alla causa dei professionisti della scena, poiché avrebbe ulteriormente consolidato quell'idea di attore-automa che si voleva obliterare a favore di una figura dotata di qualità intellettuali e morali.

Le posizioni opposte al *Paradoxe*, dopo la sua pubblicazione nel 1830, non si basavano comunque su un atteggiamento diverso da quello espresso nel *Comédien*; tuttavia, se teniamo conto che, in sintesi, Diderot descrive il lavoro dell'attore come un procedimento a più fasi che parte dall'individuazione di un modello ideale, si raffina con l'esercizio su di esso ed infine si realizza sulla scena, addirittura non solo non potremmo contraddire il valore intellettuale di tale procedimento, ma dovremmo anche riconoscerlo come tipico dell'approccio scientifico.³² Nel secolo dei Lumi, ciò avrebbe dovuto essere sufficiente a garantirgli piena dignità di *citoyen*, più che il semplice riconoscimento di doti intellettuali e morali.

Così come invece si sono svolte effettivamente le vicende, è *Le Comédien* che ha esercitato un'influenza duratura tra la fine del Settecento e l'inizio del secolo successivo, al punto di essere spesso riprodotto e citato; il principale merito dell'opera, oltre al suo innegabile valore pionieristico, sta più nell'analisi che nella teoria, contribuendo con alcune dettagliate discussioni di interpretazioni all'epoca ben presenti ai lettori, alla formazione di un gusto, quindi agli esordi della critica teatrale. Letto attualmente, il volume ha in primo luogo un interesse storico, in riferimento alle interpretazioni cui si è appena accennato e al panorama che vanno a delineare, ma, al contempo, non può non far riflettere su questioni di metodo, ripercorrendo l'evoluzione di uno dei primi tentativi di valutare, con tanto coraggio nell'intento quanta (in parte giustificata) approssimazione nel definire la materia, un procedimento artistico complesso come l'interpretazione attoriale.

Edoardo Giovanni Carlotti

NOTA ALLA TRADUZIONE

L'edizione su cui è stata condotta la presente traduzione è la seconda, edita da Vincent fils a Parigi nel 1749. Per quanto concerne la vicenda editoriale del trattato e la sua ricezione, si rimanda alla dettagliata scheda rinvenibile, su questo stesso sito, all'indirizzo:

³² Cfr. J. R. Roach, *The Player's Passion*, cit., p. 141.

<http://www.actingarchives.unior.it/Catalogue/Scheda.aspx?Scheda=655>

La presente traduzione è stata realizzata sulla base di alcune scelte generali di cui di seguito diamo conto:

I) COMÉDIEN. Ad eccezione del titolo del trattato, reso con *L'attore*, si è preferito non tradurre *comédien/comédienne* in italiano, mentre *acteur/actrice* è stato reso ad ogni occorrenza con *attore / attrice*. Per quanto la sfumatura di significato sia, in realtà, tanto labile da essere percepita solo occasionalmente (poiché Rémond de Sainte-Albine sembra talvolta assegnare l'epiteto per indicare un particolare esponente della professione, lasciando *acteur* designare più la funzione che il singolo individuo), la scelta è stata imposta anche dall'opportunità di non sovraccaricare il testo con più ripetizioni di quante già non ve ne siano nell'originale.

II) ESPRIT. Quanto alla scelta di non tradurre *esprit*, le motivazioni mi sembrano già esplicite nello scritto di accompagnamento alla traduzione. L'ambiguità del termine francese – che già Voltaire segnalava nel suo *Dictionnaire philosophique* – non può essere sciolta senza che ciò comporti la perdita della sua complessità semantica, dal momento che, poi, il termine stesso costituisce uno dei concetti chiave del trattato saintalbiniano.

III) FEU. Analogamente si è preferito non tradurre *feu*, termine ricorrente nella trattatistica francese del Settecento dedicata alla recitazione, che smarrirebbe la sua perspicuità nella trasposizione in *fuoco*.

IV) MOUVEMENT. Il termine vale per *movimento* come per *emozione*. È stato, all'occasione, tradotto con *emozione, stato emozionale, moto interiore*.

V) JEU. *Jeu* – in generale – è stato reso con *recitazione*, e *jouer* con *recitare*. *Jeu des traits* e *jeux de théâtre* sono stati lasciati come nell'originale, preferendo non intervenire nel dettato dell'autore, che si premura personalmente di contestualizzare le espressioni e spiegarne il significato.

VI) RECITER. *Réciter, récitation*, sono stati tradotti con *declamare e declamazione*, per mantenere il significato che assumono nel trattato saintalbiniano, a indicare la resa vocale del testo.

VII) CITAZIONI DI PIÈCE. Le citazioni sono state direttamente tradotte, senza ricercare versioni italiane preesistenti, per due ordini di ragioni: per evidenziarne l'analisi performativa – e non letteraria – propria del trattato; per la difficoltà di reperire edizioni italiane di alcune pièce meno note.

VIII) MAIUSCOLE. Le iniziali maiuscole che costellano il testo francese sono state in generale eliminate, e mantenute soltanto nei nomi propri e nei titoli di pièce o opere, o nelle poche altre occasioni ove apparivano giustificate.

IX) NOTE. Le note originali scorrono secondo la numerazione araba; quelle del traduttore sono o segnalate da asterischi tra parentesi quadre [*], o aggiunte alle originali, ove si è ritenuto opportuno, sempre tra parentesi quadre. Al loro interno, quando è citata una pièce, l'anno di seguito indicato tra parentesi tonde si riferisce alla prima rappresentazione.

X) TESTI utilizzati per la compilazione delle note:

De Mohuy, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à le premier Juin de l'an 1780*, nouvelle édition, 3 voll., Paris, Jorry, 1780 ;

P. D. Lemazurier, *Galerie des Acteurs du Théâtre Français*, depuis 1660 jusqu'à nos jours, 2 voll., Paris, Chaumerot, 1810 ;

De Leris, *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, contenant l'origine des différens théâtres, seconde édition, Paris, Jombert, 1763 ;

Dictionnaire Dramatique, 3 voll., Paris, Lacombe, 1776 ;

H. Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique*, Paris, Buisson, an VII de la République (1798-1799) ;

J. de la Porte, *Observations sur la littérature moderne*, tome second, La Haye, s.e., 1750. Sono stati inoltre consultati i siti <http://www.theatre-classique.fr> e <http://www.cesar.org.uk/cesar2>.

L'ATTORE

Avvertimento dell'autore su questa seconda edizione

La celerità di diffusione di un libro dimostra che è riuscito. Non prova che sia degno del suo successo. Io attribuisco principalmente alla fortuna che ho avuto di cogliere un argomento nuovo, la favorevole accoglienza con cui il pubblico si è degnato di ricompensare il mio lavoro. Mi è stata riconosciuta la volontà di aver tentato per primo di fissare la lingua e la teoria di un'arte della quale si erano tanto poco definiti i termini quanto poco sviluppati i principî; e in favore dell'audacia del progetto, mi sono stati perdonati gli errori che ho potuto commettere nell'esecuzione.

Per quanto è dipeso da me, ho corretto in questa seconda edizione i punti difettosi che mi sono stati fatti notare, o che ho notato io stesso nella prima. Ho fatto così molte aggiunte, e alla fine della seconda parte si vedranno quattro nuovi capitoli, nei quali io offro alcuni dettagli e chiarimenti che mi sono apparsi desiderabili.

Sin dall'inizio dell'opera, si noterà un cambiamento che era necessario. Quando ho sostenuto che un *comédien* aveva bisogno di *esprit*, non ho mai preteso che senza questa qualità non potesse farsi una reputazione nella sua arte. Le mie idee su questo argomento richiedevano di essere spiegate. Mi sono applicato a presentarle più distintamente continuando comunque a sostenere che se persone di teatro, cui è stata rimproverata la mancanza di *esprit*, hanno effettivamente meritato tutti gli elogi che sono stati loro fatti, esse erano assai più dotate di *esprit* di quanto si presupponeva.

Per controbattere la mia opinione su questa questione coi fatti, mi si citano attrici celebri, tra le altre la Demoiselle Champmellé [*sic*], che Racine e Despréaux trovavano una mirabile *comédienne*, e alla quale non accordavano che l'istinto e il sentimento. In questa occasione avevo trascurato di osservare che nelle anime estremamente sensibili, il sentimento diventa talvolta *esprit*, e ho riparato a questa omissione. A riguardo delle lodi prodigate a gente di teatro, anche da parte di poeti il cui giudizio sembra doversi imporre, io non ho affatto dissimulato il mio pensiero in uno dei capitoli che ho aggiunto alle mie annotazioni.

È inutile dettagliare le altre correzioni che ho fatto; e dirò solo una parola delle aggiunte. Analizzando le regole dell'arte del *comédien*, non mi ero rivolto che alle parti più nobili di quest'arte. Si è giudicato che dovessi parlare di quelle di ordine inferiore, almeno delle più importanti. Si è anche sentita l'esigenza di rispondere a numerose obiezioni.

Se avessi seguito il consiglio di certuni, sarei entrato nella discussione di un gran numero di questioni che interessano la perfezione dello spettacolo. Esse non erano affatto estranee al mio argomento, ma lo erano al piano che mi prescriveva la divisione della mia opera e per questa ragione mi sono astenuto dall'esaminarle.

PREFAZIONE

È stupefacente che nessuno abbia fatto alla nostra nazione un dono che le si conveniva più peculiarmente che a qualsiasi altra. L'arte di comporre pièce di teatro è stata portata in questo regno ad un grado di perfezione più elevato che in ogni altro luogo. Sarebbe stato naturale vedere qualcuno assumersi il compito di redigere, in modo chiaro e metodico, ciò che si può dire sull'arte di rappresentarle.

Un filosofo, sviluppando i segreti di questa arte, non solo non dovrebbe temere di parlare ai lettori una lingua straniera, ma sarebbe quasi certo di offrire loro un'opera gradevole. Se la tragedia e la commedia hanno preso in Francia il loro slancio più nobile, le finzioni drammatiche, soprattutto quando esse sono sostenute dalla recitazione teatrale, sono anche uno dei divertimenti più cari dei Francesi. Non c'era alcun dubbio che sarebbero stati grati degli sforzi che sarebbero stati fatti per rendere, aumentando il numero dei buoni *comédiens*, la rappresentazione di queste finzioni ancor più degna di piacere. Non c'era neppure dubbio che suscitasse la curiosità il titolo di un libro il cui soggetto è di per sé piacevole, e fornisce esercizio all'immaginazione come al ragionamento.

Per la verità, se l'attrattiva di cui questa materia è suscettibile aveva di che tentare un autore, la difficoltà di trattarla con successo poteva distogliere dalla scelta. Per spandere una qualche luce nella teoria di un'arte del gusto, bisogna sottomettere al ragionamento e all'analisi diverse verità che non sembrano essere altro che di competenza del sentimento; bisogna conciliarne molte che in apparenza presentano contraddizioni; bisogna allo stesso tempo distinguere idee che differiscono solo per leggere sfumature, e fare percepire queste sfumature al lettore meno accorto. È un progetto ardito, fare per primo questo saggio su un'arte che racchiude tante parti come l'arte del *comédien*, e sui cui principî si è così poco d'accordo.

Tutti concordano che gli attori, sia tragici, sia comici, hanno bisogno di più doni della natura, ma l'unanimità cessa quando si scende all'enumerazione di quelli che sono loro necessari. Ci si è anche spesso opposti su punti riguardo ai quali non avrebbero dovuto esserci dispute, e ogni giorno sentiamo dire che una qualità domina troppo in un attore, mentre a noi pare che ne sia assolutamente privo. In rapporto alle regole dell'arte, non si pensa affatto più uniformemente. Non solo certi rifiutano massime che gli altri danno come costanti, ma non si annettono gli stessi significati ai termini che si utilizzano.

In una tale diversità, l'autore di questa opera cercherà di districare la verità dall'errore. Egli non pretende sempre di riuscirvi, e forse, riuscendovi, non sarà sempre al riparo dalle contraddizioni. Senza dubbio alcuni tratteranno addirittura da temerarietà la sua audacia di parlare di un'arte che esse suppongono non dovergli essere familiare. Egli li pregherà di osservare che

sulle arti che attingono i loro principî dalla natura e dalla ragione, ogni uomo sensibile e ragionevole ha diritto di azzardare le sue congetture. In più, non è difficile dimostrare che i suoi giudizi hanno perlomeno così tanta autorità quanto quelli delle persone che professano queste arti. Le decisioni di costoro devono essere sospette, perché possono essere interessate. Per importante che sia una qualità, raramente un attore, se non la si riscontra in lui, farà capire la necessità che ce n'è in teatro. Non ci si deve dunque preoccupare del fatto che coloro che scrivono su certe arti abbiano i talenti adatti per esercitarle con plauso, ma semplicemente che abbiano i lumi necessari per parlarne con cognizione.

Quand'anche essi non lasciassero nulla a desiderare a questo riguardo, e si sottoscrivessero tutte le verità da loro sostenute, tutti i lettori sarebbero soddisfatti? Indubbiamente no. Voi annoiate gli uni, se non stimolate continuamente la loro immaginazione. Ferite la gravità degli altri, se non impegnate incessantemente il loro giudizio. Questi vogliono che voi approfondiate tutto; quelli, che non diate loro che il fiore di ogni materia.

Se in questo libro l'autore avesse consultato i suoi soli interessi, si sarebbe dedicato solo a dedurre da un'ipotesi alcune riflessioni fini e generali, e a creare un ingegnoso sistema, che avrebbe potuto servire da base alle regole dell'arte, nel quale però gli artisti non le avrebbero percepite. Egli ha consultato principalmente gli interessi dei lettori, alla cui istruzione indirizza quest'opera. La sua intenzione è stata, nell'attesa che appaia sull'arte del *comédien* un trattato tale quale si avrebbe il diritto di desiderare, aiutare le persone che vogliono abbracciare questa professione a riconoscere se sono adatte al teatro, e a scoprire alcuni dei mezzi tramite cui possono sperare di farsi applaudire.

Purché essi traggano qualche frutto dal suo lavoro, egli si consolerà di piacere meno a quelle persone che leggeranno queste cose solo per divertimento, e si stimerà abbastanza fortunato, se, dopo aver fatto ciò che dipendeva da lui per dare agli attori novizi un libro che loro mancava, non li vede continuare a lamentarsi della loro indigenza su questo argomento.

INTRODUZIONE

Il potere della pittura è molto esteso. Con il suo aiuto, sembra che persone care, separate da noi, continuino ad esserci presenti: una triste solitudine sembra diventare una dimora ridente e frequentata; noi crediamo che ciò che non c'è più recuperi esistenza, e che essa sia offerta a ciò che ancora non c'è: gli spettacoli riservati a popoli diversi passano successivamente in rivista davanti a noi. Ma, mirabili che siano le opere di quest'arte meravigliosa, non sono che semplici apparenze, e presto riconosciamo che essa ci offre fantasmi al posto di oggetti reali. Invano la pittura si vanta di far respirare la tela. Dalle sue mani non escono che produzioni inanimate. La poesia drammatica invece fornisce idee e sentimenti agli esseri che genera e, con l'aiuto della recitazione teatrale, presta loro la parola e l'azione. Solo gli occhi sono sedotti dalla pittura. Le malie del teatro soggiogano gli occhi, gli orecchi, la mente e il cuore. Il pittore può rappresentare gli eventi. Il *comédien* in qualche modo li riproduce.

La sua arte è, per questa ragione, una di quelle cui più pertiene farci provare un piacere completo. La nostra immaginazione è quasi sempre obbligata a supplire all'impotenza delle altre arti imitatrici della natura. Quella del *comédien* non esige da noi di per sé alcun supplemento, e quando l'illusione è imperfetta, non è per imperfezione dell'arte, ma per i difetti o gli errori delle persone che la professano.

Pertanto, la loro attenzione principale, prima di esporsi alla nostra censura, sia considerare in che modo la sorte le ha trattate e giudicarsi con la stessa severità che hanno da temere dal pubblico, ed esaminare se non siano prive di doti naturali, senza cui non possono piacere, anche agli spettatori comuni. Possiedono questa qualità? Che si sforzino di acquisire i talenti, senza cui non possono piacere agli spettatori che hanno gusto e discernimento.

Bisogna che la natura sbizzi il *comédien*; bisogna che l'arte completi la sua formazione.

PRIMA PARTE

Delle principali qualità che i comédiens devono avere dalla natura

Tra le arti che devono essere esercitate solo da persone dotate di molte rare qualità, ce ne sono poche per le quali questa condizione sia essenziale come per recitare la tragedia o la commedia. I *comédiens* hanno il dovere di ingannare la nostra mente, di commuovere il nostro cuore. Per soddisfare a questi due obblighi, hanno bisogno che la natura li asseondi in modo particolare.

È di principale importanza per il nostro piacere che chi tra di loro recita i ruoli dominanti ci illuda, ed è soprattutto da parte loro che ci attendiamo i movimenti che ci devono commuovere. Questi attori hanno ancor più bisogno degli altri di essere favoriti dalla natura.

Nell'esame delle doti naturali, necessarie in generale a tutti i *comédiens*, mi fermerò soltanto su diverse questioni che al presente non sono state ancora ben chiarite. Entrerò quindi nel dettaglio delle qualità necessarie a qualche attore in particolare. Non si può mai distogliere abbastanza da un'impresa folle coloro che, non essendo fatti per ricoprire in scena i primi ruoli, hanno tuttavia questa ambizione. È destinato a questo obiettivo il secondo libro di questa prima parte.

LIBRO PRIMO

Nel quale l'autore combatte diversi pregiudizi, e fa diverse annotazioni su alcune delle qualità necessarie in generale a tutti i comédiens

CAPITOLO I

Se è vero che attori eccellenti abbiano mancato di esprit

È un'opinione pressoché consolidata, che senza *esprit* ci si possa costruire una reputazione a teatro; ma non sono più disposto a credere che macchine cui è ignoto l'uso della riflessione possano esercitare con successo una delle arti in cui riflettere è di primaria importanza. Se non si fa fatica ad accordare dell'*esprit* a persone che si distinguono in arti puramente meccaniche, come si potrà discutere sulla necessità di questa qualità nel *comédien* capace? Può eccellere nella sua professione, se un giusto colpo d'occhio non gli fa percepire in ogni istante, e sempre con certezza, tutto ciò che richiede da lui ciascuna delle sue differenti situazioni, e che cosa, se non questo fine sentimento, deve essere la bussola degli autori e degli attori?

Non basta che l'attore colga tutte le particolari bellezze del suo ruolo; bisogna che distingua la vera maniera con cui deve essere resa ciascuna di queste bellezze. Non basta che sia capace di appassionarsi; bisogna che si appassioni solo a proposito, e nel grado che esigono le circostanze. Non basta che la sua figura sia adatta al teatro, e che il suo volto sia espressivo; noi non rimaniamo soddisfatti se anche per poco la sua espressione non si accorda esattamente e costantemente con i movimenti che è obbligato a metterci dinanzi.

Non solo è essenziale che non faccia perdere ai discorsi nulla della loro forza o della loro delicatezza, ma bisogna che accordi loro tutte le grazie che la declamazione e l'azione possono fornire. Non si deve accontentare di seguire fedelmente il suo autore; bisogna che lo aiuti e lo sostenga. Bisogna che diventi autore egli stesso;³³ che sappia non solo esprimere tutte le finezze di un ruolo, ma ancora aggiungerne di nuove; non solo eseguire, ma creare. Uno sguardo, un gesto, equivalgono spesso a una buona battuta in una commedia, o a un sentimento in una tragedia. Spesso un'inflexione, un silenzio disposti ad arte, hanno fatto la fortuna di un verso che non avrebbe attratto l'attenzione se fosse stato pronunciato da un attore mediocre, o da un'attrice comune.

L'arte di appassionarsi solo a proposito, e secondo il grado che le circostanze esigono, ha perlomeno tante difficoltà quanto quella di dare

³³ Ci si convincerà di questa verità quando si leggerà quello che avrò da dire, nella seconda parte di questa opera, sulle finezze dell'arte dei *comédiens*.

valore ai discorsi. Un poeta che possiede la scienza di padroneggiare le anime e modificarle a suo piacere, impiega inutilmente tutte le energie di cui questa scienza gli insegna l'uso: quando gli attori non concorrono insieme a lui a produrre gli effetti che vuole conseguire, è esposto spesso al rischio di vedere gli spettatori ridere di ciò che dovrebbe far loro spargere lacrime o suscitare ammirazione. Poche persone sono nella condizione di giudicare la misura di *esprit* necessaria a un *comédien* per non ingannarsi sul sentimento, per non esagerarlo e non indebolirlo, per sottolineare i gradi diversi da cui l'autore vuol far passare il cuore e lo spirito degli uditori, passando egli stesso da un moto interiore ad un altro opposto.

C'è una coloritura adatta alla poesia, che, sebbene assai diversa da quella che impiega la pittura, è soggetta alle stesse regole. Si esige dall'una e dall'altra la medesima intesa di tinte, lo stesso discernimento nella distribuzione delle luci e delle ombre, la stessa cura di osservare il degradare della luce, lo stesso talento di allontanare o avvicinare gli oggetti. Il *comédien* è pittore come il poeta, e noi gli chiediamo come al poeta quell'ingegnosa sequenza di sfumature, la cui dotta finzione con un'insensibile de-tonazione porta i nostri occhi dal primo piano del quadro al piano più arretrato. Come il pittore spesso ci fa vedere un grandissimo paese in uno spazio piccolissimo, il poeta talvolta in un piccolissimo numero di versi presta ai suoi attori una grande moltitudine di impressioni molto diverse. Ma l'uno e l'altro si impegnano a non rappresentarci come vicine le cose tra le quali la natura ha posto un'estrema distanza. Fa parte del dovere del *comédien* avere la medesima attenzione, e gestire abilmente i passaggi tramite cui fa succedere una passione ad una passione contraria.

L'attore ha bisogno ugualmente di finezza e di precisione per dar valore ai discorsi e per rendere i sentimenti. Non ne ha meno bisogno per osservare le convenienze che devono accompagnare l'espressione; per comporre non soltanto la sua fisionomia, ma anche tutta l'esteriorità, secondo il rango, l'età e il carattere della persona che rappresenta, e per commisurare i suoi toni e la sua azione alla situazione in cui è posto.

L'*esprit* è dunque necessario al *comédien* quanto il pilota a un vascello. È l'*esprit* che tiene il timone; che dirige la manovra e che indica e calcola la rotta. L'abitudine al navigare può talvolta prendere il posto della scienza del pilota per i marinai. Una lunga esperienza di teatro può talvolta sopperire all'intelligenza in un attore. Il quale forse avrà anche ricevuto dalla natura altre qualità in grado così eminente che, nei momenti in cui l'uso che ne farà per istinto si accorderà per caso con quel che deve recitare, ci costringerà ad applaudirlo. Ma presto un controsenso nel tono, nel gesto, nell'espressione del volto, ci avvertirà che è al suo organismo, e non a lui, che noi dobbiamo gli applausi.

Compatiamo gli autori che hanno necessità di affidare la sorte della loro reputazione a simili automi, e ci congratuliamo con quelli che hanno la

fortuna di non vedere le loro opere recitate che da *comédiens* capaci di conservare al bello tutto il suo lustro, e di conferire splendore al mediocre. Ci congratuliamo soprattutto con gli autori comici le cui pièce sono sorrette dalla recitazione delicata e ragionata di un attore sapiente nell'arte di unire il fine al naturale e il nobile al comico, e che ha spinto più oltre di ogni altro il talento di far ridere i nostri *petit-maîtres* delle loro ridicole pose.^[*]

A quanto si può constatare nessuno biasimerà la mancanza di *esprit* a questo attore; e raramente si vedono i comici eccellenti essere sospettati di non averne affatto. Non capita la stessa cosa con i tragici, e non si può negare che molti tra i più celebri siano stati accusati di mancarne.

Se si avesse dell'*esprit* un'idea più giusta, non si sarebbe fatta loro questa ingiustizia. Essi avevano senza dubbio poco di quell'*esprit* che, in certe società, procura più reputazione e ne merita meno; di quell'*esprit* destinato ad essere esibito più che usato e che si può paragonare a quegli alberi che portano molti fiori, ma che non producono frutti; di quell'*esprit* che, fornendoci un manto vano e non servendoci a nulla per i nostri bisogni, ci fa brillare nelle cose inutili, e non ci è d'alcun aiuto in quelle in cui è più importante riuscire.

In cambio, la natura ha dotato le persone di cui si parla di un'altra specie di *esprit* che si annuncia con meno fasto, ma che ci guida con più sicurezza. Esse hanno avuto abbastanza lumi per conoscere i misteri più nascosti della loro arte; hanno saputo trarre da questa conoscenza tutti i vantaggi che potevano trarne, e di conseguenza hanno molto *esprit*.

Tuttavia, come ho detto, si è sostenuto che ne erano manchevoli, e non si è fatto quasi mai lo stesso rimprovero ai comici eccellenti. Da dove viene questa differenza? Non sarà perché le finezze della recitazione degli ultimi sono più naturali, alla percezione degli spettatori comuni, di quelle della recitazione tragica? L'*esprit* nella tragedia deve, nell'attore, così come nell'autore, mostrarsi d'ordinario solo sotto la forma del sentimento, e si fa più fatica a riconoscerlo così mascherato. Spesso anche coloro che possono individuarlo sotto questa maschera non se ne danno la pena. Quando si va ad assistere ad una tragedia, è meno per fare uso dell'*esprit* che del cuore. Ci si abbandona ai movimenti che suscita il *comédien*. Non si esamina affatto per quale via egli giunga a farli nascere. Nella commedia, l'*esprit* è più libero e più in condizione di distinguere dagli effetti prodotti dall'arte dell'autore quelli dovuti solo all'abilità del *comédien*.

[*] L'attore cui ci si riferisce in queste righe è Grandval (Charles-François-Nicolas Racot de), che aveva debuttato al Théâtre François all'età di 18 anni nel 1729, specializzandosi inizialmente nel comico alto, poi assumendo anche i ruoli tragici al ritiro di Quinault-Dufresne; questi ultimi gli verranno poi sottratti da Lekain.

CAPITOLO II

Che cos'è il sentimento. Questa qualità è più importante negli attori tragici o negli attori comici?

Le persone che sono nate tenere credono di essere in grado di affrontare, con questa disposizione, la recitazione della tragedia: quelle il cui carattere è vivace si vantano di riuscire a recitare la commedia, ed è vero che la dote delle lacrime in alcuni attori tragici, e la gaiezza nei comici, sono due delle più grandi qualità che ci si possa augurare. Ma queste qualità non sono che parte di quelle la cui idea è racchiusa nella parola *sentimento*. Il significato di questa parola ha molta più estensione, e designa nei *comédiens* la facilità di far succedere nella loro anima le diverse passioni di cui l'uomo è suscettibile. Come una cera molle, che sotto le dita di un artista sapiente diviene alternativamente una Medea o una Saffo, bisogna che *l'esprit* e il cuore di una persona di teatro siano atti a ricevere tutte le modificazioni che l'autore vuole loro dare.

Se non potete prestarvi a queste metamorfosi, non azzardatevi sulla scena. A teatro, quando non si provano le emozioni che si ha in progetto di manifestare, non se ne presenta che un'immagine imperfetta, e l'arte non prende mai il posto del *sentimento*. Quando un attore manca di questa qualità, tutti gli altri doni della natura e dello studio sono perduti per lui. È lontano dal suo personaggio quanto la maschera lo è dal volto.

La dote di piegare l'anima a impressioni contrarie è necessaria nella tragedia. Forse, contro il pregiudizio comune, lo è ancor più nella commedia.

La maestà della tragedia non le permette che di occuparci se non di azioni straordinarie, obbliga a impiegare costantemente le energie che più hanno la capacità di produrle. Le principali tra queste energie sono l'amore, l'odio e l'ambizione. Perciò le pièce tragiche non ci offrono altro che teneri amanti, i quali d'ordinario irrorano con le loro lacrime il sentiero per cui devono giungere al termine dei loro mali; generosi vendicatori che cercano di placare i Mani dei genitori, o di rendere la libertà alla patria, con la morte di un assassino o di un usurpatore; criminali celebri che calpestanto i più sacri doveri, per salire su un trono da cui a loro volta saranno precipitati. Solo talvolta, e in lontananza, la tragedia ci tratterà l'immagine dell'amore materno o dell'amore coniugale, certa di interessarci al primo, anche con sforzi modesti, ma con il bisogno di tutte le risorse della sua arte per far gustare al volubile francese la pittura del secondo.

Non solo la tragedia è limitata a un certo numero di passioni favorite, ma quelle che rientrano nel suo utilizzo hanno tra di loro conformità, perché sono violente e tristi. I suoi eroi si lasciano trasportare dall'impeto o si lamentano. Ce ne sono di furiosi che non respirano che sangue, o di sventurati che gemono sotto il peso delle loro sfortune e di quelle delle persone loro care. Gli uni e gli altri sono tormentati continuamente dal loro

corrucio o dalla loro afflizione; dall'impazienza di vedere i loro auspici compiuti, e dal dispiacere di vederne ritardata l'esecuzione da ostacoli imponenti. Se un poeta tragico, sospendendo per un momento il turbamento e i singhiozzi, offre qualche motivo di rilassamento agli attori e agli spettatori, è soltanto per farli ben presto ricadere in una condizione ancor più crudele di quella donde li ha tratti.

Tutte le passioni sono invece di competenza della commedia e l'attore comico non può che passare da novizio nella sua arte, quando non sa esprimere gli impeti di gioia folle come quelli di vivo dispiacere, la tenerezza ridicola di un vecchio innamorato e la collera sinistra di un geloso, la nobile audacia di un'anima coraggiosa e la degradante timidezza di un cuore pusillanime, l'ammirazione stupida e lo sprezzo orgoglioso, le stravaganze dell'amor proprio ferito o soddisfatto, insomma tutte le emozioni che possono agitarci.

Non basta che riesca a ostentare l'immagine di tutte le passioni, se non ha la dote di passare rapidamente dall'una all'altra. Essendo il compito della commedia far nascere e alimentare la gioia, e sapendo i poeti comici che l'uniformità ne è la più crudele nemica, essi stanno attenti a rendere i loro attori, nel corso di una stessa pièce, talvolta nel corso di una stessa scena, balocchi di un'infinità di impressioni contrarie, di cui una scaccia immediatamente l'altra, per essere scacciata anch'essa improvvisamente da una terza.

Arnolphe ne *l'École des Femmes* prova in pochi minuti tutti i contrasti che possono produrre in lui la curiosità di sapere ciò che riguarda il suo amore, e il timore di apprendere che il suo amore è tradito; il pentimento di essersi allontanato così a sproposito dall'oggetto della sua tenerezza, e la soddisfazione di essere certo di non essere così sfortunato come credeva. Quando Agnès gli confessa con tanta ingenuità che non può amarlo, di quante diverse emozioni non è preda questo geloso, disperato perché non riesce né a intimidire né commuovere la sua ingrata! Che opposizione di avversione e di tenerezza, d'impeto e di dolcezza, di fiera e di avvilito, di tristi progetti di vendetta, e di comiche assicurazioni di dimenticare tutto!

Se, recitando la commedia, è importante far succedere nell'animo più impressioni diverse, è essenziale, recitando la tragedia, provare con più intensità ciascuna delle impressioni che è necessario esprimere. Nell'attore comico, bisogna che il *sentimento* sia uno strumento più universale; nell'attore tragico, bisogna che sia più virile e in grado di produrre i più grandi effetti. Il primo ha bisogno solo di un'anima, quale possono averla tutti gli uomini; il secondo ha bisogno di un'anima che non sia comune.

Dal che discende che perdoniamo meno al primo di non mostrarci in ciascuna delle sue situazioni la specie e il grado del *sentimento* che deve manifestare. Per pronunciarci sull'esattezza degli attori tragici

nell'assolvere questo compito, spesso manchiamo di termini di paragone. Non ne manchiamo mai nel giudicare gli attori comici, ed esaminando ciò che accadrebbe nel nostro cuore se fossimo nella stessa situazione in cui l'autore pone il loro personaggio, siamo portati a decidere se sono copie fedeli del loro modello.

Questa affermazione, mi dirà qualcuno, non sarà contestata. Ma ciò che avete sostenuto sulla necessità del sentimento per le persone di teatro, non può esserlo? Voi avete stabilito come principio che sulla scena non si esprime una passione, se non imperfettamente, a meno di non provarla effettivamente. Ma come ci persuaderete che le attrici, che sanno fingere così bene in privato sentimenti che non provano, non li fingano in pubblico, e che, essendo così capaci di dissimulare con i loro amanti, siano incapaci di dissimulare con il pubblico?

L'obiezione è facile da risolvere. Non ci si deve stupire che riescano meglio a ingannare sguardi destinati ad esser loro favorevoli, che a mascherarsi a occhi che sono aperti solo per esaminarle con una curiosità critica. L'amor proprio dell'amante serve quasi sempre fedelmente la donna amata. Quello dello spettatore non serve allo stesso modo la *comédienne*. La vanità del primo lo porta a immaginarsi di vedere l'una quale non è; la vanità del secondo gli fa temere di non vedere l'altra quale è. L'uno trae piacere a lasciarsi sedurre, l'altro ne trae di più a mostrare di non essersi lasciato ammaliare quando l'artificio è troppo grossolano per riuscire a illuderlo: acconsente ad essere ingannato, ma vuole che il suo errore abbia un aspetto ragionevole.

L'amante e la *comédienne* hanno solo questo in comune, che sarà loro tanto più facile ostentare i segni di una passione, quanto meno saranno dominati da una passione opposta. Da questo principio segue che una persona di teatro dovrebbe fare molta attenzione a che gli eventi felici o infelici che le accadono non le provochino il minimo effetto.

Quando essa si fa influenzare troppo vivamente dai minimi motivi di dispiacere o di gioia che le causano i suoi affari domestici, è raro che si abbandoni seriamente alle diverse impressioni che i suoi ruoli esigono. Difficilmente potrà scacciare a suo piacimento il sentimento di ciò che la tocca personalmente, per far propri i sentimenti dei suoi personaggi.

CAPITOLO III

Un comédien può avere troppo feu?

Ci sono attori che, gridando ed agitandosi assai, si sforzano di sostituire con un calore fittizio il *feu* naturale di cui mancano. Ce ne sono molti a cui la debolezza della costituzione e degli organi non permette di utilizzare questa risorsa. Questi ultimi, non potendo fare in modo di imporsi ai nostri sensi, si vantano d'imporsi al nostro *esprit*, e sostengono che il *feu* nell'arte della recitazione è più un difetto che una perfezione.

Gli uni sono falsari che ci danno ottone al posto dell'oro; gli altri, sciocchi che pretendono di persuaderci che i rigori dell'inverno sono bellezze della natura, perché essa copre di neve nella maggior parte dell'anno il paese che abitano.

Non dobbiamo affatto essere vittime né dell'artificio dei primi, né dei sofismi dei secondi. Non scambiamo le grida e le contorsioni di un *comédien* per calore, né il ghiaccio di un altro per saggezza, e, ben lungi dall'imitare certi cultori dell'arte del teatro, che raccomandano con cura ai debuttanti di cui interessa loro il successo di moderare il loro *feu*, riveliamo alle persone di teatro che non possono averne troppo; che molte di esse hanno la sfortuna di dispiacere al pubblico perché la natura non ha accordato loro questa qualità, o perché la timidezza impedisce loro di farne uso; che al contrario alcuni degli attori che sono applauditi godrebbero di una reputazione ancor più diffusa e meno contestata, se fossero più animati da quella fiamma preziosa che in qualche modo dà vita all'azione teatrale.

Queste proposizioni non saranno affatto messe nuovamente in dubbio, quando si cesserà di confondere la veemenza della declamazione con il *feu* del *comédien*, e quando si vorrà riflettere che il *feu* in una persona di teatro non è altra cosa che la celerità e la vivacità con cui tutte le parti che costituiscono l'attore concorrono a dare un'aria di verità alla sua azione.

Stabilito questo principio, è evidente che non si può portare troppo calore a teatro, perché l'azione non può mai essere troppo vera, e di conseguenza l'impressione non può essere mai troppo pronta né troppo viva, e l'espressione non rispondere troppo in fretta né troppo fedelmente all'espressione. [*]

Voi sarete giustamente criticati, se la vostra azione non sarà conveniente al carattere e alla situazione del personaggio che rappresentate, o quando volendo mostrare del *feu* farete vedere solo movimenti convulsi, o sentire gridi inopportuni. Ma allora le persone di gusto, lungi dall'accusarvi di avere troppo *feu*, si lamenteranno del fatto che non ne avete a sufficienza; così come anziché riconoscere, d'accordo con il pubblico, troppo *esprit* in certi autori, ritengono che ne manchino.

[*] Su questo passo controverso, cfr. la nota n. 10 al saggio introduttivo.

Un autore in una commedia assegna il linguaggio di un bel *esprit* a un valletto o a una domestica: mette madrigali o epigrammi in bocca ad un attore scosso da una passione violenta, e si dice che ha troppo *esprit*. Sarebbe più esatto dire che non ha quello di conoscere la natura e di imitarla. Recitando un ruolo, vi abbandonerete all'impeto in punti che non lo richiedono; o se il vostro impeto non è a sproposito, non è naturale. Voi cadete in questi errori, non per eccesso, ma per difetto di calore. Dal momento che non sentite, non esprimete affatto ciò che dovete sentire ed esprimere. Così non è *feu*, è irragionevolezza e goffaggine che percepiamo in voi.

Alcuni lettori, concordando che l'azione esagerata o fuori luogo non deve essere definita eccesso di *feu*, continueranno a sostenere che sulla scena, anche nel caso in cui non si sia affatto colpevoli di questi errori, ci si può far trasportare troppo dal proprio ardore. Con il pretesto che si deve osservare una certa gradazione nella recitazione, obietteranno che il calore dell'azione teatrale non deve svilupparsi che per fasi successive, e che se per un istante il *comédien* mette il grado di vivacità che deve impiegare solo alcuni istanti dopo, si avrà il diritto di rimproverargli troppo *feu* nel primo di questi istanti.

Questo ragionamento è meno solido che specioso, ed è stato distrutto in anticipo stabilendo la distinzione tra la veemenza dell'azione e il *feu* dell'attore. Gli intenditori auspicano che in molte occasioni il *comédien* non si abbandoni ai grandi movimenti se non per gradi; ma vogliono che il suo *feu* sia sempre uguale, perché chiedono sempre celerità e sentimento nell'espressione.

Pertanto, una persona di teatro, che ha del sentimento, non si vanti di poter fare a meno del *feu*. Quando si tratterà solo di fare impressione su qualche uditore, la prima di queste qualità può bastare. Non basta quando volete commuovere con forza un'assemblea numerosa. In questo caso, avete bisogno non soltanto di *feu*, ma anche di veemenza. L'uno e l'altro stanno al sentimento quanto l'agitazione dell'aria sta alla fiamma. Mentre questa scalda, e anche brucia gli oggetti vicini, non produce alcun effetto su quelli lontani, se un vento impetuoso non lo aiuta a spingere lontano le sue devastazioni.

Un attore che manca di sentimento non passa per un *comédien*; è visto solo come declamatore. La reputazione di chi ha l'animo sensibile, ma manca di *feu*, e che non sa essere veemente quando è necessario, sarà sempre tanto inferiore alla reputazione dell'attore che unisce la vivacità e l'energia al sentimento, quanto il successo dell'oratore in cui l'eloquenza della pronuncia non corrisponde a quella del discorso, è inferiore al successo dell'oratore che unisce l'uno e l'altro di queste qualità.

Lo ripeto: la veemenza impiegata a sproposito, o spinta oltre ogni verosimiglianza, è ridicola, e io non credo, come certe persone, che con gli

spettatori comuni, purché si colpisca forte, non importi se si colpisce giusto. Ma nei pezzi che devono essere recitati con forza, è meglio passare un poco il segno che non raggiungerlo. La prima regola è muovere l'uditorio, e a teatro la recitazione fredda è sempre la più difettosa. Ciò che è opportuno osservare quando il vostro ruolo richiede che siate veemente, è non abusare della vostra voce tanto da non poter farne uso fino alla fine della pièce. Ci si fa beffe a ragione di un atleta che, gettandosi senza discrezione nella corsa all'inizio, si mette in condizione di non terminarla.

CAPITOLO IV

Sarebbe un vantaggio che tutte le persone di teatro possedessero una figura elegante?

Certi spettatori, meno toccati dai piaceri dell'*esprit* che da quelli dei sensi, sono attratti in teatro più dalle attrici che dalle pièce. Sensibili unicamente all'aspetto, sono sempre disposti a scambiare un volto amabile per talento, e vorrebbero che addirittura M.me Pernelle³⁴ fosse attraente. Si annuncia loro una debuttante, cominciano col chiedere se è bella, e spesso si dimenticano di chiedere se è una buona *comédienne*.

Quantunque le donne assicurino che la figura è ciò che esaminano meno negli uomini, tuttavia un attore che non è dotato di certe attrattive difficilmente ottiene i loro suffragi. Le critiche di molte di loro non ruotano tanto sulle imperfezioni che riguardano l'arte quanto su quelle che riguardano l'esteriorità del *comédien*, e quasi sempre ciò che esse hanno notato di più è il suo aspetto più o meno bello.

Così, almeno nel teatro francese, se si crede ad una parte del pubblico, una figura nobile e seducente è assolutamente necessaria.

I giudici illuminati non cadono in questo errore. Concordano che ci sono ruoli che, come vedremo in séguito, esigono qualcosa di piacevole nella persona dell'attore. Non negano affatto che anche negli altri ruoli si abbia il diritto di volere che non spiaccia. Ma sostengono che la nostra delicatezza di gusto sulla regolarità dei tratti e sull'eleganza della taglia, non è un sentimento ragionevole se non nella misura in cui lo racchiudiamo nei limiti che deve avere. Non si può che approvare la ripugnanza degli spettatori per le figure sgradevoli, ma è tanto ingiusto quanto contrario ai nostri interessi e alle convenienze del teatro ammettere sulla scena solo figure di ordine superiore.

Ci sono difetti fisici che non saranno mai tollerati in un *comédien*, benché si siano potuti trovare, e forse anche si siano trovati effettivamente nelle persone di cui assume il nome. Una gamba più corta dell'altra o una taglia sproporzionata non avrebbe mai impedito al grande Scipione di essere visto come il più illustre dei Romani. Tuttavia l'attore più abile che avesse una di queste imperfezioni, si farebbe fischiare rappresentando questo guerriero, e noi non accetteremmo affatto nel *comédien* ciò che avremmo accettato nell'eroe. Orgon poteva avere il volto sfigurato da una natta o da una grande cicatrice. Tuttavia non accetteremmo una persona che si presentasse con uno di questi difetti, per recitare il ruolo dell'amico credulo di Tartuffe.

Questa contraddizione che potrebbe sembrare apparente, di fatto non lo è. Trovando la sorte ingiusta quando dà per dimora ad una bella anima un corpo difettoso, noi esigiamo che il teatro ripari a questo riguardo agli

³⁴ La vecchia madre di Orgon nella commedia di *Tartuffe*.

errori della natura, e che ne dissimuli i capricci; e piacendoci la tragedia principalmente per l'aria di grandezza che conferisce al genere umano, noi non vogliamo che nei quadri da essa offerti qualcosa faccia da diversivo all'ammirazione che ci induce per la nostra specie. Allo stesso modo in cui cerchiamo nella tragedia oggetti che lusingano il nostro orgoglio, nella commedia cerchiamo oggetti che suscitano la nostra gaiezza. Il nostro intento è intralciato, se mentre il ruolo ci diverte, il *comédien* ci rattrista rammentandoci con le sue disgrazie personali gli accidenti ai quali siamo soggetti.

Che la deformità non spera dunque da noi la medesima indulgenza della semplice mancanza di attrattive. D'altro canto, che la mancanza di attrattive non avverta da parte nostra le stesse ripulse che si hanno per la deformità. Siamo sensibili, ma siamo giusti. Rendiamo omaggio al fascino, ma rispettiamo i talenti. Lasciamoci emozionare da una *comédienne* se è bella; ma se non ha questo vantaggio, applaudiamola se è dotata di quelli che non temono gli oltraggi degli anni né delle malattie.

Essendo le attrattive appannaggio più del loro sesso che del nostro, le donne sono ancor più tenute a scusare la mancanza di queste doti in un attore, di quanto non lo siamo noi a perdonarla ad un'attrice. Esse devono pensare che troppa severità sulla figura ci priverebbe talvolta di soggetti che hanno ricevuto dalla natura doni molto più stimabili di quelli a loro negati. Richiedere a tutti gli attori e a tutte le attrici una figura di ordine superiore, è non capire i nostri interessi. E nemmeno capire le convenienze dello spettacolo, e forse è auspicabile non solo che tutte le perfezioni esteriori non siano ripartite in modo uguale tra i *comédiens*, ma anche che certi *comédiens* non posseggano alcune di queste perfezioni.

I tratti regolari, un'aria nobile, devono indubbiamente in generale disporci favorevolmente verso una persona di teatro; ma ci sono ruoli in cui essa sembrerà meglio collocata, se la natura non le ha accordato questi vantaggi. Non ignoro che si guarda anche con piacere, senza essere feriti dalla mancanza di verosimiglianza, una giovane bellezza interpretare il personaggio di una vecchia, e un attore, dotato di tratti piacevoli, rappresentare un contadino sgraziato e grossolano. Non ignoro che noi andiamo alla commedia non tanto per vedere gli oggetti in sé quanto la loro imitazione; che per quanto severi sulla conformità da esigere tra originale e copia, noi tuttavia di solito desideriamo che i *comédiens* non abbiano i difetti di cui si applicano a fornirci l'immagine; che spesso la copia ci affascina, mentre l'originale per noi sarebbe sgradevole, e che un uomo che si presentasse in scena ubriaco sarebbe accolto male, anche se recitasse un ruolo da ubriaccone. Ma bisogna distinguere più specie di ruoli comici.

Alcuni ci divertono con la sola imitazione di certi tratti ridicoli. Il piacere che ci recano altri nasce dal contrasto che risalta sia tra le pretese del

personaggio e i titoli sui quali le fonda, sia tra l'effetto che dovrebbe produrre sugli altri personaggi messi in azione con lui e l'effetto che produce su di loro.

Nei ruoli della prima specie, più l'attore ha perfezioni opposte ai difetti che la verità della rappresentazione richiede che imiti, più noi lo riteniamo capace di presentarci un fedele ritratto di questi difetti.

Nei ruoli della seconda specie, meno l'attore ha le perfezioni di cui si picca il personaggio che rappresenta, o quelle che al personaggio attribuiscono gli altri personaggi stravaganti della pièce, più egli fa apparire ridicole la folle presunzione dell'uno e il bizzarro giudizio degli altri, e conseguentemente mette nell'azione più comicità.

Il ruolo di un uomo che l'autore presuppone aspiri a sproposito al titolo di bello, susciterà meno riso se è recitato da un *comédien* cui questo titolo possa addirsi, che da un altro che abbia meno argomenti per lodarsi della natura. L'errore di un gonzo che prende un servo per un uomo di qualità ci farà divertire meno quando il bell'aspetto del servo potrà far scusare questo errore di quando non avrà nulla in sé che lo giustifichi.

Dunque, lungi che sia conveniente avere solo *comédiens* la cui figura sia elegante e distinta, è importante per il nostro piacere che non siano tutti formati su questo modello.

Non devono però estendere troppo questa massima. Noi permettiamo loro di non avere certe perfezioni, ma non di avere i difetti opposti. Bisogna anche che siano esenti da più difetti circa i quali non faremmo alcun processo a persone che non si destinassero a darsi come spettacolo.

L'esercizio della loro professione presuppone *esprit* e richiede attrattive. Noi vogliamo che la loro fisionomia ci annunci che posseggono la prima di queste qualità; non vogliamo trovare in loro un aspetto esteriore incompatibile con le seconde.

Si desidera che tutti gli attori abbiano una fisionomia dotata di un certo spirito. La si desidera tale anche per coloro che si propongono di rappresentare solo personaggi di sciocchi e di gonzi. In fatto di difetti, l'ho già detto: è la copia e non l'originale che cerchiamo a teatro, e non c'interessa che il *comédien* ci appaia ciò che è effettivamente. Non può attribuirsi il merito di interpretare bene il ruolo di uno stupido sulla scena, se non in quanto noi giudichiamo che non lo interpreta nella realtà. Noi loderemo tanto più la sua arte, quanto meno la natura lo ha aiutato nel farne uso.

Chiunque sia in possesso di una fisionomia non priva di spirito può vantarsi di possedere una delle attrattive principali; ma questa attrattiva, soprattutto in un attore, deve essere accompagnata da quelle dell'azione. Queste non si trovano in lui, se non regna un giusto accordo tra tutte le parti di cui è composto il suo aspetto esteriore. Braccia troppo lunghe o troppo corte, spalle troppo alte, o un'altra simile imperfezione, ci rendono

forzatamente sgradevole un *comédien*, perché necessariamente renderanno difettosa la sua azione.

Fino ad un certo grado, non sarebbero notevoli in un'altra persona. Ma in una persona di teatro, saranno insopportabili. Che un uomo si accontenti di rimanere tra la folla; non abbiamo da ridire su una bocca troppo grande, o su gambe che non sono assolutamente ben conformate. Se vuole che si fissino gli sguardi su di lui, la sua bocca, che è grande, sembrerà enorme; le sue gambe, semplicemente non degne di elogi, sembreranno meritare tutta la nostra critica.

Non solo non ci deve essere sproporzione tra le parti che compongono l'aspetto esteriore del *comédien*, ma è anche necessario che la sua taglia non sia troppo fuori dal comune. Quelle che sono mostruose per eccesso di grandezza o piccolezza, non sono le sole proscritte in teatro. È assai difficile che una persona troppo grande unisca in sé certe attrattive. La piccolezza della taglia non le esclude, ma un uomo piccolo non sembra godere dei medesimi privilegi di un altro. A vedere il riso che suscita quando mostra collera o fierezza, si direbbe che certe passioni non gli siano permesse. Quantomeno è vero che non gli si addicono, e che l'impeto o l'intento di ispirare rispetto non si accorda con la debolezza e con l'interesse a essere modesto. Essendo le emozioni di un attore solo prese in prestito, egli non dovrebbe trovarsi nella stessa condizione d'una persona per cui queste emozioni sono naturali: tuttavia fa su di noi la medesima impressione. Ci faremmo beffe di lui se lo vedessimo agitato da una passione violenta. Quando sulla scena ci dipinge questa passione, noi ci ricordiamo quanto poco ragionevole sarebbe abbandonarsi ad essa fuori dal teatro. Apparirà quindi fuori luogo nella maggioranza dei ruoli tragici; sarà la stessa cosa in molti ruoli comici, e in generale lo si tollererà solo quando il suo difetto di taglia potrà servire a far sentire meglio il ridicolo del suo personaggio.

RIFLESSIONI

Che è opportuno aggiungere a questo primo libro

I RIFLESSIONE

I comédiens, nei ruoli subordinati, non possono trascurare feu, esprit e sentimento più che nei primi ruoli

La speranza di ottenere quegli applausi generali e costanti, tanto desiderati da autori e *comédiens*, è concessa, si dirà, solo a chi in teatro ricopre i primi ruoli. L'attrice amabile, che conferisce attrattive così toccanti ai pianti di *Mélanide*; questa stessa attrice, che per un affascinante contrasto rappresenta con tanta ingenuità il tenero imbarazzo della Pupilla, ha sempre avuto tanti amanti quanti spettatori. ^[*] Un'altra attrice, principale ornamento del Théâtre Italien, è sempre sicura di essere attesa sulla scena, e ne uscirà solo accompagnata dal rimpianto. ^[**] Alcune invidiose, per consolarsi di non essere idoli del pubblico al loro pari, affermeranno che quelle non avrebbero forse mai goduto di prerogative così lusinghiere, se fossero apparse solo in ruoli subordinati. Sosterranno che non solo bisogna rinunciare alla reputazione da grande *comédien* quando si è ridotti a recitare ruoli di questo genere, ma anche che la *comédienne* più degna di piacere sembra perdere una parte del suo merito e del suo fascino, quando l'interesse principale non ricade sul personaggio che interpreta.

Simili discorsi non faranno mai un gran torto alla gloria degli attori e delle attrici celebri; ma le deduzioni tratte da questo falso principio causano spesso allo spettatore considerevoli pregiudizi. I debuttanti, perlopiù, essendo di norma costretti ad accettare i ruoli meno vantaggiosi, suppongono di non doversi attendere di essere eccessivamente festeggiati dallo spettatore. Donde concludono che sarebbe un'ingiustizia enorme esigere da loro grandi perfezioni, e che possono fare a meno di diverse qualità naturali.

Non c'è dubbio che la bellezza del ruolo contribuisca a far brillare il *comédien*. Non c'è dubbio neppure che si tolleri più volentieri la mediocrità in attori destinati a rappresentare personaggi di poca importanza, che negli attori destinati a occupare i primi posti sulla scena. Ma non è meno vero

[*] Jeanne-Cathérine Gaussem, detta M.lle Gaussin (1711-1767), aveva iniziato la carriera con ruoli tragici, dai quali era stata poi estromessa per la concorrenza della Clairon. Le commedie a cui ci si riferisce qui sono *Mélanide* di Nivelles de la Chaussée (cinque atti in versi, 1741) e *La Pupille* di Fagan (un atto in prosa, 1734).

[**] Presumibilmente Rosa Giovanna Benozzi Balletti, detta M.lle Silvia (1701-1758) apprezzatissima come interprete di Marivaux.

che un *comédien* capace possa dare valore a certi ruoli ³⁵ dei quali, senza di lui, tanti spettatori non conoscerebbero tutto il pregio. È altrettanto certo che se per la carestia di soggetti si perdona alla maggioranza delle persone di teatro di non possedere in misura rilevante certi doti naturali, non c'è una di queste doti che non debbano possedere, almeno in un certo grado.

Che si prenda a caso la migliore o la meno buona delle commedie degli autori degni di servire da modelli. Vi si vedranno tutti i personaggi animare ciascuna scena del moto offerto dalle loro passioni, o di quello loro offerto dalle passioni altrui; dell'imbarazzo nel quale si trovano, o di quello in cui la loro sottigliezza o la loro goffaggine mette le persone che vogliono danneggiare o favorire; dei loro errori comici, frutti ingegnosi dell'umorismo dell'autore, e fonti feconde di un piacere sempre nuovo per gli spettatori, o di azioni e discorsi che presentando al contempo diverse facce, danno luogo all'errore di qualcuno che deve essere ingannato, e servono a farlo durare. Sempre in movimento, vi ci mantengono incessantemente anche noi, e i minori tra di loro tengono alto ovunque il nome di attori, che è dato ai personaggi di un'opera drammatica solo perché devono essere sempre in azione.

La voce, la memoria, basteranno a un *comédien* per rappresentare personaggi che spesso non sono meno difficili da rendere dell'eroe della pièce? Se gli attori non hanno né *feu* né intelligenza, se la natura ha rifiutato loro il sentimento, come faranno, non dico a piacere, ma a farsi sopportare nel meno significativo di questi personaggi?

Nella tragedia, la superiorità di un ruolo sull'altro è molto più grande che nella commedia; ma è doveroso che ci sia la stessa subordinazione tra i talenti degli attori tragici come tra i loro ruoli. In tante pièce recitate da questi attori, troviamo un certo numero di personaggi che, senza interessare tanto quanto quelli del primo o del secondo ordine, dicono cose abbastanza importanti perché lo spettatore non le voglia veder sfigurare. Qualche brano dei ruoli dei semplici confidenti, soprattutto i racconti di cui hanno carico, sono, almeno per la maggioranza degli uditori, impressionanti come le scene più belle per vivacità di emozioni e pompa delle immagini.

Quale delle qualità di cui ho parlato potrà essere trascurata da un *comédien*, quando si tratterà di conservare a questi brani tutta la loro maestà e tutta la loro forza? Essi costituiscono, a dire il vero, soltanto la parte più piccola dei ruoli dei confidenti; ma per questa stessa ragione questi ruoli sono forse i più difficili da recitare. Un attore, sostenuto da un ruolo costantemente patetico, è assai maldestro se non si fa applaudire. La grande difficoltà

³⁵ I primi attori lavorerebbero per la loro gloria, se di tanto in tanto avessero l'orgoglio di interpretare secondi e terzi ruoli. L'onore di far scoprire, in un ruolo, bellezze che non erano state notate, val bene quello di farsi applaudire in un altro che attrae battimani anche al *comédien* più mediocre.

consiste nel trarre dalla propria arte l'aiuto che non si trova nel personaggio. Sempre che non si abbia una figura assolutamente sgraziata, ci si può imporre alla moltitudine con la magnificenza dei costumi. Bisogna essere estremamente favoriti dalla natura per farsi rispettare in abito modesto.

Le persone che convenienze diverse allontanano dai primi ruoli sarebbero da compiangere se, avendo bisogno di tanti vantaggi, avessero motivo di credere di non poter attrarre molta attenzione da parte nostra. Dissipiamo questo errore, e rassicuriamole che la nostra stima per loro non si misura affatto sull'importanza dei loro ruoli, ma sul successo con il quale li assolvono; che il merito si fa notare sotto il nome di Théràmène come sotto quelli di Teseo e di Ippolito,^[*] e che per giudicare la bellezza di un ritratto, noi non consideriamo se il soggetto è un monarca o un soldato semplice.

II RIFLESSIONE

Quantunque si sia dotati delle principali qualità che noi esigiamo in una persona di teatro, ordinariamente si deve rinunciare, ad una certa età, a darsi in spettacolo

Ciò che è stato detto per le persone di teatro sulla figura, si può dire sull'età. La maggioranza degli spettatori spererebbe di vedere sulla scena solo figure capaci di affascinare gli occhi; spererebbe anche di non vedervi che soggetti nella loro primavera. Abbiamo provato che la prima di queste pretese è poco ragionevole. La seconda non lo è meno.

Come un personaggio, che si picca a sproposito di esser bello, tanto più ci diverte quanto meno la persona che lo rappresenta possiede questa perfezione, così un personaggio, che aspira a sproposito alle prerogative della giovinezza, deve fare tanto più effetto se è rappresentato da una persona che di per sé non potrebbe passare per giovane senza esporsi al ridicolo. Alcuni attori comici guadagnano dunque, in diverse circostanze, a non essere più nell'età destinata all'amore e ai piaceri.

Ma esortiamo i *comédiens*, e soprattutto le *comédiennes*, a non abusare di questo principio. Quando non possono altro che spiacere agli spettatori, non si ostinino a presentarsi ai loro sguardi. Che abbiano il coraggio, anche prima del tempo in cui sono condannati a lasciare la loro professione, di rinunciare ai ruoli che a loro non si addicono più.

Gli uni e le altre devono sempre ricordarsi che a teatro noi siamo infallibilmente feriti da tutto ciò che, rammentandoci le disgrazie della natura umana, ci dà occasione di riesaminare con fastidio noi stessi. Ordinariamente, quando si è diventati un oggetto capace di ispirare la

[*] Personaggi della *Phèdre* di Racine (Hôtel de Bourgogne, 1° gennaio 1677). Théràmène vi svolge il ruolo di confidente.

tristezza più che di suscitare piacere, il miglior partito da prendere è quello del ritiro. Sembrerà quasi sempre stravagante che persone a cui l'usanza mondana proibisce anche la soddisfazione di condividere, almeno troppo frequentemente, i divertimenti pubblici, si arroghino il diritto di esserne le eroine. Un talento unico o estremamente superiore è la sola cosa che può farci sopportare un attore o un'attrice i cui tratti avvizziti ci annunciano la sorte che ci aspetta.

È permesso alle persone che hanno giustamente suscitato l'ammirazione degli spettatori, offrirsi in spettacolo più a lungo delle altre. Per riconoscenza agli applausi che hanno ricevuto dal pubblico, esse non devono smettere di servirlo, finché non siano sostituite da soggetti che uniscono in sé le qualità che esse non hanno più con quelle che hanno ancora. Quando si saprà che non è per sordido interesse, né per folle presunzione, che rimangono in una compagnia, non si imputeranno loro i torti della natura; e se si fa attenzione alla loro età, sarà per compiangere il fatto che, pur meritando di non invecchiare, esse sono soggette, come le altre, alla legge comune.

Gli uomini possono recitare la commedia in età avanzata più impunemente delle donne. Questo senza dubbio perché, sostenendo meglio di loro gli attacchi della vecchiaia, essi ce la mostrano sotto un aspetto meno angosciante. Si sono visti due celebri *comédiens*,³⁶ lungi dall'essere schiacciati dal fardello degli anni, continuare a portare con tanto successo quanto ardore quello di una professione che molti giovani, anche senza espletare troppo esattamente i loro compiti, trovano ancora troppo faticosa. Ciò che si richiede alle persone che sono autorizzate dalla superiorità dei loro talenti a non affrettarsi a lasciare il teatro, è che, quando sono padrone della scelta dei loro ruoli, scelgano solo quelli che non contrastano troppo con la loro età. Di uno dei due attori³⁷ che ho appena citato non abbiamo però affatto approvato, malgrado tutto il suo merito, l'inclinazione a recitare, verso la fine della sua esistenza, i ruoli dei giovani principi. Non ci siamo abituati a sentirlo chiamare figlio in teatro da attrici di cui avrebbe potuto essere il bisavolo.

³⁶ Baron e Guérin. [Michel Boyron, detto Baron (1653-1729), formatosi come allievo di Molière, passò allo Hôtel de Bourgogne, per diventare una figura di primo piano alla fondazione del Théâtre Français. Dopo essersi inspiegabilmente ritirato all'età di 38 anni, al culmine della carriera, ritornò sulle scene trent'anni dopo, tenendole con successo sino a pochi mesi prima della morte. Eustache-François Guérin d'Estriché (1636-1728), proveniente dalla compagnia del Marais di Molière, fece parte per lungo tempo del Théâtre Français, distinguendosi soprattutto nei *rôles à manteau* e dei confidenti della tragedia. Si ritirò a ottantadue anni, in séguito ad un colpo apoplettico].

³⁷ Baron.

LIBRO SECONDO

Le qualità in cui è importante che gli attori cui sono assegnati i ruoli dominanti siano superiori agli altri comédiens

Gli attori a cui nella commedia si dà di preferenza il titolo di comici, quelli che, nella tragedia, rappresentano persone degne della nostra ammirazione a motivo delle loro virtù, e della nostra compassione a motivo delle loro sventure, e quelli che, sia nella tragedia, sia nella commedia, recitano i ruoli di amanti, devono possedere svariate doti naturali, di cui possono fare a meno altre persone di teatro.

Queste doti sono di due specie: le prime esteriori, le altre interiori. Queste saranno l'argomento della prima Sezione di questo libro. Riserverò alla seconda ciò che ho da dire su quelle che interessano i sensi degli spettatori.

SEZIONE I

Delle doti interiori che si desiderano nei principali attori

CAPITOLO I

La gaiezza è assolutamente necessaria ai comédiens il cui ruolo è farci ridere

Se si consultassero certe persone raffinate, si bandirebbero dalla commedia i servi, le soubrette, i contadini, e diversi altri personaggi destinati a divertirci con i loro scherzi e i loro atteggiamenti ridicoli. Questi spettatori delicati esigono che si introducano sulla scena solo persone di un certo livello; e, secondo loro, è mancare di rispetto al pubblico pretendere di occuparlo con oggetti di minore importanza. Prima o poi, affinché essi prestino attenzione ad un attore, bisognerà che si producano i titoli di nobiltà dell'uomo che rappresenta.

Ammetto che si possano fare buone commedie senza impiegarvi personaggi subalterni; ma Molière, Regnard, Dancourt e gli altri maestri di teatro ci hanno dimostrato che si possono impiegare questi personaggi e fare pièce mirabili. Sebbene io renda tanta giustizia quanta nessun altro ai poeti che, prendendo un'altra strada, si sono rivolti principalmente al genere che si definisce 'comico alto', io penso che questo genere non è il solo degno di piacerci; che il vero fine della commedia è farci ridere; che, purché vi riesca con mezzi decenti, non dobbiamo avere da ridire sulla scelta di questi mezzi; che il comico può essere fine, senza che i personaggi

siano di condizione molto elevata,³⁸ e che non c'è comico basso se non quello che rivela, nell'autore, costumi vili ed *esprit* meschino.

Che i poeti che sanno far parlare un uomo del popolo convenientemente alla sua condizione e al suo carattere, e tuttavia conferire attrattiva ai suoi discorsi, non abbiano dunque timore di farlo comparire in scena. Ma che un *comédien* non si incarichi di ruoli di questa specie, quando è nato con un carattere serio.

Se una persona di teatro non può mai fare troppa attenzione a dare la minima importanza possibile agli eventi felici o infelici che le capitano personalmente, gli attori comici sono ancor più soggetti degli altri a questa legge. Il desiderio di farsi applaudire è quasi l'unica passione che è loro permessa e, accanto a ciò, ognuno di loro non deve conoscere altro sentimento abituale se non quello della gioia. Soprattutto bisogna che la maggiore o minore opulenza non influisca sull'umore, e che la loro gaiezza non dipenda dalla maggiore o minore abbondanza degli incassi.

Noi vogliamo che le risa camminino incessantemente insieme ai loro passi, e che essi si divertano divertendoci. Solo dando la commedia a se stessi si giunge a recitarla bene. Quando si rappresenta un personaggio comico senza prendervi piacere, si è visti come un mercenario che esercita il mestiere di *comédien* per impossibilità di procurarsi altre fonti di sostentamento.

Invece, quando si condivide il piacere con gli spettatori, si è quasi sempre sicuri di piacere loro. L'allegria è il vero Apollo degli attori comici. Se sono gioiosi, quasi necessariamente hanno *feu* e genio.

Non dimentichiamo tuttavia di avvertirli che noi desideriamo leggere ordinariamente soltanto nella loro recitazione, e non sul loro volto, la gaiezza che i loro ruoli ispirano loro. Le fisionomie tristi sono tollerate a fatica nella commedia. Ma un *comédien* che si propone di farci gioire, ci apparirà spesso tanto più comico quanto più ostenterà di apparire serio. Io direi senz'altro agli attori tragici: «Piangete se volete che io pianga». A quelli comici dico: «Non ridete quasi mai se volete che io rida».

Egli non deve mai perdere di vista che è sempre costretto a rimanere nascosto dietro il suo personaggio; che il personaggio ci deve divertire, sia con le cose che fa o che dice su base premeditata, sia con azioni e discorsi involontari; che in ultima analisi il comico manca il suo effetto, se l'attore, ridendo, gli toglie l'aria di ingenuità che ne è tutto il pregio; che, nel primo caso, le battute spiritose perdono a teatro, come nella conversazione, il loro sale più pungente, se la persona da cui provengono non dissimula con cura la sua intenzione di far ridere, e la sua speranza di riuscirvi.

³⁸ Se si dubita di ciò che sostengo, si legga la commedia delle *Trois Cousines*. [Commedia in tre atti di Dancourt (Florent Carton), rappresentata per la prima volta al Théâtre Français il 17 ottobre 1700, ivi ripresa con alcune modifiche (musica e intermezzi) nel 1724. Ambientata nel villaggio di Creteil, mette in scena, come le altre commedie dello stesso autore, perlopiù personaggi di estrazione popolare].

CAPITOLO II

Chi non ha l'animo elevato rappresenta male un eroe

Non mi si deve accusare di assegnare il termine elevatezza di sentimento alla follia dalla quale sono toccati talvolta i primi attori tragici: talvolta, convinti di non smettere mai di essere principi, non possono, anche abbandonando il coturno, discendere dalla loro grandezza. Credono di dare udienza se ricevono una visita, e di tenere un consiglio di stato quando assistono alle riunioni della loro compagnia: dettano ordini ai domestici, con lo stesso tono in cui i sovrani pronunciano le loro sentenze, e fanno convenevoli ad un autore che ha bisogno di loro, con un'aria che dà motivo di sospettare che pensino di distribuire grazie o ricompense.

Non mi si deve accusare, poi, di chiamare elevatezza di sentimento il pregiudizio di certe persone di teatro che, sull'esempio di un famoso *comédien*, pongono i grandi attori accanto ai più grandi uomini, e che, se ne avessero l'ardire, quasi sosterebbero che è meno difficile essere un eroe che rappresentarlo bene.

La vanità dei primi può non essere per loro assolutamente inutile. Se da un lato li rende ridicoli, può dall'altro renderli più adatti al ruolo. Può esporli in società a spiacevoli inconvenienti, ma può anche fornire loro un mezzo di attrarre più applausi a teatro. A forza di abituarsi a recitare in casa propria il ruolo di re, possono giungere a recitarlo con più naturalezza quando sono in scena. Ma questa abitudine influirà solo sulla loro esteriorità. Nobiliterà il loro contegno ed il loro gesto, ma non darà loro tutta la fierezza maschia, necessaria a ispirarci gli impeti generosi che ci aspettiamo dalla tragedia.

La prevenzione di certi *comédiens* sull'eccellenza della loro arte può anch'essa essere per loro di una qualche utilità, facendogliela amare di più. Magari tale attore deve i suoi successi principalmente a questo sentimento; magari, se avesse avuto meno stima della sua professione, avrebbe fatto meno sforzi per eccellervi. L'anima assume necessariamente una certa elevatezza dall'alta idea che si fa degli oggetti su cui si esercita. Ma questa elevatezza è ancora lontana da quella cui sono costretti a mostrarci gli attori tragici, se ci vogliono soddisfare.

Questa consiste in un nobile entusiasmo, prodotto da tutto ciò che porta il carattere della grandezza, ed è questo che io chiamo elevatezza di sentimento. È l'entusiasmo che distingue i tragici eccellenti dai mediocri. È soprattutto grazie a questa dote preziosa che i primi fanno nascere, nel cuore dello spettatore più infimo, emozioni che egli non immaginava fossero nelle sue possibilità.

Il potere di elevarci al di sopra di noi stessi è il più bel privilegio della tragedia, ma spesso, per goderne, essa ha bisogno dell'aiuto dell'attore. I discorsi che racchiudono i sentimenti più eroici per un grande numero di persone sono ciò che, per coloro cui la musica non è affatto familiare, è

un'aria messa semplicemente in note: a meno che un cantante capace non le dia anima ed espressione, gli ignoranti non ne riconoscono il valore. Il sublime di un sentimento sfugge a molti spettatori, se il *comédien* non li aiuta ad accorgersene.

Ne hanno tuttavia in sé il germe, e si tratta solo di riscaldarlo affinché si sviluppi. Quando, rappresentando un grand'uomo, vi riempite del calore celeste di cui fu animato, voi lo trasferite nelle anime più ordinarie. Voi trasformate un cuore debole in magnanimo, e i vostri uditori, almeno al momento, diventano altrettanti eroi. Si convincono quasi che è mancata solo l'occasione di stupire i loro contemporanei, e che se si fossero trovati nella stessa situazione del vostro personaggio, l'avrebbero uguagliato, e magari superato. Ad ogni sentimento elevato che la tragedia presta al personaggio, sembra loro di avere esposte dinanzi ricchezze che essi stessi posseggono. In ciò che è il personaggio contemplanò ciò che si credono capaci di essere, e ammirano nelle sue virtù la pretesa grandezza alla quale sono convinti che avrebbero potuto aspirare, se la fortuna fosse stata loro più favorevole.

CAPITOLO III

Se tutte le persone di teatro hanno bisogno di sentimento, quelle che si propongono di farci versare lacrime hanno più bisogno delle altre della parte di sentimento designata comunemente con il nome di viscere

Orazio ha detto: «Piangete se volete che io pianga». Rivolgeva questa massima ai poeti. La si può rivolgere anche ai *comédiens*.

Gli attori tragici vogliono sottoporci a un'illusione? Devono esservi sottoposti essi stessi. Bisogna che si immaginino di essere, che siano effettivamente ciò che rappresentano, e che un felice delirio li convinca che sono loro ad essere traditi, perseguitati. Bisogna che questo errore passi dal loro *esprit* al loro cuore, e che in più occasioni una sventura finta strappi loro lacrime vere.

Allora non percepiremo più in loro dei freddi *comédiens*, che con toni e gesti studiati vogliono interessarci ad avventure immaginarie. Allora, se qualche ostacolo insormontabile non si oppone all'effetto che devono produrre, essi sono sicuri di operare tutti i prodigi che si possono attendere dalla loro arte. Sono sovrani che comandano come padroni assoluti le nostre anime. Sono maghi che sanno conferire sensibilità agli esseri più insensibili.

Tale è il potere della tristezza: questo affetto dell'anima è una specie di malattia epidemica, i cui progressi sono tanto rapidi quanto stupefacenti. Contrariamente alle altre malattie, essa si propaga attraverso gli occhi e gli orecchi, e basta vedere o sentire una persona sinceramente e giustamente afflitta, per rattristarsi con lei. La vista degli effetti delle altre passioni non è così contagiosa. Un uomo si abbandona in nostra presenza alle emozioni della collera più violenta, e ci lascia perfettamente tranquilli. Un altro è trasportato dalla gioia più viva, e noi restiamo seri. Ma i pianti, anche di una persona che ci è indifferente, hanno quasi sempre la prerogativa di commuoverci. Nati per la pena e per le sofferenze, noi leggiamo dolorosamente il nostro destino nella sorte degli sventurati, e le sfortune degli altri sono uno specchio ove contempliamo con amarezza le miserie legate alla nostra condizione.

È facile dar ragione della nostra facilità ad affliggerci; non lo è definire esattamente la natura del piacere che assaporiamo, guardando la tragedia, nel provare questo sentimento. Che noi andiamo a teatro allo scopo di prendere in prestito le impressioni che ci mancano, o di distrarci da quelle che ci dispiacciono, non è sorprendente: ciò che pare stupefacente è che vi siamo indotti spesso dal nostro desiderio di spargere lacrime. Si possono tuttavia assegnare diverse cause di questa bizzarra inclinazione, e la difficoltà è solo determinare qual è la più diffusa.

Quando ho detto che le sfortune altrui sono uno specchio nel quale consideriamo la sorte alla quale siamo condannati, avrei potuto fare una distinzione. Qui sarà collocata più a proposito, e servirà a far intravedere una delle fonti del piacere di cui cerchiamo l'origine. La vista delle

disgrazie altrui per noi è dolorosa, quando si tratta di quelle a cui noi siamo esposti quanto loro. Diventa consolatoria quando non abbiamo affatto da temere quelle di cui ci offre la pittura. Noi riceviamo una specie di sollievo, riconoscendo che in condizioni che invidiamo, talvolta si subiscono pene crudeli, al riparo delle quali ci mette la nostra mediocrità. Non solo sopportiamo i nostri mali con meno impazienza, ma ci applaudiamo nello scoprirci meno sfortunati di quanto immaginassimo.

Dal fatto che le sventure altrui, più grandi delle nostre, ci consolano di non essere più fortunati, non dovrebbe seguire che noi dobbiamo gustare cose piacevoli a rattristarci di quelle sventure se il nostro amor proprio non vi trovasse il suo rendiconto nel pagare questo tributo. Ma gli eroi celebri per le loro sfortune lo sono stati anche per qualità straordinarie. Più siamo toccati dalla loro sorte, più mostriamo di conoscere il valore delle loro virtù, e il titolo di giusti estimatori della grandezza lusinga il nostro orgoglio. D'altronde la sensibilità, quando è guidata dal discernimento, è essa stessa una virtù. Ci mettiamo nella classe delle anime generose, accordando a illustri sventurati la compassione loro dovuta. Soprattutto a teatro, ci si intenerisce tanto più volentieri in favore dei grandi personaggi, quanto più si è consapevoli che questo sentimento non sarà di durata abbastanza lunga da diventare importuno, e che un cambiamento favorevole della loro situazione farà presto cessare le loro disgrazie e il nostro dolore.

Siamo ingannati nella nostra attesa, e questi eroi sono le vittime di un destino ingiusto e barbaro? Ci istituimo giudici tra loro e i loro nemici. Ci sembra che se avessimo la possibilità di scegliere di perire come gli uni, o di trionfare come gli altri, non vacilleremmo, e di ciò appariamo più grandi ai nostri occhi.

Forse sarebbe vano cercare di dipanare quale di queste cause influisca di più sul piacere che abbiamo nel piangere alla tragedia; forse ciascuna diventa la prima o l'ultima, a seconda della natura dell'animo su cui esse agiscono. Non mi fermerò più a lungo su una questione non tanto importante quanto curiosa, e passo ad un'altra più pertinente al mio argomento.

Perché *comédiens* che sono stati commossi nel vivo all'ascolto della lettura dei loro ruoli, non lo sono quando li rappresentano? Perché scene che strapperebbero loro le lacrime se fossero eseguite da altri, non fanno su di loro alcuna impressione quando le eseguono?

Verosimilmente questa singolarità non deve essere attribuita che alla scarsa attività della loro anima, che non può essere messa in movimento che dal ministero grossolano dei sensi. Messi in moto dai toni più che dalle situazioni e dai discorsi, non sono inteneriti se non quando una recitazione commovente li avverte che debbono esserlo. In certi altri, si può imputare questa contraddizione all'inclinazione che il nostro cuore ha per

l'indipendenza, e che lo porta a fare meno bene ciò che fa su comando di quello che fa volontariamente. Altri mostrano tanta freddezza nella loro recitazione, perché non possedendo abbastanza bene i loro ruoli, ed essendo tutti occupati dall'attenzione a ricordarsi ciò che devono dire, non possono abbandonarsi alle emozioni che le loro situazioni esigono. Spesso accade anche, soprattutto agli attori che non si sono conquistati il diritto di contare sui nostri applausi, accade, dico, che il timore di dispiacere al temibile tribunale del parterre soffochi in loro ogni altro sentimento, e ricadano nell'imbarazzo degli scolari timidi, cui la presenza di un maestro severo non permette di far buon uso delle loro felici disposizioni.

CAPITOLO IV

Le persone nate per amare dovrebbero essere le sole ad avere il privilegio di recitare i ruoli di amanti

In una recente opera lirica, un'attrice rappresentava una principessa presa da un'ardente passione per un infedele; e non metteva nel suo ruolo la tenerezza che esso richiedeva. Una delle sue colleghe, la quale, nonostante le ragioni che due persone della loro professione e del loro sesso hanno per non amarsi, le era amica, voleva farle recitare il ruolo con successo. Le impartì diverse lezioni, ma le lezioni non ebbero l'effetto desiderato. Infine un giorno la maestra disse alla discepola: «è difficile quello che vi chiedo? Mettetevi al posto dell'amante tradita. Se foste stata abbandonata da un uomo che amate teneramente, non sareste penetrata d'un vivo dolore? Non cerchereste di...». «Io?» – rispose l'attrice a cui era rivolto questo discorso –, «io cercherei il modo di farmi al più presto un altro amante». «In questo caso», – rispose la maestra –, «facciamo entrambe fatica per nulla. Non vi potrò mai insegnare a recitare il vostro ruolo come si deve».

La conseguenza che traeva era giusta. La sua amica, conoscendo dell'amore solo l'interesse o la vanità, era incapace di esprimerne le raffinatezze.

Capisco, direte voi, che le persone che amano o che hanno inclinazione ad amare, sono più adatte delle altre a recitare i ruoli teneri; ma non vedo perché dovrebbero essere le sole. Basta un poco di conoscenza della storia del teatro per sapere che le scene d'amore non sono mai state rese così vive se non quando l'attore e l'attrice che le eseguivano erano veramente affascinati l'uno dall'altra. Non si smetterà mai di citare a questo riguardo come una simile coincidenza, per un certo tempo, abbia decretato il successo della *Psyché* di Molière. [*] Se ne deve concludere che bisogna avere una disposizione alla tenerezza per coprire i ruoli che richiedono di essere recitati teneramente? Tutti i giorni un uomo dolce rappresenta molto bene un personaggio crudele. Un attore, con molto distacco e disprezzo per la fatuità dei nostri *petit-maîtres*, può copiarli perfettamente, e non è necessario essere d'umore irascibile e collerico per contraffare gli impeti del *Grondeur*. [**] Per quale ragione non dovrebbe essere dell'amore come delle altre passioni, e perché, senza essere suscettibile alle sue debolezze, non si dovrebbe essere in grado di dipingerne fedelmente gli slanci?

[*] *Psyché* di Molière, Pierre Corneille e Quinault, tragedia-balletto in versi liberi e con le musiche di Lully, ebbe la sua prima rappresentazione nella Salle à Machines delle Tuileries durante il Carnevale del 1670 (o del 1671: le fonti non concordano). La circostanza cui ci si riferisce è presumibilmente quella della sua ripresa nel giugno 1703, con i ruoli principali di Amore e Psiche affidati rispettivamente a Baron e a Christine-Antoniette-Charlotte Desmares (1683-1773).

[**] *Le Grondeur* di Bruéys (1691), commedia in tre atti in prosa che ha come protagonista il personaggio irascibile e collerico di M. Grichard.

Se impiegate questo linguaggio, non avete mai amato: addirittura c'è il sentore che non abbiate mai visto dei veri amanti. Con più esperienza riconoscerete che l'espressione della tenerezza non è affatto di competenza dell'arte. Qualsiasi sforzo si faccia per coglierne l'aria ingenua e toccante, sarà sempre tanto diversa dalla natura quanto le fredde smancerie di una cortigiana lo sono dagli sguardi appassionati di un'amante sincera. Si copiano imperfettamente le altre passioni se non ci si abbandona alle loro emozioni, ma questo, almeno imperfettamente, si verifica. A sangue freddo si imita male il tono della collera, ma almeno è possibile ostentare qualche altro segno esteriori tramite cui essa usa manifestarsi; ed in molti ruoli, anche quando non ingannate gli orecchi, talvolta ingannate gli occhi. Nei ruoli teneri voi non ingannate più gli occhi degli orecchi, se la natura non vi ha dotato di un'anima fatta per amare.

Ci si convincerà della verità di questo principio senza affannarsi in grandi riflessioni. Magari ci si convincerà anche che un attore e un'attrice, quando recitano insieme la scena di due persone mutuamente inebriate del loro amore, non potrebbero recitarla con totale perfezione, se almeno allora non sentissero effettivamente l'uno per l'altra tutti gli impulsi che agitano i due innamorati.

In effetti, se non è necessario, per rendere adeguatamente una scena di questa natura, che essi provino una passione reciproca almeno momentanea, perché una persona di teatro sembra così diversa da se stessa quando recita dinanzi all'oggetto della sua tenerezza, rispetto a quando non ha questa opportunità? Perché quasi tutti i *comédiens*, per loro stessa ammissione, ricopriranno male un ruolo di innamorato se li si metterà in scena con un'attrice che non è in grado di ispirare loro alcunché? Si presenta una terza questione. Perché una scena tenera ci sembra insipida quando il ruolo di innamorato è recitato da una donna travestita? Non è forse perché siamo persuasi che essa non senta per una persona del suo sesso le emozioni di cui si propone di offrire l'immagine?

Se vogliamo conoscere la ragione per cui si può ostentare la maschera delle altre passioni, e non si può, a meno di non amare, copiare solo in modo molto infedele gli slanci della tenerezza, azzarderò qui una congettura.

Gli altri affetti dell'animo si dipingono sul volto solo determinando sui lineamenti una sorta di alterazione, mentre la tenerezza gode, così come la gioia, del privilegio di aggiungere bellezze alla fisionomia e di correggerne i difetti. Così, dal fatto che si può presentare un'immagine imperfetta di certe passioni, sebbene non siamo affatto sottomessi al loro dominio, non ne consegue che si possa imitare anche imperfettamente la dolce ebbrezza dell'amore senza esserne agitati.

Sarebbe chiedere l'impossibile esigere da tutte le persone che recitano insieme scene tenere che siano nel momento prese l'una dall'altra. Ma a noi interessa che, se la loro passione non è reale, essa sia apparente, e non ci

arrecheranno a riguardo la più leggera illusione, quando non avranno almeno un'inclinazione all'amore. Non è più facile a una persona su cui la giovinezza, le attrattive e la bellezza non hanno alcun potere, assumere quella deliziosa agitazione, quei movimenti vivi e voluttuosi, prodotti dalla presenza dell'oggetto che si ama e da cui si è amati, di quanto non lo sia alla notte triste e fosca adornarsi del fulgore di un giorno puro e sereno.

CAPITOLO V

Che è solo un corollario del capitolo precedente

Poiché la disposizione alla tenerezza è una condizione necessaria per recitare i ruoli di amante, è evidente che non ci si deve assumere il compito di questi ruoli se non si è più nell'età felice di amare.

Il ricordo delle nostre impressioni passate non basta per rendercele. Vanamente noi rammentiamo ciò che eravamo quando il calore e l'attività del nostro sangue davano alle passioni un dominio così incontrastato su di noi. Questa idea, quando non resta più che un sangue pigro e raffreddato dagli anni, non è che la reminiscenza di un bel sogno, ed essa non può far rinascere quei dolci slanci che erano la nostra delizia. Affinché essa producesse questo effetto, bisognerebbe che gli oggetti ci sembrassero tali come un tempo, e noi non abbiamo più gli stessi occhi. Più perdiamo il diritto di essere difficili, più lo diveniamo e, nella misura in cui meritiamo meno, noi chiediamo di più.

In questa situazione, che mezzo c'è per un attore o un'attrice di trasformarsi, secondo i loro desideri e secondo le esigenze dell'autore, in innamorati che credono di vedere, nell'idolo del loro amore, ciò che la natura ha prodotto di più perfetto?

Indipendentemente dal fatto che i *comédiens* nel loro autunno non abbiano più né lo stesso modo di vedere, né la stessa prontezza ad infiammarsi, quando devono diventare personaggi di innamorati, il loro timore deve essere quello di portare nella rappresentazione lo stesso imbarazzo che proverebbero se la finzione divenisse per loro verità. Essi parleranno tanto meno bene la lingua dell'amore ad un'amante presunta, se sanno che la parlerebbero con poco successo ad un'amante vera. Sentono che non riuscirebbero a persuaderla: non possono assumere con lei quei toni con i quali in un'altra età della vita l'avrebbero persuasa.

SEZIONE II

Delle doti che, negli attori di cui si tratta in questo secondo libro, interessano i sensi degli spettatori

CAPITOLO I

La voce che può essere sufficiente in certi ruoli, non è sufficiente nei ruoli destinati a interessarci

Noi troveremmo ridicolo che per recitare sia la tragedia, sia la commedia, una persona si presentasse in teatro senza avere un organo vocale adatto; che si vantasse, senza voce, di farci sentire, e che pretendesse di ridurci a spalancare gli orecchi per ascoltare dei muti, e vedere scene, abbellite di tutti gli ornamenti che può fornire *l'esprit* aiutato dal genio, diventare fredde pantomime. Ma, purché gli attori comici non ci lascino perdere nulla dei discorsi che l'autore mette loro in bocca, noi perdoniamo loro volentieri la mediocrità della voce. Io penso anzi che non sia importante che abbiano una voce alta in volume. Ciò che una voce guadagna in volume, lo perde in leggerezza, e gli attori comici hanno bisogno principalmente di una voce leggera e flessibile. Gli attori tragici ne hanno bisogno di una forte, maestosa e patetica.

La commedia, anche quando occasionalmente si propone di commuoverci, è tenuta solo a procurarci una dolce agitazione. Ci aspettiamo invece dalla tragedia scosse violente. Per produrle essa si serve di preferenza dei suoi attori principali. Per questo motivo, è necessario che la loro voce, adatta al contempo a dominare l'attenzione, a imprimere il rispetto e a suscitare le grandi emozioni, conferisca alla veemenza del discorso il vigore maschio, all'elevatezza dei sentimenti la nobile fierezza, e alla vivacità del dolore l'eloquente energia che servono a impressionarci, stringerci e penetrarci. Non basta che metta in movimento, bisogna che trasporti; non basta che s'imponga, bisogna che soggioghi; non basta che tocchi, bisogna che strazi. Quando persone cui la natura ha accordato solo deboli organi vocali recitano certi primi ruoli tragici, sembra di sentire la tempesta di *Alcyone* ^[*] suonata con quegli strumenti nani e asmatici di cui si servono i maestri di danza quando fanno lezione ai loro allievi. Che impressione invece non fa un ruolo inteso per commuovere vivamente gli spettatori, quando è recitato da una giovane attrice che il Théâtre Français ha portato via al Teatro Lirico, ^[**] e i cui accenti vittoriosi sarebbero stati sufficienti un tempo alle

[*] *Alcyone, tragédie en musique* in un prologo e cinque atti, di Marin Marais (1656-1728), su libretto di Antoine Houdar de Lamotte, rappresentata per la prima volta all'Opéra, il 18 febbraio 1706, era rimasta celebre per l'uso innovativo degli strumenti musicali nell'intermezzo della tempesta.

[**] Si tratta della celebre M.lle Clairon (Claire-Josephe-Hyppolite Leyris de la Tude, 1724-1803), che apparve all'Opéra per breve tempo prima del suo debutto nel Théâtre Français

figlie di Minosse per fare di Teseo un amante costante, e di Ippolito un infedele!

Gli attori che nella commedia rappresentano persone di alta condizione, non hanno bisogno di avere una voce maestosa, ma devono averla nobile.

Come per le fisionomie di distinzione, così è, se posso esprimermi in questo modo, per le voci di qualità, le voci dal cui suono, senza vedere le persone che parlano, si giudica che non sono di persone comuni. Senza dubbio quelle di nascita più elevata non hanno sempre la prerogativa di una voce imponente, come non hanno quella di una figura rispettabile, ma quando l'arte si propone di imitare è costretta a scegliere modelli, e a presentarci in ogni genere le copie degli originali più degne di piacerci.

La voce di un comico deve essere nobile, se recita il ruolo di un uomo d'alta condizione; deve essere interessante se recita il ruolo di innamorato: le armi che le inflessioni toccanti forniscono al sentimento sono ancora più potenti di quelle che prende dalle espressioni più energiche. I discorsi fanno impressione sul cuore solo per il canale dell'*esprit*. Un parlare aggraziato agisce direttamente sul cuore. Ci sono organi vocali favoriti dalla natura che avrebbero il segreto di commuoverci, anche se non potessimo assegnare alcuna idea determinata ai suoni che profferissero, e forse ci è successo di essere più sensibili ai lamenti di una persona di cui ignoriamo la lingua che a tutto ciò che ci è stato mai detto nella lingua che possediamo più perfettamente.

Se nella commedia basta che la voce degli innamorati maschi sia interessante, è necessario che quella delle innamorate sia seducente. Noi desideriamo da loro i toni persuasivi con i quali una bella può fare tutto ciò che vuole dello spettatore, e ottenere tutto ciò che esige da uno spasimante. Le attrattive della voce possono rimpiazzare molte qualità. In più d'una occasione, la seduzione degli orecchi ha vinto sulla testimonianza degli occhi, e la persona cui rifiutiamo i nostri omaggi quando semplicemente la vediamo, ci è parsa meritarli solo quando l'abbiamo ascoltata.³⁹

(Cfr. De Mohuy, *Abrégé de l'Histoire du Théâtre Français depuis son origine jusqu'à le premier Juin de l'an 1780*, nouvelle édition, 3 voll., Paris, Jorry, 1780, vol. II, p. 402, e P. D. Lemazurier, *Galerie des Acteurs du Théâtre Français, depuis 1660 jusqu'à nos jours*, 2 voll., Paris, Chaumerot, 1810, vol. II, p. 80).

³⁹ Un organo vocale così seducente non è assolutamente necessario alle altre attrici; ma bisogna almeno che la loro voce non ferisca l'orecchio. Le donne prive di una attrattiva ci privano di un piacere, e più esse sembrano fatte per suscitare in noi solo sensazioni gradevoli, meno perdoniamo loro di produrre un effetto contrario alla nostra attesa. La dolcezza della voce è uno dei loro attributi più ordinari, e noi crediamo che la natura ci defraudi dei nostri diritti quando fa uscire da una bella bocca suoni poco graziosi.

CAPITOLO II

Si richiede agli innamorati, nella commedia, una figura amabile, e agli eroi, nella tragedia, una figura imponente

L'elevatezza dei sentimenti d'una principessa può farle dimenticare la poca regolarità dei tratti di un eroe, in favore delle grandi qualità che lo distinguono. Seguendo questo principio, quando tra i ruoli di innamorato o di sposo beneamato un attore tragico non sceglierà quelli con cui la sua età è incompatibile, noi non gli faremo il processo in base alla sua poco seducente esteriorità.

Nella commedia, il che si potrebbe non credere, siamo più severi. Siccome essa non offre che cose comuni nei sentimenti e nelle azioni dei suoi personaggi, noi non immaginiamo che i suoi eroi siano di merito abbastanza trascendente per trionfare sul cuore senza affascinare gli occhi, né le sue eroine abbastanza delicate da non lasciarsi guidare dai loro occhi nel dare in dono il loro cuore. Così, a meno che l'autore non ci dipinga una passione ridicola, noi non vogliamo soltanto che la figura dell'innamorato non smentisca, ma anche che giustifichi la tenerezza della persona da cui è amato. Non basta che l'attrice ci dipinga con colori veri il suo preteso amore; bisogna che noi lo giudichiamo verosimile, e che possiamo al contempo lodare l'eccellenza della recitazione della *comédienne*, e non biasimare il cattivo gusto dell'innamorata.

Si ha un bel dire che è alla situazione del tal personaggio, e non alla persona del tale attore, che noi c'interessiamo; che non è qualcosa che riguarda i nostri occhi, ma il nostro cuore e il nostro *esprit*; che spesso alcune belle sospirano per uomini assai poco amabili, e che queste bizzarrie non ci debbono stupire a teatro, perché il mondo ce ne fornisce ogni giorno di simili. Forse, riflettendoci, si capiterà di fronte a queste verità; ma nella commedia non si vuole che il piacere dipenda dalla riflessione.

Se quando il ruolo presuppone nel *comédien* le attrattive della figura, è importante che il *comédien* possa piacere agli spettatori che hanno solo gli occhi, come a quelli che hanno orecchi e discernimento, questa condizione è ancor più essenziale per le attrici che recitano il ruolo di innamorate amate e degne di esserlo. Non è precisamente di bellezza che hanno bisogno. È di qualcosa che vale più della bellezza, e che agisce più generalmente e più potentemente sui cuori; di quel qualcosa che fa sembrare affascinante una donna, e senza il quale la sua bellezza è inutile; di quel fascino conquistatore, tanto certo di trionfare quanto di non essere mai ben definito.

Così come non scusiamo nella commedia la mancanza di attrattive alle persone che si suppone essere a ragione trattate con favore dall'amore, noi esigiamo in un *comédien*, cui l'attore conferisce un nome e dei sentimenti al di sopra della volgarità, un'esteriorità che non degradi il suo personaggio.

Sebbene la natura non proporzioni mai tutte le sue doti allo splendore della nascita, e spesso una fisionomia assai poco rispettabile accompagni titoli assai rispettati, noi non vediamo se non con ripugnanza un attore di figura ordinaria mettersi a rappresentare una persona di alta condizione.

Ci ripugnerebbe ancor più nella tragedia se intendesse passare per un grande monarca, e se ci provasse, ci apparirebbe non tanto recitarne il ruolo quanto parodiarlo. Non si è ancora dimenticata l'avventura di un debuttante. Aveva viscere, *esprit* e *feu*, ma la sua esteriorità era tutto meno che eroica. Un giorno rappresentò *Mitridate*, e lo rappresentò in modo tale da soddisfare tutti i suoi uditori, se avesse avuto come uditori solo ciechi. Nella scena in cui Monime ^[*] dice a questo grande principe: «signore, mutate volto!», un burlone gridò all'attrice: «lasciatelo fare». Si persero di vista sul campo i talenti dell'attore, per pensare solo alla poca conformità che c'era tra il suo ruolo e la sua persona.

Tutti gli attori tragici devono avere la figura nobile: ⁴⁰ è necessario che quelli che recitano i primi ruoli ne abbiano una imponente; tale quella di un *comédien* di cui ho già fatto l'elogio e la critica, e che nel secolo scorso ha fatto rivivere Roscio nei tratti di Augusto, ^[**] o tale quella di un altro attore cui la natura prodigò tanti dei suoi doni più rari, e che ha abbandonato le scene fin troppo presto per i nostri gusti.

Non è solo necessario scorgere nei primi tragici la maestà che annuncia le anime superiori, ma è importante che la loro fisionomia sia dolce e invidiabile. Non è straordinario che la commedia, preoccupandosi solo di divertirci, bandisca dalla sua rappresentazione tutto ciò che si oppone all'effetto che vuole produrre. Essendo il terrore una delle impressioni che la tragedia si compiace più di suscitare, non si ha più motivo di essere sorpresi che esiga dagli attori un'esteriorità contraria ai suoi obiettivi. Due riflessioni fanno capire la ragione di questa pretesa bizzarra. La tragedia può esporre ai nostri occhi azioni crudeli, anche barbare, ma devono essere le conseguenze dell'impeto di una passione violenta, e non di un'inclinazione naturale per il crimine. Noi accettiamo che gli eroi tragici siano colpevoli, ma vogliamo persuaderci che lo siano loro malgrado; che abbandonandosi al male, essi conservino una sorta di amore per il bene; che siano trascinati al precipizio, e non che vi si gettino volontariamente.

[*] Monime è la promessa sposa del protagonista in *Mithridate* di Racine (tragedia in cinque atti in versi, dic. 1672-genn. 1673).

⁴⁰ La tragedia richiede che tutto in essa porti il carattere della grandezza. In essa, ci sono personaggi subordinati, ma non ce se sono di subalterni; essa ammette semplici confidenti, ma tali confidenti sono depositari dei segreti dei loro sovrani, e condividono con loro onori ed oneri di governare e difendere gli stati. È opportuno quindi che l'esteriorità di tutti gli attori tragici, anche di quelli ridotti ai ruoli meno importanti, risponda alla dignità delle persone per le quali essi vogliono che noi li prendiamo.

[**] Si tratta ancora di Baron, soprannominato 'il Roscio francese', in *Cinna* (tragedia in cinque atti in versi, 1639) di Pierre Corneille. Nel ruolo di Augusto Baron riapparve sulle scene nel 1720, a 68 anni, dopo un ritiro durato circa tre decenni.

Questo non è abbastanza per la nostra delicatezza. Non siamo contenti, se non ci immaginiamo di leggere sulla loro fronte che erano nati per vedere soddisfatti i loro desideri, e se il diritto che noi attribuiamo loro di essere felici non li scusa di aver voluto trionfare, a qualsiasi prezzo, degli ostacoli che si erano frapposti dinanzi alla loro felicità.

CAPITOLO III

Del rapporto vero o apparente che deve esservi tra l'età dell'attore e quella del personaggio

Un ritratto, per quanto stimabile per la correttezza del disegno e per la verità del colorito, è criticato a ragione, se invecchia la persona che si è proposta a modello. Un *comédien*, pur avendo la recitazione perfettamente vera, ci piacerà solo in misura mediocre, se apparirà troppo vecchio rispetto al personaggio che rappresenta. Non basta che Ifigenia non ci sia mostrata con le rughe e Britannico con i capelli grigi, noi vogliamo che questa principessa e questo principe ci siano mostrati in tutto il fascino della giovinezza.

Attori con qualche anno in più di quelli che l'autore assegna al loro personaggio, potrebbero fare su di noi un'impressione più piacevole di quella che farebbero se non fosse tale la situazione. Sempre che all'arte di recitare bene la commedia essi aggiungano quella di far sparire la distanza tra la loro età e quella della persona di cui assumono il nome, noi li sapremo tanto più capaci di procurarci il piacere di una duplice illusione. Non ce ne faranno invece alcuna, se il loro volto si accorderà male con la data di nascita di quella persona. Molti anni prima che il *comédien* a cui ho rimproverato la sua imprudenza di recitare ruoli che non gli si addicevano più, raggiungesse la vecchiaia, i nostri padri erano indispettiti dal vederlo contraffare un tenero adolescente.

Se si perdona più volentieri agli uomini che alle donne di salire sulla scena ad età avanzata, d'altro canto è più difficile per questi che per certe tra quelle ostentare, alla fine della loro primavera, l'aria e le attrattive della prima giovinezza. Tale *comédienne* è quasi nel suo autunno e, quando vuole, sulla scena ha solo sedici anni. Il nostro sesso non gode quasi mai di questo privilegio.

Alcune belle, a questo riguardo più favorite di noi dalla natura, possono fino ad una certa età nascondere una parte dei loro anni. Ci si chiederà come un'attrice possa assicurarsi di avere diritto di aspirare a questo vantaggio. Io le consiglieri di non fidarsi qui dei suoi occhi. È da quelli degli spettatori che deve avere consiglio; quello specchio non la ingannerà mai; essa vi leggerà forse con dolore che il fiore del suo fascino è appassito; ma questa triste scoperta sarà per lei una lezione utile, e se ha il dispiacere di apprendere che non sembra più giovane, si risparmierà il ridicolo di volerlo apparire, quando non ha più speranza di riuscirvi.

CAPITOLO IV

Che riguarda in particolare le soubrette e i servi

In diversi ruoli di domestica, non importa – e forse è anzi a proposito – che l'attrice non sia più nella prima giovinezza. In altri, è questione di convenienza che sia giovane, o che almeno lo sembri. Ciò sta bene quando i discorsi poco rispettosi, tenuti dalla soubrette alle persone cui deve dei riguardi, o i consigli poco saggi che dà alle giovani bellezze, possono avere come giustificazione solo un fondo di sventatezza. Soprattutto quando, per favorire due innamorati, si permette certi comportamenti condannabili al tribunale della morale rigorosa. Meno la soubrette avrà l'aria giovane, più l'indecenza farà impressione.

Una soubrette non è sempre tenuta ad avere l'aria giovane; è sempre tenuta ad avere un'estrema volubilità nel linguaggio. Se è priva di questo vantaggio, farà perdere a molti ruoli, soprattutto nelle commedie di Regnard, la maggior parte delle loro attrattive.

L'aria maliziosa non le è meno necessaria della volubilità del linguaggio. Quando si nota, in una domestica, una fisionomia semplice e ingenua, ci si immagina di vedere Louison o Javotte, e non Finette e Nérine. [*]

Tanto l'aria maliziosa è necessaria alle domestiche, quanto la disinvoltura e l'agilità lo sono ai servi. Osservavo sopra che, in una pièce ben fatta, tutti i personaggi sono sempre in movimento, e in tal caso impiegavo l'espressione solo in senso figurato. In rapporto ai servi, dev'essere presa in senso letterale. È essenziale che ci divertano incessantemente gli occhi come l'*esprit*. Da questo principio segue che una taglia grossa non si addice loro più che la balbuzie ad una soubrette ciarliera.

Fine della prima parte

[*] Nomi di personaggi che ricorrono frequentemente in commedie di più autori (Molière, Destouches, Dancourt, Regnard), assegnati perlopiù a giovani serve o figlie. In mancanza di indicazioni più precise, possiamo soltanto dedurre che con la seconda coppia Rémond de Sainte-Albine intenda le serve maliziose e con la prima quelle ingenua.

SECONDA PARTE

Degli aiuti che i comédiens devono trarre dall'arte

Dalle osservazioni contenute nella prima parte di quest'opera risulta che poche persone sono in condizione di apparire sulla scena, e che ve n'è ancora un numero minore adatto a ricoprire i principali ruoli. È una cosa cui perlopiù i soggetti orientati a recitare la tragedia o la commedia non prestano alcuna riflessione. Spesso non dovrebbero pensare di poter contribuire ai nostri divertimenti, più che gli asmatici di vincere gare di corsa, e tuttavia si presentano audacemente in campo.

Non solo molti vi entrano senza avere alcuna delle disposizioni necessarie per esservi ammessi, ma spesso l'ultima preoccupazione di coloro che sono dotati di queste disposizioni è metterle a profitto per distinguersi. Spesso, se sono applauditi in due o tre ruoli, e non sono fischiati negli altri, pensano di aver fatto il possibile per la nostra soddisfazione e la loro gloria. Non possiamo sperare di costringere i *comédiens* che non sono nati per la loro professione a rinunciarvi. Non possiamo neanche sperare d'impedire che non sia abbracciata in seguito da molti altri che non saranno più degni di loro di piacerci. E non possiamo sperare, poi, nemmeno d'ispirare una nobile emulazione a coloro che sono toccati solo da un vile interesse, e che, non avendo più amore per la loro arte che rispetto per lo spettatore, vengono sulla scena per sbarazzarsi del loro ruolo come di un fardello di cui sono impazienti di liberarsi.

Cercando di dimostrare la necessità che hanno gli attori, sia tragici, sia comici, di aver ricevuto innumerevoli doni dalla natura, io non ho scritto per quelle persone che, convinte come me che essa non li abbia fatti per il teatro, si ostinano comunque a darsi in spettacolo. Mi sono proposto soltanto di dissipare l'errore di chi crede che basti, per essere *comédien*, aver memoria e saper parlare, camminare e gesticolare.

Sforzandomi di mostrare come i *comédiens* debbano studiare per arrivare alla perfezione della loro arte, non penso affatto di vincere la pigrizia di coloro che sono nemici dell'applicazione e del lavoro. Il mio obiettivo è solo aprire gli occhi ai debuttanti che s'immaginano che si possa, dandosi solo una modesta pena, recitare la commedia e anche la tragedia. Voglio al contempo provare a indicare a coloro che desiderano e che possono sperare di recitare l'una e l'altra con successo, i talenti di cui hanno bisogno per meritarsi i nostri suffragi.

CAPITOLO I

In che cosa consiste la verità della rappresentazione

Poiché le finzioni drammatiche ci piacciono nella misura in cui più sono simili ad avventure reali, la perfezione che noi desideriamo di più nella rappresentazione è ciò che a teatro si chiama 'verità'.

Con questo termine si intende il concorso delle apparenze che possono servire a ingannare gli spettatori. Si dividono in due classi. La recitazione degli attori produce le prime; le altre sono estranee a questa recitazione, e sono l'effetto di certe modificazioni che hanno luogo nel *comédien*, oppure le dobbiamo al travestimento che assume, e alla scenografia dello spazio in cui agisce.

Le apparenze del primo genere, cioè quelle che nascono dalla recitazione teatrale, sono le più importanti per l'illusione, e sono anche quelle il cui esame pertiene più intimamente al mio argomento. Esse consistono nell'osservazione perfetta delle convenienze. La recitazione non è vera se non in quanto vi si percepisce tutto ciò che si addice all'età, alla condizione, al carattere e alla situazione del personaggio. Assumerete il ruolo di Licandre in *le Glorieux*?^[*] Non vi prenderemo per quel vecchio, se non vediamo in voi l'aria grave di un uomo maturato dagli anni. Licandre è un uomo di elevata condizione: non gli assomiglierete se non aggiungete alla gravità le maniere nobili. Odià l'orgoglio e il fasto: il suo personaggio non è reso affatto, se non mantenete un'amabile semplicità, anche nelle occasioni in cui non ci si può dispensare dal far valere le proprie prerogative. Infine egli è giustamente rattristato dalle disgrazie della figlia e dalle mancanze del figlio: l'immagine che ci presentate di lui è falsa, se non dipingete fedelmente il dispiacere da cui è afflitto questo padre sfortunato.

Un attore che si propone di rappresentare gli effetti di una passione non deve dunque, se vuole recitare con verità, contentarsi di manifestare le emozioni che questa passione suscita ugualmente in tutti gli uomini. Bisogna che prenda in lui la forma particolare che la distingue nel soggetto di cui intende essere la copia. La collera di Achille non è uguale a quella di Chremès,^[**] e il dolore di Arianna è diverso da quello di una borghese che piange l'infedeltà dell'amante.

L'espressione deve, come le emozioni, variare a seconda del personaggio. In un giovane, l'amore esplode per impeti; in un vecchio, usa manifestarsi con più circospezione e attenzione. Una persona di rango superiore mette nei suoi rimpianti, nei suoi lamenti, nelle sue minacce più decenza e meno trasporto di un uomo privo di nascita ed educazione. L'afflizione causata dalla perdita di un tesoro si dipinge sul viso di un avaro con colori che sul

[*] Commedia in cinque atti in versi di Néricault Destouches (1732).

[**] Chremès (Cremete) è un nome di personaggio frequente nelle commedie terenziane, ripreso anche da La Fontaine nella sua imitazione *L'Eunuque* (cinque atti in versi, 1652).

viso di un prodigo hanno un'altra vivezza, e il vanaglorioso non arrossisce nello stesso modo di un uomo modesto.

La verità dell'espressione dipende dalla verità dell'azione e dalla verità della declamazione.

CAPITOLO II

Della verità dell'azione

Realizzare un'azione vera, è renderla esattamente conforme a ciò che farebbe o dovrebbe fare il personaggio in ciascuna delle circostanze attraverso cui l'autore lo fa successivamente passare.

Ogni scena produce qualche cambiamento della situazione dell'attore, e da ogni cambiamento di situazione risultano diverse convenzioni particolari. Certe condizioni iniziali dettano da sole l'azione loro appropriata. Una bella, introdotta in scena da M. de Boissy, per addolcire i tormenti dell'assenza, si dedica a fare a memoria il ritratto del suo innamorato.⁴¹ Questo giovane, grazie all'aiuto di una domestica, viene a trovarsi nella condizione di vedere, senza essere scorto, come la sua innamorata impiega i suoi momenti di libertà. È evidente che deve naturalmente collocarsi in modo tale da poter contemplare l'opera di colei che ama, e nascondersi al suo sguardo; che, di tanto in tanto, trascinato dal desiderio di considerarla, si esponga involontariamente al rischio d'essere scoperto; che tema di esserlo ad ogni suo movimento e che, volendo far durare quello spettacolo che lo affascina, ritorni precipitosamente, ma con dispiacere, alla situazione che può fargliene gustare più a lungo le dolcezze.

Ci sono altre condizioni iniziali che non indicano così chiaramente al *comédien* la condotta da tenere; ce ne sono anzi alcune in cui può facilmente farsi ingannare.

Agamennone, interrogato da Ifigenia⁴² se le sarà permesso assistere al sacrificio che sta preparando, risponde alla principessa: «Ci sarete, figlia mia». Tanti attori potrebbero credere di aggiungere del patetico a questa situazione, teneramente fissando lo sguardo su Ifigenia, e questa azione sarà contraria alla verosimiglianza, perché Agamennone avrebbe senza dubbio, rivolgendo questo discorso a sua figlia, distolto lo sguardo, affinché lei non vi leggesse il dolore mortale che gli straziava il cuore.

Dopo esser stato a lungo bersaglio della vendetta di Venere e di Nettuno, Ulisse ritorna finalmente nell'isola di Itaca. Commosso dai sentimenti del figlio, si rivela al principe.⁴³ Il fedele Eumeo è testimone di questa scena tenerissima. Di primo acchito si è portati a pensare che il primo movimento dell'attore che rappresenta Telemaco debba essere gettarsi ai piedi di Ulisse, e abbandonarsi a tutta la gioia di ritrovare un padre. Riflettendoci, si cambierà idea. Ulisse non è mai stato visto da Telemaco; e lui, per dar fede ai discorsi di uno sconosciuto, deve naturalmente aspettare che Eumeo gli confermi la verità. La recitazione sarà dunque più vera se l'attore inizia

⁴¹ Nella commedia da titolo *le Médecin par occasion* [cinque atti in versi di Louis de Boissy (1745)].

⁴² *Iphigénie*, atto II, scena II [tragedia in cinque atti in versi di Racine (1674)].

⁴³ *Pénélope*, atto IV, scena VI [tragedia in cinque atti in versi dell'abbé Genest (1684, ripresa nel 1722)].

mostrando solo una sorpresa rispettosa, e se manifesta ingegnosamente un'aria indecisa, finché una persona la cui fedeltà non gli è sospetta gli annuncia che sta parlando a suo padre e al suo re.

Questi esempi dimostrano quanto l'azione vera sia talvolta lontana da quella che si presenta per prima all'*esprit* degli attori. L'ultimo dimostra al contempo quanto è loro necessario non impegnarsi soltanto nell'azione con cui devono accompagnare i discorsi che l'autore mette loro in bocca. In tante occasioni il loro silenzio deve essere eloquente come le loro parole, e spesso hanno più da fare quando tacciono che non quando hanno da pronunciare versi pomposi. Senza la recitazione muta dell'attrice che da qualche tempo ha assunto il ruolo di Penelope ^[*] nella tragedia che ho appena citato, il quadro del riconoscimento di Ulisse e del suo sposo avrebbe fatto un'impressione così viva sugli spettatori? Non si smetteva mai di ammirare l'impercettibile gradualità con cui quest'attrice si volgeva verso il preteso straniero, mentre insieme era sempre più persuasa che la voce che sentiva era proprio quella i cui suoni avevano tanto dominio sul suo cuore. La difficoltà di osservare tutte le sfumature che costituiscono la verità dell'azione si fa sentire particolarmente nelle situazioni involute. Definisco così quelle in cui il personaggio è costretto a soddisfare interessi opposti. L'Isabelle dell'*École des Maris* è in questa situazione tra Sganarelle e Valère: ⁴⁴ quando finge di abbracciare il primo e dà la mano al secondo, rivolge all'uno discorsi che sono destinati solo all'altro. Una *comédienne* che recita questo ruolo ha bisogno di una grande precisione affinché gli spettatori non abbiano da rimproverarle di essere troppo poco circospetta con il suo geloso, o troppo poco tenera con il suo amante.

Certi ruoli esigono sfumature ancor più delicate: ce ne sono certi in cui, mentre il personaggio è occupato da due interessi diversi, l'attore deve adempiere di fronte agli spettatori un compito diverso da quello che deve compiere di fronte ai personaggi in azione con lui. Il ruolo di cortigiano nel *Bourgeois Gentilhomme* ^[**] fa parte di questi. A Dorante interessa nascondere alla marchesa che M. Jourdain si assume le spese della festa che lei ha acconsentito ad accettare. Non interessa meno al nostro uomo di corte di far ignorare a M. Jourdain che la marchesa lo considera solo una persona compiacente che presta volentieri la propria casa. Il cortigiano più sottile avrebbe difficoltà ad assumere in questa occasione tutta l'aria di verità di cui avrebbe bisogno per non tradirsi. Il *comédien* non solo deve ostentare quest'aria di verità, ma adempiere a due compiti in apparenza contraddittori. Da una parte, è essenziale che non gli sfugga nulla che possa rivelare alla marchesa e a M. Jourdain l'inganno verso entrambi; dall'altra,

[*] Ancora M. Ile Clairon, che assunse il ruolo nel 1747.

⁴⁴ Atto II, scena IX [commedia in tre atti in versi di Molière (1661)].

[**] Commedia-balletto in cinque atti in prosa di Molière (1670).

è necessario che gli spettatori vedano in lui l'impaccio che Dorante prova in una situazione tanto critica.

Quando si fa attenzione alla difficoltà di rendere diversi ruoli delle commedie di Molière, non si deve essere sorpresi che queste pièce così degne di ammirazione attraggano tanto raramente gli spettatori. Esse smetterebbero di essere rappresentate in solitudine se fossero date meno spesso sulla scena, e se tutte le persone che vi assumono dei ruoli li recitassero con tutta la perfezione che richiedono.⁴⁵ Si dice che il pubblico vuole novità: questa sarebbe una delle più straordinarie.

⁴⁵ I *comédiens* possono ricordarsi che *l'École des Femmes* [cinque atti in versi (1662)], rappresentata da Baron e dall'élite degli attori e delle attrici che hanno interpretato la commedia con lui quando è ritornato sulle scene, è valsa loro diversi tutto esaurito successivi.

CAPITOLO III

Osservazioni sulle due parti essenziali alla verità dell'azione

Così come l'azione e la declamazione compongono l'essenza dell'espressione, la verità del *jeu des traits* e quella dell'attitudine, del contegno e del gesto formano la verità dell'azione.

Affinché il vostro *jeu des traits* sembri vero a tutti gli spettatori, non basta che la passione di cui ci volete offrire l'immagine possa dipingersi nei vostri occhi; bisogna che vi si dipinga con vivacità. Sulla scena una fisionomia dalla debole espressività è messa nello stesso rango di quella inespressiva; anche un grado di espressività tale da commuoverci altrove, non è capace di impressionarci nella rappresentazione. I quadri rappresentati dal teatro sono visti solo a una certa distanza dalla grande maggioranza delle persone che assistono allo spettacolo. Hanno bisogno di lineamenti marcati e di una forza di tocco di cui possono fare a meno coloro che sono destinati ad essere guardati da vicino.

Bisogna che le passioni si dipingano con vivacità sul volto del *comédien*. Non che lo sfigurino. Ogni attrice non può avere tutte le qualità di colei che rimpiangeremo fintanto che le attrattive e il talento avranno diritto di piacerci; che non è apparsa, per così dire, sulla scena che per un solo istante, e che sembra esservi mostrata solamente per consolarci della morte di M.lle le Couvreur. ^[1] Non è dato a tutte le persone di teatro avere una di quelle fisionomie privilegiate che le passioni, anche spiacevoli, abbelliscono, e che affascinano sempre sotto qualsiasi forma si mascherino; ma almeno abbiamo basi per pretendere che non ci venga rappresentata la collera con convulsioni, e che non si renda l'afflizione ripugnante invece di renderla interessante.

Ordinariamente non si cade in queste mancanze se non perché non si è veramente irritati o inteneriti, a seconda di ciò che esige la situazione del personaggio. Provate fortemente una di queste impressioni? Si dipingerà senza sforzo nei vostri occhi. Siete costretti a torturare la vostra anima per trarla dal suo letargo? La condizione forzata del vostro intimo si noterà nel vostro *jeu des traits*, e assomiglierete più a un malato travagliato da uno strano accesso che a un uomo agitato da una passione ordinaria.

Talvolta la fisionomia di un attore può essere adatta solo ad esprimere certi affetti dell'animo. Ci sono dei visi tristi che sembrano destinati solo a versare lacrime e a farne spargere. Ci sono volti fatti per rappresentare la gioia e per ispirarla. Sui primi, la gaiezza non riderà mai che in modo forzato; la tristezza sui secondi sarà sempre fuori luogo, e sarà vista come

[1] Sulla base di queste scarse informazioni, si può fare soltanto una lontana ipotesi che il riferimento sia a Jeanne-Marie (Cathérine) Dupré, nota come M.lle. Quinault-Dufresne, attiva per pochi anni tra gli anni venti e trenta, accreditata di un talento paragonabile a quello delle migliori attrici dell'epoca, ma costretta per motivi di salute al ritiro precoce dalle scene.

una straniera che vuole stabilirsi in un paese in cui tutti gli abitanti sono suoi nemici.

La verità dell'attitudine, del contegno e del gesto non è meno importante per la verità dell'azione della verità del *jeu des traits*. Ciò che riguarda l'attitudine e il contegno è stato sufficientemente sviluppato nei due capitoli precedenti. Evitiamo le prolissità, e accontentiamoci di fare qualche osservazione sui gesti.

I gesti hanno un significato determinato, oppure servono solo ad aggiungere anima all'azione.

Con quelli della prima specie noi possiamo far conoscere i moti che ci agitano, e produrre negli spettatori i sentimenti che abbiamo in progetto di ispirare. In mancanza della parola, con l'aiuto di questi segni, noi dipingiamo i nostri desideri, i nostri timori, la nostra soddisfazione, il nostro dispetto; supplichiamo, e otteniamo ciò che chiediamo; ci lamentiamo, e costringiamo gli altri a prender parte alle nostre sfortune; minacciamo, e suscitiamo il terrore. Questi segni non sono affatto arbitrari; sono istituiti dalla natura stessa, e comuni a tutti gli uomini. È una lingua che parliamo tutti senza aver bisogno di impararla, e con la quale ci facciamo capire da tutte le nazioni. L'arte cercherebbe vanamente di renderla più intelligibile e più energica; si può, tutt'al più, dirozzarla e abbellirla; essa insegna ai *comédiens* soltanto a servirsene in modo conforme ai ruoli che recitano.

Ad esempio, essa li instruirà che il comico nobile richiede meno gesti appassionati che il comico di genere opposto. Si indovina da dove viene questa differenza. La natura, lasciata a se stessa, ha movimenti meno misurati di quando è tenuta a freno dall'educazione. Le persone del gran mondo hanno le medesime passioni del popolo; ma in essi le passioni sono ipocrite, ed essi affettano un'aria moderata e ragionevole. Di solito un signore s'indispettisce tranquillamente. Lucas, ^[*] nella sua collera, si agita, rovescia tavoli e sedie, picchia la moglie e i figli.

Non essendo ammesso l'uso frequente di gesti appassionati nel comico nobile, ancor meno dev'esserlo nel tragico. Tanto un signore è al di sopra di un uomo del popolo, tanto un eroe è al di sopra di un uomo che è solo un signore. Se questo è tenuto a mantenere un certo rispetto per il suo rango, è un dovere ben più indispensabile per l'altro sostenere con una grave exteriorità l'alta idea che abbiamo del suo carattere.

Tuttavia la tragedia, in diverse scene, particolarmente quelle di tenerezza, e in certi dei grandi movimenti, tollera, anzi esige la molteplicità, non solo

[*] Il *paysan* rozzo e ignorante di alcune commedie di Dancourt.

dei gesti destinati a dipingere gli affetti dell'animo, ma anche di quelli che non avendo alcun significato servono solo a rendere l'azione più animata.⁴⁶ Quelli di quest'ultima classe sono più subordinati all'arte di quelli della prima. Essa prescrive loro diverse regole. Non c'è luogo qui di parlare che di quelle che hanno rapporto con la verità dell'azione. Ecco le più importanti.

Si vuole che i gesti, anche quando non esprimono niente, abbiano un'aria espressiva, e soprattutto che non abbiano sentore di studio. Nei ruoli fatti per interessare, devono essere sempre nobili. Non solo in questi ruoli, ma in qualsiasi ruolo, è importante che siano vari; altrimenti sembreranno tic dell'attore più che effetti delle impressioni prodotte nel personaggio dalle sue diverse situazioni.

A queste regole se ne può aggiungere un'altra. Il *comédien* in generale deve utilizzare più o meno gesti di ogni specie, secondo il carattere della sua nazione. In Francia deve gesticolare molto meno che in Italia.

Non tralasciamo un'ultima annotazione. Alcuni personaggi comici, essendo stati inventati per capriccio,⁴⁷ sotto certi aspetti non hanno modelli tra gli uomini che conosciamo. Per giudicare l'attore che rappresenta questi personaggi, il nostro termine di paragone è quasi sempre l'attore che li ha rappresentati prima con successo. È vostro interesse nei ruoli di questo genere non differire troppo dall'uomo di cui prendete il posto. Magari, per piacere come lui alla maggioranza degli spettatori, bisognerebbe avere addirittura i suoi difetti; più la vostra recitazione sarà simile alla sua, più sembrerete recitare con verità.

⁴⁶ Non ci sono dubbi che la tragedia, in alcune scene di grandi emozioni, non esige molti gesti: forse, in molte scene di tenerezza, ne esige meno di quanti gli attori tragici sono soliti impiegare.

⁴⁷ Tali sono i ruoli di Crispin, di Pourceaugnac, ecc. [Il primo è il servo-innamorato di *Le Légataire universel*, commedia in cinque atti in versi di Jean-François Regnard (1708); l'altro il protagonista di *Monsieur de Pourceaugnac*, commedia-balletto in tre atti in prosa di Molière (1669)].

CAPITOLO IV

Della verità della declamazione

Inutilmente l'azione di una persona di teatro è vera se non lo è la sua declamazione, e sulla scena francese non serve a nulla sedurre gli occhi quando non si seducono gli orecchi.

Diversi passi degli antichi sembra non diano adito al dubbio che la declamazione delle loro opere drammatiche fosse annotata e misurata. Ciò di cui dubito è se questo metodo aggiungesse qualche perfezione alla recitazione teatrale.

Se i toni cui i *comédiens* erano soggetti erano quelli della musica, ⁴⁸ la declamazione era un canto, e i *comédiens* si trovavano assolutamente nella stessa situazione degli attori dei nostri teatri lirici. Ora, non pare che un ruolo, nell'essere cantato, sia sempre meglio recitato. Ammetto che la nota, non lasciando al cantante la libertà di scegliere i suoi toni, non può farlo sbagliare nella scelta, come può accadere al *comédien*; ma la recitazione teatrale non vi avrebbe da guadagnare, a meno che la musica non avesse degli strumenti precisi per esprimere le differenti passioni. È questo su cui molti filosofi stentano a convenire; concordano che il bel recitativo ha come base la declamazione, ma sostengono che non ha vera espressione se non quella che assume dalla voce, e l'esperienza mostra che la stessa aria può conformarsi a parole di carattere assai differente; d'altronde, per espressiva che possa essere la musica, per quanto perfettamente sia resa dall'attore cantante, non ci si persuaderà che una scena cantata provochi la medesima illusione di una scena in cui gli attori parlano con il loro tono naturale.

L'abbé Dubos ha sostenuto ⁴⁹ che i toni prescritti ai *comédiens* greci e romani dalle note che servivano loro da guide, erano non toni armonici, ma quelli della conversazione ordinaria. Quantunque io abbia per le determinazioni di questo sapiente accademico la deferenza loro dovuta, non posso sottoscrivere la sua opinione; essa presuppone che sia possibile apprezzare i toni della seconda specie, ⁵⁰ e M. l'abbé de Condillac ha sapientemente dimostrato che non sono affatto apprezzabili; essa presuppone anche che non ci sia che un tono vero per ogni sentimento, e questo principio non è accettabile per quel che riguarda la declamazione come per quel che riguarda la musica. Poiché tutti gli uomini hanno ciascuno una voce

⁴⁸ M. l'abbé de Condillac, nel suo libro intitolato *Essai sur l'origine des Connoissances humaines*, è di questa opinione [alla prosodia greca e latina e alla declamazione degli antichi è dedicato il III capitolo del volume, edito nel 1746, dove Condillac polemizza esplicitamente con Du Bos].

⁴⁹ *Réflexions sur la Poésie et sur la Peinture* [apparso nel 1719 (Paris, Mariette), ma l'argomento è sviluppato in particolare nel terzo volume, pubblicato nella seconda edizione Mariette, 1733].

⁵⁰ Apprezzare un tono, è valutare i suoi rapporti con altri toni dati.

diversa, hanno anche ciascuna delle inflessioni che sono loro proprie per manifestare le impressioni che essi provano.

Senza dubbio le diverse inflessioni che nascono dalla stessa impressione hanno qualcosa di comune, ma esse differiscono necessariamente secondo i diversi organi vocali, come l'accento comune a una stessa nazione varia all'infinito nelle diverse persone da cui essa è composta. Inoltre, queste differiscono a seconda dei caratteri. La collera di certi uomini è un tuono che spesso produce più terrore che devastazione; quella di altri è un fuoco nascosto sotto la cenere, che non manda fiamme, ma che è tanto più pericoloso quanto meno avverte dell'incendio che è sul punto di provocare. Non ci si deve dunque attendere che io tratti metodicamente l'arte di declamare con verità: bisognerebbe a questo scopo dare tante regole quante specie di voci diverse e maniere diverse di provare la stessa impressione ci sono. Tutte le lezioni che si daranno su quest'arte non saranno mai d'altronde d'aiuto quanto lo studio della recitazione dell'eccellente attrice che ci ha fatto spargere tante lacrime sulla sorte di Merope, ^[*] e che quasi sempre sembrava assumere il genio dell'autore al quale prestava la sua voce e l'anima dell'eroina che rappresentava.

Il mezzo più certo che potrebbero avere le *comédiennes* per farci sentire solo intonazioni vere, sarebbe copiare fedelmente quelli di quest'attrice, quando recitano i ruoli in cui lei si fa ammirare. Purtroppo è una cosa impossibile, e non ci resta più facile, in un discorso ininterrotto, appropriarci di tutte le inflessioni di una persona, quanto non lo è servirci, con continuità, di un accento che non ci è naturale. Tutto ciò che si può fare è imitare, con la maggiore perfezione di cui si è capaci, certe intonazioni felici dei grandi attori. Del resto, sta alla natura stessa dettare quelle che sono più convenienti, e il sentimento è il solo maestro che possa insegnare i segreti di quell'eloquente magia dei suoni, con la quale si suscitano negli uditori le emozioni da cui si vuole essi siano agitati.

Di questi segreti, il principale è non adoperare indifferentemente toni che, all'incirca simili in apparenza, devono tuttavia essere distinti. I toni possono essere ordinati in differenti generi, che comprendono più specie, così come ogni colore primitivo si suddivide in diverse sfumature. Si consideri, ad esempio, il tono fiero ⁵¹ e il tono orgoglioso come appartenenti ad uno stesso genere; ma questi toni tra loro differiscono chiaramente. Con il primo, noi spesso sottolineiamo soltanto il giusto sentimento che

[*] Mlle Dumesnil (Marie-François Marchand, 1713-1803) nella tragedia omonima di Voltaire (1743).

⁵¹ Qualcuno potrebbe credere che qui mi contraddica, e che dopo aver sostenuto che ci sono tanti toni veri per la stessa impressione, non ne ammetta che uno per esprimere la fierezza. È opportuno avvertire che prendo collettivamente l'espressione di cui mi servo, e che, sebbene la usi al singolare, intendo con tono fiero tutti i toni adatti a dipingere il sentimento in questione. Il lettore, se vuole, potrà fare la medesima supposizione per gli altri toni indicati nel prosieguito di questo capitolo.

abbiamo della nostra dignità. Noi facciamo sempre conoscere tramite il secondo che noi spingiamo questo sentimento ben oltre quanto debba estendersi. Sebbene il tono naïf e il tono ingenuo siano anch'essi specie dello stesso genere, si sbaglierebbe a scambiarli: uno è quello di una persona che, non avendo *l'esprit* o la forza di nascondere le sue idee e i suoi sentimenti, si lascia sfuggire i segreti dell'anima, anche se ha interesse o desidera che si ignorino; l'altro è il segno del candore più che della stupidità o della debolezza. Sono le persone che sarebbero abbastanza destre o abbastanza padrone di se stesse per mascherare il loro modo di pensare o di sentire, ma che non possono risolversi a tradire la verità. Certi toni appartengono contemporaneamente a più generi. L'ironia può essere ugualmente dettata dalla collera, dal disprezzo, dalla semplice allegria; ma il tono ironico che si addice a uno di questi sentimenti non si addice agli altri due. L'amore e l'amicizia parlano sotto certi aspetti una lingua comune. Tuttavia il loro tono non è lo stesso. L'amicizia stessa ha più toni: quello della tenerezza d'un padre per un figlio differisce da quello di un amico per l'amico.

CAPITOLO V

Quale deve essere la maniera di recitare nella commedia

A parte un piccolissimo numero di momenti nei quali, per divertire lo spettatore, si può utilizzare una declamazione ridicola, nulla nella commedia deve essere declamato. È in generale una legge indispensabile agli attori comici, recitare nello stesso modo in cui parlerebbero fuori dal teatro, se fossero nella medesima situazione in cui si trova il loro personaggio.

Nelle commedie scritte in prosa, non si fa fatica a conformarsi a questa regola. È più difficile nelle commedie scritte in versi: per questo sarebbe auspicabile aver da pronunciare solo prosa. Tuttavia, benché spesso in intere truppe di *comédiens* non si trovi una sola persona che sappia dire dei versi, gli attori preferiscono le pièce versificate, perché le imparano e le ricordano più facilmente. Anche la maggioranza degli spettatori dà la preferenza a queste pièce. Non fa parte del mio argomento esaminare se il linguaggio della poesia si addica alla commedia, e in quali casi essa se lo possa permettere. Osserverò soltanto che se ne servirebbe meno frequentemente se non fosse costretta ad avere dell'*esprit* in prosa con più continuità che non in versi; che il ritmo e la rima diminuiscono necessariamente l'aria di verità del dialogo, e che gli attori comici non possono di conseguenza applicarsi costantemente a rompere l'uno e far sparire l'altra.

CAPITOLO VI

La tragedia richiede la declamazione?

Forse di tutte le questioni sull'arte del *comédien* non ce n'è una sulla quale si sia meno d'accordo. Le opinioni non sono condivise per il semplice fatto che ci si fanno idee diverse della *declamazione*, e che tanti la scambiano per quella recitazione ampollosa, per quel canto tanto poco ragionevole quanto monotono che, non essendo dettato dalla natura, non fa che rintonare gli orecchi, e non parla mai né al cuore né all'*esprit*.⁵²

Una tale declamazione deve essere bandita dalla tragedia; ma sostenendo che i versi tragici non possono essere recitati troppo naturalmente, gli intenditori hanno cura di non vietare la maestà della pronuncia, quando è il caso di impiegarla. Bisogna evitare con cura la declamazione troppo fastosa, ogni volta che si tratta di esprimere sentimenti: bisogna evitarla anche nei racconti semplici e nei discorsi di puro ragionamento. In molte altre occasioni, la pronuncia pomposa è ammessa e anche necessaria. Per le stesse ragioni per le quali le persone che nella commedia disapprovano i versi, non li trovano affatto fuori luogo nella tragedia; noi vogliamo in generale nella seconda una dizione più solenne che nella prima. Quando ci viene letta un'opera, noi non siamo contenti se il lettore non regola le sue intonazioni sulla natura di ciò che legge, e scusiamo anche il tono oratorio nella conversazione, quando l'importanza e la gravità del soggetto non sono inferiori a questo tono. La maestà di tanti pezzi delle pièce tragiche esige dunque che gli attori le pronuncino maestosamente. D'altronde, la pomposità della pronuncia ci ferisce meno quando la superiorità del personaggio è più marcata. Considerando con rispetto gli antichi eroi, e quasi come uomini d'una specie diversa da noi, non siamo affatto sorpresi che di tanto in tanto assumano un tono superiore a quello ordinario.

La pronuncia pomposa è conveniente soprattutto in certi punti delle tragedie in cui gli eventi sono improntati ai tempi favolosi. Senza dubbio, in queste pièce non bisogna più che nelle altre oltrepassare la natura, ma bisogna mostrarla in tutta la sua magnificenza. Una potente maga, come è Medea, si presuppone abbia qualcosa al di sopra dell'umano. Quando vuole solo ricordare uno sposo volubile, può e deve parlare come le altre donne; quando evoca la triplice Ecate, quando con i suo draghi alati essa attraversa l'aria, deve tuonare.

⁵² Un tempo questo modo scorretto di recitare le pièce tragiche era più comune di oggi. Noi siamo debitori di questo cambiamento a Baron e a mademoiselle Lecouvreur.

CAPITOLO VII

Di alcuni ostacoli che nuocciono alla verità della declamazione

Uno dei principali è l'abitudine a forzare la voce propria di tante persone di teatro. Quando non si parla con il proprio tono naturale, solo occasionalmente si può recitare con verità.⁵³

La monotonia è un altro ostacolo che impedisce alla recitazione di essere vera. Ci sono tre generi di monotonia, la perseveranza nella medesima modulazione, la somiglianza nelle chiuse finali, e la ripetizione troppo frequente delle stesse inflessioni. Il primo di questi difetti è comune tra gli attori tragici come tra quelli comici. Tanti salgono costantemente sullo stesso tono, come quegli strumenti che si usano per insegnare agli uccelli a fischiare. Gli attori tragici sono più soggetti dei comici al secondo difetto: hanno l'abitudine di terminare ogni frase nell'ottava bassa. Più di un'attrice che poteva conquistarsi un rango di distinzione nella tragedia, sembrava agli intenditori mediocre per questa uniformità. Raramente c'è motivo di rimproverare agli attori comici la terza specie di monotonia; ma i tragici fanno molta fatica a preservarsene. La necessità in cui si trovano di tanto in tanto a pronunciare maestosamente una lunga successione di versi li espone a questo inconveniente. Sarebbe un'offesa anche per i più novizi avvertirli di eludere, per quanto possibile, il riposo della cesura. È uno scoglio solo per i *comédiens* che, senza giudizio e senza gusto, stanno più attenti al numero di sillabe che all'andamento e alla consecuzione delle idee; ma siccome la poesia è la lingua naturale della tragedia, gli attori tragici non sono affatto obbligati, come i comici, a far sparire sempre la rima. Anche nell'ordinario, quando volessero, non potrebbero. La sospensione marcata del senso li costringe frequentemente a fermarsi alla fine di ogni verso, e ciò produce una specie di canto. Vi si rimedia abbreviando o prolungando la sospensione a seconda delle circostanze, non pronunciando i versi in tempi uguali, e avendo la capacità di recitare con semplicità quelli che non devono essere pronunciati con pompa.

Noi possiamo anche contare, nel novero delle cause della declamazione falsa di certi attori, il loro gusto dominante per una maniera particolare di recitare. Spesso coloro che hanno l'arte di commuovere vogliono portare ovunque quest'arte, e perché hanno della grazia nello spargere lacrime, sono sempre nel tono lacrimoso. Invano la tenerezza ha più caratteri; questi attori la esprimono sempre nello stesso modo. Mostrando solo mollezza e maniera affettata, dove bisognerebbe mostrare forza e dignità, mandano sospiri quando si richiedono loro impeti maschi, e si lamentano da pastori quando sarebbe questione di lamentarsi da re.

⁵³ Aggiungete che se si ha qualche imperfezione dell'organo vocale, ciò diviene più sensibile. La voce che nel suo *medium* non è sgradevole, diventa, quando ne esce, insopportabile all'orecchio.

Altri, più sensibili che giudiziosi, non sanno moderare a proposito i movimenti che suscita in loro la situazione principale del loro personaggio. Usano in tutte le scene la stessa veemenza, e per dare energia alla loro recitazione, vi mettono meno verità. Per violento che sia l'amore di Enea per Didone, questo eroe non deve affatto, di fronte al suo confidente, parlandogli dei suoi ardori, far brillare la medesima vivacità che ha di fronte alla regina di Cartagine. Penelope è senza dubbio immersa in una tristezza profonda fino al ritorno di Ulisse; ma un'attrice dotata di spirito si renderà conto che la tragedia dell'abbé Genest ^[*] differisce dalle altre tragedie. Più questa pièce si approssima alla fine, più le angosce dell'eroina diminuiscono. Nel primo atto, Penelope ha da piangere insieme l'assenza di un figlio e quella di uno sposo. Il primo le è reso nel secondo atto. Poco dopo aver riavuto Telemaco, viene a sapere che Ulisse è ancora vivo. Quando teme solo l'infedeltà dello sposo, il suo dolore non deve affatto parlare nello stesso tono di quando era in apprensione per la vita di questo principe.

Non è ordinario che le persone che possiedono la loro arte cadano negli errori di cui abbiamo parlato; ma talvolta invece di prendere in prestito i sentimenti del loro personaggio, sono esse a prestargli la propria maniera di sentire. Fino ad oggi poche attrici hanno fatto parlare Chimène ^[**] con il vero tono che le conviene. Rappresentando questo personaggio, le une conferiscono troppo vantaggio all'amore sulla natura, le altre ne conferiscono troppo alla natura sull'amore. Nella loro bocca l'innamorata del Cid è solo amante, o non lo è abbastanza. A seconda che, in una situazione simile alla sua, esse si facciano trascinare più dalla passione per l'amante o dal tenero rispetto per il ricordo di un padre che questo amante avrebbe privato della vita, fanno della loro eroina o una figlia snaturata, o una fredda amante in cui la riflessione regola tutti i movimenti del cuore. Non è più la Chimène al pari virtuosa e appassionata, desolata per la morte di un padre, e tiranneggiata dal suo amore per Rodrigue, abbastanza coraggiosa da chiedere la morte di quel giovane guerriero, ma troppo tenera per non temere di ottenerlo.

Se la recitazione delle persone che sono in possesso della propria arte non è sempre vera, quanti controsensi non si noteranno nella recitazione di quelle che non sono affatto esercitate, soprattutto di quelle che sono prive della cultura che offrono la frequentazione e lo studio del gran mondo! Nella seconda scena della tragedia di *Britannicus*, ^[***] certi *comédiens* pronunceranno come si deve il primo discorso che Burro rivolge ad Agrippina. Copieranno senza fatica il tono rispettoso con cui risponde a quella principessa,

[*] Cfr. *supra*, nota 11.

[**] Protagonista femminile del *Cid* di Pierre Corneille.

[***] Tragedia in cinque atti in versi di Racine (1669).

Cesare si è per qualche tempo sottratto ai nostri occhi.
Già per una porta alla gente meno nota,
l'uno e l'altro console vi avevano avvertita,
Signora; ma sopportate che io ritorni apposta.

Ignorante dell'arte di far cambiare natura a un discorso con il modo di pronunciarlo, falliranno nei versi seguenti:

Io mi ero incaricato, in questa occasione,
di scusare Cesare d'una sola azione;
poiché però, senza volerlo giustificare,
voi mi fate garante del resto della sua vita,
io risponderò, Signora, con la libertà
d'un soldato che mal imbelletta la verità.
Di Cesare m'affidaste voi la giovinezza,
lo ammetto, e me ne rammento senza cessa;
ma vi avevo fatto giuramento di tradirlo,
di farne un imperatore che sa solo obbedire?

.....
Che lamentate, Signora? Vi si riverisce;
come su Cesare si giura su sua madre.
L'imperatore, è vero, non viene più ogni giorno
a mettervi ai piedi l'impero, e ingrassare la vostra corte;
ma lo deve, Signora?....

.....
Devo infine dirvelo? Roma lo giustifica.
Roma, a tre affrancati da tanto asservita,
respirando appena del giogo che ha portato,
dal regno di Nerone si attende la sua libertà.

Per rendere questi versi con tutta la verità che richiedono, il *comédien* con lo spettatore di un certo ordine avrebbe bisogno della stessa *finesse d'esprit* e del sentimento che sarebbe stato necessario a Burro con Agrippina. Se voi non usate il tono fermo che si addice al carattere di questo ministro, tutta la forza del discorso e di conseguenza la sua principale bellezza svanisce. Se impiegando questo tono voi non fate sentire i riguardi che Burro deve alla madre del suo imperatore, questo discorso diventa troppo duro. Piace ritrovare nel governatore di Nerone il nobile candore di un militare che non ha appreso a corte l'arte criminale dell'adulazione; ma saremmo urtati a non riconoscere in lui la prudenza del cortigiano che, al momento stesso in cui si presta volontariamente ad un ruolo sgradito, cerca di essere meno sgradito possibile. Bisogna che sia sincero, ma al contempo che sia avveduto. È appropriato che faccia intendere ad Agrippina che ha cessato di regnare, ma è bene che annunciando a questa principessa di non aver più la precedente sottomissione alle sue volontà, egli conservi lo stesso rispetto per la sua persona.

Ciò che ci attenderemmo da Burro noi ce lo attendiamo dal *comédien*. Noi esigiamo che reciti i sei primi versi con il modesto ritegno di un uomo che solo la necessità spinge a dire la verità, e non con l'impeto di un censore atrabiliare che la dice in base all'umore. Noi desideriamo soprattutto che addolcendo la voce diminuisca l'asprezza di questo discorso: «Ma vi avevo fatto giuramento di tradirlo, di farne un imperatore che sa solo obbedire?». Nei versi seguenti, che ci sia almeno circospezione, alla buon'ora; ma che ci ricordi del rango di Agrippina quando egli aggiunge: «Che lamentate, signora?». Che nel punto «ma lo deve...», si impegni in particolare a manifestare l'intento di convincere quella principessa, non di offenderla; di dimostrare l'ingiustizia delle sue pretese, non di volgerle in ridicolo. Gli ultimi versi sono i più imbarazzanti, perché contengono una pungente satira del governo della madre di Nerone. Si può conferire ad essi un'aria meno ingiuriosa assumendo il tono di un suddito zelante che le pronuncia solo con rammarico, facendo attenzione, prima e dopo le parole «devo infine dirvelo?», di mostrarsi incerto se continuare il discorso.

CAPITOLO VIII

Con quale grado di perfezione bisognerebbe che le pièce fossero conosciute dai comédiens, per essere recitate con intera verità

Più avanziamo nell'esame dell'arte di rappresentare le opere drammatiche, più si vede quanto *esprit* di discussione e di analisi sia necessario agli attori. Si deve riconoscere al contempo quanto essi abbiano bisogno non solo che la loro memoria non si trovi mai in difficoltà, ma anche che non sembri la fonte dei discorsi che recitano.

Abbastanza spesso, nelle pièce italiane, i *comédiens*, che completano le loro scene improvvisando, riescono a renderci un effetto piacevole con tanti discorsi che lo sono assai poco piacevoli. Tuttavia noi vediamo queste pièce con piacere, perché la verità della rappresentazione ci compensa di ciò che perdiamo per quanto riguarda l'eleganza del dialogo. Se sentiamo cose meno ben dette, esse sono almeno dette in una maniera più adatta a illuderci. Non ci sono dubbi che le opere drammatiche, scritte da un uomo di genio, siano assai preferibili ai semplici canovacci, purché le prime siano conosciute con tutta la perfezione necessaria. Ma i nostri padri non hanno visto questo prodigio che non sembra neppure riservato al nostro secolo; siamo condannati a godere al Théâtre-Français solo di un piacere imperfetto, per colpa di qualche attore la cui memoria infedele o traballante lo serve male o lo serve solo con difficoltà.

La principale attenzione del *comédien*, l'ho detto molte volte, deve essere rivolta a farci percepire soltanto il suo personaggio. Come ci riuscirà se non nasconde accortamente di ripetere solo ciò che ha imparato? Diciamo di più: se la sua memoria fatica, come potrà farci percepire anche la semplice azione del *comédien*? Se il corso delle acque destinate a formare, per innalzamento o caduta, l'abbellimento di una fontana, è ritardato nei canali che devono distribuirle, gli zampilli e le cascate producono solo la minima parte del loro effetto: se i discorsi non si presentano rapidamente all'attore, nella misura in cui ne ha bisogno, egli non può quasi fare alcun uso del suo talento.

I discorsi si presentano troppo tardi, se se li ricorda solo quando ne ha bisogno. Bisogna che la sua memoria abbracci con un solo colpo d'occhio tutto ciò che egli deve dire sul momento, anzi tutto ciò che dirà nell'intera scena, affinché possa regolare i suoi movimenti, i suoi toni e il suo contegno non solo sul discorso presente, ma anche su quello che seguirà.

Vado oltre, e dichiaro ai *comédiens* che non basta loro sapere così i loro ruoli, ma che devono sapere, almeno in parte, i ruoli degli altri attori con i quali sono in scena. Quasi sempre a teatro, prima di rompere il silenzio, si deve preparare il discorso con qualche azione, e l'inizio di questa azione deve precedere il discorso di un certo lasso di tempo, a seconda delle

circostanze. Quando si conosce soltanto l'ultimo verso ⁵⁴ del distico a cui si deve rispondere, si è esposti spesso al rischio di non dare alla propria risposta tutta la preparazione richiesta.

⁵⁴ I *comédiens*, per essere avvertiti dell'istante in cui debbono prendere la parola, sono soliti imparare le ultime parole di ciascuno dei distici dell'attore che parla loro.

CAPITOLO IX

Digressione su alcuni elementi estranei alle recitazione teatrale, ma senza i quali la verità della rappresentazione è imperfetta

Quando le persone di teatro possiederanno perfettamente le loro parti e, studiando accuratamente le loro diverse situazioni, conformeranno sempre la loro recitazione a ciò che ciascuna di esse esige, noi troveremo nello spettacolo le apparenze più necessarie all'illusione, e ci resterà da desiderare solo quelle che sono indipendenti dall'azione e dalla declamazione.

Affinché l'incantesimo della rappresentazione fosse completo, bisognerebbe che le apparenze di questo secondo genere fossero congiunte a quelle del primo. La loro unione ci interessa particolarmente nell'opera lirica. Più tutte le specie di verosimiglianza vi sono trascurate, più abbiamo bisogno che la seduzione dei nostri sensi non ci permetta di fare uso della ragione. Questo spettacolo, inventato dagli italiani per divertire e stupire gli occhi e gli orecchi piuttosto che per muovere il cuore e occupare l'*esprit*, risente sempre della sua prima origine, e la nostra nazione, imponendogli la legge di essere commovente e ingegnoso, gli lascia il privilegio di trarre dal meraviglioso una delle sue maggiori attrattive.

Esso conduce la nostra immaginazione di prodigio in prodigio. In ogni istante ci sono apparizioni più straordinarie le une delle altre, alle quali siamo costretti a prestarci. Di volta in volta un palazzo magnifico si trasforma nell'abitazione più semplice, e la capanna di un pastore diventa un tempio maestoso. Qui un mago, per turbare la felicità di due innamorati, fa uscire dagli inferi le Furie e la Discordia; là, Venere e Amore, seguiti dalle Grazie e dai Piaceri, scendono dai cieli, per incoronare la costanza di questi stessi innamorati. Noi siamo trasportati, ora sulle rive del Tenaro, ^[*] ora in seno alle grotte del dio dei mari, altre volte nell'Olimpo in mezzo all'assemblea degli immortali.

L'arte dello scenografo e quella del macchinista non sono meno necessarie di quelle del poeta, del musicista e degli attori, per dare a queste finzioni un'aria di verità.

Quelle che ci offre il Théâtre Français, soggette al verosimile, fanno più agevolmente a meno delle scene e delle macchine. Meno questo teatro esige situazioni forzate rispetto al contesto dell'azione, più facilmente ci si adatta a quelle che riguardano solo l'accessorio. La verità delle scene e dei discorsi, sostenuta dalla verità della recitazione degli attori, sottomette a tal punto talvolta la nostra immaginazione che non facciamo caso alla maniera in cui è decorata la scena.

Sebbene trascuriamo questo aspetto più alla Comédie che all'Opéra, tuttavia si deve convenire che sarebbe molto più ragionevole se il luogo

[*] Intende Capo Tenaro, o Capo Matapàn, in mitologia accesso al regno di Ade.

della scena assomigliasse sempre a quello in cui si suppone si svolga l'azione.⁵⁵ Soprattutto è difficile non trovare bizzarro l'uso, adottato solo in Francia, di ammettere sulla scena una parte degli spettatori. Si può supporre che l'appartamento di Augusto sia più o meno ornato di sculture e di fregi, ma quando gli occhi s'imbattono in parrucche e borsa, come possiamo persuaderci di vedere il palazzo di quell'imperatore?

Attendendo un rimedio all'abuso di cui mi lamento, accontentiamoci di chiedere che i *comédiens* regolino i modi di arrivare in scena senza ostacoli; che conservino abbastanza spazio per eseguire i loro *jeux de théâtre*, e che risparmino al parterre la necessità di protestare contro gli indiscreti che impediscono la vista dello spettacolo.

Talvolta al Théâtre Français noi non esaminiamo con più severità i costumi di certi attori e certe attrici che le scenografie. Non perdoneremmo a un *comédien* che il ruolo obbliga ad un costume splendido, di apparire con un abito troppo semplice; ma tolleriamo che una *comédienne* che, recitando il ruolo di una serva dovrebbe esibire semplicità nel suo modo di vestire, vi metta troppa magnificenza. In ciò il nostro gusto consolidato per il lusso ci fa dimenticare l'interesse per la verità della rappresentazione.

Se non dobbiamo aspettarci che i *comédiens* decidano da soli di non accogliere nessuno spettatore sulla scena, non possiamo nemmeno sperare che le *comédiennes* preferiscano, al modo di vestire con il quale crederanno di sottomettere più agevolmente i cuori, quello nel quale riuscirebbero meglio a ingannare gli occhi. Non esigiamo da loro un simile sacrificio; esigiamo solo che esse accordino, nei limiti del possibile, la loro vanità con le convenienze, e che con un fasto troppo eccessivo esse non ci tolgano ogni possibilità di prenderle per le persone che rappresentano.

Esigiamo anche che i *comédiens*, soprattutto quelli che si incaricano dei principali ruoli tragici, mantengano la verosimiglianza quando si offrono agli occhi dello spettatore dopo un'azione che necessariamente deve avere causato qualche disordine nella loro persona. Non si vuole vedere Oreste con una capigliatura arricciata e incipriata ad arte, tornare dal tempio dove, per soddisfare Ermione, ha fatto assassinare Pirro.⁵⁶ [*] Mi ricordo che rappresentando per la prima volta Didone, [**] la stessa *comédienne* che aveva recitato con tanta arte il riconoscimento di Penelope e Ulisse, [***] comparve nel quinto atto con i capelli scompigliati, e nel disordine di una persona

⁵⁵ Su questo punto si deve rendere giustizia ai nostri *comédiens* italiani. Per attrarre il pubblico essi non lamentano più la spesa della fatica. È abbastanza ordinario che i figli adottivi abbiano più attenzione dei figli veri di rendersi degni della nostra tenerezza.

⁵⁶ Non solo i *comédiens* non devono urtare in alcun modo le convenienze, ma sono soggetti, come i pittori, a seguire ciò che si definisce 'il costume'. Alessandro e Cesare con il cappello offendono la ragione tanto a teatro quanto in un quadro. [*] Nell'*Andromaque*, tragedia in cinque atti in versi di Racine (1667).

[**] In *Didon*, tragedia in cinque atti in versi di Jean-Jacques Lefranc de Pompignan (1734).

[***] È ancora M.lle Clairon (Cfr. nota 11).

uscita precipitosamente dal suo letto. Non fece così nelle rappresentazioni seguenti; a quel che sembra, fu secondo i consigli di alcuni pretesi intenditori. Dia pure importanza alla loro amicizia, ma non segua i loro consigli.

All'Opéra siamo più severi che al Théâtre-Français sui costumi e sulle scenografie; al Théâtre-Français lo siamo molto più che all'Opéra su un altro elemento estraneo ai talenti dei *comédiens*. Poiché la bellezza della voce è un vantaggio estremamente raro, ed è nondimeno quello che ci tocca di più in quest'ultimo spettacolo, permettiamo all'attore, purché posseda questa dote e canti bene, di non assomigliare perfettamente al suo personaggio. Invece, bisogna che la persona del *comédien* catturi il nostro sguardo, e che in lui la natura fornisca il primo sostegno alla verità. Parlando di questa necessità ho solo insistito sulla somiglianza generale e vaga che dev'esserci tra l'attore e l'originale di cui è la copia, ma qui si tratta di una somiglianza più particolare e determinata.

L'attore che per primo rappresentò *l'Enfant prodigue*,^[*] per eccellente che fosse nel comico alto, sembrava fuori posto in quel ruolo perché non poteva essere preso per un giovane miserabile a cui la cattiva condotta aveva fatto subire tutti i rigori della povertà più spaventosa. L'aria sana di Montmeny,^[**] ben lungi da urtare nel *Malade imaginaire*, era in tal caso tanto più gradevole quanto più è piacevole vedere un uomo, cui tutto sembra promettere la vita più lunga, credersi continuamente in imminente pericolo di morte. Questa stessa aria sana nuoceva invece all'illusione nel *Légataire*; è facile indovinarne il motivo. Lo zio del legatario è veramente malato, e lo è da tanto tempo. Noi non potevamo pensare che sofferenze tanto lunghe non avessero avuto alcun effetto sulla sua persona.

Se i *comédiens* vogliono che la rappresentazione giunga alla verità, che abbiano dunque cura di rendere la loro azione e la loro declamazione perfettamente vere, ma anche di non scegliere un personaggio caratterizzato da qualche tratto importante che non posseggono; lo spettacolo trae tutte le sue attrattive dall'imitazione, essa è una specie di pittura, con la differenza che la sua magia deve essere assai superiore a quella del pennello; e più il teatro è avvantaggiato nel provocare la nostra illusione, più noi esigiamo che effettivamente la provochi; non basta che le sue finzioni ci sembrino assomigliare agli eventi di cui esse sono l'immagine, noi vogliamo poterci persuadere che gli eventi stessi e i principali attori di questi eventi siano presenti ai nostri occhi.

[*] Abraham Alexis Quinault-Dufresne (deb. 1712) ebbe il ruolo del titolo ne *L'Enfant prodigue, ou l'École de la jeunesse* di Voltaire (1736).

[**] Louis André LeSage, detto Montmeny o Montménil, figlio del più noto René LeSage, debuttò nel 1726 al Théâtre-Français, di cui fece parte fino alla sua morte nel 1743. Le rappresentazioni citate si riferiscono a riprese delle commedie di Molière (Palais Royal, 1673) e Regnard (*Le Légataire universel*, 1708).

CAPITOLO X

In cui, ai principi già stabiliti sulla verità della declamazione e dell'azione, si aggiungono alcuni importanti precetti

Dalle riflessioni che abbiamo fatto sulla necessità per l'attore di recitare con verità, nascono naturalmente quelle che andranno a comporre questo capitolo. Questa necessità racchiude quella di preparare e graduare i grandi movimenti, e di sfumare i passaggi dall'uno all'altro.

DELLA PREPARAZIONE

Un poeta drammatico che conosce la propria arte nasconde con cura agli spettatori dove vuole condurli. Il *comédien* deve regolare la sua andatura su quella dell'autore, e non lasciarcene scorgere la meta se non quando siamo sul punto di raggiungerla. Ma se non vogliamo indovinare ciò che ci è riservato, non vogliamo neppure essere ingannati. Siamo più che soddisfatti di vedere ciò che non attendevamo, ma siamo scontenti quando ci viene fatto attendere il contrario di ciò che vediamo. Sottraendo al nostro intuito ciò che deve seguire, bisogna che ne veniamo preparati.

Se un'attrice recitando il ruolo di Fedra ci fa presentire, dall'inizio della scena ⁵⁷ in cui essa rivela la sua passione a Ippolito, gli eccessi verso cui sta per spingersi, la fine della scena produrrà su di noi un'impressione molto minore; se d'altro canto quell'attrice non ha fatto ricorso a diversi preparativi, in apparenza gettati a caso, ma in realtà impiegati deliberatamente per predisporci a vederla cadere in quegli eccessi, essi non ci sembreranno verosimili. Essi non possono sembrarci tali se, quando l'attrice vi si abbandona, noi giudichiamo, rammentandoci di ciò che li ha preceduti, che dovevamo prevederli.

Se ha ben colto l'*esprit* del suo ruolo, essa si deve sforzare, recitando i primi versi di questa scena, per far notare che Fedra è vittima del suo cuore e che le sue angosce per il figlio non sono che un pretesto di cui l'amore si serve per invitarla a rimanere con Ippolito. Dà a quel principe appena il tempo di rispondere; gli toglie la parola e, sentendo l'impazienza che Fedra deve avere di convincere Ippolito che non è sua nemica come egli immagina, affretta precipitosamente la sua recitazione fino a questo verso: «Nel profondo del mio cuore voi non potevate leggere». A Fedra importa che Ippolito non perda queste parole. L'attrice le pronuncia con più lentezza, e con un sospiro essa esprime che cosa le è costato fingere un odio che non provava.

Nei versi seguenti essa riprende la sua recitazione precipitosa, aggiungendovi un tono doloroso tale da convincere Ippolito che tutto quello che da lei è stato fatto contro di lui non era altro che frutto di deliberazione; quando arriva a dire: «Se tuttavia dall'offesa si misura la

⁵⁷ Atto II, scena V.

pena, se l'odio solo può attrarre il vostro odio», l'attrice fa succedere di nuovo la lentezza alla precipitazione. Questa lentezza aumenta al verso: «Giammai donna fu più degna di pietà»; e la nostra attrice, prima di pronunciare il secondo emistichio, frappone una corta sospensione, come per darsi il tempo di esaminare se può osare l'espressione che si presenta al suo *esprit*.

Sulla seconda risposta di Ippolito, essa l'interrompe con ancor più vivacità della prima volta. Tutt'un tratto poi, come se si vergognasse di essersi abbandonata al suo primo movimento, abbassa la voce, aggiungendo: «Che una cura ben differente mi turba e mi divora!». Essa si guarda bene dal pronunciare con enfasi, come certe *comédiennes*: «Non si vede mai due volte la riva dei morti...». Non declama affatto questi versi, né i tre seguenti: li dice conservando un giusto mezzo tra un dolore ipocrita e un'indecente indifferenza.

DELLA GRADAZIONE

Dopo averci disposti così a vedere senza stupore gli impeti che farà esplodere, essa permette loro di apparire, ma li sviluppa solo in successione; sa che l'arte di graduare non è meno necessaria di quella di preparare; che ogni impressione diminuisce quando non aumenta, e se non c'è progressione nelle impressioni che noi proviamo a teatro cadiamo presto nella prolissità e nel disgusto.

Si desidera capire la gradazione che è importante osservare in certe circostanze? Si esamini in che modo in questo ristrettissimo numero di parole:

Non è morto, giacché respira in voi.
Sempre davanti ai miei occhi credo di vedere il mio sposo.
Lo vedo, gli parlo, e il mio cuore...

La nostra moderna Le Couvreur percorre tutti i gradi attraverso i quali si giunge dallo stato più opprimente alla soddisfazione più perfetta.

Appena Fedra si è lasciata sfuggire questa dichiarazione tanto sorprendente per Ippolito, essa non può dissimulare che il segreto del suo cuore non è più ignorato da quel principe, e continua:

Sì, principe, io languo, io ardo per Teseo:
io l'amo, non tale come l'hanno visto gli inferi,
adoratore volubile di mille oggetti diversi,
che del dio dei morti va a disonorare il giaciglio,
ma fedele, ma fiero, e anche un po' feroce,
affascinante, giovane, che porta con sé tutti i cuori,
tal come si dipingono gli dèi, o come io vedo voi.

Non si potrebbe affatto ritenere falsa la recitazione di un'attrice che, sin dai primi versi, dispiegasse tutta la veemenza di cui è in grado; ma essa mostrerà più arte dispiegandola solo per gradi. La *comédienne* che propongo a modello suppone che Fedra conservi ancora qualche rispetto per se stessa, e che mentre parla di Teseo per fare indirettamente il ritratto di Ippolito, non si abbandoni a tutta la sua debolezza. Questa sapiente attrice assume un tono veramente appassionato quando dice: «Perché, senza Ippolito, degli eroi della Grecia riunì i migliori?». Da questo punto in poi il suo *feu* va sempre crescendo. Raddoppia su questi versi:

Ad opera vostra sarebbe perito il mostro di Creta.

.....

Mia sorella del filo fatale vi avrebbe armato la mano.

Su quest'altro - «ma no; in questo progetto l'avrei superata» - non impone più alcun freno ai suoi movimenti. Un torrente che rompe una diga è meno rapido di queste parole:

Un filo non avrebbe assicurato abbastanza la vostra amante.

.....

Io stessa avrei voluto camminarvi dinanzi,
e Fedra nel labirinto insieme a voi discesa.....

Qui l'attrice ci riserva un nuovo aspetto della sua abilità. Ci si aspetta che a imitazione di una tragica che ha primeggiato a lungo sulla scena, essa utilizzi nell'ultimo verso - «con voi si sarebbe ritrovata o perduta» - più vivacità ancora che nei precedenti. Dovrebbe farlo, per osservare le regole della gradazione, ma non lo fa.

Non lo pronuncia che in tre tempi, e, fermandosi dopo la parola «voi», così come dopo «ritrovata», mette soltanto nella fine di questo discorso una tenerezza inquieta di sapere quale impressione abbia fatto su un principe che senza volerlo l'ha resa così sventurata. Facendo questa scelta ci soddisfa più che se la sua declamazione fosse assai veemente, perché tra due modi di recitare preferiamo quello in cui notiamo un sentimento percepito finemente, che quello in cui vediamo solo un sentimento fortemente espresso. [*]

[*] In questa descrizione, per quanto non siano citati espressamente i nomi, gli indizi a disposizione sembrano indicare gli stili contrapposti della Clairon e della Dumesnil, con un'evidente preferenza per la prima, che proprio con la sua interpretazione della Phèdre raciniana aveva debuttato nel 1743 al Théâtre Français, mettendo in discussione l'esclusiva delle grandi eroine tragiche in precedenza assegnata alla Dumesnil. Nel contesto generale delle tesi sostenute dall'autore, è significativo che la preminenza sia assegnata alla Clairon, tradizionalmente contrapposta alla collega come modello di un'interpretazione più attenta al dettaglio e alla costruzione della parte, e meno dipendente dalla proiezione di sentimenti e passioni nei passi più significativi. La stessa Clairon, nella proprie memorie, trattando il

Ippolito non lascia a lungo Fedra nell'incertezza, e dopo la battuta che le rivolge - «la mia onta non può più sostenere la vostra vista» - l'amore di quella principessa si trasforma in furore. Non c'è qui alcun intervallo tra i due movimenti, e il passaggio dall'uno all'altro non ha affatto bisogno di sfumature intermedie. Ovunque il cambiamento non è così improvviso. Ordinariamente una passione non distrugge senza una certa lotta una passione contraria, e quando si tratta di dipingere il procedimento che la natura segue a questo riguardo, il talento di sfumare i passaggi è necessario ai *comédiens*.

DELL'ARTE DI SFUMARE I PASSAGGI DA UN'EMOZIONE ALL'ALTRA

La scena sesta del quarto atto di *Zaïre*⁵⁸ mi fornirà un esempio dell'uso che essi devono fare di questo talento. Nella scena, l'attore che recita il ruolo di Orosmane deve ricordarsi che questo sultano appare abbastanza generoso da sacrificare la sua passione, quando scopre che Zaïre è attratta da un'invincibile inclinazione verso un altro ma vuole leggere nel cuore della bella; se lei gli rifiuta il suo amore, desidera che almeno gli accordi la sua confidenza; può acconsentire a non essere favorito come amante, ma non può accettare di non essere scelto come amico, e sarebbe offeso più dalla dissimulazione che dall'indifferenza.

Supposte queste disposizioni in Orosmane, è evidente che non ascolta tutto il proprio risentimento se non quando crede di essere convinto dell'ostinazione di Zaïre d'ingannarlo con una finta tenerezza. Non solo non cede che allora al suo corrucio, ma c'è un istante anche in precedenza in cui ci immaginiamo che basterà una parola dalla bocca di Zaïre per calmare la tempesta che precipita su di lui, e in questa occasione è opportuno osservare che nel cuore di Orosmane avvengono successivamente due metamorfosi; che inizialmente passa dalla ferezza all'intenerimento, e che poi quest'ultimo movimento fa posto al più violento dispetto.

Bisogna dunque presumere che inizialmente Orosmane assuma il tono da sovrano, non da sovrano irritato (dovrebbe temere di spaventare Zaïre, e di distoglierla così dalla confessione che intende carpirle), ma da monarca determinato a perdonare purché lei si riconosca colpevole.

Qualunque inclinazione abbia alla clemenza, è sensibile al preteso torto della sua amante, e se ha la forza di non mostrarle più risentimento, almeno ostenta di parlarle con freddezza. Insensibilmente, guardandola sente il suo

ruolo dell'eroina raciniana, sottolineerà come necessario l'elemento della gradazione nella resa di quella parte.

⁵⁸Dopo *Phèdre* si può citare una pièce che l'amore stesso sembra aver dettato. [Si tratta ovviamente della tragedia in cinque atti in versi di Voltaire (1732)].

amore riaccendersi, e presto, trascinato dalla sua debolezza, le dice con tenero trasporto: «La tua grazia è nel mio cuore; parla, essa ti attende».

Fatta quest'assicurazione a Zaïre, non teme che lei non usi con lui la sincerità che le richiede. Siccome i primi discorsi di quella giovane bellezza non rispondono in modo preciso alla domanda che le ha fatto, egli resta per un po' incerto se cedere all'amore o all'odio. La sua collera si rianima, quando sente Zaïre enunciare:

Io giuro che Zaïre, resa a se stessa,
dei re più potenti detesterebbe la vista;
che ogni altro, dopo di voi, mi sarebbe odioso.

Più tenerezza mette Zaïre nella sua espressione, più lui la sospetta di falso, e più gli sembra indegna del perdono. Così, lui si irrita di più nella misura in cui lei si appassiona di più, e questa attestazione – «se il mio cuore fu colpevole, ingrato, era per voi» –, questa attestazione, dico, che dovrebbe disarmare un amante meno prevenuto, ottiene di spingere all'estremo l'indignazione di Orosmane. Il disprezzo in lui si aggiunge all'indignazione; disdegna di far esplodere l'impeto che lo agita.

Un resto d'amore combatte ancora nel cuore del sultano; è tentato a fare un nuovo sforzo per costringere Zaïre a rinunciare alla sua dissimulazione; le rivolge nuovamente la parola, e pronuncia il nome di quella sventurata con un corrucchio misto a turbamento e tenerezza; ma infine il suo risentimento lo trasporta. Le prove che crede di avere del tradimento della sua amante gli si presentano in tutto il loro orrore, non vede in lei altro che una spergitura che merita il supplizio più crudele.

L'arte di passare abilmente da un moto interiore all'altro è difficile; lo è soprattutto quando si distruggono a vicenda con estrema rapidità, così come in questi passi della stessa tragedia:

O notte, notte orribile!
Puoi prestare il tuo velo a simili misfatti?
Zaïre!... l'infedele!... Dopo tanti benefici!
Avrei con occhio sereno, con fronte inalterabile,
contemplato la caduta spaventosa del mio rango;
avrei saputo, nell'orrore della cattività,
conservare il coraggio e la tranquillità.
Ma vedermi a tal punto ingannato da ciò che amo!

Ahimè! Il crimine veglia, e mi segue il suo orrore.
A questo colpevole eccesso portare la sua audacia!
Tu non conoscevi il mio cuore e la mia tenerezza,
quanto ti adoravo; quali fuochi... Ah! Corasmin,
un suo solo sguardo avrebbe fatto il mio destino.
Io non posso esser felice né soffrire che per lei.
Abbi pietà della mia rabbia. Sì, corri... Ah! la crudele !

Ecco i primi pianti che mi scorrono dagli occhi.
Tu vedi la mia sorte. L'onta cui mi abbandono.
Ma questi pianti sono crudeli, e li seguirà la morte.
Piangi Zaïre, piangimi. L'ora si avvicina; i pianti,
del sangue che scorrerà, sono i precursori. [1]

[1] Atto V, scena VIII.

CAPITOLO XI

Sulla recitazione naturale

Può darsi che la recitazione di un attore pur rispettando la maggioranza delle condizioni di cui ho parlato, e avendo di conseguenza i caratteri principali da cui dipende la verità dell'azione e della recitazione, non sia tuttavia naturale.

Si chiede se il naturale sia sempre necessario a teatro: questa domanda ha bisogno di un chiarimento: con recitazione naturale s'intende quella che non ha l'aria macchinosa? Tutti gli attori, sia che i loro ruoli esigano una recitazione semplice, sia che non la esigano, hanno l'obbligo di recitare naturalmente.⁵⁹ Le parti che devono essere recitate con semplicità sono rispetto a quelli d'altra specie ciò che la danza a terra è rispetto alla danza alta. Questa comporta attitudini e passi che la prima non permette; ma nell'una come nell'altra non vogliamo notare nulla che faccia percepire lo sforzo. Un danzatore non piace nella seconda se non in quanto non sembra avere intralci nell'eseguire le cose più difficili, come se ne eseguisse di facili e alla portata di tutti i danzatori.

Se si dà una maggiore estensione al significato del termine *naturale*, e se si vuole che designi l'imitazione esatta della natura comune, sosterrò audacemente che in certi casi un attore diventerebbe insipido recitando sempre naturalmente. In primo luogo ci sono ruoli comici in cui tanto più ci si approssima alla verità quanto più si impiegano certi affetti che caratterizzano il personaggio che si rappresenta. Tali sono quelli delle due Folli nelle *Précieuses ridicules*, del Nipote di M. Purgon nel *Malade imaginaire*, di M. l'Empesé nell'*Aveugle clairvoyant*;^[*] secondariamente, non ci sono dubbi che il *comédien* possa e debba talvolta usare la caricatura. Questa proposizione farà rivoltare immediatamente alcuni lettori; ma forse sembrerà loro più ragionevole dopo aver letto le osservazioni seguenti.

⁵⁹ Qui non bisogna confondere la recitazione trascurata con la recitazione disinvolta; questa, ben lungi dall'escludere il lavoro, lo presuppone. Spesso si fa percepire lo studio perché non si è studiato abbastanza. Tra i diversi modi di recitare con verità, quello che è più spoglio di fasto e apparato è talvolta quello che costa più attenzioni, così come i versi che sembrano essere stati composti con la minor fatica sono spesso quelli che sono stati fatti con più difficoltà.

[*] Delle due commedie intitolate *L'Aveugle Clairvoyant*, l'una di De Brosse (1649), l'altra di M.-A. Le Grand (1716), il nome del personaggio citato indica che il riferimento è a quest'ultima. *Les Précieuses ridicules* (un atto in prosa, 1659) e *Le Malade imaginaire* (tre atti in prosa, 1673) sono naturalmente le commedie mollièriane.

PRIMA OSSERVAZIONE

Ci si serve a sproposito del termine *caricatura* parlando della troppa veemenza della declamazione di un attore tragico. Quando un pittore, in un quadro destinato a commuoverci riduce a smorfie l'espressione delle sue figure, non si dice che carica; si dice che rende male ciò che vuole esprimere. Quando un *comédien*, volendo copiare un eroe, ci mostra un energumeno, non si deve parimenti dire che carica il suo ruolo; si deve dire che recita un ruolo diverso.

La caricatura a teatro è la stessa cosa che è in pittura: è un eccesso che ci si permette per burlarsi o per far ridere. Un pittore, in una dissipatezza d'immaginazione, traccia una figura grottesca; la schiaccia col peso di una gobba la cui enormità supera tutto ciò che si è mai potuto vedere di questo genere; allo stesso modo un attore comico, per divertirsi o per divertire gli spettatori, può spingere certe forme di ridicolo ad un punto più alto di quello cui mai siano state spinte.

SECONDA OSSERVAZIONE

Questa libertà è permessa all'attore comico, ma solo a certe condizioni e in certe circostanze.

Lo è a certe condizioni: bisogna che in qualche modo la caricatura sragioni a ragione, e che conservi una specie di regola nel suo disordine. Si acconsente che un pittore, eccitato da un gioioso delirio, dipinga una figura con il naso di lunghezza eccessiva, ma si vuole anche che questo naso sia analogo agli altri nasi che conosciamo, e che stia al posto che gli ha assegnato la natura. Apprezziamo che un *comédien* talvolta oltrepassi ciò a cui arriva ordinariamente la natura, ma non vogliamo che per produrre un effetto comico ci offra dei mostri. L'uno e l'altro possono ingrandire gli oggetti. Non devono renderli irriconoscibili.

L'attore comico non solo deve controllarsi nell'ingrandire gli oggetti, ma anche racchiudendosi entro questi limiti è obbligato, quando azzarda qualche caricatura, a curare alcuni preparativi. La caricatura ha successo nella misura in cui il comico ha indotto gli spettatori ad una specie di ebbrezza, nella quale essi non possono giudicarlo con la stessa severità di quando sono sobri. Abbiamo osservato che la caricatura è un'esagerazione dettata dall'allegria. Assomiglia alle licenze che ci permettiamo nella conversazione. Tale battuta che sarebbe azzardato arrischiare se fosse ascoltata solo da persone serie e tranquille, è applaudita in un'assemblea dominata da una gioia tumultuosa. Tale tono, tale gesto apparirebbero esagerati in un attore se li si esaminasse con riflessione, e piacciono quando non ci viene lasciata la libertà di farne l'analisi.

Insieme a queste due condizioni se ne esigono anche altre due. Che la caricatura non sia troppo frequente, e che non sembri fuori luogo.

Come non è permessa che a certe condizioni, non lo è se non in certe circostanze. In generale non si addice a nessun attore destinato a

rappresentare ciò che il mondo chiama la gente onesta, soprattutto quando i personaggi devono suscitare l'interesse. In altri ruoli può essere gradevole, e talvolta anche necessaria.

L'intreccio di una commedia richiede che servi o domestiche ostentino gli abiti e l'aria di persone importanti? Purché l'attore o l'attrice non spingano la caricatura al punto che i personaggi da ingannare non possano verosimilmente essere le loro vittime, la caricatura sarà certamente gradevole.

A questo riguardo si presenta un'obiezione. Perché si permette ad un attore che assume un travestimento superiore alla condizione del suo personaggio, ciò che non gli si permette quando assume un travestimento inferiore? Si può rispondere che una persona di nascita elevata in qualche modo si degrada con un mascheramento indegno del suo stato. Non vogliamo che si avvili ancor di più quando dà l'idea di esserne compiaciuta, e si espone al rischio di essere sospettata di ciò se non si limita a quello che le è assolutamente necessario per evitare di essere riconosciuta. Invece una persona del popolo ci guadagna a mostrare tutto l'impegno di assomigliare a persone al di sopra di lui. D'altra parte, giacché non può esserne che una copia assai difettosa, essa aggiunge il piacere che traiamo dalla vanità dei suoi sforzi al piacere che abbiamo nel vedere i personaggi che inganna non accorgersi del loro errore.

Ci sono ruoli in cui la caricatura è non solo gradevole, ma anzi necessaria. Scapin⁶⁰ imita Argante per incoraggiare Octave a sostenere la presenza di un padre irritato. L'attore in questo passo è costretto a far uso della caricatura, ed è padrone di spingerla più oltre che può, perché invece di nuocere alla verosimiglianza, qui la aumenta. Sarebbe meno verosimile che Octave restasse interdetto se l'estrema veemenza del discorso di Scapin e la violenza del suo impeto non illudessero il giovane innamorato, e non lo inducessero ad immaginarsi di vedere in Scapin il temibile Argante.

Sarebbe abusare della pazienza dei lettori enumerare tutti i ruoli in cui è essenziale caricare. Comprendono quelli che non sono le copie di originali noti, ad esempio quello di Crispin; quelli in cui l'autore si è proposto di copiare certi originali, ma si è dato la libertà di copiarli nel burlesco, come quelli di Toutabas nel *Joueur*, e di Clistorel nel *Légataire*; [*] infine quelli in cui l'autore conferisce ai suoi ritratti pennellate estremamente forti, come quelli dell'Avaro, di Arnolphe e del Borghese gentiluomo. [**]

⁶⁰ *Fourberies de Scapin*, atto I, scena III [commedia in tre atti in prosa di Molière (1671)].

[*] *Le Joueur* (1696) e *Le Légataire universel* (1708) sono entrambe commedie in cinque atti in versi di Regnard.

[**] Personaggi di commedie mollièriane: Arpagone dell'*Avare* (cinque atti in prosa, 1668), Arnolphe dell'*École des femmes* (cinque atti in versi, 1662), M. Jourdain del *Bourgeois gentilhomme* (cinque atti in prosa, 1670).

Bisognerebbe talvolta enfaticizzare i toni e i gesti nei ruoli della prima e della seconda specie, perché questi ruoli sono essi stessi caricature. Lo dovete fare anche in quelli della terza classe, perché è necessario, confondendo lo spettatore, distoglierlo dall'esaminare se l'autore non ha oltrepassato i limiti della verosimiglianza. Questo verso, «Sapete, Signore, che ero a Cremona?»,⁶¹ assume in bocca a Crispino una grazia tutta diversa, pronunciato con enfasi, che non semplicemente enunciato. Che Toutabas dica in tono ordinario «vi piacerebbe anticiparmi il mese?»⁶² farà solo un mediocre effetto. Se lo dice nel modo in cui lo diceva l'attore⁶³ che rappresentava un tempo con tanti applausi questo ruolo e molti altri ruoli simili, susciterà un riso generale. Se Arpagone, dopo aver ispezionato le mani del servo di suo figlio, chiede a sangue freddo di vedere le altre mani dello stesso servo, una parte degli spettatori darà ragione ai censori che hanno preteso che Molière non dovesse copiare questo passo di Plauto. [*] Se l'attore ci dipinge un avaro agitato da una collera violenta, e con il cervello turbato dalla diffidenza, la critica non ci parrà più fondata. Non ci sembrerà straordinario che questo avaro dimentichi che sta parlando delle mani di Lafèche, e che pensando alle tasche di quel servo, esige che gli siano mostrate le altre mani.

TERZA OSSERVAZIONE

L'osservazione precedente può servire a convincere molte persone che spesso giudicano senza valutare le ragioni che fondano il loro giudizio. Più d'uno spettatore ha certo visto la caricatura sempre come un difetto, e invece è possibile capire come sia spesso una perfezione.

Malgrado ciò che è stato appena dimostrato, forse in diverse occasioni non si giudicheranno più equamente certi *comédiens*. Un attore eccellente nell'arte di recitare i servi si abbandona al suo *feu*: utilizza una caricatura ingegnosa, e lo si processa per averci divertiti.

Un altro attore comico, che per far ridere non ha bisogno che di farsi vedere, non subisce la medesima ingiustizia. Lo deve ai ruoli che è solito recitare. Pur caricando a proposito, carica forse più costantemente del *comédien* di cui ho parlato prima; ma non ci viene in mente di biasimarlo, perché i suoi ruoli sono delle specie di grottesco a cui la regolarità delle proporzioni non è necessaria.

⁶¹ Commedia delle *Folies amoureuses*, atto I, scena V [tre atti in versi di Regnard, 1704].

⁶² Nel *Joueur*, atto I, scena VIII.

⁶³ Il fu Dangeville [Charles Botot Dangeville (1665-1743)].

[*] *L'Avare*, atto I, scena III. Cfr. *Aulularia*, atto IV, scena III.

CAPITOLO XII

Delle finezze dell'arte dei comédiens, prese in generale

In tutto il corso di quest'opera, abbiamo avuto cura di non confondere con la moltitudine degli spettatori le persone che hanno gusto e discernimento. Gli spettatori di questa seconda specie formano tra loro classi che devono essere distinte. In alcuni, *l'esprit* giudica correttamente ciò che gli si presenta; ma, costretto entro certi limiti, non esamina se ciò che vede è tutto ciò che aveva diritto di aspettarsi. In altri, un'immaginazione viva e feconda accompagna una ragione retta e luminosa, e costoro, non accontentandosi che quanto loro offerto sia buono, si lamentano se non hanno tutto ciò che speravano.

Quando un attore mette, nella sua azione e nella sua declamazione, pressoché tutta la verità che ad esse conviene; quando non lascia percepire in nessun momento il lavoro e lo sforzo, gli spettatori della prima classe non chiedono di più, perché non immaginano nulla oltre ciò. Non è lo stesso per quelli della seconda.

Nel loro tribunale, tra la recitazione naturale e vera, e quella che è più ingegnosa e fine, c'è la stessa differenza che sta tra il libro di un uomo che ha solo erudizione e buon senso, ed il libro di un uomo di genio. Non solo vogliono che il *comédien* sia un copista fedele, ma anche che sia creatore; è in quest'ultimo punto che consistono le finezze della sua arte.

Qualunque *esprit* un autore abbia, qualunque applicazione egli apporti alla perfezione della sua opera, non pensa mai a tutto, e gli capita talvolta di omettere diverse cose che avrebbero reso più attraente la sua pièce. Di tanto in tanto, poi, quando scrive in versi, l'impaccio del ritmo e della rima non gli permette di dire tutto quello che sente, e con la soppressione di una parola che non può stendere, un'idea fine è perduta per un gran numero di persone, se non le aiuta il *comédien* a scoprirla.⁶⁴

Invece gli attori mediocri non vedono che con l'occhio dell'autore; non sospettano nemmeno che si possa aggiungere qualcosa a ciò che dice, mentre i particolari che a loro sfuggono sono individuati dagli attori superiori, e ciò che manca nel dialogo si ritrova nella loro recitazione. Con gli attori migliori, si può omettere o sottintendere senza rischi. Si è sempre sicuri di un commento supplementare.

Questi si distinguono soprattutto per il talento di dipingere sentimenti che non sono espressi nei discorsi, ma che si addicono al carattere e alla situazione del personaggio.

⁶⁴ Poiché le opere in versi richiedono agli attori più integrazioni delle opere in prosa, ne segue che essi hanno ancor più bisogno di *esprit* per recitare le prime che per recitare le seconde. Questa dovrebbe essere una nuova ragione per preferire queste ultime.

Sévère, dopo la morte di Polyeucte, dice a Félix e a Pauline: «Servite bene il vostro Dio, servite il vostro monarca». ⁶⁵

A Sévère poco importa che essi rimangano attaccati alla loro religione, ma considera la fedeltà all'imperatore come un dovere di cui non possono dispensarsi. Così Baron, abile nell'indovinare ciò che gli autori non dicevano, ma che volevano o dovevano dire, pronunciava le ultime parole in modo assai diverso da quello in cui pronunciava le prime; passava leggero su un emistichio, e si appoggiava fortemente sull'altro. Nel primo, assumeva il tono di un uomo che, commosso dalle virtù dei cristiani, ma nient'affatto persuaso che la loro religione fosse la sola vera, non trovava male che la si professasse, ma non riteneva necessario abbracciarla. Nel secondo, annunciava, con un gesto fine e un'inflessione accorta, quanto la devozione al servizio del sovrano gli sembrasse un punto più essenziale dell'osservanza esatta del cristianesimo.

Il ruolo dell'uomo del giorno, nella pièce dei *Dehors trompeurs*, ^[*] è una di quelle in cui l'attore ha più occasioni di far riflettere simili finzze. Nel terzo atto, il marchese, approfittando dell'errore del barone, che non lo conosce come suo rivale, lo prega di far pervenire tramite Lucile una lettera alla pretesa amica di questa bella; il barone accetta la proposta. Forse M. de Boissy, facendogli rispondere al marchese «voi sarete soddisfatto», non chiedeva al *comédien* che di assumere l'aria cortese di un amico che vuole servire un amico. Un attore abituato a sorprenderci sempre nella commedia con qualche elemento delicato e inatteso, trova il modo di aumentare la comicità di questa scena, già di per sé estremamente piacevole. Sembra non solo affascinato nel favorire l'amore del marchese, ma anche rimproverarsi di non avergli fornito l'espedito a cui quello si azzarda. Da ciò, noi abbiamo la duplice soddisfazione di vedere il barone essere nel medesimo tempo la vittima, e dell'accecamento che gli fa ignorare che è lui l'ingannato, e della malignità che gli fa rimpiangere di non essere l'inventore della beffa con la quale quella persona è ingannata.

L'attore mostra la propria finezza non solo manifestando con la recitazione più di quel che dice l'autore, ma anche prevenendo talvolta ciò che verrà detto. La Thorillière usava questa destrezza nella *Mère coquette*. ^[**] La morte del marito di Ismène non è ancora confermata al punto di garantire a quella folle la possibilità delle seconde nozze; Laurette tenta di autorizzarla a compiere questo passo, e, a questo scopo, vuole costringere Champagne a

⁶⁵ *Polyeucte*, atto V, ultima scena [tragedia in cinque atti in versi di Pierre Corneille (1641)].

[*] *Les Dehors trompeurs, ou l'homme du jour*, commedia in cinque atti in versi di L. de Boissy (1740).

[**] *Les Amans brouillés, ou la Mère coquette* (1665); tra le due commedie con questo titolo, entrambe rappresentate per la prima volta nel 1665 (la prima di Visé, al Palais Royal; l'altra, di Quinault all'Hôtel de Bourgogne), ci si riferisce alla seconda, più volte ripresa, per la quale Pierre Lenoir de la Thorillière (1656-1731) è spesso menzionato per l'interpretazione del ruolo di Champagne.

certificare che Ismène è veramente vedova; questa sopraggiunge ⁶⁶ prima che Champagne abbia acconsentito a ciò che Laurette esige; la scaltra domestica, vantandosi che il servo, da cui è amata, non avrà la forza di sconfessarla, e che ne avrà ancor meno di resistere al diamante che gli offre, finge che lui abbia confermato che nulla più si oppone all'inclinazione di Ismène per Acante. La Thorillière, dopo aver detto, prendendo l'anello, «poiché voi lo volete, signora», manteneva un silenzio abbastanza lungo, e, dopo aver considerato a più riprese il diamante, si lasciava scappare queste parole: «Egli è dunque morto». Si leggeva così in anticipo, nella sua azione, la dichiarazione che Champagne fa poco dopo: «Comunque, se non è puro, il defunto non è morto».

A questa finezza, La Thorillière ne aggiungeva un'altra. Esaminando l'anello, lo guardava solo di sfuggita. Tramite questa attenzione evitava di far notare alla vedova una diffidenza troppo ingiuriosa, ed era comico senza sembrare incivile. Vedremo altrove che in certi ruoli di commedia gli attori non sono sempre tenuti ad essere sempre così scrupolosi sulle convenienze. In altri ruoli, ed in particolare nella tragedia, non possono mai osservarle troppo, e tra le finezze della loro arte, quelle che sono debitrice a questo studio tengono uno dei primi ranghi. Ma non è comune trovare tutte quelle auspicabili in questo genere.

Mettete nella bocca di un *comédien* ordinario questo verso di Agamennone a Clitennestra: «Signora, io lo voglio, e io ve lo ordino»; ⁶⁷ lo declamerà con un tono imperioso, e non sarà affatto disapprovato dalla grande maggioranza degli spettatori. Lo sarà da coloro che hanno notato in questo passo l'arte dell'attore incaricato dei ruoli di re al Théâtre Français. [*] Questo attore modera considerevolmente il suo tono, dicendo: «Io ve lo ordino». Egli giudica che Agamennone, mentre si propone di persuadere Clitennestra che vuol essere obbedito, desidera addolcirle il dispiacere di sentirsi impartire un ordine, e noi siamo incantati a veder l'amor proprio di questa regina essere così curato dal principe suo sposo.

Alcuni interpreti, capaci di cogliere queste delicate attenzioni che i personaggi, sebbene uguali di rango, si debbono a vicenda, non sono sempre capaci di sentire ciò che il loro personaggio deve a se stesso. Che attrici senza questa finezza di sentimento provino a pronunciare il seguente discorso di Giunia a Nerone:

Egli è riuscito a commuovermi,
Signore, e non ho preteso nasconderelo.
.....

⁶⁶ Atto II, scena IV.

⁶⁷ *Iphigénie* [tragedia in cinque atti in versi di Racine (1674)], scena I del III atto, in cui Agamennone, importunato dalle istanze di Clitennestra di portare sua figlia all'altare, dichiara alla regina che non può avere tale soddisfazione.

[*] Con tutta probabilità Grandval.

Io gli fui destinata,
quando l'impero doveva seguire il suo imenèo.
Ma queste stesse sventure che l'hanno allontanato,
i suoi onori aboliti, il suo palazzo deserto,
la fuga d'una corte che la sua caduta ha bandito,
sono altrettanti legami che trattengono Giunia...⁶⁸

non sentiremo che monotone lamentose, le quali ci dipingeranno Giunia come un'innamorata occupata solo dal desiderio di piegare la durezza dell'imperatore. Una *comédienne* che sa che il rispetto per sé e il coraggio sono convenienze della condizione di una persona nata vicino al trono, ce la rappresenterà come una principessa tenera e ingenua, ma prudente e decisa, che ama veramente e non nasconde il suo amore, ma vuole si pensi che ami non tanto per debolezza quanto per giustizia e per generosità, e fa sentire che se si lascia sfuggire il suo segreto, è perché giudica vile per il suo stato dissimularlo.

Tutte le finzze non possono essere del medesimo ordine. Alcune aggiungono poco alla sostanza del discorso, ma aggiungono molto alla verità della rappresentazione.

Rodogune s'impone di giustificare la sua passione per Antiochus con questi versi rivolti alla sua confidente:

Ci sono nodi segreti, ci sono simpatie,
per il cui dolce rapporto le anime varie
si uniscono l'una all'altra, e si fanno pungere
da quel qualcosa che non so spiegare.⁶⁹

L'attrice solita a recitare questo ruolo sulle scene di Parigi, [*] e della cui recitazione si possono citare molte altre finzze assai al di sopra di questa, si interrompe dopo la parola «quel» dell'ultimo verso. Con questa sospensione, assume l'aria di una persona che cerca un termine adatto per designare la tirannia del potere ignoto di cui parla. Sembra che, per incapacità di trovare questo termine, vi sostituisca un'espressione vaga e indeterminata, e il suo impaccio segna la difficoltà di indovinare le energie usate dall'amore per unire due cuori che per natura non erano destinati l'uno all'altro.

Baron, con un semplice gesto, conferiva nuova vivacità d'espressione a questi versi che Sévère dice a Fabian:

⁶⁸ *Britannicus*, atto II, scena III [tragedia in cinque atti in versi di Racine (1669)].

⁶⁹ *Rodogune*, atto I, scena V [tragedia in cinque atti in versi di Pierre Corneille (1644)].

[*] M.lle Gaussin. Alla sua *Rodogune* la Clairon dedicherà un capitolo delle proprie memorie, citando questi stessi versi per criticare la scelta della collega e rivale di conferire al personaggio «une grâce, une naïveté voluptueuse» inappropriate (H. Clairon, *Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique*, Paris, Buisson, an VII de la République (1798-1799), p. 228).

Ma, a parlar senza il belletto di tante apoteosi,
 l'effetto è dubbio di queste metamorfosi;
 i cristiani hanno un Dio solo, padrone assoluto di tutto,
 il cui solo volere fa tutto ciò che egli decide.
 Ma, se tra noi io oso dire ciò che mi appare,
 i nostri spesso tra loro si accordano male,
 e, mi investa la loro collera alla tua vista,
 ne abbiamo troppi perché siano veri dèi.⁷⁰

Non mi soffermerò a vantare l'intelligenza con cui faceva risuonare la parola «troppi», da cui dipende la forza dell'argomentazione. Voglio solo far osservare con quale mezzo, indipendentemente dalla finezza e dalla giustezza delle sue inflessioni, egli catturava l'attenzione degli spettatori. Tra il penultimo e l'ultimo verso, si avvicinava a Fabian, fingendo di verificare se poteva essere sentito; e, come per costringere il suo confidente a non perdere una parola della fine del discorso, metteva una mano sulla spalla di Fabian prima di pronunciare: «Ne abbiamo troppi perché siano veri dèi».

Certi raffinati dell'epoca hanno sostenuto che questo *comédien* nella tragedia agisse in modo troppo familiare. Ammetto che talvolta cadeva in questo difetto. Ma spesso si condannavano a sproposito in lui, per essere troppo prossimi alla familiarità, gesti e toni senza cui la sua recitazione non avrebbe ottenuto l'estrema verità che la contraddistingueva. Un tono, un gesto, sono veri? Sono espressivi? Non degradano né il personaggio che parla, né quello con cui conversa? Impiegatevi audacemente senza temere di offendere la maestà della tragedia.

Il *comédien* capace non crede che le finezze della sua arte si limitino al talento di conferire ornamenti alle opere drammatiche. Egli s'impone di risparmiarne i difetti.

Questo non gli è sempre possibile: alcuni non si possono rappezzare. Di questa specie ci sono certe espressioni comuni o antiquate che si trovano nelle pièce del grande Corneille. Queste macchie dovrebbero essere eliminate definitivamente, e le persone sensate preferirebbero vedere tanti suoi versi troncati, o anche interamente soppressi, che vederli esposti alle fredde derisioni degli spettatori d'*esprit* superficiale. Questi pretesi Aristarchi, poco capaci di occuparsi a lungo di cose di grande interesse, ne sono distolti facilmente dagli oggetti di minima importanza. Nella scena più maestosa e più patetica, perdendo di vista le bellezze superiori di cui è colma, fissano l'attenzione su una leggera imperfezione, che spesso non lo è, perché la lingua e le usanze sono cambiate.

Al posto dei *comédiens*, io non sopprimerei soltanto certi versi di Corneille; io depennerei da tante pièce un gran numero di declamazioni inutili che fanno languire le scene e raffreddano lo spettatore. Io spingerei più oltre

⁷⁰ *Polyeucte*, atto IV, scena VI.

l'audacia, e mi prenderei per ruoli interi la libertà che si sono presi per quello dell'Infanta nel *Cid*, e per quello di Livia in *Cinna*.^[*] Se non riuscissi da solo a rimediare agli errori di un autore, farei ricorso alle persone che esercitano la sua arte. Ingaggerei qualche poeta abbastanza modesto, se ce n'è, da prendersi la pena di perfezionare le opere degli altri, di correggere diversi discorsi difettosi, e soprattutto di tagliare il dialogo nei punti dove è naturale che un personaggio debba essere interrotto da quello a cui parla.

Senza dubbio ci sarebbe da augurarsi che si facessero questi cambiamenti in diverse tragedie e in diverse commedie, ma spesso esse ne possono fare a meno quando sono recitate da grandi attori. Bisogna che un difetto sia estremamente marcato perché non trovino il modo di farlo sparire.

L'autore fa parlare troppo a lungo il personaggio con cui essi sono in scena? Si guardino bene dall'imitare quelle attrici persuase che, quando non hanno niente da dire, sono dispensate da prendere parte all'azione della pièce, e in quel lasso di tempo si divertono a far scorrere gli occhi su sala e l'assemblea. Con la loro recitazione muta gli attori hanno l'arte di parlare, anche quando l'autore li condanna al silenzio.

I discorsi che sono rivolti loro non sono troppo lunghi, ma il difetto sta in ciò che devono rispondere? Sappiano abbreviare una tirata noiosa con la rapidità con cui ne enunciano una parte, e con l'aria d'importanza che danno all'altra. Quest'ultimo aspetto è una delle loro preoccupazioni principali: sempre che non sia impossibile dar valore ad un verso, essi possiedono il segreto di dare ai più deboli nobiltà ed energia. Tutto in bocca a loro si rettifica: a loro piacimento, un pensiero falso sembra acquisire giustezza, ed un sentimento poco naturale rientrare nell'ordine della natura.

Ho dato il nome di magia alla declamazione, e vedendo che con pompose chimere ci spinge ad essere afflitti, talvolta più sinceramente di quanto molti di noi lo sarebbero per eventi che riguardano i loro parenti o amici, non mi si è accusato di ornarla d'un titolo troppo fastoso. Me ne si accuserà ancor meno all'esame del nuovo quadro che ho presentato.

Fin qui abbiamo considerato le finezze dell'arte del *comédien* soltanto in rapporto a ciò che costituisce la loro essenza. Le considereremo in rapporto alla loro differente destinazione: certe appartengono particolarmente al tragico; le altre si addicono solo al comico.

[*] Si tratta del ruolo di Donna Urrique nel *Cid* e di quello dell'imperatrice in *Cinna*, entrambe opere di P. Corneille.

CAPITOLO XIII

Delle finezze che appartengono al tragico

Si crede a ragione che l'obiettivo della tragedia sia suscitare i potenti moti dell'animo, indi si conclude che gli attori tragici debbano abbandonarvisi continuamente, e ci si sbaglia. Spesso è importante che nei momenti in cui alle anime comuni sembra che dovrebbero mostrare l'agitazione più violenta, essi ostentino la più perfetta tranquillità; le principali finezze della loro arte sono racchiuse nell'arte di saper impiegare a proposito questo contrasto.

Proponendosi la tragedia di rappresentarci la natura solo negli aspetti più imponenti, il primo dovere dei *comédiens* che calzano il coturno è conferire a ciascuno dei loro personaggi tutta l'aria di grandezza di cui è suscettibile. Un eroe si mostra al culmine della sua grandezza quando potenti interessi, sventure opprimenti, offese crudeli, vasti progetti, o pericoli imminenti possono trarre la sua anima dal suo assetto naturale. Più l'attore tragico, senza contraddire i presupposti dell'autore, ci offrirà questa immagine, più dimostrerà la sua capacità.

Gli Orazi sono i tre guerrieri da cui Roma dipende per il suo destino. Alba fa lo stesso onore ai tre Curiazi. Queste due famiglie sono strette dai legami più cari. Corneille mette nel giovane Orazio e nell'ultimo dei Curiazi lo stesso desiderio di gloria, la stessa devozione alla patria; ma, per variare i caratteri, fa credere che per il secondo sia più arduo trionfare sui sentimenti dell'amore e dell'amicizia. Quanti attori tragici, mal intuendo le intenzioni di questo poeta sublime, sfigurano la magnanimità del difensore di Roma! Si affrettano a trasformare la sua forza *d'esprit* in ferocia, e mentre è solo un eroe, ne fanno un selvaggio che non ha niente di umano se non la figura e la voce. Talvolta, poi, non mantiene neanche queste, al punto di non assomigliare all'uomo né per l'una né per l'altra; non dico quando sparge il sangue di Camille (allora sarebbero scusabili), ma quando pensa solo a ispirarle fermezza con questi versi:

Armatevi di costanza, e mostratevi mia sorella;
 e se per la mia morte egli torna vincitore,
 non ricevetelo come assassino d'un fratello,
 ma come uomo d'onore che fa quel che ha da fare,
 che serve il suo paese, e sa mostrare a tutti,
 per l'alta sua virtù, che è degno di voi.
 Come se fossi vivo, concludete l'imenèo.
 Ma anche se questo ferro tronca il suo destino,
 date alla mia vittoria un trattamento pari:
 non biasimatemi della morte del vostro amante... ⁷¹

⁷¹ Atto II, scena IV della tragedia degli *Horaces* [o anche *Horace*, cinque atti in versi di P. Corneille (1639)].

Tuttavia è evidente che Orazio mostra tanto più i segni di un'anima elevata, quanto più sembra tranquillo mentre compie per Roma uno dei più grandi sacrifici.

Nella tragedia dei *Machabées*,^[1] Mizaël racconta le inaudite crudeltà subite dai fratelli. A questo quadro spaventoso la madre del giovane eroe si arma di una religiosa intrepidezza, ma nonostante i suoi sforzi i sentimenti della natura la trascinano, e per un momento l'eroina lascia il posto alla madre. Mizaël se ne accorge, e il dolore di straziare a tal punto il cuore della persona che ha più cara lo spinge a sospendere il suo racconto. Lei gli dice: «Concludi». La *comédienne* che ha abbandonato da qualche tempo questo ruolo, pronunciava questa parola con lo stesso sangue freddo che avrebbe avuto chiedendo di terminare la relazione di un lieve incidente occorso a persone che le fossero estranee. Con quest'arte raddoppiava la nostra ammirazione per la sua eroina che, trafitta dai colpi più duri, raccoglie tutte le forze, per non lasciarsi abbattere dinanzi agli occhi del figlio, e dargli l'esempio delle virtù di cui gli dà lezione.

Il favore straordinario con cui Augusto onora Cinna non ha distolto quest'ultimo dal cospirare contro il suo benefattore: i suoi piani sono scoperti e Augusto gli annuncia che conosce tutta la sua perfidia.⁷² L'imperatore trasmetterà tanto più rispetto quanto meno si lascerà andare all'impeto del furore, e tanto più avrà motivo di essere irritato dall'ingratitude di un traditore che ha colmato di beni, e che vuole privarlo del trono e della vita, tanto più saremo colpiti nel notare in lui la maestà di un sovrano che giudica, e non la collera di un nemico che insulta. Chi non si accorge poi che meno si appare stupiti dalla grandezza dei progetti concepiti, più si dà un'idea elevata dei fondamenti che si hanno per eseguirli, e che di conseguenza Mitridate produrrà meglio quest'effetto comunicando con aria semplice ai suoi figli il piano delle operazioni con cui spera di umiliare la fierezza di Roma, che dettagliandolo con enfasi, e con il tono di uno che vuole che si ammiri l'estensione del suo genio e la superiorità del suo coraggio?⁷³

Parimenti, chi non concorda che quando si fa molto rumore all'approssimarsi del pericolo si suscita il sospetto di non essere ben saldi contro di lui; mentre il nostro disprezzo per la morte si manifesta attraverso la tranquillità con cui ce la figuriamo. Perciò la sorella di Héraclius e Léontine dimostrano meglio il poco terrore che suscitano in loro le minacce di Phocas, se dicono a questo usurpatore con una fredda gravità «tiranno, scendi dal trono, e fa' posto al tuo signore»,⁷⁴ «indovina se puoi, e scegli se

[1] Tragedia in cinque atti in versi di Houdar De la Motte (1721), ripresa senza successo nel 1745. Mancano elementi per identificare l'attrice cui ci si riferisce.

⁷² *Cinna*, atto V, scena I.

⁷³ *Mithridate*, atto III, scena I.

⁷⁴ *Héraclius*, atto I, scena II [*Héraclius, Empereur d'Orient*, tragedia in cinque atti in versi di P. Corneille (1646)].

osi», ⁷⁵ invece di pronunciare questi versi in tono declamatorio, e con violento impeto?

Dopo aver letto queste riflessioni non si dubiterà più che l'elevatezza dei sentimenti sia una condizione essenziale per recitare la tragedia. Un attore che non ha l'animo elevato, lungi da fare uso dei contrasti che noi esigiamo, è capace appena di immaginarli; come potrà mai impiegare convenientemente queste opposizioni nei ruoli in cui esse sono frequentemente necessarie? Come spera allora di recitare, in modo da soddisfare gli intenditori, molti ruoli delle pièce di Corneille, di Voltaire e del famoso autore tragico che Voltaire si fa gloria di avere come maestro, ⁷⁶ e che Corneille non avrebbe alcuna difficoltà a riconoscere come rivale?

Non è soltanto quando ci potrebbe essere modo di dare un aria più grandiosa ad un personaggio che si deve evitare la declamazione; lo si deve fare anche quando il poeta si è permesso ornamenti troppo ricercati in un passo che richiedeva solo espressioni semplici e commoventi. Più un *comédien* pronuncerà fastosamente il racconto di Théràmène ^[*] e più l'epica profusione di questo racconto parrà fuori luogo.

In altre occasioni ci vuole abilità per impiegare il fasto dell'enunciazione; un po' con questo aiuto, un po' con quello della veemenza, gli attori riescono a emendare molti difetti nelle tragedie, particolarmente a farci credere che una frase inutile aggiunga qualcosa a ciò che dice l'autore, o a nascondere l'enfasi di un sentimento.

Alla confidente di Medea che le dice «che vi resta?» ⁷⁷ Corneille in un divino entusiasmo fa rispondere a questa principessa: «me stessa (*moi*)». Purtroppo si è trovato in difficoltà nel riempire l'emistichio seguente, e Medea continua: «me stessa, dico, ed è abbastanza». Molti spettatori non percepiranno l'inutilità di questa ripetizione: forse vedranno addirittura queste parole, «ed è abbastanza», come uno sviluppo necessario di ciò che precede, se l'attrice, dopo aver pronunciato il primo «me stessa» con una maestosa freddezza, mette nel secondo una certa enfasi.

Lo stesso autore, nel trasporto del suo *feu*, e bisogna ammettere che talvolta gli succedeva, conferisce a Sabina negli *Horaces* un sentimento assolutamente poco ragionevole facendole dire allo sposo e al fratello: «Che uno di voi mi uccida, e l'altro mi vendichi». ⁷⁸

⁷⁵ *Ibidem*, atto IV, scena III.

⁷⁶ M. de Voltaire, nel suo discorso di ringraziamento all'Académie Française, rende a M. de Crébillon quest'omaggio ugualmente onorevole per l'uno e per l'altro.

[*] Nella *Phèdre* raciniana.

⁷⁷ Tutti conoscono questo passo della *Médée* di Corneille, alla quale, nonostante il nome dell'autore, i *comédiens* hanno preferito quella di Longepierre [La *Médée* di Longepierre fu rappresentata per la prima volta nel 1694 e più volte ripresa, tanto da entrare a far parte del repertorio del Théâtre Français].

⁷⁸ Atto II, scena VI.

Sabina appare trascinata da un impeto che possa far presumere che non ha più l'uso della ragione? La poca verosimiglianza del suo enunciato è meno percepibile. Questa sorella dei Curiazi proporrebbe con tranquillità ad un fratello e ad un marito di diventare suoi assassini? Una follia così straordinaria fa ribellare chiunque.

Si obietterà che Corneille, nella tessitura stessa del discorso, sembra esigere che l'attrice dia alle sue parole un'aria di riflessione; ma sta ad una maestra dell'arte saper superare questa difficoltà assumendo inizialmente il tono analogo a quello dell'autore, e passando per gradi insensibili all'agitazione che sola può far giustificare il delirio di Sabina.

Senza dubbio ci si aspetta che, parlando di versi ridondanti, io citi questo: «O che una bella disperazione allora lo soccorresse». ⁷⁹

Ma poiché non giudico, come invece molti critici, inutile questo verso, sostengo che l'autore non poteva ometterlo senza rendere incompleto il suo pensiero. Alla domanda «che volevate che facesse contro tre?» un padre non deve rispondere «che morisse», se non supponendo che il figlio fosse nell'impossibilità di vincere; spesso ho visto comédiens dispiegare tutta la loro veemenza nelle parole «che morisse», e passare rapidamente sul resto della risposta. Invece immagino che sia necessario pronunciare freddamente la prima parte della frase, e la seconda con un estremo calore.

Analizzando così il dialogo di una pièce tragica; evitando che ciò che non è un difetto sia visto come tale; nascondendoci i veri errori, o rappezzandoli; infine aggiungendo nuovo splendore alle bellezze, voi otterrete la reputazione di recitare la pièce con finezza. Per sostenere questa reputazione in certe scene di dissimulazione, come quelle di Arianna con Teseo, [*] di Medea con Giasone, di Mitridate con Monime, avrete bisogno di una recitazione particolarmente raffinata. Il talento di alleare in queste scene la maestà del coturno e il maneggio abile di una falsità artificiosa, è concesso solo a un piccolo numero di attori e di attrici.

Non è accordato ad un numero maggiore avere la finezza di tatto necessaria a conservare, nelle tragedie i cui soggetti sono presi dalla storia moderna, il giusto mezzo tra il tono tragico alto e quello della semplice commedia eroica. Tanti attori, dal momento che si spogliano dell'abito greco e romano, sembrano perdere il privilegio di parlare e agire da eroi; altri sembrano ignorare che, come la tenerezza, la grandezza abbia molti caratteri, che come in certe nazioni abbia una rigida austerità, e in altre più dolcezza, che talvolta tra i costumi degli uomini ci sia tanta distanza quanta quella tra le epoche in cui hanno vissuto. ⁸⁰

⁷⁹ Nella stessa tragedia, atto III, scena VI.

[*] In *Ariane*, tragedia in cinque atti in versi di Thomas Corneille (1672).

⁸⁰ Il teatro guadagnerebbe molto se i *comédiens* si applicassero nello studio non solo di queste differenze, ma anche di quelle che distinguono le maniere degli uomini nei diversi secoli e nei diversi paesi. D'ordinario, sulle nostre scene, – sia egiziano, parto, germano – tutto ha l'aria francese. Forse la nostra nazione, abituata ad approvare solo le proprie usanze, si

CAPITOLO XIV

Delle finezze particolari al comico

Nella tragedia dovete sempre presentarci il vostro personaggio negli aspetti che gli sono più vantaggiosi; nella commedia siete spesso costretti a presentarlo sotto quelli che glielo sono meno. Essa si compiace peculiarmente a dipingerci l'uomo stravagante e debole.

Si è visto nella prima parte di questa opera,⁸¹ che con un'aria ridicolmente preziosa, più che con un sentimento meditato, alcune persone mettevano una grande distanza tra il comico nobile e ciò che chiamano ingiuriosamente il comico basso. Esaminando con occhio esperto molte pièce catalogate in quest'ultima classe, essi vi troveranno almeno tanta invenzione ed *esprit* che nell'altra cui assegnano molta più stima. Leggendo questo capitolo riconosceranno anche che non ci vuole meno genio ad un attore per essere superiore in un genere che per eccellere nell'altro; e purché approvino questa verità, io converrò che nel primo è più necessario che nel secondo avere la conoscenza e la pratica del gran mondo.

L'uno e l'altro genere ci mostrano la natura imperfetta, ma il comico nobile ce la mostra raffinata dall'educazione; così i primi attori comici sono limitati a copiare le caratteristiche ridicole che la vanità e la frivolezza generano nel tempo tra le persone di bell'aspetto: dico che la vanità e la frivolezza generano nel tempo, perché la moda, particolarmente in Francia, influisce sui difetti come sull'abbigliamento.

Diversamente dal comico nobile, che ci mostra la natura solo in quanto raffinata dall'educazione, il comico del genere opposto ce la mostra priva di quella cultura. Fatta questa differenza, non solo i due generi hanno lo stesso obiettivo, quello di divertirci con la pittura degli smarrimenti dell'*esprit* e delle debolezze del cuore, ma attingono anche la loro finezza alle stesse fonti, il cui numero si riduce a due. Gli attori comici eccitano la nostra gaiezza, o con l'aria risibile che conferiscono ai loro personaggi, o con il talento che hanno di farci ridere degli altri personaggi della pièce.

C'è un'infinità di mezzi per soddisfare la prima esigenza. Quello cui bisogna principalmente far ricorso, è approfittare delle circostanze utili a far emergere il carattere del vostro personaggio. L'uomo di cui offrite il ritratto è un avaro: due candele sono accese nella sua stanza; deve naturalmente spegnerne una. Dipingete un falso generoso: è costretto a fare

rivolterebbe le prime volte che vedesse i nostri attori, nella tragedia, assumere le usanze delle nazioni dei loro personaggi. Successivamente approverebbe la riforma, e applaudirebbe i riformatori. Quantomeno non si può non concordare che un'osservazione più esatta del costume renda la rappresentazione più vera. Inoltre questa attenzione da parte dei *comédiens* darebbe più verità allo spettacolo e lo doterebbe di maggior varietà.

⁸¹ Libro II, cap. I.

un'elargizione, e il caso vuole che gli cada qualche moneta; le deve raccattare, e rimetterle nella borsa in tutta fretta.

Quasi tutti i caratteri più semplici sono misti. Ogni imperfezione è la combinazione di tante altre. Sappiate dunque scomporre il difetto che ci dovete dipingere, e sviluppateci, nella misura in cui lo permette la struttura della pièce, quelli che si trascina dietro. Noi siamo abituati a vedere un invidioso imbronciato e brusco. Uno sciocco è sempre contento di sé, e crede sempre che gli altri debbano esserlo.

Impegnatevi soprattutto a copiare ⁸² i tic che nella gente della condizione del vostro personaggio solitamente accompagnano la qualità ridicola dominate. Rappresentate un pretenzioso titolato? Abbiate l'aria distratta, e guardate solo di rado colui al quale rivolgete la parola. Un *petit-maître* di toga? Assumete maniere affettate e preziose. Dite con languore: «Ciò è spaventoso. C'è di che morirne. Sono furioso, disperato».

Non solo approfittate delle minime circostanze per far uscire il ridicolo del vostro personaggio se ne ha alcuno; non solo sviluppateci i difetti, che entrano nella composizione del suo carattere e conferitegli i tic comuni ai personaggi della sua condizione, ma, se l'autore per caso ha trascurato di caratterizzarlo con qualche imperfezione, supplitevi anche conferendogli quelle che verosimilmente si può supporre che abbia. Se recitate il ruolo di servo di un ricco impertinente, si noti in voi ciò di cui è capace sui domestici il contagio del cattivo esempio dei loro padroni. Assumete il tono e il contegno del vanesio che servite. Quando sarete in scena con un onesto artigiano, che vi si legga negli occhi e nell'azione il piacere che le persone di condizione vile hanno nell'umiliare qualcuno di cui invidiano la fortuna senza rispettarla.

Nel gioco delle passioni che agitano il vostro personaggio, non troverete un fondo di comicità. Qui, è il caso di una persona giovane e ingenua. I suoi sentimenti devono rilucere attraverso mille espressioni innocenti, come quelle felicemente utilizzate nella commedia de *l'Oracle* da un'attrice della quale si può fare più d'una volta l'elogio senza tema di annoiare i lettori. [*] Là si tratta del caso di un'amante che vuole nascondere che ama, ma che in ogni momento, da qualche segno involontario, lascia indovinare il suo amore. In certe occasioni, è l'arte di cui fa uso una bella per accordare le convenienze ai desideri. Altre volte, è il dispetto di non poter spingere quest'arte tanto oltre quanto lo desiderava. Una *comédienne* affascinante, nella quale il naturale non toglie nulla alla finezza, e nella quale la finezza non va mai a spese del naturale, ci offre ingegnosamente quest'ultimo

⁸² Presumo sempre che ciò debba accordarsi alla struttura della pièce. Si deve sottintendere la medesima condizione in rapporto a ciò che si dirà nei paragrafi seguenti.

[*] M. Ile Gaussin, che ebbe uno strepitoso successo ne *l'Oracle*, commedia in un atto in prosa di Saint-Foix, rappresentata per la prima volta il 22 marzo 1740.

quadro nelle *Trois Cousines*.⁸³ Dopo aver sgridato Marotte e Louison perché le hanno promesso che sarebbe andata in pellegrinaggio con il suo innamorato e con quelli delle due giovani, batte bruscamente il piede per terra, dicendo: «Quando partono?». Sarebbe una cosa comune questo movimento nell'istante in cui Colette condanna l'imprudenza delle due figlie della mugnaia. La nostra attrice ha vedute più fini. Collocando questo segno di dispetto solo quando s'informa sul momento della partenza del suo innamorato, manifesta soprattutto la preoccupazione di non opporre una resistenza abbastanza lunga per persuadere le sue parenti che solo la compiacenza la induce a rispettare la loro promessa.

Volete altre maniere di farci ridere del vostro personaggio? Che le sue azioni siano talvolta contrarie alle sue intenzioni. Noi siamo sempre divertiti da un innamorato che, trasportato da un violento corrucio contro la sua amante, vuole fuggirla, e che per abitudine prende la strada dell'appartamento di quella bella; da uno stordito che dice a voce alta ciò che desidera tenere segreto; da un balordo che, incaricato di consegnare due lettere a case situate una a destra e l'altra a sinistra, non fa attenzione, voltandosi, che la casa a sinistra ora è alla sua destra.

Certe discrepanze non producono meno effetto a teatro. Nella commedia delle *Folies amoureuses*,⁸⁴ quando Albert non parte a tempo, e apporta a giustificazione di non avere l'onore di essere musicista, Agatha esclama:

Perché allora, ignorante, tu vieni, senza sapere nulla
a interrompere un concerto in cui la tua sola presenza
causa contrattempi e discordanza?
Si è mai visto un asino provare dei bemolle,
e mischiarsi al canto dei teneri usignoli?

Gli spettatori più atrabiliari conserveranno la loro serietà vedendo Crispin inchinarsi con modestia, come se si attribuisse il senso che la bella dà al nome dell'usignolo?

Dopo aver pensato a rendere il vostro personaggio risibile, dovete cercare, se vi proponete di recitare finemente, di divertirvi alle spese degli altri personaggi della commedia. Spesso potete riuscirvi con i soli aiuti che vi offre la pièce.

Questi aiuti sono di due specie. Dagli uni, vi è dettata tutta la vostra lezione, e per metterli a profitto avete solo da rendere letteralmente il vostro ruolo. Gli altri vi servono solo nella misura in cui sapete farne uso. Di questo novero sono certe ironie delicate, certe allusioni maliziose, che non sono distintamente enunciate nel dialogo. Vi forniscono i mezzi per

⁸³ Atto III, scena IV [L'attrice citata è M.lle Dangeville (Marie-Anne Botot, 1714-1796). Nel ruolo di Colette si era in precedenza distinta la zia e maestra, M.lle Desmares].

⁸⁴ Atto II, scena VI.

brillare, ma al contempo esse hanno bisogno della vostra arte per apparire con tutte le loro attrattive.

L'allusione racchiusa nei versi «mi diverto a cercare dei semplici ^[*] in questi luoghi», ⁸⁵ sfuggirà a più persone, se il *comédien* non separa dal resto della frase la parola «semplici», e non ci avverte con un'inflessione innocentemente caustica, che Crispin dà a questo termine dinanzi a noi un significato diverso che dinanzi ad Albert.

Se un'attrice nel *Tartuffe*, senza cambiar tono nell'ultimo emistichio del secondo verso, dicesse:

È molto difficile infine esser fedele
A certi mariti *fatti su un certo modello*. ⁸⁶

Quante persone sospetterebbero che Orgon sia il modello di cui intende parlare Dorine?

Una delle risorse più sicure che possiate trovare nella pièce per divertirvi alle spese degli altri personaggi, è l'occasione che vi offre l'autore di parodiare alcuni di loro. Queste imitazioni sono frequenti nella commedia. Si suppone esse siano dettate tanto dal risentimento, come nella scena del *Misanthrope* in cui Célimène assume il tono con cui la pudibonda e gelosa Arsinoé ha coperto con il velo dell'amicizia i suoi discorsi scorteschi; tanto dal semplice divertimento, come quando Damon nel *Philosophe marié* ripete dopo Céliante: «Questo ritratto non va molto a vostro vantaggio; Ma, nonostante i vostri difetti, vi amo alla follia». ⁸⁷

E quando Pasquin nell'*Homme à bonnes Fortunes*, ⁸⁸ rivolge a Marton lo stesso discorso tenuto da Moncade alla stessa domestica: «Sto bene, Marton?... Addio, figlia mia... Vi auguro buona giornata».

Tanto piacciono queste imitazioni quando sono rese con conveniente finezza, tanto diventano fredde e insipide quando non hanno questo vantaggio. In quest'ultimo caso è un ritratto senza vita; nell'altro, è un ritratto che respira e che pensa.

Tante persone di teatro metteranno tra le imitazioni che ho appena citato solo quelle che discendono dalla condizione e dal sesso dei personaggi. Gli attori e le attrici di ordine superiore ve ne metteranno di più raffinate. Faranno notare che a Damon e a Pasquin è concesso far brillare la loro malizia; che invece Célimène deve dissimulare la propria, che Damon e il

[*] Nel duplice senso di piante medicinali e di sempliciotti.

⁸⁵ *Folies amoureuses*, atto I, scena V.

⁸⁶ Atto II, scena II.

⁸⁷ Atto II, scena V [*Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être*, commedia in 5 atti in versi di Nericault-Destouches (1727)].

⁸⁸ Atto I, scena XII [*L'Homme à bonne(s) fortune(s)*, commedia in 5 atti in prosa attribuita di Baron (ma secondo alcuni da lui acquisita da Subligny dietro pagamento) venne rappresentata per la prima volta nel 1696 e fu più volte ripresa dal Théâtre Français].

servo possono copiare tutti i toni di Céliante e di Moncade, ma che l'amante del Misanthropo può solo prenderne in prestito alcuni di quelli di Arsinoé; che se non deve grandi riguardi ad una falsa amica, ne deve a se stessa, e che bisogna che eviti di spingere la rottura tra di loro ad una lite disonorevole per l'una e per l'altra.

Quando i grandi attori non possono trarre dalla pièce gli aiuti di cui hanno bisogno, li devono trarre dal proprio genio. Guidati da questo maestro, si aprono molte strade che li conducono al fine proposto.

Talvolta sarà un tratto di malignità simile a quello immaginato dall'attrice che rappresenta la contessa ne *l'Inconnu*. Nel divertissement del terzo atto,⁸⁹ una pretesa Zingara, fingendo di fare l'oroscopo della contessa, le dice:

Il vostro cuore è ambito da quantità di amanti;
ma il primo di tutti potrà farsene padrone,
se l'ultimo, senza farsi notare,
non v'ispirasse sentimenti teneri.

La *comédienne* a cui è rivolto questo discorso si volge maliziosa verso il marchese ⁹⁰ dopo aver sentito l'ultimo verso, e per quanto poco ci si sovvenga dell'effetto prodotto dall'occhiata beffarda che lei gli manda, si riconoscerà quanto guadagni il genio dell'autore ad essere aiutato da quello del *comédien*.

Spesso è un contrattempo che ci fa allietare tanto più, quanta più impazienza causa ad un personaggio. Due persone s'introducono in una casa. È importante per una che si ignori che sia entrata. L'altra, per il rumore che fa, la espone ad essere scoperta. Un padrone crede di non fare in tempo a leggere una lettera che gli porta il servo. Questo lo fa disperare per la lentezza con cui la cerca o per l'imbecillità con cui scambia una carta con un'altra. Éraste, nelle *Folies amoureuses*,⁹¹ apre con premura il biglietto che Agathe, con il favore di un finto delirio musicale, ha trovato modo di fargli avere. Ci si immagina che leggerà tranquillamente il biglietto. Improvvisamente Crispin interrompe il padrone ripetendo a più riprese le ultime note cantate dalla giovane pupilla di Albert. Questa trovata è estremamente comica, perché non si può essere che sorpresi gradevolmente dall'ostacolo imprevisto che disturba la lettura di Éraste. Questa stessa trovata ha in più il merito di essere della verosimiglianza più esatta, perché

⁸⁹ Il fu Dancourt, come si sa, ha sostituito agli antichi intermezzi della commedia de *l'Inconnu* cinque nuovi divertissement. Si tratta qui di quello che ha composto per il terzo atto. Si trovano i testi di questi divertissement nella raccolta delle opere del *comédien* che cito [La *comédie héroïque* di Thomas Corneille e de Visé, 5 atti in versi, fu rappresentata per la prima volta al Théâtre de Guénégaud nel 1675. Nel 1703 Dancourt ne rimaneggiò prologo e *divertissements*].

⁹⁰ Bisogna ricordare che il marchese è al contempo e quel primo amante, e lo sconosciuto di cui parla la falsa zingara, ma che la contessa non ne è al corrente.

⁹¹ Atto II, scena VII.

il furore del canto sembra essere una malattia da cui non possiamo preservarci quando abbiamo sentito a lungo cantare o suonare strumenti. Simili contrattempi inventati e collocati ad arte racchiudono un doppio vantaggio: ci fanno ridere e del personaggio che ne è la causa, e di colui che ne soffre l'inconveniente.

Renderei questo capitolo troppo lungo se volessi indicare tutti i mezzi tramite cui rappresentando un personaggio si procura l'occasione di ridere degli altri personaggi. Per non annoiare i lettori, passo ai consigli che si possono dare ai *comédiens* su ciò che riguarda in generale l'uso delle finenze.

CAPITOLO XV

Regole da osservare nell'uso delle finezze

Da diversi esempi che ho riportato, è agevole accorgersi che molte finezze contribuiscono soltanto a rendere la rappresentazione più gradevole. Per quanto è possibile esse debbono, al pari di quelle che sono destinate a renderla più vera, nascere naturalmente dai presupposti stabiliti dall'autore, e quando non hanno questo vantaggio si desidera almeno che non appaiano troppo ricercate.

Soprattutto non bisogna affatto conferire dell'*esprit* alla persona che rappresentate, quando si ritiene che non ne debba aver punto o solo poco. Non bisogna nemmeno impiegare una finezza che presupponga nel personaggio un'intera libertà di ragionamento, quando il turbamento che lo agita non gli permette di avere una certa attenzione a ciò che fa o ciò che dice.

Queste due regole sono fondate su una che è la base di tutte le altre. Quando si può introdurre finezza senza nuocere alla verità, è essenziale preferire la recitazione vera alla recitazione fine.

A questa massima aggiungerei quest'altra. È più saggio non servirsi di alcuna finezza che azzardarne di mancate. In fatto d'impressioni piacevoli, noi preferiamo non provarne che provarne d'imperfette.

Talvolta, per recitare troppo finemente un ruolo, lo si recita peggio. I tratti ingegnosi non riescono se non quando hanno origine spontanea, e non si comanda sempre al genio. Dispensando liberamente le sue ricchezze, non le accorda mai a chi vuole ottenerle a forza. Quando si rifiuta di aiutare i *comédiens*, essi non devono pensare a fargli violenza.

Sempre che la loro recitazione sia vera, essa piacerà a sufficienza alla maggioranza delle persone. Montmeny che rappresentava così mirabilmente l'avvocato Patelin, il vecchio dissoluto in *Turcaret*, il servo nei *Bourgeoises à la mode*, M. de Lorme nelle *Trois Cousines*,^[*] e in generale tutti i contadini, recitava molto mediocrementemente il ruolo del Filosofo maritato. Quantomeno in esso era assai inferiore all'ingegnoso attore che per primo ha recitato questo personaggio, e ad un altro *comédien*⁹² chiamato dalla

[*] *L'Avocat Patelin*, commedia in tre atti in prosa dell'Abbé Bréuys (1706), ispirata alla celebre farsa medioevale; *Turcaret*, commedia in 5 atti in prosa, di René Lesage (1709); *Les Bourgeoises à la Mode*, comm. in 5 atti in prosa, di Dancourt e Saint-Yon, rappresentata per la prima volta nel 1692, risulta nelle edizioni a stampa opera del solo Dancourt (autore, come già segnalato, anche delle *Trois Cousines*).

⁹² Quest'ultimo attore, ancor più stimabile per i suoi costumi che per il suo *esprit* e i suoi talenti, non solo recita molto più finemente di Montmeny il ruolo del Filosofo maritato, ma dà anche estremo valore, nella pièce di *Mélanide*, al ruolo di Théodon, che, interpretato da Montmeny, non aveva ottenuto gli applausi che merita [Ci si riferisce qui a Jean-Baptiste Sauvé de Lanoue, noto anche come drammaturgo, che aveva debuttato a Parigi nel 1742, dopo aver trascorso gli anni precedenti della sua carriera successivamente a Lione,

provincia per riparare a una delle più grandi perdite che il teatro di Parigi abbia subite. Tuttavia, poiché era sempre vero e naturale, era applaudito dalla moltitudine in questo ruolo come negli altri, e forse lo sarebbe stato meno se, forzando il suo genio per recitare con più finezza, si fosse esposto a recitare con minor verità.

Strasburgo e Rouen. Il primo ad interpretare il ruolo, al debutto della pièce nel 1727, era stato invece Jean-Baptiste Maurice Quinault (l'ainé)].

CAPITOLO XVI

Dei jeux de théâtre

Tra le finzze, alcune per essere percepite hanno bisogno solo di essere ascoltate; altre hanno bisogno di essere viste, e anzi talvolta sono destinate solo al divertimento degli occhi. Queste ultime si chiamano *jeux de théâtre*. In rapporto agli autori drammatici, l'accezione di questa denominazione è meno limitata; ma in rapporto ai *comédiens*, significa soltanto ciò che può costituire un quadro per lo spettatore.⁹³

Come le altre finzze, i *jeux de théâtre* contribuiscono alla verità oppure alla sola gradevolezza della rappresentazione. Quelli della prima classe si addicono tanto alla tragedia quanto alla commedia. Gli altri invece sono particolarmente di competenza della commedia.

Più questi hanno un legame intimo con l'azione della pièce, più sono incontestabilmente perfetti. Ma ciò non è assolutamente essenziale. Basta che non vi creino contraddizioni e che siano verosimili.

Mentre Albert parla con Éraсте,⁹⁴ Crispin fa diversi tentativi d'introdursi dal geloso. Non potendo riuscirvi, se ne compensa rovistando nelle tasche del tutore di Agathe. Questi due incidenti sono inutili all'intreccio della commedia, ma non nuocciono ad esso. In più, suscitano la nostra allegria senza urtare la verosimiglianza. È molto naturale che, sia per il desiderio di servire Éraсте, sia per il piacere di spazientire Albert, sia infine per semplice curiosità, Crispin cerchi il modo di avere una conversazione con Agathe o almeno con la domestica di quella bella. Quando Albert, per impedire al servo di eseguire il suo intento, lo ferma in modo che non possa scappare, non è straordinario nemmeno che Crispin, tanto per vendicarsi del geloso quanto per costringerlo a liberarlo, si diverta a ricordare le lezioni apprese in guerra con i Miquelet.

I *jeux de théâtre* che contribuiscono alla verità della rappresentazione, e quelli che servono solo a renderla più gradevole, possono essere eseguiti da una sola persona o dipendere dal concorso di più attori.

In entrambi i casi vogliamo che i buoni costumi siano sempre rispettati. Alla commedia si addice essere briosa, non libertina. Ogni conversazione scherzosa di cui le donne non possono ridere con decenza, è interdetta. Non si permette neppure la conversazione scherzosa che degenera in piatta buffonaggine. Il *comédien* non deve travestire Talia da vile saltimbanco.

Quando i *jeux de théâtre* dipendono dal concorso di più attori, questi devono concertarsi al punto che regni nel rapporto delle loro posizioni e

⁹³ In generale, non si possono avere troppi *jeux de théâtre* di ogni specie nella commedia. Non se ne possono in particolare avere troppi di quelli della specie qui in questione. Una commedia è fatta per essere recitata, non per essere semplicemente declamata. Dire che guadagnerà molto alla lettura, è dire che manca di molte attrattive che esige la rappresentazione.

⁹⁴ *Folies amoureuses*, atto II, scena IV.

dei loro movimenti tutta la precisione necessaria. Fedra toglie la spada a Ippolito. L'attore e l'attrice non hanno preso le misure con abbastanza precisione per non trovarsi troppo lontani l'uno dall'altra, affinché l'attrice non abbia bisogno di cercare l'arma di cui vuole impadronirsi? Il quadro non ha più l'aria vera.

Se più attori, supponendo che provino la medesima impressione, devono eseguire azioni dello stesso genere, essi hanno delle regole da osservare.

La verosimiglianza esige che il grado della loro espressione sia in proporzione al grado di interesse che i loro personaggi hanno per l'azione che si svolge sulla scena. Nelle immagini che ci offre lo spettacolo, allo stesso modo che nei quadri, la figura principale deve avere sempre sulle altre il privilegio di accentrare gli sguardi.

Non è meno essenziale, nei *jeux* di cui si tratta, che le attitudini e i gesti dei diversi attori siano tra loro più contrastati possibile. Tutto a teatro deve essere vario. Noi vi portiamo il gusto per la diversità a tal punto, che vogliamo non solo che gli attori differiscano tra di loro, ma anche che ogni giorno siano differenti da loro stessi, almeno sotto certi rispetti. È ciò che costituirà il soggetto del capitolo seguente.

CAPITOLO XVII

Della varietà

È indubbio che la varietà è necessaria agli attori che al contempo vogliono primeggiare nei due generi drammatici; lo è pure a coloro che si limitano a uno dei due generi, quando in quello prescelto non si limitano a un solo carattere. Soprattutto è chiaro che in quest'ultimo caso essa è ancor più essenziale all'attore comico che all'attore tragico.

La commedia si diletta indifferentemente nel dipingere tutto, e qualsiasi originale va bene dal momento che spera di far ridere della copia. Meno libera nella scelta dei soggetti dei suoi quadri, la tragedia è solita offrire al nostro sguardo solo personaggi illustri. Il suo obiettivo principale è commuoverci con sventure straordinarie, o stupirci e istruirci con grandi esempi, e si dà poca pena se gli eroi di una pièce assomigliano a quelli di un'altra. Purché ci conduca tramite l'incertezza, la paura e le lacrime fino alla catastrofe, noi siamo contenti, e quando gli attori che introduce sulla scena sono posti in una situazione interessante e nuova, quando agiscono e parlano convenientemente alla loro situazione, non c'interessa se hanno gli stessi caratteri che abbiamo visto già tante volte a teatro; non ci annoiamo neanche a vedervi riapparire i medesimi eroi, se con mezzi nuovi ci immergono in nuove apprensioni.

Così, invece dell'attore tragico, che anche abbracciando tutti i generi della tragedia, e comparando ugualmente nel tenero, nel maestoso e nel terribile, non rappresenta mai se non uomini di ordine superiore, e non ha che un piccolo numero di caratteri da copiare, l'attore che nel comico non adotta una specie particolare di ruoli, rappresenta uomini assai distanti gli uni dagli altri, per nascita, per professione e per modo di pensare e di sentire. In una pièce uomo di corte, e in un'altra semplice cittadino; oggi militare stordito, e domani grave magistrato; alternativamente imperioso e sottomesso, scherzoso e serio, indifferente e tenero, semplice e scaltro, deve ogni giorno non solo cambiare l'esteriorità, i toni e l'azione, ma anche, per così dire, cambiare maniera.

Sulla differenza che stabiliamo tra l'attore tragico e l'attore comico, i *comédiens* pensano allo stesso modo dello spettatore. Come lui pensano anche alla necessità che essi hanno di prendere diverse forme, quando vogliono calzare al contempo il coturno e lo stivaletto, e anche quando, racchiudendosi nel genere comico, hanno l'ambizione di recitare ruoli di natura differente. Ma essi si credono dispensati dal variare la loro recitazione quando si indirizzano a recitare solo ruoli della stessa natura, e questo errore produce a teatro un'uniformità che non è meno irragionevole che fastidiosa.

Qualsiasi somiglianza ci sia tra certi personaggi, essi differiscono sempre per qualche sfumatura. Il suocero del Glorioso e lo zio del Filosofo

maritato^[*] hanno lo stesso carattere solo per i giudici a cui sfuggono queste delicate sfumature. Lisimon[t] e Géronte sono entrambi bruschi; ma lo sono in modi diversi e in base a differenti principi: il carattere brusco del primo non ha niente di arrogante o ingiurioso; quello del secondo è altezzoso e scortese: l'uno può sussistere senza stupidità e senza vizi; l'altro presuppone grossolanità d'*esprit* e durezza di cuore. Applicandosi a caratterizzare ciò che distingue questi due uomini d'affari, l'attore farà scomparire la loro pretesa somiglianza. Che analizzi così ciascuno dei ruoli che appaiono all'incirca simili: da questo studio nascerà necessariamente una differenza nella sua recitazione.

Non basta ai *comédiens* variare la loro recitazione, quando recitano ruoli che si assomigliano: devono variare anche quando recitano lo stesso ruolo; la poca attenzione che riservano a questo aspetto è una delle principali cause della nostra avversione vedendo più volte la stessa pièce. In particolare nella commedia, nulla è più insopportabile dell'abitudine costante di un attore ad impiegare sempre negli stessi istanti le stesse inflessioni; tanto varrebbe contemplare assiduamente in un orologio il ritorno periodico degli stessi movimenti. Ci sono *jeux de théâtre* connessi a certe scene, soprattutto nelle pièce comiche; si sopportano, e se ne ama anche la ripetizione, ma non ci piace che siano sempre ripetuti alla stessa maniera.

Le persone di teatro sono di solito così uniformi perché recitano più di memoria che di sentimento. Quando un attore che ha del *feu* è ben penetrato dalla sua situazione, quando ha la dote di trasformarsi nel suo personaggio, non ha bisogno di studio per variarlo. Quantunque costretto, recitando lo stesso ruolo, ad apparire come lo stesso uomo, trova il modo di apparire sempre nuovo.

[*] Ci si riferisce, naturalmente, ai ruoli dei vecchi in *Le Glorieux*, commedia in 5 atti in versi di Néricault-Destouches (1732), ricordata in particolare nell'interpretazione di Abraham-Alexis Quinault-Dufresne come protagonista, e nella già citata *Le Philosophe marié*, sempre dello stesso autore.

CAPITOLO XVIII

Delle ricercatezze

La vostra recitazione è perfettamente vera? È naturale? È fine e variata? Noi vi ammiriamo; ma vi mancherà ancora qualcosa per piacerci, se non unite a questi vantaggi le ricercatezze dell'enunciazione e dell'azione.

Dichiarando che tutto deve essere maestoso nella tragedia, ho racchiuso in una sola parola tutto ciò che si può dire sulle ricercatezze ad essa proprie. Se non avessi avuto timore di estendere troppo il capitolo in cui ho trattato delle finezze particolari della commedia, avrei parlato delle ricercatezze necessarie agli attori comici.

L'arte di esibire queste ricercatezze è una delle finezze più delicate del comico nobile. È un peccato che non sia più agevole definire quest'arte che darne i precetti: si può dire soltanto che in generale consiste nel rendere la natura elegante fin nei suoi difetti. Se si vuole conoscere meglio, si faccia attenzione alla maniera con cui un *comédien* che già ho citato più volte recita il Cavaliere alla moda, il Vanesio punito, e il Giovane libertino de *l'École des mères*.^[*] Questi ruoli, a dir la verità, sono tra i più vantaggiosi che ci siano a teatro: ma più racchiudono attrattive, più esigono dall'attore quella specie di eleganza qui in questione.

Chiunque non sia in grado di dare alla sua recitazione questa amabile eleganza, sarà saggio a rinunciare al comico alto, e ciò che io consiglio agli attori, lo raccomando ancor di più alle attrici. A rigore, senza aver l'aria delle nostre dame di corte, esse possono assumersi il ruolo della Contessa nel *Joueur*, e di altri ruoli simili nelle commedie del secolo scorso. Ma che non provino a recitare il ruolo brillante di Céliante nel *Philosophe marié*. Gelosi di non veder alterare alcuna delle bellezze di una pièce che, se non se ne conoscesse l'autore, potrebbe essere attribuita a Molière, noi vogliamo scoprire in Céliante una folle, ma ci auguriamo che sragioni da folle di qualità.

Nell'esempio del ruolo di Céliante, si può avere un'idea di ciò che precisamente intendevo, quando ho detto⁹⁵ che i primi comici dovevano sempre rappresentarci la natura, se non corretta, almeno raffinata dall'educazione. È evidente che pronunciando questa massima non ho pensato alla raffinatezza propriamente detta, a quella dolce urbanità, legame degli *esprit* e dei cuori sempre attenti a manifestare tutti i riguardi, e a manifestarli sempre in maniera che la persona che li riceve non sia infastidita, e che quella che li manifesta non ne paia avvilita. Se, in diversi

[*] *Le Chevalier à la Mode* (cinque atti in prosa, Dancourt, 1687); *Le Fat puni* (un atto in prosa di Feriol de Pont-de-Vesle, 1738); delle due *École des mères* – la prima di Marivaux, 1732 al Théâtre Italien e la seconda di Nivelles de la Chaussée, 1744 al Théâtre Français – è presumibile che si tratti di quest'ultima, tanto più che l'attore citato nei ruoli dovrebbe essere Grandval.

⁹⁵ Cap. XIV di questa seconda parte.

ruoli di comico alto, si è obbligati a dipingere questa urbanità, non solo in molti altri se ne è dispensati, ma è anzi un dovere violarne le regole. Tanto Mélite ⁹⁶ ne è fedele osservante, tanto poco vi si assoggetta sua sorella. Comunemente i nostri *petit-maîtres* non vi si assoggettano di più, e talvolta è una finezza d'arte nell'attore seguire il loro esempio su questo punto, anche senza che il dialogo sembri esigerlo. Il tutore della pupilla avverte il cavaliere di non contare più sull'amore di questa bella. Se il giovane stordito risponde con semplice tono interrogativo «prego, signore?», sembrerà solo che abbia sentito male quel che gli è stato detto. Che assuma invece un tono ironico e superiore; con quest'ultima impertinenza, aggiungerà un tocco di forza al carattere di fatuità che fa brillare nelle scene precedenti. Nei ruoli di questa natura, si tratta meno di offrirci il ritratto di una persona cui la buona compagnia ha formato e perfezionato i costumi, che di offrirci quello di una la cui mera exteriorità è foggata dalla frequentazione del bel mondo.

Questa vernice seducente, questo qualcosa di elegante che ci affascina nella recitazione comica del genere nobile, è necessaria ovunque. Varia secondo i quadri, ma ci piace sempre riconoscerla. Un po' sono le vive ricercatezze che distinguono la gioventù francese, e che sarebbero le più desiderabili di tutte, se non fossero così spesso separate dalle qualità solide ed essenziali; un po' sono ricercatezze meno briose. La gaiezza frivola del *petit-maître* non si addice al Glorioso, neanche all'Uomo dalle buone fortune. Essa si accorda male con il carattere di una persona importante sempre occupata dalla preoccupazione di imprimere rispetto, o dal timore di non riceverne, e con i metodi di un galante scellerato che studia per ingannare metodicamente le sue credule bellezze.

Così come l'Uomo dalle buone fortune, il Cavaliere alla moda inganna molte donne. Ma il disegno del primo è accendere vere passioni, e il secondo non pensa che a far nascere una infatuazione passeggera che lo arricchisca. Per suscitare queste follie momentanee in qualche cervello femminile, l'avventatezza e la leggerezza sono spesso una ricetta sufficiente. Esse sono dunque permesse al Cavaliere alla moda; non lo sono né al Glorioso né a Moncade. ^[*] L'uno e l'altro ci devono mostrare un'apparenza più seria; ma bisogna che la loro serietà si ornino di tutte le attrattive che sono presupposti della giovinezza e della condizione del personaggio, e a cui si può adattare il suo carattere.

Non è meno importante, anche rappresentando personaggi a cui le attrattive sembrano esser molto meno essenziali, non trascurare quelle che si possono loro conferire con una certa verosimiglianza. Orgon nel

⁹⁶ La sposa del Filosofo maritato.

^[*] Il Marchese di Moncade, nell'*École des bourgeois*, commedia in tre atti in prosa di d'Allainval (1728).

Tartuffe^[*] è un uomo che ha vissuto a corte, e che ha servito con distinzione nell'esercito; farne un banale borghese d'una cittadina di provincia vuol dire presentarcene una copia falsa. Il suocero del Glorioso è un uomo d'affari di questi tempi; può essere ridicolo per il suo tono, familiare, deciso e brusco, ma non deve essere grossolano nel suo contegno né nella sua azione.

Dirò di più: sospetto che la recitazione adottata per alcuni altri ruoli non sia ragionevole. Perché il Vadius e il Trissotin delle *Femmes savantes* ^[**] devono essere dipinti più come pedanti dai modi goffi e uggiosi, che come autori che possono essere ridicoli per la loro prevenzione sulle proprie opere senza esserlo, almeno fino a un certo punto, per il loro comportamento esteriore? Che abbiano una certa affettazione nell'andatura, nei gesti, nei toni, mi va bene; ma che non se ne faccia con una caricatura assurda dei Mamura.⁹⁷

Poiché noi chiediamo delle ricercatezze, anche quando si copiano i difetti, a maggior ragione ne chiediamo quando si rappresentano personaggi caratterizzati soltanto da qualche debolezza, soprattutto se questi personaggi sono destinati a suscitare interesse.

Con interesse, io non intendo qui l'emozione tenera che producono le sventure di Mélanide e della sposa di Durval;⁹⁸ intendo solo l'affetto che ci ispira un personaggio, quel sentimento cui siamo indotti per l'Agnès dell'*École des Femmes*, per l'innamorata di Charmant e per Zénéide; in particolare ogni volta che questi ruoli sono recitati da un'attrice i cui toni ammalianti sembrano la lingua di Ebe, della natura e dell'amore. ^[***]

In questi ruoli, le ricercatezze ingenuie sono le più importanti; in altri, sono le ricercatezze nobili che sono le più necessarie. Giacché l'amore ferisce tutti i cuori con gli stessi dardi, gli effetti che producono i suoi colpi sono gli stessi in tutti gli uomini. Tuttavia, questi effetti, secondo la differenza di educazione, sono accompagnati da accessori diversi. *Comédiennes* dotate dei talenti dell'attrice sopra indicata, e di un'altra che con lei si spartisce i ruoli d'innamorata nel comico alto, ^[****] sentono e fanno sentire questa differenza. La tenerezza in loro, quando le circostanze lo esigono, porta anche nelle debolezze l'aria di dignità.

[*] Commedia in cinque atti in versi di Molière (1667).

[**] Commedia in cinque atti in versi di Molière (1672).

⁹⁷ Nome del pedagogo che fa da precettore al figlio del Grondeur.

⁹⁸ L'eroina della pièce del *Préjugé à la mode* [commedia in cinque atti in versi di Nivelles de La Chaussée (1735)].

[***] Ancora M.lle Gaussin, di cui i personaggi precedenti sono ricordati tra le migliori interpretazioni di giovani innamorate. Zénéide è la protagonista dell'omonima commedia in un atto in versi liberi di Louis de Cahusac.

[****] M.lle Dangeville.

E non si creda che il privilegio di rallegrarci sia incompatibile con le ricercatezze nobili. Supposto anche che si fosse di questa opinione, la si cambierebbe subito vedendo la seconda delle attrici di cui parlo rappresentare la vedova ne *la Surprise de l'Amour*.⁹⁹ La nobiltà della recitazione della *comédienne* non impedisce il nostro divertimento per l'illusione di una tenera vedova benestante che, nella misura in cui il suo amore aumenta, crede di perdere l'amicizia per il suo amante.

Che non si creda neppure che noi esigiamo ricercatezze solo negli attori che recitano il comico alto: ne esigiamo anche in coloro i cui personaggi sono dispensati dall'averne. Ogni oggetto è suscettibile di una specie di perfezione, e sulla scena è importante non presentarne alcuno che non sia perfetto quanto è possibile. Che il vostro personaggio assomigli alle persone della sua condizione; ma che assomigli loro nel bello. Colette^[*] in teatro non è la stessa che nel suo villaggio; ci deve essere tra le sue maniere e quelle delle sue pari la stessa differenza che c'è tra i suoi abiti e quelli di una contadina ordinaria.

⁹⁹ Quella che M. Marivaux ha dato al Théâtre Français [Marivaux aveva composto due commedie di tre atti in prosa dallo stesso titolo: la prima per il Théâtre Italien (1722), l'altra per il Français (1727)].

[*] Il già citato personaggio delle *Trois Cousines* di Dancourt.

CAPITOLO XIX

Di alcune parti dell'arte del comédien, inferiori a quelle che finora sono state oggetto delle nostre riflessioni

Dopo aver tentato di far conoscere le parti più nobili dell'arte del *comédien*, devo ancora parlare di alcune meno degne di stima, ma non meno necessarie. Nei capitoli precedenti ho considerato ciò che una persona di teatro deve sforzarsi di essere in relazione ai personaggi che rappresenta. In questo capitolo, considererò ciò che deve osservare indipendentemente dall'effetto che intende produrre con la resa di questo o quel personaggio.

Di qualsiasi natura ci si proponga che sia questo effetto, non si può fare a meno di articolare in forma distinta l'enunciazione.

L'abilità di contrassegnare le sospensioni del senso, e di dare ad ognuna la durata che deve avere, non è meno essenziale nella recitazione della cura di articolare bene. Tanti *comédiens* avrebbero bisogno dei consigli di alcuni letterati per riformare la cattiva punteggiatura delle edizioni in cui essi studiano i loro ruoli.

C'è un'altra punteggiatura che non è di competenza della grammatica, e che essi non devono trascurare; la si può chiamare 'punteggiatura di previdenza'. È l'arte di gestirsi abilmente una pausa per poter enunciare, senza riprendere fiato, una lunga successione di parole che conviene recitare senza interruzione.

Non basta che gli attori articolino distintamente e che punteggino con intelligenza, bisogna che si impegnino a sostenere i loro finali. Spesso, se ci viene sottratta l'ultima parola di una frase, non possiamo sentire tutta la forza del senso, o scoprire qualche rapporto che l'autore vuole farci percepire.

Come è importante non perdere nulla di ciò che dice il *comédien*, è importante ascoltarlo con piacere. Abbiamo indicato i principali mezzi con i quali può procurarci questa soddisfazione; non abbiamo fatto l'enumerazione di tutti quelli che possono impedirgli di riuscirvi. Un modo di parlare indolente, una respirazione frammentata da frequenti singhiozzi, l'abitudine a fischiare declamando, e l'affettazione di appoggiarsi pesantemente su ciascuna sillaba, non nuocciono meno della monotonia all'attrattiva della rappresentazione.

Alcune persone di teatro, nella tragedia, rendono con quest'ultimo difetto la loro declamazione pedantesca; altri rendono la loro recitazione fredda, trascurando di appoggiarsi a certe parole a cui l'effetto del discorso è principalmente legato, come quelle segnalate dai corsivi in questi versi:

Al solo nome di Cesare, di Augusto, di imperatore
avreste visto i loro occhi *infiammarsi* di furore,
e nello stesso istante, per effetto contrario,
la loro fronte impallidire di orrore, e *arrossire* di collera.

Amici, ho detto loro, ecco il giorno felice
che deve infine concludere i nostri generosi piani.
Il cielo tra le nostre mani ha messo le sorti di Roma,
e la sua salvezza dipende dalla perdita di un uomo,
se si deve il nome di uomo a chi non ha nulla di umano,
a questa *tigre* snaturata di ogni sangue umano.
Per spargerlo, lui, quanto ha brigato!
Quante volte cambiato partiti e leghe!
Un po' amico d'Antonio, e un po' nemico,
e mai *insolente* né crudele a metà.¹⁰⁰

L'obbligo di battere con forza più termini non è uguale per tutti gli interpreti della tragedia; ordinariamente riguarda solo coloro che ricoprono in scena i ruoli principali. Abbiamo detto altrove¹⁰¹ che il grado di espressione, negli attori, deve essere proporzionato al grado di interesse che i loro personaggi assumono nell'azione; l'enunciazione deve essere perciò più o meno maschia, a seconda del fatto che nella pièce il personaggio faccia una figura più o meno notevole.

Si pensa falsamente quindi che sotto questo aspetto il dialogo declamato sia come per quello messo in musica, e che un attore, rispondendo, debba assumere la medesima modulazione utilizzata da chi gli ha parlato. Senza dubbio è necessario che tutti i *comédiens* parlino a voce abbastanza alta da essere intesi; quindi c'è una modulazione sotto cui non possono mai scendere, perché altrimenti ogni cosa detta sarebbe pura perdita per una parte degli spettatori. È forse anche necessario che nelle scene di puro ragionamento, o in quelle tra due personaggi che provano la medesima impressione, gli interlocutori adottino una modulazione comune; ma, nelle altre scene, possono dispensarsene; anzi conviene che, per trasmettere più vivacità, facciano così. Una particolare attenzione a questo riguardo è richiesta soprattutto agli interpreti tragici. Anche per un ulteriore motivo. Un suddito, per elevato che sia, parlando al suo monarca usa mettere nei suoi toni la medesima subordinazione che c'è tra il suo rango e quello del sovrano. Sulla scena noi esigiamo questa gradazione di sfumature tra un eroe ed il suo confidente.

Così come la declamazione, anche l'azione ha le sue parti meccaniche. Si può considerare tale la necessità di conformarsi a diverse regole prescritte per i gesti, di cui non abbiamo fatto menzione.

In un *comédien* il cui personaggio è destinato a suscitare l'interesse, non soltanto i gesti devono essere, come abbiamo detto, espressivi, variati e nobili, ma è necessario che siano più o meno sviluppati, più o meno sostenuti, a seconda della natura e della lunghezza delle frasi; che quelli in successione abbiano tra loro una specie di legame, e che si noti, in quello corrente, il seguito di quello che lo ha preceduto, e la preparazione di

¹⁰⁰ Tragedia di *Cinna*, atto I, scena II.

¹⁰¹ Cap. dei *Jeux de théâtre*.

quello che lo seguirà; soprattutto che il gesto utilizzato alla fine del discorso termini con il discorso stesso, e annunci che l'attore si dispone a restare in silenzio.

Oltre queste regole, ce ne sono molte altre. Tra queste è la regola di non usare troppo frequentemente gesti indicativi, il che si chiama recitare la parola e dà un'aria puerile alla declamazione. Gli altri precetti non meritano qui di avere spazio, e i novizi li impareranno anche dal maestro meno capace.

Non mi dilungherò nemmeno su ciò che concerne la camminata nella tragedia, e l'arte di riempire la scena nei monologhi. Riguardo al primo punto mi sento solo tenuto ad avvertire che si è giustamente condannato l'uso degli antichi *comédiens*, che, quando calzavano il coturno, sembravano muoversi a balzi; ma che i principali attori tragici devono guardarsi dal ridicolo di una camminata troppo costretta, e dalla eccessiva semplicità della camminata ordinaria.

CAPITOLO XX

Obiezioni

Malgrado l'evidenza dei principi contenuti in quest'opera, forse alcuni *comédiens* si ostineranno a non credere la loro arte così difficile come io la presento. Sulla scena vengono applauditi i bambini; non è possibile, mi si dirà, che abbiano tutte quelle perfezioni che esigete.

Non vale quasi la pena di mettersi a confutare questo ragionamento; non voglio affatto negare che esistano talenti prematuri: una felice disposizione naturale, un'educazione accurata, un grande esercizio possono supplire all'età in certi soggetti; non è straordinario che la loro infanzia sia superiore alla vecchiaia di molte persone di teatro se essi hanno lavorato di più in un ristretto intervallo di tempo che quelli in tutta la loro vita; ma sono esempi rari. Con molto più merito, e qualche anno in più, la maggioranza dei bambini che ammiriamo ci sembrerebbe molto imperfetta.

C'è una seconda obiezione, si citano attrici che, avendo passato i loro giorni nella dissipazione e nella mollezza, si sono tuttavia fatte un nome a teatro.

Per argomentare su simili fatti bisognerebbe che fosse accertato che questi soggetti così vantati fossero veramente degni degli applausi ricevuti; ho già dimostrato ¹⁰² che alcune persone di teatro, di cui ci hanno fatto tanti elogi, non hanno avuto affatto *esprit*, non sono state così eccellenti nella loro arte quanto si pretendeva. Non avrò affatto timore di sostenere che, anche con un *esprit* superiore, se non hanno coltivato i loro talenti con un lavoro indefesso, sono state molto distanti dalla perfezione che è stata loro assegnata. Una *comédienne* può avere incantato quanto si vuole la maggioranza dei suoi contemporanei; nel secolo scorso la moltitudine s'ingannava così come s'inganna nel nostro; questa *comédienne* può essere stata lodata, anche da poeti celebri; magari non erano molto competenti nella declamazione come certi dei nostri *beaux esprits* moderni, e forse d'altra parte il cuore aveva molta più parte dell'*esprit* nei loro giudizi.

Si presenta una terza obiezione più forte in apparenza delle prime due. Senza studio, nella conversazione si dà ad ogni idea, ad ogni sentimento il tono che gli conviene; perché dei *comédiens* non potrebbero fare altrettanto con le idee e i sentimenti che sono tenuti a esprimere a teatro?

La mia risposta sarà breve: il tale che, parlando, ha le inflessioni più fini e più varie, talvolta legge male i suoi stessi scritti, e il miglior lettore converrà che c'è bisogno di esercitarsi a lungo per arrivare a leggere come si deve le opere d'un certo genere, in particolare i racconti e le commedie in versi. Se si riscontrano tante difficoltà nella semplice lettura, quante se ne riscontreranno nella declamazione, che sta alla lettura come un quadro ad un semplice schizzo a carboncino?

¹⁰² Prima parte, Cap. I.

CAPITOLO XXI

Osservazione che non sarà inutile a certi attori

Più l'arte di rappresentare le opere drammatiche è difficile, più è importante per il *comédien* impegnarsi a conoscere le proprie forze, e non gettarsi al di là di ciò che esse gli permettono.

Di tanto in tanto il teatro ci offre protei capaci di assumere ogni genere di forme. Si è vista la stessa *comédienne*, ugualmente capace nella scienza di commuovere come in quella di divertire, suscitare a suo piacimento le lacrime e le risa degli spettatori; un momento dopo essere stata presa per la vedova di Pompeo, appariva come la serva della sposa di Georges Dandin, e Claudine rallegrava quanto Cornelia s'era fatta compiangere e ammirare; [*] allo stesso modo il Roscio francese, prima dei suoi ultimi anni, era tutto ciò che voleva essere: era Joad, Achille, Pirro, Augusto, Nerone; [**] era il Misanthropo, lo Stordito, il Geloso, l'Uomo dalle buone fortune; [***] avreste creduto che la natura avesse messo in questo attore tanti uomini diversi.

Ci sono persone di teatro che, limitandosi nei confini del loro talento, si distinguerebbero sulla scena. Sull'esempio di questi grandi modelli abbracciano invece tutti i generi, ed in tutti restano mediocri.

Altri più modesti ne scelgono solo uno, ma non scelgono quello a cui la natura li ha destinati. Un'attrice ha dell'*esprit* e della finezza; brillerebbe nel comico; non ha l'elevatezza d'animo né l'estensione vocale necessarie per il sublime e per il patetico, e crede di poter recitare la tragedia. Al tale *comédien* si addicono solo i ruoli di caricatura; e si compiace solo di quelli che richiedono ricercatezze e nobiltà. Quest'altro attore è fatto per i personaggi subalterni; e non è contento se non rappresenta gli eroi. Ho conosciuto più d'un *comédien* colpito da questa follia. Uno di loro voleva un giorno passare da una compagnia a un'altra, perché in quest'ultima gli si offrivano i primi ruoli, e comunicò il suo progetto ad uno dei suoi amici. «Forse farete bene», gli rispose questo amico sincero, «quantomeno non siete adatto ai personaggi di second'ordine».

[*] M.lle Dumesnil, secondo quanto afferma Joseph de la Porte nelle sue *Observations sur la littérature moderne*, tome second, La Haye, s.e., 1750, p. 243. Cornelia appare nella tragedia *La mort de Pompée* (cinque atti in versi di Pierre Corneille, 1644); il personaggio della serva in *Georges Dandin* di Molière (commedia in cinque atti in versi, 1668).

[**] Personaggi di tragedie: Joad in *Athalie* (cinque atti in versi, 1691); Achille in *Iphigénie* e Pirro in *Andromaque* di Racine; Augusto in *Cinna* di Pierre Corneille; Nerone in *Britannicus*, ancora di Racine.

[***] *Le Misanthrope* (1666) e *l'Étourdi* (1658) sono entrambe commedie in cinque atti in versi di Molière; *Le Jaloux* (cinque atti in versi, 1687) è una commedia dello stesso Baron, come la già citata *L'homme à bonnes fortunes*.

CAPITOLO XXII

Conclusione di quest'opera

Alle osservazioni già presentate potrei aggiungere l'esame di molte questioni relative alla materia che tratto. Per non essere troppo lungo, risponderò soltanto ad alcune.

È stata fatta menzione di persone di teatro per le quali la scelta del ruolo sembrava essere indifferente, che in tutti erano ugualmente applauditi. Non sarebbero stati ancor più eccellenti, se, scegliendo tra il tragico e il comico, si fossero applicati ad uno solo di questi due generi?

Non oserei affermarlo, ma in generale so che dev'essere così, dal momento che ogni genere richiede di per sé uno studio così lungo, e l'uno esige parti assai opposte a quelle di cui l'altro può fare a meno. Ammetterò anche che ritengo impossibile riuscire al contempo ad un certo livello nella tragedia e in certi ruoli della commedia. Ad esempio, malgrado l'uso quasi costantemente stabilito, non approverò mai che il medesimo attore si metta a rappresentare i re e i contadini.

Una seconda questione segue naturalmente dalla prima. È più facile distinguersi nella commedia che nella tragedia?

I vantaggi naturali che si richiedono ugualmente negli attori tragici e nei comici devono essere più perfetti nei primi. Altri vantaggi di cui la tragedia ha bisogno, e che non sono necessari ai comici, sono più rari; di conseguenza si trovano meno soggetti adatti alla tragedia che alla commedia. È inoltre indubbio che le parti che riguardano l'esteriorità del *comédien* richiedano una formazione meno lunga nell'attore comico che nell'attore tragico. Rispetto a quelle che riguardano la finezza della recitazione, forse esse esigono dal primo molto più studio di quanto non ne esigano dal secondo. Parlo qui della finezza della recitazione, requisito per recitare il comico propriamente detto. Pièce prive di azione teatrale, che sono solo un tessuto di conversazioni, saranno sempre rappresentate con successo e senza molto lavoro, anche da *comédiens* di talento mediocre, basta che abbiano qualche grazia, un po' di pratica del mondo, e un po' d'intelligenza.

Per un attore che si destina al coturno, quali tragedie sono più facili da recitare di quelle di Corneille e di Racine?

Su questo punto, una persona di teatro deve consultare se stessa. Tale pièce, per un *comédien*, sarà più facile da recitare, tal altra sarà più difficile. Quelle che un attore reciterà meglio, saranno quelle che avranno più rapporto con il suo carattere. Se la tenerezza è la sua passione favorita, che scelga Racine. Se il grande e il maestoso fanno più impressione su di lui del tenero e del delicato, che preferisca Corneille.

Dalle mie risposte a queste tre sole domande si deve concludere che per godere di uno spettacolo perfetto bisognerebbe quasi avere dei *comédiens*

non solo per ogni genere di pièce, ma anche per ogni specie particolare di ruoli.

Da questa conseguenza ne trarrò un'altra, con la quale terminerò quest'opera. Ci si lamenta che eccellenti attori che, per prestarsi alle necessità del teatro, rappresentano un'infinità di personaggi diversi, in alcuni non riescano. Si dovrebbe invece essere sorpresi che, costretti a studiare incessantemente ruoli nuovi, ne recitino in modo superlativo un numero tanto grande. Ben lungi dal respingerli con una censura ingiusta, accordiamo loro tutta la stima che devono attendersi da noi. Evitiamo anche di scoraggiare con una irragionevole severità gli attori novizi che uniscono alle qualità naturali che la loro professione esige, l'emulazione necessaria per meritare più avanti i nostri applausi.

Soprattutto, non facciamoci vincere dalla triste mania degli ammiratori del passato, i quali credono che il presente gli sia sempre inferiore. Desideriamo con loro che certi ruoli siano recitati con più verità, altri con più *feu*, alcuni con più ricercatezza; ma non dissimuliamo che i nostri padri, così come noi, hanno avuto spesso occasione di esprimere simili auspicî.