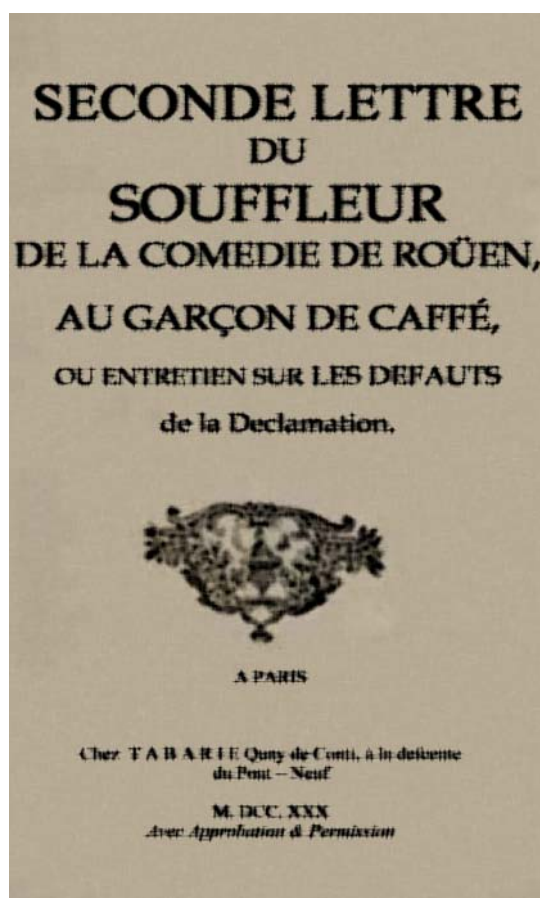


Jean Dumas d'Aigueberre

**SECONDA LETTERA DEL SUGGERITORE
DELLA COMÉDIE DI ROUEN
AL GARZONE DEL CAFFÈ**



I Libri di **AAR**

Jean Dumas d'Aigueberre

**SECONDA LETTERA DEL SUGGERITORE
DELLA COMÉDIE DI ROUEN AL GARZONE DEL CAFFÈ**

Traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo

I Libri di **AAR**

Titolo originale: *Seconde lettre du Souffleur de la Comédie de Rouen à la lettre du garçon de caffè, ou entretien sur les défauts de la declamation*
Paris, Chez Tabarie, 1730

Introduzione, traduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo
Copyright © 2012 Acting Archives
ISSN: 2039-97666

INDICE

215 Introduzione

228 Avviso del garzone del caffè al lettore sulla lettera del suo amico

229 Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone
del caffè, ovvero conversazione sui difetti della declamazione

Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conversazione sui difetti della declamazione

Introduzione, traduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo

Introduzione

Piuttosto scarse le notizie su Jean Dumas o du Mas d'Aigueberre, si sa che era nato a Tolosa il 6 settembre 1692 (e ivi muore il 31 luglio 1755) e che aveva ricoperto la carica di Consigliere del Parlamento di quella città. La sua attività di magistrato non gli impediva di nutrire uno spiccato interesse per il mondo teatrale, viste le pubblicazioni in tal campo che si susseguiranno per un periodo di tempo breve, eppure molto ricco per gli spunti di riflessione proposti. Come molti autori del tempo egli cerca di affermarsi in campo teatrale, dato che il palcoscenico, in caso di successo, era in grado di offrire considerevole visibilità. Era ben introdotto negli ambienti teatrali tanto da riuscire a far rappresentare al Théâtre-Français (allora anche conosciuto come Théâtre de la Rue des-Fossés-Saint-Germain o come Comédie-Française), il 6 luglio 1729, un lavoro teatrale intitolato *Les Trois Spectacles* [I tre spettacoli].¹

La novità offerta dall'autore risulta assai curiosa in quanto il testo è composito, costituito in ordine successivo da una tragedia in un atto in versi: *Polixène*;² da una commedia in un atto in prosa: *L'Avare amoureux*³ e da una pastorale eroica in un atto: *Pan et Doris*, con cori e balletti su musica di Jean-Joseph Mouret (1682-1738), il tutto introdotto da un *Prologo* anch'esso in forma dialogica. Il *Prologo* ha la funzione di contestualizzare la rappresentazione e di giustificare una scelta di spettacolo così inusuale; il critico del «Mercure de France» lo definisce 'ingegnoso' perché esplicita

¹ Il testo è stampato a Parigi, chez Tabarie, M. DCC. XXIX. Se ne ha notizia in *Recherches sur les théâtres de France, Depuis l'année onze cens soixante & un, jusques à présent* par M. de Beauchamps, A Paris, chez Prault, M. DCC. XXXV, 3 voll., vol. II, p. 529, *ad vocem* Dumas Daiguebert [sic], unitamente alla segnalazione dei suoi altri testi. I fratelli Parfaict nel loro *Dictionnaire des théâtres* (3 voll., Paris, Rozet, 1767), lo citano alla voce Dumas d'Ayguebere [sic], vol. I, p. 345.

² Una tragedia con questo titolo di Antoine de La Fosse era stata rappresentata alla Comédie-Française il 3 febbraio 1696.

³ La commedia viene ristampata nell'ultimo tomo della *Collection des théâtres François*, «Comédies en prose. V», 15 voll., Senlis, Tremblay Imprimeur, 1829, (vol. 15, pp. 256-302). Nella breve *Notice* che precede il testo dei *Trois Spectacles*, questi vengono definiti come «una specie di macedonia drammatica» (p. 254).

l'audacia del progetto e soprattutto la stranezza di una tragedia in un atto.⁴ L'azione del *Prologo* si svolge in una casa di campagna: i vari personaggi si confrontano sulla difficoltà di dover scegliere fra tre opere di diverso genere per una rappresentazione privata allo scopo di divertire gli invitati. I pareri sono discordi e abilmente l'autore si serve di questo preambolo metateatrale per prevenire le critiche e giustificare il proprio operato. Al Commendatore che si stupisce che un autore componga una tragedia in un atto, il che si oppone «a tutto ciò che c'è di più sacro nella Poetica», la Marchesa ribatte che al contrario si tratta di una novità degna di imitazione e che forse farebbe fortuna alla Comédie-Française. L'autore ancora «timido» e poco sicuro delle proprie forze, nel timore di annoiare non ha l'ardire di obbligare il pubblico ad assistere a due ore di spettacolo. Il Commendatore è poco convinto che si possa comporre una tragedia in un solo atto; al contrario della commedia che può far ridere fin dalla prima scena, la tragedia richiede una preparazione per emozionare e secondo i dettami aristotelici pervenire alla pietà e al terrore. Uno degli astanti per mettere tutti d'accordo propone di recitare le tre pièces in successione, scelta che viene approvata all'unanimità secondo una progressione logica che risponde alla preminenza dei generi, prima la tragedia, poi la commedia e infine la pastorale.

Nella tragedia, Polissena, figlia di Priamo, confessa alla confidente Egina il suo amore colpevole per Pirro, vincitore a Troia e assassino del padre; anche Pirro ama Polissena, ma la sua proposta viene da lei rifiutata. Tessandro, confidente di Pirro, reca la notizia che l'oracolo chiede il sacrificio di Polissena, l'intervento di Pirro sembra poterla salvare, ma ella non accetta le sue profferte e si uccide. Certo, nelle brevi dieci scene in cui si articola la tragedia l'interesse ristagna e non c'è nessun rovesciamento delle situazioni iniziali, né possibilità di cambiamento nei personaggi dai caratteri necessariamente appena abbozzati.⁵

Forse più valida scenicamente è la commediola dell'*Avaro innamorato*, dove i colpi di scena si susseguono e l'intrigo resta sospeso fino allo scioglimento. Argante, attempato magistrato, è deciso a chiedere la mano di Julie, ma è avaro e forse anche più del padre di lei, Geronte. La giovanetta è contraria al matrimonio perché innamorata di Valère. Nel dialogo fra

⁴ «Mercure de France», luglio 1729, p. 1640. Nel lungo resoconto in cui l'articolista offre un riassunto preciso dei testi e ne riporta alcuni brani scrive anche che «l'autore ha avuto il piacere di vedere che la sua prima opera ha riportato un suffragio unanime» («Mercure de France», luglio 1729, pp. 1640-1660).

⁵ L'articolista del «Mercure de France», annota che «la tragedia è stata applaudita e ha suscitato grande interesse malgrado i limiti angusti degli eventi che l'autore è stato costretto a precipitare. Il signor du Fresne e la Demoiselle du Fresne, sua moglie, vi recitano nei due ruoli principali, in modo siffatto da attirare i suffragi di tutti gli spettatori» («Mercure de France», luglio 1729, pp. 1645-1646).

Argante e Nerina, confidente di Julie, che apre la commedia,⁶ si prospetta tutta una vita senza feste, in una brutta casa della rue Mouffetard, di una semplicità spartana. Dorimène, sorella di Géronte, di fronte alla disperazione della nipote, promette di aiutarla facendo credere ad Argante di volerlo sposare. Il vecchio magistrato, attratto dalla rendita cospicua di Dorimène e spinto da Nerina ad attuare una «così nobile decisione», dopo vari tentennamenti e ripensamenti in un susseguirsi di scene ritmate come un balletto,⁷ acconsente al matrimonio. Naturalmente è tutto un raggiro, e saranno i due giovani a firmare il contratto nuziale.

Nella pastorale eroica, infine, la pastorella Doris giura eterno amore a Pan che le si presenta avendo assunto le fattezze del suo antico spasimante Palémon. Ma al ritorno di quest'ultimo che le dice di sentirsi liberato dalla schiavitù amorosa e che in passato l'aveva rifiutato, Pan le confessa la verità e Doris accetta felice la profferta amorosa del dio. Questa è senza dubbio la parte più debole dello spettacolo.⁸

Che l'*Avaro* di d'Aigueberre costituisca una continuità nel repertorio comico è messo in evidenza da un breve commento apparso nella *Collection des théâtres François*⁹ che riconosce nel suo stile la marca della scrittura di Dancourt e di Palaprat che viene traghettata nei tempi moderni: «Diversi autori contemporanei che credevano la pièce del tutto dimenticata, ne hanno riscritte sullo stesso argomento e non hanno avuto alcuna difficoltà nel trasporre quanto avevano trovato di buono». La commediola sarà rappresentata, seppur molto saltuariamente, fino al 1780.¹⁰

⁶ A ragione il «Mercure de France», chiosa che la prima scena serve a esporre l'argomento della pièce e a offrire un'idea dei caratteri che vi saranno illustrati (Cfr.: «Mercure de France», luglio 1729, p. 1646).

⁷ Attingendo alla critica del «Mercure de France» leggiamo che «le scene abbondano più in azioni che in parole, tanto da poter dire che si agisce più di quanto non si parli. Sarebbe da augurarsi che il successo della pièce spinga gli autori a imitarla invece di offrire un tessuto di conversazioni legate le une alle altre durante tutta l'azione teatrale: questo difetto è quanto mai imperante e tutti se ne dolgono». In quanto agli attori: «la pièce è molto bene interpretata dai signori Dangeville e du Chemin e dalla signorina Quinaut [*sic*] che interpretano rispettivamente i ruoli di Geronte, di Argante e di Nerina» («Mercure de France», luglio 1729, p. 1654).

⁸ Scrive infine il «Mercure de France» a proposito della pastorale che essa è stata eseguita al meglio: «i signori Quinaut e du Fresne hanno suscitato gli applausi e la demoiselle Lecouvreur ha fatto vedere che i suoi talenti non si limitano alla sola declamazione. Il balletto si è avverato molto vivace e allegro» («Mercure de France», luglio 1729, pp. 1659-1660).

⁹ *Collection des théâtres François*, cit., pp. 254-255.

¹⁰ Secondo Alexandre Joannidès (*La Comédie-Française de 1680 à 1900 – Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901) la pièce figura nel repertorio della Comédie-Française rispettivamente nel 1730 (1 spettacolo), 1733 (2), 1737 (3), 1742 (1), 1752 (2), 1780 (3).

Maupoint¹¹ nella sua *Bibliothèque des théâtres* menzionando *Les Trois Spectacles* aggiunge che il successo ottenuto¹² ha ispirato una parodia messa in scena una sola volta il 3 settembre 1729 al Théâtre-Italien (Hôtel de Bourgogne) dal titolo *Melpomène vengée ou les Trois Spectacles réduits à un et les Amours des déesses à rien*¹³ ma senza esito favorevole, tanto che l'autore, Louis de Boissy, l'ha subito ritirata per apportarvi dei cambiamenti. Il resoconto dello spettacolo è riportato dal «Mercure de France»¹⁴ e viene descritto in dettaglio. La prima scena si svolge sul monte Parnaso ai piedi del quale Melpomene è addormentata; quando si risveglia di soprassalto si accorge che il vestito le è stato accorciato durante il sonno e giura di vendicarsi dell'autore dell'oltraggio. Compare poi Diana che le fa presente che entrambe sono state insultate in un balletto intitolato *Gli amori delle dee*. Nella scena successiva vengono personificate l'Opéra, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne e l'Opéra-Comique che si lamentano della confusione che avviene con gli spettacoli sui loro palcoscenici, infine si rappresenta l'azione principale.

L'attore che interpreta i *Tre spettacoli* appare come una specie di mostro a tre teste, simile a un nuovo Cerbero o piuttosto a una triplice Ecate: col capo coperto da un cimiero, reca in mano la verga del pastore, ai piedi porta coturni e ha un manifesto della Comédie sul petto. Melpomene, per punirlo del suo gesto sacrilego, lo fa degradare privandolo di tutti gli attributi, tranne del manifesto della Comédie, a significare che della pièce solo si salva la commediola dell'*Avaro amoroso*. Alla condanna segue un balletto su musica di Mouret e il vaudeville finale in versi.

Per completezza d'informazione va infine ricordato che lo stesso d'Aigueberre rappresenta alla Comédie-Française una parodia in un atto in versi della sua tragedia *Polissena* dal titolo *Colinette* che, come specificano i Parfaict nel loro *Dictionnaire des théâtres*,¹⁵ va in scena unicamente il 4 settembre di quell'anno; il testo non venne mai pubblicato.

Alla critica su *Les Trois Spectacles* d'Aigueberre ribatté con una *Lettre d'un garçon de café au souffleur de la Comédie de Rouen sur la pièce des Trois Spectacles*,¹⁶ seguita, l'anno successivo, da una *Réponse du souffleur de la*

¹¹ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, Paris, Prault, 1733, p. 309.

¹² Joannidès recensisce nell'anno venti recite (*La Comédie-Française de 1680 à 1900*, cit.).

¹³ La parodia in un atto in prosa con vaudeville [*Melpomene vendicata ovvero i Tre spettacoli ridotti a uno e gli Amori delle dee a niente*] era stata scritta da Louis de Boissy, detto Bonnefoy (1694-1758) e musicata da Jean-Joseph Mouret (1682-1738). L'autore prima della parodia del testo di d'Aigueberre, presenta quella su Louis Fuzelier (1672-1752), *Les Amours des déesses*: si trattava di un'opera, su parole di Fuzelier e musica di Quinault, andata in scena il 9 agosto 1729.

¹⁴ «Mercure de France», settembre 1729, pp. 214-217. L'articolo viene ripreso da François et Claude Parfaict nel loro *Dictionnaire des théâtres*, cit., vol. III, pp. 376-379.

¹⁵ Ivi, vol. I, p. 346.

¹⁶ Paris, chez Tabarie, M. DCC. XXIX. Lettera lunga e circostanziata: 44 pp.

Comédie de Rouen à la lettre du garçon de café stampata dallo stesso editore. Che il dibattito interessasse il pubblico è testimoniato dall'articolo che il «*Mercur de France*» dedica alla *Lettera*:

la brochure costa solo due soldi e ce n'è stata una tale richiesta che in meno di un mese si è ristampata una seconda edizione. Vi si suppone che Claude, un garzone del Caffè di Gradot vicino al Pont-Neuf, intrattenga una relazione letteraria con il suggeritore della Comédie di Rouen, al quale spiega in modo ingenuo la sua idea sulla pièce dei *Tre spettacoli*. L'autore parla di certo come gli eruditi e i «*beaux esprits*», si vede che a forza di ascoltare ha assimilato a tal punto il loro linguaggio che tutta la lettera è infarcita delle parole che ha sentito. Per poter gustare appieno la lettura di questa brochure è necessario aver visto la pièce, che si vende molto bene ed è pubblicata dallo stesso libraio presso il quale si trova anche la risposta, appena data alle stampe, e che si dice sia ancora più interessante.¹⁷

È quindi a questo fantomatico Claude che d'Aigueberre delega la sua voce: il garzone, su richiesta del suggeritore di dargli un suo parere sullo spettacolo, si appresta a soddisfare tale curiosità con il resoconto del «fenomeno drammatico che ha occupato così a lungo, durante il mese scorso, il Théâtre-Français» e in contempo dei «*charivaris spirituels*» [schiamazzi intellettuali] degli avventori del caffè, che tuttavia devono restare segreti. Lui stesso non ha assistito alla rappresentazione essenzialmente per due motivi, a causa del suo lavoro innanzitutto, ma anche perché, volendo esprimere un'opinione imparziale ha preferito leggere la pièce in quanto «il fascino seduttore del palcoscenico» avrebbe potuto falsare il suo giudizio.¹⁸ Naturalmente la lettera alterna al racconto del contenuto della pièce i giudizi della critica e il pensiero dell'autore. Così se Claude sembra d'accordo nel riconoscere che l'idea del prologo è banale e di scarsa immaginazione, la tragedia, pur nei limiti imposti dalla brevità, offre spunti interessanti: essa appare, in un susseguirsi di immagini retoriche, «audace nei sentimenti, accortamente dialogata con situazioni piacevolmente terribili che modificano teneramente il cuore o lo agitano con gradevoli sussulti, anche grazie a una versificazione scorrevole, armoniosa, coraggiosa, energica e alla ricchezza delle rime». Si ribella

¹⁷ «*Mercur de France*», ottobre 1729, pp. 2460-2461.

¹⁸ È interessante notare quanto un autore contemporaneo abbia un parere simile a quello del Nostro. Pierre Alexandre Lévesque de La Ravallière, prendendo spunto dal successo della *Medea* di Longepierre interpretata dalla Balicourt, afferma che «l'arte della declamazione è altrettanto bella, grande e necessaria quanto il testo poetico. Credo anzi che esaminando e leggendo una tragedia, per quanto perfetta sia è impossibile scorgervi e scoprirvi in tutta la loro ampiezza alcune bellezze che risplendono e si sviluppano solo sul palcoscenico», *Essay de comparaison entre la déclamation et la poésie dramatique* par M. L.... à Paris chez la Veuve Pissot et Jean-François Tabarie, MDCCXXIX, p. 7. Anche d'Aigueberre nella sua *Seconda lettera* menziona il successo della Balicourt (cfr. *infra*).

contro una critica ottusa che vuole stroncare a ogni costo le novità e che non tiene in debita considerazione l'impegno dell'autore nel rispettare le regole delle unità e delle *bienséances*: il finale, infatti, scrive, appare in totale armonia col 'coturno'.

Gradevole appare poi la lettura della commedia, ironica in alcuni passaggi e attenta a una comicità di fondo che si intravede nella scelta, ad esempio, dei nomi dei notai, i Signori Subtil (sottile, nel senso di arguto, pignolo) e Courteligne (linea corta). Tuttavia, se la Musa nascente non viene sostenuta e se le opere nuove vengono rifiutate o guardate con sospetto bisognerà assuefarsi a un teatro che porti in scena solo tragedie quali la *Medea* di Longepierre, il *Venceslao* di Rotrou o il *Manlius Capitolinus* di La Fosse e rinunciare da subito all'impari lotta fra Antichi e Moderni.

La *Risposta* del suggeritore, che porta la data del primo giugno 1730 (mentre la *Lettera* era del 20 luglio 1729) e giustifica il prolungato silenzio a causa di una lunga e grave malattia, è di tutt'altro tenore e sfiora solo in parte il contenuto della *Lettera* che viene analizzata, seppur brevemente in modo dettagliato, offrendo così a d'Aigueberre la possibilità di ribadire e completare il proprio punto di vista. Se si trova d'accordo sul fatto che il *Prologo* non sia una novità, tuttavia aggiunge che, paragonandolo a uno dei tanti prologhi delle pièces in voga, si distingue per la sua grande semplicità ben lontano da «tutto quel pindarismo irto di lodi insulse ed enfatiche» che li contraddistingue. Il giudizio di Claude non si discosta, di certo, da quello del comune sentire, ma il suggeritore tiene a sottolineare quanto la novità della tragedia in un atto sia un'innovazione degna da imitare, e come nel complesso i *Tre spettacoli* costituiscano una pièce unica nel suo genere e godibile per la sua singolarità. Nella prima parte della risposta il suggeritore si era dilungato sul disegno di Claude di diventare autore prospettandogli tutte le difficoltà inerenti a chi decide di intraprendere il mestiere di letterato, soprattutto se si è inesperti e ingenui. È una riflessione agro-dolce sulle velleità artistiche che lo stesso d'Aigueberre deve aver accarezzato: non c'è da illudersi, il merito non basta, sono necessari intrighi e diplomazia, bisogna essere capaci di neutralizzare il rivale, crearsi una corte di sostenitori, avere l'abilità di insinuarsi, di nascondere le proprie pecche, facendosi vanto anche di ciò che non si conosce. Soprattutto non ci si deve lasciar condizionare dallo stile dei così detti «beaux génies» che servendosi di termini eteroclitici e bizzarri si allontanano dal linguaggio semplice e naturale. Quel «naturale», che si ritrova anche alla base delle riflessioni di d'Aigueberre sul teatro, è del tutto assente in ciò che egli giudica come espressioni forzate che sorprendono per la loro novità e che costituiscono le fondamenta della ciarlataneria e della pedanteria letteraria. I «neologhi», che ironicamente saranno poi evocati alla fine della *Seconda lettera*, sorprendono certo gli sciocchi e gli pseudo-eruditi ma, lungi dall'arricchire la lingua con quel gergo volutamente originale e affettato,

disseminano le loro opere di insulsaggine noiosa e di oscurità che rende i loro pensieri ambigui e involuti.

Sono forse anche queste critiche a osteggiare il successo di d'Aigueberre? Nonpertanto egli si lascia abbattere dall'esito non proprio esaltante della sua impresa e nel 1730 presenta, sempre alla Comédie-Française, *Le Prince de Noisy*, commedia eroica in tre atti in prosa, con un prologo e tre intermezzi, che va in scena il 4 novembre.¹⁹ Maupoint²⁰ annota che la pièce non sembrava particolarmente adatta per quel palcoscenico, l'argomento essendo tratto da una favola meravigliosa e poco verosimile quella cioè di una spada incantata che aveva la capacità di scrivere ciò che si voleva conoscere. Antoine de Lérès²¹ riprendendo il testo di Maupoint aggiunge che pur tuttavia vi furono sette rappresentazioni (rispettivamente il 4, 6, 26, 28 e 30 novembre, il 2 e 4 dicembre) ma che la commedia non era stata pubblicata.²²

La *Seconda lettera*²³ non ha alcun rapporto con la precedente, si tratta piuttosto di uno spaccato degli attori della Comédie-Française attivi da tempo o che debuttano in quegli anni²⁴ e di una riflessione sulla declamazione teatrale. Il testo pubblicato anonimo è stato attribuito da Jules Bonnassies²⁵ a d'Aigueberre, pur senza poterlo suffragare con

¹⁹ Il «Mercure de France» nell'uscita di luglio 1730, p. 1634, dà notizia che gli attori stanno già provando la nuova commedia, notizia che viene ripresa nel numero di ottobre («Mercure de France», ottobre 1730, p. 2279).

²⁰ Maupoint, *Bibliothèque des théâtres*, cit., p. 261.

²¹ *Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres*, Paris, Jombert, 1763, p. 364. De Manne ricorda come primo ruolo creato nella commedia da Mademoiselle Dangeville quello del «Petit poisson» (*Galerie historique des Comédiens Français de la Troupe de Voltaire, Gravés à l'eau-forte, sur des documents authentiques par Henri Lefort avec des détails biographiques inédits, recueillis sur chacun d'eux par Edmond Denis De Manne*, Lyon, N. Scheuring éditeur, M. DCCC.LXXVII).

²² Tema e stralci della commedia sono riportati nel «Mercure de France» del novembre 1730 (pp. 2482-2490) che aggiunge anche un breve giudizio: «Il signor Dufresne e le attrici Labat e Dangeville *la jeune* vi sostengono con grandi applausi le parti principali. Quest'ultima recita in un ruolo maschile col nome di Poinçon; la finezza della sua recitazione unita al fascino e all'aria incantevole della sua persona fanno ammirare i suoi fortunati talenti in un'età ancora acerba. Ella danza un passo a due con grande precisione e vivacità con la Labat, di cui ben conosciamo la grazia e la distinzione» (p. 2482).

²³ *Seconde lettre du Souffleur de la Comédie de Rouën, au garçon de café, ou entretien sur les défauts de la declamation*, Paris, chez Tabarie, M. DCC. XXX. L'assenso al si stampi del testo presentato dal libraio Jean-François Tabarie è datato Parigi, 6 luglio 1730 ed è a firma di Maunoir; viene registrato sul Registre de la Chambre Royale des Libraires & Imprimeurs de Paris in data 3 agosto 1730.

²⁴ Molti di essi appariranno anche nelle annotazioni giornaliera di Charles Collé: *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, 3 voll., introduction et notes par Honoré Bonhomme, Paris, Didot, 1868.

²⁵ *Lettre à Mylord*** sur Baron et la Dlle Le Couvreur par George Wink (l'Abbé d'Allainval) - Seconde Lettre du souffleur de la Comédie de Rouën, au garçon de café, ou entretien sur les défauts*

documenti d'epoca, basandosi piuttosto sull'analogia con la *Lettera* del 1729 e sull'accenno, alla fine della *Seconda Lettera*, ai *Tre spettacoli*. Che il testo sia stato poco conosciuto dagli studiosi e quasi ignorato dalle bibliografie e dagli storici del teatro²⁶ è un dato di fatto e Bonnassies nella sua *Notice* avanza l'ipotesi che forse le copie non ebbero una larga diffusione e che furono all'epoca probabilmente acquistate e distrutte per decisione della Comédie-Française, possibilità adombrata nell'*Avis* dall'autore stesso.²⁷

Allo scopo di riportare l'attenzione dei cultori del teatro su un testo che non solo evoca un panorama nutrito di attori, alcuni ormai quasi dimenticati, ma che propone una prima riflessione sulla pratica della declamazione e sulla costruzione teorica e la funzione della critica in ambito teatrale, Jules Bonnassies cura l'edizione di una pubblicazione che riunisce due opuscoli stampati lo stesso anno (1730) e la cui approvazione è datata per il primo 7 giugno e per il secondo 6 luglio, essi rivendicano nel titolo la loro forma epistolare e coprono lo stesso spaccato temporale: d'Allainval esamina l'operato di Baron che era morto nel 1729 e di Adrienne Lecouvreur appena scomparsa in modo drammatico il 20 marzo 1730; entrambi gli attori hanno uno spazio di rilievo in d'Aigueberre che li pone al centro del dibattito sulla naturalezza e la semplicità.

de la declamation (par du Mas d'Aigueberre), publiées par Jules Bonnassies et ornées de portraits, Paris, L. Willem, Libraire-Éditeur, M.D.CCC.LXX.

²⁶ Sabine Chaouche, nel suo testo *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, Paris, Champion, 2001, richiama un estratto della *Seconda lettera* (rispettivamente pp. 12-19 dell'edizione del 1730): cfr. «Document n° 2», pp. 486-496. Nel recente saggio di Claudio Vicentini, la *Lettera* viene diffusamente esaminata e opportunamente ricollocata nell'ambito dell'esegesi critica della prima metà del Settecento, ché essa «sanciva di fatto la nascita della moderna critica della recitazione» (C. Vicentini, *The Critique of Acting and the Development of Emotionalism. D'Aigueberre, Cibber, Aaron Hill and Rémond de Sainte-Albine*, in *Acting Archives Essays*, AAR Supplement 14, febbraio 2012, pp. 1-5; e *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 212-219).

²⁷ Nell'*Aviso*, sorta di premessa alla *Seconda lettera* [*Avis du garçon de Caffé au lecteur sur la lettre de son ami*], il destinatario racconta che avendo ricevuto la lettera, ne fa una copia per un suo amico il quale, pur non essendo autorizzato, corre a leggerla agli attori. Secondo Bonnassies il fatto accadde realmente come risulta da un documento della polizia, datato 14 giugno 1730 (Parigi, Biblioteca dell'Arsenal). In esso si attesta che l'Abate Claude Cherrier, all'epoca censore dei testi presentati per essere pubblicati, aveva letto la *Lettera* nel foyer destando le ire degli attori e che un'attrice «Mademoiselle La Mothe si era lamenta con voce stridula perché non vi era stata nominata» (vedi la *Notice* nell'edizione della *Seconda lettera* curata da Bonnassies, cit., pp. 3-4, e quindi la nota di Bonnassies alla p. 6 della lettera. In proposito cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione*, cit., p. 213).

La *Seconda lettera*²⁸ costituisce il resoconto delle conversazioni ascoltate casualmente durante una cena dal narratore (il suggeritore) che si trova in compagnia di un suo amico *comédien*,²⁹ su di esse vengono ad innescarsi le loro reazioni e i loro commenti. La molteplicità delle voci e dei punti di vista, alle volte opposti in altre convergenti sulla recitazione, permette a d'Aigueberre, di elaborare una teoria che sembra delinearsi proprio durante e grazie al progredire del dialogo. Ciò lo porta allora a una riflessione sulla *declamazione* e sui difetti comuni degli attori, a interrogarsi se esistano rigorosi parametri universali di giudizio, sovente dettati più da un'impressione fuggevole, da una simpatia o antipatia personale o dalla sola emozione, e su quanto una giusta critica possa essere costruttiva per l'attore. Egli chiarisce inoltre un aspetto importante della critica teatrale ancora tutta da inventare: essa non deve prendere in esame l'individuo, bensì esclusivamente il suo essere in scena, per cui l'arte attoriale, avulsa da quanto ci possa essere di personale, può dar luogo a giudizi come qualsiasi altra forma d'arte; lungi dal rivestire una funzione distruttiva e censoria essa deve dare il suo apporto concreto all'elaborazione di una teoria. Le osservazioni che saranno avanzate avranno la funzione di svelare il larvato e il non detto e di indicarne il significato più profondo; d'Aigueberre non ha un metodo speculativo del tutto definito, ma grazie alla sua sensibilità e a un coinvolgimento libero da preconcetti è in grado di indicare una strada possibile e fruibile.

D'Aigueberre sostiene che non sempre l'attore è veramente in grado di interrogarsi sulla propria professione; orgoglioso e pieno di sé, avido solo del plauso e insofferente a qualsiasi osservazione che suoni come una censura; peraltro l'incapacità di giudicarsi del *comédien* è da attribuirsi al consenso indiscriminato del pubblico che cerca in lui il reiterarsi di modelli conosciuti piuttosto che la novità. In mancanza infatti di una scuola di recitazione (i primi tentativi più o meno istituzionalizzati saranno quelli di

²⁸ Il «Mercure de France» di settembre 1730, nella rubrica «Nouvelles Littéraires des Beaux Arts &c.» (p. 2232), dà notizia della messa in vendita della *Réponse du souffleur* (A Paris, Quai de Conti, chez Tabarie, brochure in 12 di 71 pp.), e passa poi al rendiconto della *Seconda lettera*, estrapolando alcuni passaggi significativi su Baron e la Lecouvreur e riportando le opinioni di d'Aigueberre sulle discutibili propensioni del pubblico e sulle prerogative necessarie per essere un buon attore, ma senza esprimere il benché minimo giudizio («Mercure de France», settembre 1730, pp. 2233-2237).

²⁹ Non si è tradotto il termine *comédien*, non essendoci un corrispondente lemma in italiano. Nella più larga accezione del termine è colui che recita nelle commedie, in opposizione a *tragédien*, colui che recita nel repertorio tragico. Nel Settecento il termine indica un attore in grado di interpretare indifferentemente i ruoli e le parti dei diversi generi con altissima capacità scenica. I *Grands Comédiens* erano stati così definiti gli attori della troupe dell'Hôtel de Bourgogne, mentre gli attori della Comédie-Française di Parigi si fregiavano del titolo di *Comédiens Français ordinaires du Roi*. Questi imporranno alla scena francese i loro moduli interpretativi e per un certo periodo serviranno di modello all'Europa.

Prévaille a fine Settecento),³⁰ l'aspirante attore si forma calcando qua e là palcoscenici privati o di provincia nella speranza di essere notato e di venire chiamato dalla Comédie-Française dove, dopo aver dato prova delle proprie capacità attoriali tanto nel tragico che nel comico, sarà nominato prima a fare da rimpiazzo e poi a riprendere definitivamente, se all'altezza, i ruoli appartenuti all'attore da sostituire. Così viene a crearsi una vera e propria reiterazione dei moduli interpretativi in modo acritico che non sempre dà i frutti attesi. Così la dizione cantilenante e *boursoufflée*, se appare superata, continua tuttavia ad avere i suoi fautori.

Alla tipologia di uno spettatore capriccioso e prevenuto, di un attore superficiale che propone sul palcoscenico la recita di se stesso e non del personaggio, d'Aigueberre vuol sostituire una profonda riflessione sull'*actio* attoriale che è sì declamazione, tono di voce, intensità, pronuncia, musicalità, ma anche espressività emotiva, interazione, movimento, gestualità. Se nella *Seconda lettera* d'Aigueberre offre puntuali riferimenti sugli attori e sulle pièces, non accenna affatto ai testi teorici sulla declamazione, anche piuttosto recenti come ad esempio il *Traité du récitatif* di Grimarest³¹ in cui il capitolo VII si intitola *De la Déclamation*, certamente molto prescrittivo nei riguardi dell'interprete (l'Attore deve..., che un Attore studi) e teorico per quanto concerne la resa dei sentimenti (accenti diversi per l'amore, l'odio, il desiderio, la gioia...) e dei giochi retorici, quindi ben diverso dalla plurivocità del Nostro, eppure alcuni punti in comune risultano evidenti. Anche Grimarest richiama i «movimenti della Natura», l'identificazione totale dell'attore col personaggio («consiglio a qualsiasi Attore di non rappresentare nessuno di questi personaggi se non entra interamente nel suo carattere»), un'adeguata gestualità («l'eloquenza del corpo è necessaria all'attore quanto quella della voce»), segno che talune tematiche erano particolarmente sentite e condivise. Un altro testo doveva essere senz'altro conosciuto da d'Aigueberre, le *Réflexions sur l'art de parler en public* di Jean Poisson³² col quale si trova più di una volta in sintonia.

³⁰ Già l'Abbé d'Aubignac, nel suo *Projet de réformation du théâtre* del 1657 ne aveva auspicato l'istituzione e Luigi Riccoboni nelle sue *Pensées sur la Déclamation* si dice «étonné» (stupito) che non si sia pensato a creare delle scuole apposite (L. Riccoboni, *Pensées sur la Déclamation*, Paris, Prault fils, M. DCC. XXXVIII, pp. 43-44). Eppure Marmontel resta dell'opinione che «il mondo è la scuola di un attore, immenso teatro, dove tutte le condizioni, tutte le passioni, tutti i caratteri sono in gioco» (J.-F., Marmontel, *Éléments de Littérature Française*, 8 voll., Paris, Persan et C^{ie}, 1822, vol. III, p. 24).

³¹ Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'Action publique, dans la déclamation, et dans le chant. Avec un traité des Accens, de la Quantité & de la Ponctuation*, A Paris, chez Jacques Le Fèvre et Pierre Ribou, M. DCC. VII.

³² *Réflexions sur l'art de parler en public, par M. Poisson, Comédien de sa Majesté le Roy de Pologne, & Electeur de Saxe*, M. DCC. XVII (s. l.). È anche probabile che d'Aigueberre avesse potuto leggere il poema in terza rima, pubblicato a Londra anch'esso nel 1727 di Luigi Riccoboni,

Ma cosa ingloba di preciso il termine declamazione? Pochi anni dopo ne darà una definizione breve ma esplicita Luigi Riccoboni: «L'Arte della Declamazione consiste nell'associare a una pronuncia svariata l'espressione del gesto, per meglio far sentire tutta la forza del pensiero».³³ Ma si può davvero parlare di «arte» a tal proposito? Lévesque de La Ravallière metteva l'accento sul fatto che raffrontandola ai precetti aristotelici «si potrebbe obiettare che la declamazione non è un'arte perché le sue regole sono arbitrarie e indecise e che non sono fissate né tutelate in trattati specifici».³⁴ D'Aigueberre non si lascia irretire in una teorica astratta, né si rifà come altri alla dottrina dell'oratoria,³⁵ ma confrontandosi con pregi e difetti degli attori che osserva in scena elabora una sua teoria sulle regole e le tecniche.

Se alla base delle sue enunciazioni speculative resta l'imitazione della natura nelle varie, molteplici sfaccettature e il rispetto della verosimiglianza, il buon attore, per d'Aigueberre è colui che in scena «commuove o rallegra». Ma per emozionare gli altri l'attore stesso deve essere commosso, unico modo possibile per esprimere la passione: non quindi vacui stereotipi formali, quali enfasi o finzione, sibbene un'assoluta osservanza della sfera emotiva in totale partecipazione con la realtà del personaggio che si porta sul palco.³⁶ È attraverso il primato del sentimento che l'attore ha presa sul pubblico e a mo' di esempio d'Aigueberre ricorda in particolare le prestazioni di Adrienne Lecouvreur e di Baron, entrambi capaci di comunicare una larghissima gamma espressiva e di restare sempre naturali.

L'attore deve contare su un talento naturale al quale va a sovrapporsi un coacervo di requisiti correlati: tecnica, metodo, portamento, voce, temperamento, personalità. Ma la dote imprescindibile da possedere al

Dell'arte rappresentativa, ampiamente tradotto e discusso nella *Lettre d'un comédien français*, attribuita a Pierre-François Guyot Desfontaines (1685-1745), Paris, Vve Pissot, 1728.

³³ Luigi Riccoboni, *Pensées sur la Déclamation*, cit., p. 3. Il testo è tanto più interessante in quanto scaturisce dalla sua esperienza di attore affermato, pur mantenendo in sottofondo il modello dell'*ars* oratoria. Cfr. anche l'articolo *ad vocem* di Marmontel pubblicato nel IV volume dell'*Encyclopédie* (1754).

³⁴ *Essay de comparaison entre la déclamation et la poésie dramatique*, cit., p. 19. Peraltro Charles Duclos concluderà vari anni dopo che, data la complessità dei fattori in gioco, la creazione di un sistema di notazione della declamazione appare irrealizzabile (Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 213-214).

³⁵ Era, all'epoca, un susseguirsi di citazioni tratte dalla retorica classica: Demostene, Cicerone, Quintiliano... Il primo vero trattato a staccarsi definitivamente dalle pastoie dell'arte oratoria è posteriore di alcuni anni; cfr. Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, M. DCC. XLVII.

³⁶ Era la raccomandazione che Molière impartiva agli attori della sua compagnia alla fine della prima scena dell'*Impromptu de Versailles*: «Cercate dunque di assumere il carattere dei vostri ruoli, e di immaginarvi che siete ciò che rappresentate».

massimo grado è il *feu*,³⁷ termine che per la sua valenza polisemica indica l'impeto e l'ardore nell'azione ma anche passionalità, entusiasmo, fervore, esaltazione, furore, estro, espressività, veemenza, vigore e possanza fisica. Non è da stupirsi che nella prospettiva emozionalista di d'Aigueberre numerose ne siano le occorrenze e che esso appaia quale elemento innato ma da sorvegliare perché esprimerlo con scarso rispetto della verosimiglianza provoca l'effetto contrario, vanificando la credibilità del personaggio.³⁸ L'attore dovrebbe valersi di uno spiccato senso di autocontrollo, conscio del fatto che infinite sono le sfumature espressive e che nulla si acquisisce in modo immutabile; non sempre lo stesso gesto sortisce il medesimo effetto se il contesto muta.

I ruoli e gli interpreti sono fatti gli uni per gli altri, afferma d'Aigueberre, la fisionomia, la statura e il portamento possono condizionare le scelte interpretative dell'attore che dovrebbero essere commisurate alla sua fisicità e al suo talento onde rendere credibile il personaggio in quanto la natura lo designa per un certo ruolo, non per un altro. Ma ciò non sempre accade in quanto la rigida struttura della Comédie-Française impone una distribuzione in funzione dei ruoli, derivanti questi dal repertorio classico, e della gerarchia alla quale i *comédiens* si richiamano per cui sovente un attore in età avanzata interpreta un giovane re a discapito della verosimiglianza. Questa impostazione così poco flessibile non è condivisa dal Nostro che la giudica come inutile abuso pregiudizievole spesso alla riuscita della pièce e al quale è tanto più sensibile in quanto esso si è verificato al momento della messa in scena dei *Tre spettacoli*.

Malgrado la scarsa fortuna conseguita nell'ambito del mondo teatrale, d'Aigueberre appare ben introdotto nella società intellettuale del tempo tanto che Voltaire, scrivendo da Parigi al conte di Sade nell'ottobre del 1733, gli suggerisce, una volta arrivato a Tolosa, di andare a trovare «l'amico d'Aigueberre, consigliere al Parlamento, lo credo, in fondo, degno di voi, benché non sia molto brillante. Gli farete leggere questa pièce [si tratta del manoscritto della tragedia *Adélaïde du Guesclin* che andrà in scena a Parigi il 18 gennaio 1734], ma senza farne una copia».³⁹ In quell'anno d'Aigueberre aveva del tutto casualmente permesso che Voltaire

³⁷ Il termine *feu* [fuoco], ricorrente nei testi che nel Settecento si riferiscono al teatro, nel contesto della *Lettera* appare intraducibile. La definizione nella prima edizione del *Dictionnaire de la langue française* dell'Académie française (1694) recita: «Si dice figurativamente dell'ardore e della violenza delle passioni e dei movimenti impetuosi dell'anima».

³⁸ Nelle sue *Réflexions*, Jean Poisson annota: «Non si può mai esprimere convenientemente quello che non si percepisce con forza; pur tuttavia, bisogna essere padroni di se stessi, non compenetrarsi troppo, né abbandonarsi al proprio *feu* e alla propria passione» (J. Poisson, *Réflexions*, cit., p. 25).

³⁹ Voltaire, *Ceuvres complètes*, ed. Louis Moland, 52 voll., Paris, Garnier frères, 1877-1885, vol. 33, p. 387.

riallacciasse amicizia con Émilie du Châtelet persa di vista dopo averla conosciuta bambina presso il barone di Breteuil, essendoci fra loro dodici anni di differenza.⁴⁰ Voltaire tiene certamente in grande stima i giudizi del Nostro la cui amicizia non viene meno malgrado la distanza: in una missiva da Parigi, datata 4 aprile 1743 al momento di mettere in scena *Mérope*, gli chiede quale sia il suo parere su un'attrice come Mademoiselle Dumesnil «capace di far piangere il parterre per tre atti di seguito»⁴¹ e di portare al successo il suo testo il che lo consola dalla delusione di non essere stato eletto all'Académie per occupare il seggio lasciato vacante dalla recente scomparsa del cardinale de Fleury.

Nonostante il giudizio in parte restrittivo di Voltaire, che in una lettera lo accusa di essere un po' troppo pigro, e una riuscita in ambito teatrale che d'Aigueberre ha invano rincorso, seppur per breve tempo, sia nella veste di autore che di critico, - d'altronde è da supporre che gli incarichi ufficiali gli abbiano impedito di dedicarsi a un'arte che richiede dedizione assoluta - a distanza di tempo, gli estensori delle *Anecdotes dramatiques*⁴² si rammaricano del fatto che egli non abbia perseverato in quella carriera di commediografo intrapresa negli anni giovanili:

Le felici disposizioni che si notano nelle sue commedie, fanno rimpiangere che abbia abbandonato quel genere. Molto probabilmente, con un po' più di «culture» [nel senso di abilità, studio], i suoi talenti avrebbero potuto renderlo celebre fra gli autori teatrali. La sua pièce dei *Tre spettacoli* annuncia sicuramente uno spirito capace di occupare la scena e di esservi applaudito.

Nell'opinione comune del Settecento d'Aigueberre resta così l'autore di un solo testo e la *Seconda lettera*, molto più innovativa dei suoi tentativi teatrali e forse per questo mal recepita - anche le idiosincrasie espresse in modo esplicito possono avergli inimicato critici, teatranti e spettatori - dovrà aspettare più di un secolo per essere portata all'attenzione degli studiosi.

⁴⁰ Ed è una lettera addolorata che Voltaire invierà a d'Aigueberre alla morte di Madame du Châtelet, ricordando la parte da lui avuta nel fargliela incontrare; ora che è scomparsa «nel modo più funesto» egli si ritrova solo al mondo. In questa stessa missiva del 26 ottobre 1749 Voltaire, a conoscenza di un progetto di d'Aigueberre di trasferirsi a Parigi, gli propone di dividere con lui l'abitazione di Rue Traversière, ormai troppo grande dopo la scomparsa di Émilie: «vi confesso che sarebbe per me una grandissima consolazione di poter trascorrere con voi il resto dei miei giorni» (Voltaire, *Œuvres complètes*, cit., vol. 37, pp. 74-75).

⁴¹ Ivi, vol. 36, pp. 197-198.

⁴² Jean-Marie-Bernard Clément et Joseph de Laporte, *Anecdotes dramatiques*, Paris, Veuve Duchesne, M. DCC. LXXV, 3 voll., vol. III, p. 3 (*ad vocem*). Il testo viene ripreso da Antoine-Alexandre Barbier, *Nouvelle Bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée, et augmentée*, Paris, Duminil-Lesueur, 1808-1810, 5 voll., vol. II, p. 145.

Avviso del garzone del caffè al lettore sulla lettera del suo amico*

Non appena ricevuta la *Lettera*, decisi di farne circolare delle copie in incognito. Non volendo offendere nessuno e condividendo la visione del mio amico, andai a portare la mia critica a un certo importante personaggio perché l'esaminasse. Ma mi trovai in una situazione intricata. Lui era un amico dei *pensionnaires* dei *comédiens* e avevo più di una ragione per contare sulla sua discrezione. Eppure approfittò della mia confidenza solo per abusarne e corse seduta stante a darne personalmente lettura al *foyer*. È facile immaginare quanto il manoscritto apparisse divertente per i *comédiens*. In un primo tempo lo trovarono esecrabile, contrario alla buona creanza e fu deciso all'unanimità che bisognava proscriverlo e darlo alle fiamme, in quanto libello diffamatorio.

Ma quando la lettura fu terminata e si fece passare il testo di mano in mano, ognuno dimenticava la causa generale e pensava solo a se stesso. Alcuni si rallegravano di esser sfuggiti alla critica, altri erano contenti di esser stati risparmiati, gli sfortunati trattavano l'autore d'ingiusto e d'ignorante. Tuttavia ciascuno guardava ai compagni e sembrava approvare tutto quanto non lo riguardasse. Ero felice di vedere che questi signori non si dividevano che per essere d'accordo e guardavo già ai loro sentimenti come altrettanti suffragi favorevoli, quando fui stordito da un oratore impetuoso che, con voce roca, gridò, minacciò e parlò così a lungo e tanto rapidamente da non poterlo né seguire né intendere. Presi dunque il mio partito e, uscendo dal cantuccio dove mi ero nascosto, mi misi a riflettere a ciò che dovevo fare. Se mantiene la sua parole e se scrive come parla quando è eccitato, il pubblico può aspettarsi di veder apparire un grosso volume infarcito di latino, di grammatica e di lacerti di storia.

L'indomani ci fu un'altra scena con colui che aveva così ben mantenuto il segreto. Andai a trovarlo, travestito come il giorno precedente, mi feci passare per l'autore della *Lettera* e, facendo finta di non essere al corrente del brutto tiro che mi aveva giocato, gli chiesi ciò che pensava del mio modesto manoscritto.

- Penso, mi disse con cortesia affettata, che è molto piacevole; ma ci avete pensato; è permesso parlare così di persone viventi?

- Ma come, ribattei, cosa ci trovate da ridire? I *comédiens* stessi sarebbero meno severi.

- Non sperateci, rispose il mio censore, so il contrario e lo so proprio da loro.

Mi finsi meravigliato e mi confessò che aveva comunicato loro l'idea della *Lettera*, ma che si era ben guardato dal leggerla, che conosceva fin troppo

* Sarebbe opportuno leggere questo Avviso dopo aver letto la *Lettera*.

Si rispetta l'uso della grafia dei nomi del testo originale. Le note in corsivo sono di d'Aiguebierre quelle in tondo del curatore-traduttore.

gli stretti obblighi di una persona a cui vengono fatte simili confidenze, che bisognerebbe essere un uomo senza fede per abusare del segreto inviolabile che è dovuto in tali circostanze. Avrei potuto seduta stante provargli la menzogna e rovesciare il suo giudizio contro di lui, ma dissimulai per spiegarmi meglio.

Gli dissi che, da sempre, ciò che è pubblico è soggetto a censura: si critica un discorso, un libro, un'opera teatrale e quanto si esige da un censore, per meritare la qualifica di saggio e di moderato, è di attenersi scrupolosamente all'argomento, senza occuparsi dei difetti personali. Un *comédien* non è da rispettare più di un autore; la sua declamazione non è meno pubblica di una pièce, per cui si può certamente avere lo stesso diritto sia sull'una che sull'altra. Ora qui si parla dei *comédiens* in quanto attori; è l'arte che si critica e non le persone; non vengono attaccati né la loro condotta né i loro difetti se non in relazione alla loro professione; li si giudica come a teatro. Cosa c'è, in questo, che possa impedirmi di distribuire delle copie? Infine, gli dissi, questo modesto lavoro non può che essere utile e al pubblico e agli stessi *comédiens*. Questi, riconoscendo i loro difetti, potranno correggerli, e gli spettatori, trovandovi dei principi innegabili, potranno biasimare o applaudire con discernimento.

Benché io non sia che un neofita, o meglio, benché io non abbia che un'infarinatura di scienze e di belle lettere, mi accorsi presto che una posizione non costituisce di per sé una ragionevole pregiudiziale in favore di chi la occupa, e che infine l'apparenza mi aveva tratto in inganno e che il mio uomo è più capace di intendere un *ragoût* che il merito di un libro. Non indugiai a rivelargli ciò che gli avevo tenuto nascosto fino ad allora e ci separammo, lui pieno di stupore e di stizza, e io ben deciso a rendere giustizia alla sua buona fede con questo breve chiarimento.

Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conversazione sui difetti della declamazione

Dopo la mia ultima Lettera, mi è capitata un'avventura il cui racconto, credo, vi interesserà.

Uno dei nostri *comédiens* e io, loro umilissimo suggeritore, avendo deciso di cenare a quattr'occhi per filosofare a nostro agio, andammo, dopo lo spettacolo, da un trattore. La stanza che ci assegnarono era contigua a una più grande, dove si trovava una compagnia di quattro persone: vale a dire, due consiglieri del nostro Parlamento e due gentiluomini di Parigi che andavano a Londra, dove già avevano soggiornato per qualche tempo con i nostri due consiglieri. Un tramezzo separava la loro stanza dalla nostra e sentivamo distintamente tutto ciò che dicevano. Fummo tanto più attenti ché, alla fine della cena, la loro conversazione cadde sulla declamazione e sui difetti comuni degli attori.

Ecco come cominciarono. All'inizio i nostri cittadini fecero il nostro elogio e i Parigini vi aderirono molto garbatamente, concedendoci persino qualcosa

in più dei nostri meriti; ma essendo poi entrati nello specifico, le loro lodi si ridussero quasi a zero; la conversazione ben presto si fece vivace e uno dei Normanni, invaghito di una delle nostre attrici, volle a ogni costo che tutti fossero d'accordo nel giudicare ammirevole la sua declamazione. La compagnia gli accordò quanto da lui richiesto circa il fascino della *comédienne* e i suoi meriti in un ruolo particolare, ma le si rifiutò in modo irremovibile qualsiasi talento per la scena pubblica. Potete immaginare con quanta foga egli sostenesse una causa alla quale partecipava con tutto se stesso. Paragonò la sua eroina a quanto c'è di meglio sul nostro teatro, sminuendo le altre fino all'impossibile. La sua vivacità divertiva i suoi commensali e anche noi, benché in fondo il mio compagno non fosse molto contento; per un po' l'argomento fu trattato in generale e ciascuno espresse il proprio parere. Alla fine uno dei Parigini, che mi sembrò persona sensata e di buon gusto, prendendo la parola, si applaude – disse – e si biasima ogni giorno per mero pregiudizio. Il bell'aspetto, un tono di voce, un fare aggraziato, delle disposizioni promettenti, preannunciano spesso e sostengono il plauso, e questo è rifiutato per lo stesso capriccio che assolve un altro; raramente si ricorre ai principi e alla ragione per giudicare il merito di un attore. In quanto a me – continuò – posso approvare solo ciò che è *naturale*. Tutto ciò che appare esagerato in entrambi i generi mi ripugna e disprezzo tanto un tragico tronfio e tracotante quanto mi ripugna un comico eccessivo e farsesco. Se volete ora rapportarvi a questo principio per giudicare i vostri *comédiens*, troverete forse che i migliori non capiscono nulla della loro professione.

Il mio commensale che non conosce che l'enfasi e il ritmo dei versi e che, come molti altri, sale sul palcoscenico solo per farvi urlare Melpomene, non poté sopportare più a lungo una censura così severa per il suo amor proprio (perché ha stima di sé) e rompendo all'improvviso il silenzio: Beviamo e cantiamo – mi disse, con tono stizzito – forse faremo tacere questi spietati discettatori che credono di conoscere il nostro mestiere meglio di noi.

Eh! moderate, signore, questo estremo furore.⁴³

Gli dissi – Quand'anche vi arrabbiaste, sfuggireste forse meglio alla censura? Pensate in modo più giusto e percepite meglio i vostri interessi: siete il mio amico – continuai – e sono felicissimo che voi troviate il modo di correggervi di questo orgoglio tanto comune nei *comédiens* che vogliono solo essere applauditi: credetemi, ecco un'occasione per approfittarne, coglietela e acconsentite di buona grazia ad ascoltare delle persone che non

⁴³ Riprende un verso tratto dall'*Andromaque* di Racine [*Andromaca*, 1667]: «Moderez donc, seigneur, cette fureur extrême» (III, 1, 709).

parlano né per passione né per gelosia di mestiere e che hanno più interesse a migliorarvi che a nuocervi.

Il mio ragionamento lo convinse. Ci avvicinammo al tramezzo e sentimmo che lo stesso cavaliere che aveva continuato nel suo discorso durante il moto indiscreto del mio amico, fu interrotto dall'amante della bella attrice. In quanto a me – disse – non cerco cotanta sottigliezza; quando un *comédien* mi commuove o mi rallegra, lo giudico buon attore. La regola sarebbe indubitabile, riprese l'amico, se tutti avessero lo stesso gusto, o se, come ho già detto, si fosse imparziali nei riguardi dell'attore; ma siccome si è spesso prevenuti, bisogna accordarsi su un principio col quale poter giudicare del merito delle persone attraverso le cose. Ora solo la natura ha il potere di agire sui cuori, di aprirli, di attanagliarli, di intenerirli; unicamente imitandola si possono produrre gli stessi effetti. Un'attrice i cui occhi incantano il cuore suggestiona con facilità lo spirito. Coloro i quali sono veramente commossi la credono commossa da ciò che dice. Persino nella finzione le disgrazie di una fisionomia amata, anche se espresse senza vigore, hanno la capacità di suscitare le nostre lacrime, ma chi non viene sedotto da quell'incanto valuta in modo diverso. Ascolto con freddezza e fastidio un'attrice che non partecipa in alcun modo a quanto dice o a quanto fa, che non cerca che di liberarsi al più presto del suo ruolo come di un fardello e di disobbligarsi verso il pubblico dell'impegno affidato alla sua memoria. Non è naturale che una principessa ci renda sensibili a pene che lei stessa non prova e di cui ci fa con indifferenza il racconto; se invece vediamo scorrere le sue lacrime, queste ci commuovono e prendiamo parte alle sue disavventure con un'identica afflizione. *È dunque necessario che un attore appaia tale quale mi vuol far diventare.*

Per strapparmi le lacrime, bisogna che piangiate.⁴⁴

Ma non basta fingere dolore, odio, gioia, collera e aggiungere qualche smorfia a quanto viene proferito per infiammare e commuovere il cuore degli ascoltatori. Un attore mi sembra insensibile se esprime un dolore che appare artificioso. *È necessario che la passione per commuovere davvero imiti realmente la natura e sia verisimile.*

⁴⁴ Verso tratto dall'*Art poétique* [*Arte poetica*, 1674] di Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711): «Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez» (III, v. 142). Il canto terzo del poema è in parte dedicato alla scrittura teatrale e all'esame dei grandi generi dell'epopea, della tragedia e della commedia; ammiratore di Molière e di Racine, Boileau, analogamente a Orazio, è convinto assertore che il bello si trova nel vero e che il vero si trova in natura.

Mademoiselle D. C.,⁴⁵ dicono i nostri padri, fu a suo tempo un'attrice perfetta; non stento a crederci, ma mi si permetta di giudicarne secondo il gusto attuale e di considerare, non quello che è stata in gioventù, ma ciò che è oggi. Riconosco che apporta ancora molta eleganza e azione sul palcoscenico. Ella si esalta, si eccita, s'infiamma, si lamenta e geme in modo appropriato. Ma pecca nella sostanza e non produce gli stessi effetti nel cuore degli astanti. Il suo *feu* non è verosimile; non sembra più sentire, ma recitare con enfasi e con gli accenti necessari. In una parola, si tratta di arte, metodo e abitudine; non è la natura che si vede agire in lei. Ecco almeno come mi appare nei primi atti dov'è, per così dire, ancora imprigionata dal freddo della vecchiaia; ma alla fine della rappresentazione, ella riesce molto meglio. Infervorata allora dalla durata dell'azione, ella torna al suo primo vigore e si rivela per ciò che probabilmente è stata per meritare un così gran numero di sostenitori. L'arte⁴⁶ e il metodo non bastano dunque per rendere la passione verosimile. I sentimenti sono necessari e il cuore deve attingerli dalla natura. La mente con le sue riflessioni e i suoi sforzi non ha diritto a pretenderlo e spesso, invece di condurre allo scopo, fa prendere una strada del tutto contraria.

⁴⁵ Marie-Anne de Châteauneuf, detta Mademoiselle Duclos (1670-1748). Al momento in cui scrive d'Aigueberre, l'attrice era alla fine della sua lunga carriera; si ritirerà definitivamente nel 1736. Aveva debuttato alla Comédie-Française nel 1693, prima come sostituta della Champmeslé (1642-1698) e poi come prima interprete dei ruoli tragici fino all'arrivo di Adrienne Lecouvreur. In contrasto con la recitazione semplice e naturale di Baron aveva adottato la declamazione ampollosa e cantata tipica dell'Hôtel de Bourgogne, aspramente criticata da Molière nella sua commedia *L'Impromptu de Versailles* (1663) [*L'improvvisazione di Versailles*].

⁴⁶ *La parola arte può comportare diverse accezioni a seconda delle diverse applicazioni. O significa tutto ciò che concerne un'operazione in genere, si dice ad esempio l'arte di dipingere, di declamare, di pronunciare un discorso; oppure ce ne serviamo per opporre qualità superficiali a quelle che sono durevoli, talenti acquisiti a disposizioni naturali, o per sottolineare una falsa imitazione della natura fondata sulle osservazioni dello spirito piuttosto che sui sentimenti del cuore, o infine per distinguere questa parte di un'arte che regola, conduce e perfeziona l'altra. Questa parola può avere ancora altri significati che esulano da questa lettera.*

Se entro in questo dettaglio, non è che dubiti che il lettore non sia abbastanza sensato per farne da sé l'applicazione; ma è per rispondere all'obiezione di una persona interessata che rimprovera l'autore. 1° Di aver dato sensi diversi a questa espressione e di essere, di conseguenza, caduto in contraddizione con se stesso. 2° Di aver distinto l'arte dalla natura, come se, dice, l'arte non includesse la natura. Nondimeno è un uomo del mestiere che si lascia ingannare; un letterato, versato nelle Muse greche e latine, e che non ha studiato solo per la speculazione. Del resto che prevalga o no il suo sentimento, non è necessario che il pubblico ne sia convinto. Cosa vuole che si stimi in lui, se non si deve distinguere fra arte e natura?

In questo contesto la parola *arte* si apparenta al metodo, sta a significare l'insieme di regole rispettate in ambito teatrale, tutte le prescrizioni attestate e consolidate nel tempo.

Waltniq,⁴⁷ che noi tutti abbiamo visto a Londra, ne è un esempio emblematico. Geloso della propria presunzione, non ha voluto imitare nessuno. Avrebbe potuto costituire un buon archetipo, ma ha perso il frutto del suo talento a causa della sua affettazione. Persuaso che si deve essere commossi per emozionare gli altri, lascia capire di non esserlo con un impegno continuo nel sembrarlo. Ogni cosa parla in lui, ogni cosa vuole farsi sentire, ogni cosa lo frena e ingigantisce il dolore o la paura. Un emistichio, una parola avrà un suo sospiro, un suo gesto, un suo movimento particolare; finge⁴⁸ infine di mostrare una così grande passione da non apparire più verosimile. Fa anche di più. Non contento di lamentarsi o di infiammarsi come l'eroe, si abbandona ai suoi trasporti con l'entusiasmo di un autore che compone; apre, come lui, la bocca, insiste con forza su quanto pronuncia, fa sentire l'energia delle espressioni, lo scintillio dei pensieri e dà risalto con enfasi alla nobiltà dei sentimenti. Con tutto ciò Waltniq immagina di copiare dalla natura. Si sbaglia di grosso, non è quello il linguaggio del cuore, ma della mente e dell'amor proprio.

Quel cattivo gusto che lo incanta e al quale aderisce con compiacimento lo fa cadere in una strana confusione. A forza di esagerare le cose, egli esprime il dolore allo stesso modo della disperazione; geme con violenza, sospira come se fosse furente, stringe i denti e malmena, per così dire, ogni espressione come un uomo che soffre e che non osa esplodere. Il dolore è un sentimento dei nostri mali che ci riempie di tristezza e di prostrazione. C'è qualcosa di più moderato nei lamenti, nei rimpianti e nei gemiti. Né l'attore si rivela più naturale nella tenerezza. Conferisce a questa passione quanto si attaglia al dolore. Dal momento che ama e che inizia a dichiararlo, inarca le spalle, geme, piange; è quello il carattere dell'amore? L'amore è timido, impaziente, sospira, illanguidisce, avvampa, ma non ha quell'aria lacrimosa, melensa, infantile che rende ridicoli sia l'attore che la passione.

⁴⁷ Non c'è traccia di quest'attore nel teatro londinese, né il repertorio cui d'Aigueberre accenna corrisponde a quello della scena inglese. Jules Bonnassies (ed. cit., 1870, p. 25) avanza con ogni probabilità che dovrebbe trattarsi di Beaubourg (Pierre Trochon, sieur de), 1662-1725. L'attore aveva debuttato alla Comédie-Française nel 1691 e aveva sostituito Baron, recitando tutto il suo repertorio nei primi ruoli tragici, ma non con lo stesso carisma, tanto più che, sulla scia della Duclos aveva un fare declamatorio e affettato. Si era ritirato dalle scene nel 1718. Charles Collé ricorda che era molto brutto: «Un giorno quando recitava nel ruolo di Mitridate nel momento in cui Monime gli diceva 'Signore, voi cambiate viso', si sentì una voce dal pubblico esclamare 'Lasciatelo fare'» (Ch. Collé, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, cit., dicembre 1949, p. 114).

⁴⁸ *Quando crede di essere all'acme della passione, di solito pesta i piedi. Ecco il segnale, allora, come un novello Anteo, si anima e riprende nuove forze.*

Così Waltniq distrugge il verosimile e il carattere delle cose con la sua affettazione.⁴⁹ Guardatelo entrare in scena. Vuole apparire grande, nobile e maestoso. Ma non è che ampollosità e orgoglio. Troppo compenetrato nel suo rango, confonde ciò che appartiene in proprio alla persona con ciò che conviene alla dignità. Saprà a mala pena distinguere la debolezza di Prusia e l'autorità di Mitridate. Tolomeo è più nobile di Cesare, Dario lo sarà quanto Alessandro.⁵⁰ Un attimo dopo, non mantiene più nulla di tutta questa grandezza; se vuole esprimere una passione vi si abbandona senza riserva, dimentica ciò che rappresenta e non pensa che a quanto vuol far sentire, di modo che non si riconosce né il re, né l'uomo appassionato, ma un *comédien* che si affanna per farsi ammirare.⁵¹

⁴⁹ Abbiamo recentemente assistito all'insuccesso di una tragedia che avrebbe avuto migliore accoglienza se egli ne avesse enfatizzato meno il ruolo. Ma non si è potuto approvare un filosofo pieno di furore di irruenza.

⁵⁰ Prusia, re di Bitinia nella tragedia politica di Corneille, *Nicomède*, 1651; Mitridate nella tragedia eponima di Racine, 1673; Tolomeo, fratello di Cleopatra nella *Mort de Pompée* di Corneille, 1644; Alessandro nell'*Alexandre le Grand* di Racine, 1666.

⁵¹ Nel comico cade in un errore simile; attribuisce le funzioni del «*bas comique*» agli ultimi ruoli e le spoglia del ridicolo con smorfie che non sono confacenti al carattere di amante. Tali affettazioni possono piacere, tutt'al più, agli spettacoli della domenica.

La «*basse comédie*» si basava sulla comicità del gesto, con personaggi provenienti dalla Commedia dell'arte; ne sono un esempio *Les Fourberies de Scapin* di Molière, 1671 [*Le Furberie di Scapino*]. Marmontel designa vari generi del comico: il comico nobile, il comico borghese e il «*bas comique*», quest'ultimo «imita i costumi del popolino, può avere, come i quadri fiamminghi, il merito del colorito e della gaiezza» (J.-F. Marmontel, *Éléments de Littérature Française*, vol. II, cit., p. 240).

Che differenza fra questo attore e il vecchio Baron!⁵² Che semplicità, che verosimiglianza in lui! E quanto quella semplicità era maestosa! Sembrava, dalla disinvolture con cui sosteneva i caratteri augusti, che la grandezza gli fosse naturale, che fosse nato per dominare sugli altri. In una parola lo si sarebbe preso per il principe proprio nel cuore del suo palazzo. Ben lungi dal calcare su ogni verso e su ogni parola e di far brillare con affettazione le bellezze che potevano impressionare, egli mostrava i pensieri tramite i sentimenti o se metteva in evidenza qualche espressione o un senso, erano quelli che sembrano nascosti e che non si manifestano di per sé. Quando quell'attore sospirava, gemeva, amava, s'infuriava, ogni suo movimento era tale che il suo amore, il suo furore, la sua paura sembravano veri. Sapeva caratterizzare tutte quelle passioni con quanto esse hanno di peculiare e non solo mai le confondeva tra loro, ma le distingueva nello specifico con mille sfumature caratteristiche dei personaggi interpretati; si scopriva persino, al culmine della sua commozione, il combattimento tra l'eroe e l'uomo appassionato, tra la fermezza naturale e l'istinto che lo trasporta; una mistione, infine, della sua grandezza e della sua debolezza. Ecco, se non mi sbaglio, ciò che ha reso questo attore così celebre.⁵³

⁵² Michel Boyron detto Baron (1653-1729), colui che sarà definito il Roscio francese, era entrato all'età di tredici anni a far parte della compagnia teatrale di Molière, fu il commediografo a curarne la formazione e Baron con lui recitò fino alla sua scomparsa nel 1673. Passò allora all'Hôtel de Bourgogne creando alcuni grandi ruoli raciniani: Achille (*Iphigénie*, 1674) e Ippolito (*Phèdre*, 1677). Interprete impareggiabile tanto del teatro comico che tragico, era avvantaggiato da un fisico prestante, da una voce sonora e da un portamento nobile. All'apice della gloria lasciò improvvisamente la scena nel 1691 per tornare, dopo ventotto anni di assenza, sul palcoscenico del Palais Royal nel 1720, riprendendo i primi ruoli tragici e comici che gli erano appartenuti. La sua recitazione semplice e naturale (si diceva che «parlasse» la tragedia), in sintonia con quella di Adrienne Lecouvreur, fece apparire, secondo Marmontel, nella perfezione della sua arte «la semplicità e la realtà riunite». Il suo ritorno sulla scena va letto nella volontà di formare i giovani attori tramite il suo esempio e di cancellare l'impronta dello stile enfatico riportato in auge da Beaubourg. Non proprio sulla stessa lunghezza d'onda Alain René Lesage che nel suo romanzo picaresco *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735) adombrandolo sotto il nome di un attore della compagnia madrilenà, Carlos Alonso de la Ventolera [vanteria], così lo descrive nelle parole della soubrette: «Hai notato i suoi capelli neri? Sono tinti come le sopracciglia e i baffi; tuttavia siccome alla nascita i genitori non si sono preoccupati di iscriverlo sul registro della parrocchia, approfitta della loro negligenza e si fa passare per più giovane di almeno vent'anni. Si dice che sia un grande attore, voglio crederci su parola, ma ti confesserò che non mi piace. A volte lo sento declamare: tra gli altri difetti gli trovo una pronuncia troppo affettata, con una voce tremolante che dà un'aria antica e ridicola alla sua declamazione» (libro I, t. III, cap. XI).

⁵³ *Ho notato un tratto che pone quest'attore al disopra di tutto ciò che si può dire e che fa conoscere quanto fosse superiore a quanti comparvero con lui sulle scene. Succedeva spesso che lo spettatore fosse così affascinato da quanto egli aveva appena recitato da dimenticare di applaudire. Allora si restava impalati, non si sentiva che un flebile mormorio, e ci si diceva a voce bassa e ammirativa: O come è bello! Questo è declamare!*



Ciò è molto simile a quanto ci ha fatto tanto ammirare Mademoiselle le Couvreur.⁵⁴ Che attrice! Che rimpianto per tutti gli appassionati della Comédie! Che perdita per il teatro! Ne siamo tanto più sensibili in quanto ella non aveva ancora esaurito tutti i suoi talenti, non c'è dubbio che ella sarebbe andata ben oltre, pur dandoci la massima soddisfazione; infine la vedevamo crescere e perfezionarsi giorno dopo giorno e siccome immaginavamo ancora una lunga carriera, non si metteva alcun limite a quanto ci si poteva aspettare.

Mi sembra che ne parliate da uomo molto interessato, riprese l'amante della bella *comédienne*; non avreste avuto anche qualche tenero pregiudizio nei confronti di Mademoiselle le Couvreur? In lei non ho conosciuto che l'attrice, riprese il nostro censore; quindi non rimpiango le sue grazie, ma le sue grandi qualità per il teatro. Ora dico che, a parte la voce che correggeva in modo giusto,⁵⁵ Mademoiselle le Couvreur sembrava nata per la sua professione. Ammiravamo il suo fascino, i suoi atteggiamenti erano nobili e naturali,⁵⁶ nulla di più vario dei suoi toni, trasmetteva alle braccia una

⁵⁴ Adrienne Couvreur, detta Mademoiselle Lecouvreur (1692-1730). Considerata la più grande attrice del Settecento, allieva di un mediocre attore, Marc-Antoine Legrand (1673-1728), iniziò la sua carriera su alcuni palcoscenici privati, debuttando poi con successo alla Comédie-Française il 27 marzo 1717 nell'*Elettra* di Crébillon. Seguendo i consigli e l'esempio di Baron, col suo grande talento riuscì a imporre una recitazione naturale e sensibile nel repertorio tragico, gettando anche le basi per lo svecchiamento dei costumi poco conformi alla realtà storica. Ebbe una vita amorosa piuttosto travagliata. Alla sua morte improvvisa, avvenuta in circostanze misteriose (20 marzo 1730), assisté Voltaire che denunciò lo scandalo del corpo di Adrienne abbandonato nottetempo in un terreno incolto lungo la Senna, la sepoltura religiosa essendo allora negata agli attori che prima di morire non avessero fatto atto formale di pentimento circa la loro professione.

⁵⁵ Nulla sfugge all'attenzione di d'Aiguebierre; anche Marmontel annota a proposito della sua voce che «la Lecouvreur era forse superiore a Baron in quanto mentre lui non faceva che seguire la natura lei dovette correggerla. La sua voce infatti non era armoniosa, ma seppe renderla patetica». Aggiunge poi che i suoi occhi si abbellivano con le lacrime e i suoi tratti grazie all'espressione vivissima dei sentimenti: l'anima suppliva a tutto (J.-F. Marmontel, *Éléments de Littérature Française*, vol. III, cit., p. 17).

⁵⁶ Quella di essere naturale è la grande qualità che l'apparenta a Baron e che fa di questi due attori le personalità più carismatiche del primo Settecento, capaci di liberarsi da vetuste costrizioni interpretative. Annota Luigi Riccoboni nelle sue *Pensées sur la déclamation*: «Abbiamo visto a suo tempo Baron e Lecouvreur emozionare tutti con una declamazione semplice e naturale; il buon senso vuole che non si deve cercare il piacere nella finzione, quando possiamo trovarlo nella verità, soprattutto in una professione come quella dell'attore che trae ispirazione dalla natura» (L. Riccoboni, *Pensées sur la déclamation*, cit., pp. 37-38).

grazia inimitabile. Tutto ciò scaturisce dall'arte e basta per piacere quando si sa farne l'uso appropriato, ma ella aveva altri talenti per emozionare. Mai si presentava sul palcoscenico se non per apparire compenetrata. I suoi occhi annunciavano ciò che avrebbe detto, la paura e i gemiti erano dipinti sul suo volto. Per giunta sapeva utilizzare opportunamente il suo cuore e i suoi sentimenti.⁵⁷ Passava senza difficoltà dalla violenza a una calma perfetta, dalla tenerezza al furore, da un'improvvisa paura alla dissimulazione, ecc. Il suo volto era progressivamente sereno, turbato, sottomesso, fiero, abbattuto, minaccioso, incollerito, pieno di compassione. Lo spettatore la seguiva docilmente in tutti quei movimenti, era commosso quanto lei, la sua sorpresa impressionava, si temeva, si gemeva, si tremava con lei, si piangeva persino prima di veder scorrere le sue lacrime. E ciò non è sorprendente, in lei non c'era nulla che non apparisse reale e tangibile. La sua voce sembrava esprimere meno del suo cuore. Ma ella armonizzava sempre la passione con il carattere generale, senza mai dimenticare l'una per l'altro. Era nobile pur nell'impeto della passione; la sua fierezza eguagliava, senza esagerare, quella del personaggio; Fedra si abbandonava alla sua furia e al suo amore senza sminuirne la grandezza.⁵⁸ È proprio questa attenzione nel mantenere i doppi caratteri che fa, per così dire, scomparire l'attore per non mostrare che l'eroe.

Presso gli antichi, si appariva in scena solo con una maschera. Quel travestimento toglieva alla verità la metà della passione, ma siccome rendeva l'attore irriconoscibile, era più agevole sostituirgli l'eroe di cui deteneva il ruolo. Noi non perpetuiamo quella tradizione e guadagnando da un lato, perdiamo dall'altro. Quest'illusione che costituisce tutto il nostro piacere, dipende dunque dalla rassomiglianza con cui vengono rappresentate le immagini di quei re dei quali si vuole che commiseriamo le disgrazie. Una scena del sacrificio di Ifigenia mi ripugna invece di commuovermi, se esagera o sminuisce l'idea che mi sono formato di Agamennone e degli altri. Ma se vi colgo al naturale il furore di Achille, la rabbia di Clitennestra allontanata dagli altari, il dolore e la prostrazione di Agamennone, la compassione di Nestore, la sottomissione, la fermezza,

⁵⁷ *Coloro che hanno visto quest'attrice in Fedra, in Mitridate o in qualche altra tragedia in cui era insuperabile, saranno certamente d'accordo con quanto stiamo dicendo; sarebbe stato auspicabile che cedesse meno ai suoi capricci; ma spesso era diversa da se stessa, la sua recitazione non era sostenuta, bisognava che fosse animata o da un ruolo che le piacesse o da qualche argomento interessante.*

Celebri sono le sue interpretazioni nelle due tragedie di Racine, in cui recitava rispettivamente i ruoli di Fedra (*Phèdre*) e di Monime (*Mithridate*, 1673).

⁵⁸ Così viene descritta dal «*Mercure de France*» in un articolo pubblicato dopo la sua morte: «Ella era perfettamente ben fatta, anche se non molto alta, con un contegno nobile e sicuro, la testa e le spalle equilibrate, gli occhi pieni di feu, la bocca bella, il naso un po' aquilino e con grande fascino nell'atteggiamento e nelle maniere, magra, ma con le guance piene, con dei tratti ben marcati per esprimere la tristezza, la gioia, la tenerezza, il terrore e la pietà» («*Mercure de France*», marzo 1730).

l'innocenza e i gemiti soffocati della principessa, allora contribuisco a ingannare me stesso, non credo più di vedere una scena, sostituisco le persone alle immagini.

I *comédiens* sono le immagini viventi degli eroi.⁵⁹ Per farli rivivere ai miei occhi, desidero che appaiano sul loro palcoscenico allo stesso modo in cui quei principi si sarebbero presentati nei loro palazzi. Presi unicamente dalle loro disgrazie, dal loro odio, dal loro furore, che lascino alla natura l'impegno di far percepire i loro sospiri e i loro trasporti, allora sembreranno verosimili. Ecco la scaturigine di quella naturalezza che si è tanto ammirata in Baron e che non va confusa con quella semplicità che gli era peculiare. Non si deve, dico io, confondere la *semplicità* con la *naturalezza*. Quest'ultima consiste, come ho già detto, nell'imitare la natura, nel seguire nell'odio, nel dolore, ecc., i diversi moti che eccita nei cuori, ad avvicinarsi il più possibile all'eroe, a copiare fedelmente il suo carattere, a metamorfosarsi in lui e ad apparire o tale qual era, o tal quale il poeta l'ha plasmato. La *semplicità* consiste nel ridurre la gravità del coturno e la maestà dei re, ad avvicinarli alla pratica ordinaria degli uomini, a renderli, per così dire, un po' più popolari, togliendo al gesto, alla voce, all'intonazione quel certo splendore che si può supporre nella persona dei re e che sembra attagliarsi all'idea della loro grandezza. Infine questa semplicità apparteneva in proprio a Baron, lungi da me biasimarla, ma di essa non vorrei farne una legge per gli altri. Essa è potuta piacere in quell'attore perché era confacente alla sua età e spesso ai personaggi che gli erano affidati; ma non è ovvio che produca lo stesso effetto in alcuni giovani attori quali Grandval, Dufrêne, le Grand,⁶⁰ soprattutto quando reciteranno nei ruoli di giovani eroi, come Pirro, Oreste, Nicomede, Achille; essa sembra persino contraria ai loro caratteri e distruggere il verosimile. Mademoiselle le Couvreur, che si era formata su Baron, si accontentava di essere naturale senza troppo ostentare quella semplicità. Evitava l'ampollosità, ma mai scendeva al di sotto della grandezza eroica. Ella era semplice, se volete, perché la natura ha qualcosa di agevole che assomiglia

⁵⁹ A proposito di questa totale assimilazione fra attore e personaggio ne scriverà qualche anno dopo Luigi Riccoboni nelle sue già citate *Pensées* sottolineando che la principale scommessa per un attore è di convincere il pubblico che la tragedia non è una finzione, ma che sono proprio gli eroi che agiscono e parlano e non gli attori che il rappresentano.

⁶⁰ Nel prosiegue d'Aigueberre analizzerà in dettaglio l'operato di questi attori (pp. 25, 31, 32).

alla semplicità, ma non semplice come Baron. La base della sua recitazione era naturale, ella escludeva tutto ciò che può sembrare esagerato, ricercato, ambizioso; ma non le rifiutava qualche ornamento capace di rendere l'azione più brillante e più maestosa: infine per esprimere compiutamente ciò che penso, paragonerò il gusto della declamazione a quello del belletto nelle dame e dirò che, senza cadere nell'eccesso delle une che sovraccaricano i loro volti con una mescolanza di colori artificiali né nell'indifferenza delle altre che disprezzano tutto ciò che è estraneo alla natura, ella imitava quelle che fanno risaltare con modestia lo splendore della loro bellezza naturale. In effetti la *semplicità* è necessaria soprattutto per evitare l'ampollosità dei versi; la *naturalità* è una necessità indispensabile in ogni sua parte.



Confesso, disse uno dei commensali che non aveva ancora parlato, che il verosimile ha dei grandi vantaggi. Osservate tuttavia che M-n. m. n-l⁶¹ non è tanto apprezzato quando è naturale e che lo stesso S-rr-z-n⁶² è meno applaudito di tanti altri. Ciò che voi dite è vero, riprese il censore, e non contrasta con quanto affermo. Per commuovere veramente non basta avere dei sentimenti, è necessario che questi sentimenti siano vivaci e animati. Non mi sorprende che S-rr-z-n non commuova che superficialmente. È vero che si tratta di un attore avveduto che cerca la natura, che ne studia il carattere, che conosce il buon gusto e che si sforza di raggiungerlo, ma gli mancano i talenti necessari, non ha né arte, né metodo, né gestualità,⁶³ né portamento. D'altronde l'idea che ne avete non è giusta, recita con più riflessione che sentimento; i suoi occhi non dicono nulla, il suo volto è sempre identico, non accompagna quanto recita con quel gioco scenico che offre verosimiglianza alle parole e eloquenza persino al silenzio; non ha nulla di quell'azione muta che dichiara quanto avviene nel profondo del cuore e che svela i tormenti, il dolore e le ansie. Fin qui non c'è nessun

⁶¹ V. *infra* nota 72.

⁶² Pierre Sarrazin (1689-1762), nel momento in cui scrive d'Aigueberre, aveva da poco debuttato al Théâtre-Français nel ruolo di Edipo (3 marzo 1729). Fu scelto per riprendere il repertorio di Baron alla morte di questi; reciterà nei grandi ruoli tragici fino al 1759.

⁶³ *Un uomo di spirito disse un giorno, prendendo in giro quest'attore, che gesticolava come un timpanista.*



rapporto fra quest'attore e quanto avete appena detto. Riesce meglio in alcuni ruoli favoriti, quali quelli di Agamennone, di Atamante e di Don

Diego,⁶⁴ e allora cade in questo difetto. Commuoverebbe se fosse espressivo, ma resta ben inferiore a quanto dovrebbe essere nel rappresentare la tenerezza di quei padri infelici; lo spettatore è intenerito, ma sente che manca qualcosa al suo dolore, le sue lacrime stanno per sgorgare, ma ha il tempo per riflettere e arrestarle. Quale può essere la causa di un'emozione così lenta? L'attore non conquista

del tutto chi l'ascolta. Ha certo dei sentimenti, ma manca di *feu*.⁶⁵

Monsieur D.⁶⁶ è di tutt'altro genere, o per meglio dire, i due attori sono opposti l'uno all'altro sia nei talenti che nei difetti. Questi ha molta eleganza sul palcoscenico. Si presenta con magnificenza,⁶⁷ la sua fisionomia è piacevole, le sue braccia sono ben fatte, il suo gesto è nobile,⁶⁸ i suoi atteggiamenti un po' troppo affettati, la sua voce energica⁶⁹ e molto estesa, la sua declamazione animata, sostenuta da un brillante *feu*. Tutto ciò basta per piacere, ma non per commuovere. Questo *feu* che costituisce il suo

⁶⁴ Rispettivamente personaggi dell'*Iphigénie en Aulide* di Racine (1674); del re di Tessalia nella tragedia in 5 a. in v. di La Grange-Chancel, *Ino et Mécicerte*, rappresentata per la prima volta il 10 marzo 1713; di Don Diego, il padre di Don Rodrigo nel *Cid* di Corneille (1637).

⁶⁵ Alcuni sostengono che quest'attore non manca di *feu* e che ne ha persino molto; ma che il suo *feu* non è sensibile, perché egli non ha anima. In primis, credo che si possa avere l'anima senza *feu*, ma che non si può avere un vero *feu* senz'anima; così la critica si smonta da sé, d'altronde stento a credere che quest'Attore non provi ciò che dice: è vero che il suo volto è muto e non dice nulla. Ma non è una prova che sia privo di cuore. Tutte le espressioni non sono legate ai diversi movimenti del cuore. Il mio sentimento è simile a quello del pubblico.

D'Aigueberre sembra d'accordo con quanto sottolineava la critica contemporanea che trovava eccellente la sua recitazione nei ruoli patetici, ma che giudicava l'attore manchevole del necessario vigore nei grandi ruoli tragici e gli rimproverava di confondere familiarità e naturalezza.

⁶⁶ Abraham-Alexis Quinault-Dufresne (1693-1767) non ancora ventenne debutta al Théâtre-Français nel 1712 per poi ritirarsi assai presto dalle scene nel 1741. Allievo di Ponteuil e di Baron si avvale del loro esempio scegliendo un modo di recitare naturale in contrasto con la declamazione ampollosa di Beaubourg cui succede nei ruoli tragici quando questi si ritira dalle scene (1718). Voltaire gli aveva affidato il ruolo di Edipo nella sua tragedia omonima andata in scena per la prima volta il 18 novembre 1718: sarà l'inizio di una lunga serie di successi. D'Aigueberre ne coglie il carattere assai fatuo, quello di un attore troppo penetrato dalla propria prestantza fisica.

⁶⁷ A volte presenta se stesso con troppa ostentazione e raramente l'eroe.

⁶⁸ Ma non sempre è utilizzato con discernimento. Alcuni sono troppo ripetuti. Spesso batte le mani come per anticipare gli applausi. Ha preso la cattiva abitudine di strofinarsi il naso quando entra in scena, o quando è impalato durante la tirata del suo interlocutore.

⁶⁹ Tuttavia spesso vi si trovano dei vuoti e, se oso così esprimermi, degli iati.

principale talento, sembra in lui sempre naturale perché non è mai interrotto e non abbandona mai l'attore quando serve, ma spesso lo trascina al di là dei limiti. Lo precipita, lo stordisce, gli impedisce di sentire, esagera il carattere e gli fa perdere⁷⁰ il senso delle cose. Nondimeno stupisce, conquista e turba lo spettatore, l'attore piace spesso proprio per i suoi difetti⁷¹. In realtà questo bel *feu* che ne è la scaturigine, è una qualità così essenziale per un attore e così utile per la scena, che si perdona con facilità di averne troppo, ma mai si perdona di non averne abbastanza.

Nessuno è più rigoroso, più equilibrato, più naturale di Monsieur M-M. N.⁷² Che lo si segua in un'intera pièce, difficilmente si potrà trovare dove è venuto meno, eppure è poco apprezzato. Credo che il capriccio e la prevenzione degli spettatori facciano la loro parte, ma vediamo se la causa può aver origine proprio da lui. Innanzi tutto trovo che ha una fisionomia troppo allegra per i caratteri del *bas comique*, questa mancanza di verosimiglianza contribuisce parecchio a distruggere l'impressione che potrebbe suscitare, in più egli non anima abbastanza i suoi personaggi; li rappresenta precisamente come devono essere su un palcoscenico; non pensa che sono introdotti in scena solo per divertire per il loro modo di agire e per le loro facezie grossolane; allora cosa può diventare il frizzo di un servo se manca di vivacità?

Cosa provoca così tanti applausi per Mademoiselle Q-n-t.⁷³ Non sono le qualità che ha in comune con tante altre: ella ha talento, ma anche difetti⁷⁴ e si riderebbe di lei se avesse la pesantezza e la freddezza di Madame D-b-c-g.⁷⁵ Ma ciò che incanta in lei e che fa dimenticare ciò che potrebbe scioccare, è quella mobilità dell'eloquio, quell'aria ostinata quando bisogna ribattere, qualcosa di ribelle nella voce e nei gesti; infine una grande vivacità che

⁷⁰ Non c'è quasi neanche una strofa di Pirro in cui non cada in un controsenso.

La tragedia *Pyrrhus* di Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762) era andata in scena, con successo, il 29 aprile 1726. Il ruolo di Pirro era stato creato da Quinault-Dufresne.

⁷¹ Riesce molto meglio nella commedia, il suo *feu* appare più naturale e meglio sostenuto.

⁷² René Louis-André Lesage, detto Montmény (1695-1743). Figlio del celebre romanziere e autore teatrale Alain René Lesage (1668-1747), iniziò la carriera di attore malgrado il veto paterno. Debuttò, ma senza essere ammesso nel 1726; il secondo tentativo, nel 1728, fu coronato da successo. Sarà molto apprezzato, malgrado il giudizio non proprio lusinghiero di d'Aigueberre nei ruoli a «manteau», cioè di contadini, servitori... (va tenuto conto che l'attore era entrato a far parte della troupe solo di recente, il 3 giugno 1728).

⁷³ Jeanne-Françoise Quinault la cadette (1694-1783), sorella di Quinault-Dufresne, debuttò nel 1718 per sostituire Mademoiselle Desmares che di lì a poco si sarebbe ritirata dalle scene. Amica di filosofi e scrittori, animatrice di un salotto in cui brillava d'Alembert, lascerà ancor giovane il teatro nel 1740.

⁷⁴ Ella fa mostra di recitare con vivacità, il suo brio è esagerato, quanto dice è sempre inferiore a quanto promette il suo aspetto.

⁷⁵ Jeanne Laurence Chantrelle Dubocage (1702-1779), figlia dell'attore Antoine Dubocage, era la moglie del cassiere del Théâtre-Français, M. J. Romançan. Debutta nel 1723 e recita nei ruoli di servetta fino al suo ritiro dalle scene nel 1743.

sostiene e anima tutto quanto fa e dice. È un'assai buona attrice per i ruoli di servetta; è perfetta per quelli dei caratteri animati⁷⁶ ed eccelle in questo genere al massimo grado.

Se Madame D-n-g-v-ll.⁷⁷ continua come ha cominciato, Parigi probabilmente vorrà sempre vederla nei ruoli di servetta. Nella sua recitazione c'è qualcosa di imperfetto, ma vi si scopre una finezza, una delicatezza che abbiamo visto solo in Mademoiselle D.;⁷⁸ ella non è costante. Qualche volta si abbandona troppo alla sua vivacità; talaltra, volendo evitare questo difetto, cade in quello opposto, ma è ancora molto giovane e le sue attitudini lasciano ben sperare. È vero che fino a oggi non l'abbiamo quasi mai vista lasciata a se stessa. In ogni cosa riconosciamo le lezioni della sua maestra, troviamo gli stessi toni e gli stessi gesti; ma è già un successo diventare, imitandola, perfetta quanto un così perfetto modello.⁷⁹

Torniamo al nostro scopo. Un attore senza *feu* nel tragico e senza vivacità nel comico è un corpo senz'anima. Dal momento ch'egli è del tutto freddo



⁷⁶ I ruoli di carattere sono quelli di avari, di capricciosi, di donne cattive, di spirito di contraddizione, come il *Misanthropo*, *Arpagone*, la *Contessa in Talento* ed *imprudenza*, *Céliante nel Filosofo maritato*, *Agnese nella Scuola delle mogli*, ecc.

I personaggi del *Misanthropo* e di *Arpagone* sono i più celebri e i più rappresentati fra le commedie di Molière, rispettivamente *Il Misanthropo* [*Le Misanthrope*] e *L'Avaro* [*L'Avare*]. Molière è anche l'autore de *L'École des femmes*. La commedia di Jean-François Regnard (1655-1709), *Le Joueur*, 5 a., in v., era stata portata in scena per la prima volta al Théâtre-Français il 19 dicembre 1696, il titolo italiano, *Talento ed imprudenza*, è quello della traduzione del 1820 (Torino, Morano, trad. di G. R.). La commedia di Philippe-Néricault Destouches (1680-1754), *Le Philosophe marié ou le Mari honteux de l'être*, 5 a., in v., aveva debuttato al Théâtre-Français il 15 febbraio 1727, la prima traduzione in italiano, *Il Filosofo maritato*, è del 1743 (Firenze, Giovannelli, trad. anonima).

⁷⁷ Marie-Anne Botot, detta Mademoiselle Dangeville (1714-1796). Figlia d'arte, il suo debutto, appena quindicenne, è recentissimo nel *Médisant* di Destouches (30 gennaio 1730), la sua formazione era stata curata dalla Desmares, sua zia. Assunta per *doubler* il repertorio di Mademoiselle Quinault la cadette nei ruoli di soubrette, reciterà con grande successo anche nei ruoli tragici fino al 1763.

⁷⁸ Christine-Antoinette-Charlotte Desmares (1682-1753), figlia d'arte, debuttò nel 1699 per recitare nei primi ruoli tragici della Champmeslé, sua zia, morta l'anno precedente. Si era ritirata dalle scene nel 1721.

⁷⁹ *La nuova prova che Mademoiselle D-n-g-v-ll. ha recentemente dato di sé nella tragedia, lascia sperare che potrà diventare, uguale in tutto a Mademoiselle D-m-r. Alcuni vanno anche oltre e ritengono che tra qualche anno potrà sostituire Mademoiselle le Couvreur. Me lo auguro e per la soddisfazione del pubblico e anche per l'attrice stessa, ma credo che il suo fascino parli troppo in suo favore. Ella ha grande talento; la maggior parte dei difetti possono essere anche molto facilmente corretti. Ma se mi si permette di sentenziare sul futuro, penso che potrà recitare con successo nei ruoli tragici e perfettamente in quelli comici. Una tale gloria è rara e le deve bastare.*

ci lascia indifferenti, più si cade in questo difetto e più condividiamo la nostra avversione. Ma come negli uni non sono accettabili quei trasporti esagerati che vanno contro la verosimiglianza, non si devono scusare negli altri le farse e le buffonerie.

Monsieur A.⁸⁰ sarebbe un buon attore se avesse mantenuto di meno il gusto dei teatri ambulanti. È pieno di vivacità, ha talento per piacere e per divertire, e anche con una gamma molto estesa. Personaggi grotteschi, travestiti, servitori, garzoni, ubriachi, ecc., tutti gli si confanno ed è capace di tutto.⁸¹ Ci sono persino alcuni caratteri in cui non sembra recitare da *comédien*. Ma non approfitta di questi vantaggi. Consulta meno la natura che la sua prima inclinazione. Il Biagio della commedia assomiglia spesso al Pierrot della fiera, tutto dedito alle buffonerie, ne mette dappertutto e vuole piacere solo con queste. Potrebbe essere un buon *Comédien*, ma è solo un buon comico da farsa.

Monsieur L.T.⁸² è senza alcun dubbio il miglior attore nel suo genere. Ha studiato con un grande maestro e fra quanti sono stati formati da Molière, nessuno meglio di lui se ne è avvantaggiato. Esopo stesso sembrerebbe meno Esopo di lui. Non si può meglio simulare l'aria ipocrita di un falso devoto. Egli rappresenta in modo naturale le ingenuità, le macchinazioni, le minute familiarità e tutto il ridicolo di un servitore. Un gesto, un movimento, un atteggiamento, un ammiccamento, tutto parla in lui, tutto è conforme a quanto recita. Molière forse si limitava a questo. Andava forse persino un po' più aldilà del vero, perché non si arrischia nulla nell'aggiungere del proprio e nell'arricchire quel genere di personaggi giacché lo spettatore, che spesso ne è stato vittima, se li immagina volentieri più ridicoli di quanto siano. Ma l'eccesso è biasimevole in ogni cosa. La buffoneria esula dal naturale e dalla buona creanza. Monsieur L.T. cade spesso in questo difetto e, non contento di piacere per i suoi felici talenti, sovraccarica i suoi caratteri con mille dettagli che sono poco verosimili.⁸³

⁸⁰ François-Armand Huguet, detto Armand (1699-1765) dal nome del suo padrino, il duca di Richelieu. Debutta nel 1724 ed è molto apprezzato nei ruoli di servitore, si ispira ai modelli del teatro italiano della Commedia dell'Arte. Si ritirerà dalle scene poco prima di morire.

⁸¹ Charles Collé scrive che nei ruoli di valet Armand è il miglior comico in assoluto, naturale e brioso e a volte persino un po' troppo pazzo; ma c'è nella sua recitazione un'ingenuità e una verità supportate da una vivacità e una comicità che non si smentiscono mai (Cfr.: Ch. Collé, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, cit., marzo 1750, p. 145).

⁸² La Thorillière (Pierre Le Noir, sieur de), 1659-1731. Figlio di François (attore della compagnia di Molière dal 1662), aveva debuttato nella troupe di Molière al Palais-Royal nel 1671 nel ruolo di uno dei due Petits Amours nella prima rappresentazione della tragedia-balletto *Psyché*. È ammesso alla Comédie-Française nel 1684 per recitare nei ruoli comici.

⁸³ Un giudizio assai simile si legge nel *Journal* di Collé: «Sostiene i ruoli di padre ridicolo, di geloso e di carattere bizzarro: è dotato di *feu*, ma ha una pronuncia difficile e impacciata; spesso piacevole, ma sempre eccessivo, e con l'accanimento di far ridere il parterre a forza di esagerazione. Lo hanno fischiato per quindici anni di seguito, recitava allora nel tragico le

Cerca di farsi applaudire con le sue smorfie. Vero è che a volte ci riesce, ma ciò che gli attira il suffragio degli uni, lo fa disprezzare dagli altri. Sta a lui scegliere il pubblico al quale vuole piacere. Allo stesso modo in cui si distinguono i primi e gli ultimi ruoli, credo che si possano anche distinguere due tipi di platee e dire *le bas parterre*, come si dice *le bas comique*. Il teatro della Comédie è spesso pieno di gente senza gusto che sa ridere solo per una farsa, un motteggio e un'allusione maliziosa. La fiera farebbe meglio al caso loro piuttosto che uno spettacolo più serio. Tuttavia siccome i più sciocchi sono sempre i più audaci e i più pronti a giudicare, è spesso una tale calca che fischia o applaude al primo capriccio. Bisogna rimettersi e simili censori?

Sono nondimeno tali suffragi che hanno rovinato attori che avrebbero potuto diventare eccellenti. Non c'è forse neanche un *comédien* che abbia così tanti talenti e più difetti di Monsieur Q.,⁸⁴ egli avrebbe potuto correggere gli uni e perfezionarsi negli altri, ma viziato da applausi insensati, sembra contento di sé, trascura ciò che dovrebbe perfezionare e si rafforza ogni giorno in ciò che dovrebbe distruggere. È un peccato che con così belle predisposizioni abbia un così cattivo gusto. È pur vero che a volte è giusto applaudirlo, non che sia allora diverso da sé, ma i difetti diventano pregi a seconda delle occasioni. Per esempio, la superbia di un filosofo⁸⁵ si adatta assai bene con l'ampollosità che gli è diventata naturale. Sarà sempre eccellente nell'esprimere la rabbia e le nefandezze di un tiranno che vive di crimini e di crudeltà; supera se stesso in Admete e Alceste⁸⁶ in cui recita il ruolo del Sommo Sacerdote. L'ambizione occulta e la scelleratezza nascosta del pontefice è compatibile con alcune movenze cui l'attore è avvezzo. Sono esagerate, ma assorbite in se stesse, diventano impeti pieni di rabbia, ma di una rabbia soffocata che non produce una violenza esplosiva che non sarebbe in grado di esprimere.

L'osservazione appena fatta, aggiunse uno dei commensali, mi porta ad avanzarne un'altra. Credo che capiti spesso che gli attori non riescono a

parti di confidente e di amante nelle *petites pièces*» (Ch. Collé, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, cit., marzo 1750, p. 146).

⁸⁴ Jean-Baptiste Maurice Quinault, detto Quinault l'ainé (1687-1745). Figlio d'arte e fratello di Quinault Dufresne, debuttò nel 1712 nella parte di Ippolito nella *Fedra* e reciterà fino al 1733, anno del suo ritiro dalle scene. Assai apprezzato nei primi ruoli di *haut comique*, recitava anche nei secondi ruoli tragici.

⁸⁵ Non so nondimeno se l'autore del Filosofo maritato ne sia stato contento, l'ho sentito personalmente recitare in alcuni passi di quel ruolo. Quale recitazione! Che toni! Se si rimproverava a Baron di parlare col naso, si può dire di quest'attore che parla spesso solo con la gola. Mi hanno riferito ultimamente che era stato colpito da un'angina nel recitare il Filosofo maritato.

Lo stesso Destouches riconobbe la sua maestria nel creare il ruolo di Ariste.

⁸⁶ La tragedia *Admète et Alceste* (5 a., in v.) di Louis de Boissy era andata in scena per la prima volta il 25 gennaio 1727. Polidecte, sommo Sacerdote, fratello di Admete, trama per ucciderlo e salire al trono che gli sarebbe spettato per diritto di primogenitura.

piacere perché non sono utilizzati secondo i loro talenti. L'osservazione è sensata, riprese il censore, alcuni attori sono stimati in certi ruoli e sono effettivamente disprezzati in altri. Così la prima preoccupazione dei *comédiens* dovrebbe essere quella di sapere di cosa sono capaci. Vengono destinati a Mademoiselle D. F.⁸⁷ i ruoli di Mademoiselle le Couvreur. È certamente un grande elogio il fatto di averne una così alta opinione. È vero che ella ha pochi difetti e molte disposizioni; la sua declamazione non è forzata, recita con gusto, ma con meno sentimenti che riflessioni. I suoi toni non sono abbastanza variati. Potrà diventare una grande attrice impegnandosi molto, ma ella è ancora ben lontana dalla meta che deve raggiungere per eguagliare quella di cui prende il posto. Non so neanche se deve aspirare a quei ruoli. La maestà di una prima principessa, la violenza delle grandi passioni, sembrano sproporzionate alla sua statura, all'estensione della voce, al suo temperamento.⁸⁸ Il dolore e la gelosia segreta di Erifile⁸⁹ sono adatti al suo carattere, perché non devono esplodere. Ermione⁹⁰ è meno credibile nella sua recitazione. L'attrice non manca di *feu*, ma le sue forze non corrispondono alla sua vivacità. Le si confanno la tenerezza, i sospiri, una passione delicata e meno impetuosa. Monsieur G-v.⁹¹ farà bene Iti, Britannico, Melicerte; può interpretare i delicati trasporti, l'impeto e le inquietudini degli amanti; anima il loro dolore e la loro tenerezza. Se si limita a simili ruoli, deve solo perfezionarsi, ma se vuole aspirare a quelli di Achille, deve acquisire nuovi talenti; la sua

⁸⁷ Deseine, Catherine Marie-Jeanne Dupré, (1705-1767), detta anche Madame Quinault-Dufresne per aver sposato quell'attore (1727). Debuttò nel 1724, si ritira prematuramente nel 1736 malgrado una carriera fatta di successi, a causa di una salute malferma.

⁸⁸ Saranno comunque ben obbligati ad affidarle questi grandi ruoli in mancanza di un'attrice che possa fare meglio.

⁸⁹ Erifile, personaggio della tragedia di Racine *Iphigénie en Aulide* (1674): figlia segreta di Elena e Teseo si dà la morte al posto di Ifigenia.

⁹⁰ Personaggio della principessa, figlia di Elena e promessa in sposa a Pirro nella tragedia di Racine, *Andromaca* [in scena per la prima volta nell'appartamento della regina, al Louvre, il 19 novembre 1667]; con l'altro capolavoro di Racine, *Phèdre* [*Fedra*], è la tragedia più rappresentata alla Comédie-Française. L'attrice aveva debuttato nel ruolo di Ermione il 7 novembre 1724 al teatro di corte di Fontainebleau, per poi riproporlo al pubblico parigino della Comédie-Française il 5 gennaio 1725.

⁹¹ François-Charles Racot de Grandval (1710-1784). Debutta nel 1729 per sostituire Quinault Dufresne sia nei ruoli di «haut comique» che in quelli tragici; abbandonerà presto questi ultimi (saranno appannaggio di Lekain) poco consoni, come a ragion veduta sottolinea d'Aigueberre, alla sua recitazione, per eccellere nei primi. Si ritirerà dalle scene nel 1768. Fu anche autore, ancorché anonimo, di commedie libertine che venivano rappresentate nei teatri privati. Aveva debuttato proprio nella parte di Melicerte il 19 novembre 1729 (*Ino et Méléerte* di La Grange-Chancel), recitato la parte di Britannico nella tragedia eponima di Racine [*Britannicus*] rappresentata per la prima volta all'Hôtel de Bourgogne nel 1669, impersonato Iti, figlio di Egisto e sfortunato innamorato di Elettra, nella tragedia di Prosper Jolyot de Crébillon, *Électre*, andata in scena alla Comédie-Française, per la prima volta il 14 dicembre 1708.

interpretazione non si confà ad Achille: le sue minacce non fanno impressione, i suoi giuramenti e il suo furore non rassicurano né intimoriscono; non si ritrova quell'eroe inesorabile che non conosce altra legge se non quella del suo valore e della sua spada. Non è colpa dell'attore, peraltro buon interprete, ma poiché la natura⁹² non l'ha formato per rappresentare Achille, avrebbe torto a pretendere a quel ruolo.

Monsieur D.⁹³ è sempre destinato ai ruoli di speciale, di sciocchi, finti o reali. È un dato di fatto;⁹⁴ li rappresenta perfettamente se non facesse nient'altro non annoierebbe gli spettatori e avrebbe il piacere di ricevere sempre gli applausi.

Rido con gusto quanto Monsieur D. Ch.⁹⁵ allorché lo vedo ridere. È il ritratto naturale di un grasso finanziere, di un mercante interessato. Sicuramente è un buon attore nel comico, quando è designato a proposito; ma cosa se ne può pensare quando recita nel tragico? Impersona Osmin in Bajazet.⁹⁶ In verità nel vederlo soffro tanto quanto mi rallegro; ha tutta l'aria di un uomo che non smette d'ingrassare malgrado le passioni.

⁹² Così commenta Charles Collé il fatto che Grandval sia stato designato nei ruoli di «primo attore tragico»: «è insopportabile, pur non mancando di intelligenza; ma la natura gli ha rifiutato tutto per tale genere: una voce roca e sgraziata, incapace di pronunciare le *erre*; un viso che si fa paonazzo, con occhi di gatto arrabbiato non appena si infervora. Del resto, fisionomia più gentile che nobile: duro e forzato» (Ch. Collé, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, cit., marzo 1750, p. 143).

⁹³ Charles-Claude Botot, detto Dangeville (1665 o 69-1743), debutta alla Comédie-Française nei ruoli tragici (1702) dopo esser stato ballerino sul palcoscenico di quel teatro; si specializza presto nei ruoli comici, distinguendosi nei «niais» (sciocchi), ruolo già appartenuto a Beauval. Si ritira dalle scene nel 1740

⁹⁴ *Questi caratteri gli sono così naturali da recitare tutti gli altri ruoli alla stessa maniera, e oso affermare che se per un caso impossibile gli si affidasse il ruolo di Achille, Achille assomiglierebbe a Thomas Diafoirus.*

Era particolarmente apprezzata la sua interpretazione del personaggio di Diafoirus (figlio del medico e amante di Angelica nel *Malato immaginario* di Molière [*Le Malade imaginaire*, 1673]).

⁹⁵ Jean-Pierre Duchemin (1674-1754). Inizia la carriera teatrale dopo esser stato notaio, debuttando assai tardi nel personaggio di Arpagone (1717) quando era stato chiamato dalla Comédie-Française in sostituzione di Guérin d'Estriché (ruoli a «manteau» e grandi confidenti tragici), morto improvvisamente quell'anno per un attacco apoplettico. Sarà un ottimo interprete del repertorio comico; si ritirerà dalle scene nel 1741.

⁹⁶ Personaggio del confidente del gran Visir nella tragedia di Racine (1672).

Monsieur P.⁹⁷ fa di meglio, si limita al grottesco; ha torto? Sembra esservi destinato per natura; la sua aria, il suo contegno, la sua recitazione, tutto respira in lui il suo carattere. È traboccante di ingenua ridicolaggine; è vero che non è perfetto, è troppo monocorde, senza vivacità, sempre lo stesso tono, lo stesso gesto, farfuglia e articola in modo disarmonico. Questo difetto che riuscirebbe forse sgradito altrove, aggiunge un ridicolo inconsueto all'aria grossolana dei suoi personaggi. Comunque sia potrà applicarsi a ciò che gli manca, ma ha ragione ad attenersi a quanto gli si confà.

Monsieur le G.⁹⁸ è un buon attore, ha la voce duttile, piacevole, sonora; la recitazione molto metodica; gusta ciò che dice ed entra in modo appropriato nel carattere. Esprime perfettamente la paura e il dolore. Peccato che non abbia una statura più adeguata;⁹⁹ interpreta solo i secondi e i terzi ruoli, ma ben altri riscuotono meno successo nei primi. Ho notato che quando entra in scena non gli si fa di solito una grande accoglienza; ma non appena comincia a parlare è progressivamente molto apprezzato. Spesso gli vengono affidate le narrazioni e allora non gli manca mai di strappare i dovuti applausi. In effetti recita questa parte della composizione poetica con tanta forza e con un *feu* così naturale che sembra esser stato il testimone di quanto racconta. Non è difficile adeguarsi al suo gesto poiché sa adattarsi a tutto. Recita nel comico con successo, eccelle nei ruoli di vivacità e di galanteria; ma è troppo allegro e troppo indifferente per quello dei veri amanti; non ha l'aria trepidante e appassionata.

Così non basta essere un buon attore in generale per essere apprezzato, bisogna consacrarsi a quanto gli si addice. I ruoli e i *comédiens* sono fatti gli

⁹⁷ François-Arnould Poisson (1696-1753), discendente di una famiglia di artisti, il padre, Paul Poisson (1658-1735), aveva inutilmente ostacolato il figlio nel suo desiderio di intraprendere la carriera di attore. Debutta nel 1711 nel ruolo di Sosia (*Anfitrione* di Molière). La sua recitazione risente della fantasia buffonesca della Commedia dell'Arte, mentre il suo farfugliare (*bredouillement*) era tipico della recitazione della famiglia Poisson. Negli anni si lascia andare al vizio del bere tanto che Collé (*Journal*, ottobre 1749, ed. cit., pp. 104-105) nel suo resoconto della commedia di Saint-Foix, *La Colonie*, racconta che Poisson, a furia di lasciarsi andare al bere aveva perso quel po' di memoria che gli restava e che non era riuscito a ricordare neanche una battuta del suo ruolo. Dando luogo a esilaranti qui pro quo.

⁹⁸ Marc-Antoine Legrand, figlio (1700-1769). Debutta nel 1719 nel ruolo di Pirro. Il giudizio positivo di d'Aigueberre non corrisponde a quanto scrivono i critici del tempo che lo considerano un attore mediocre quanto lo era stato il padre (Marc-Antoine Legrand, 1673-1728, autore di commedie, soprattutto atti unici, che ebbero all'epoca un qualche successo alla Comédie-Française). Si ritira dalle scene nel 1758. Impietoso il giudizio di Collé: «È un attore di una mediocrità incurabile: un'aria ignobile, senza attrattiva né prestantza» (Ch. Collé, *Journal et Mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772)*, cit., marzo 1750, p. 148).

⁹⁹ È comparso recentemente nel ruolo di Pirro, la prima volta con successo; se è riuscito meno nella seconda, è per colpa più del confidente che sua.

Pirro, figlio di Achille e re dell'Epiro nella tragedia di Racine *Andromaque*; il ruolo di confidente cui accenna il critico è quello di Phoenix.

uni per gli altri ed entrambi possono piacere solo in quanto conformi tra loro. Cosa si penserebbe di Mademoiselle B.¹⁰⁰ se le avessero affidato solo ruoli di tenerezza e di dolore? Il suo gesto, l'estensione della sua voce, il suo *feu*, o per meglio dire la sua irruenza, infine tutto quanto c'è in lei di forte e di violento, come può adattarsi alle passioni sensibili e tranquille? La tenerezza e le grazie dell'Amore possono accordarsi con la veemenza che le è naturale? Cosa diventeranno Ifigenia, Andromaca, Berenice¹⁰¹ se prendessero la sua voce per far sentire i loro sospiri? Così lei non sarà mai apprezzata se non nei ruoli di furore. D'altro canto, in mancanza di questa interprete, Monsieur Longepierre ha avuto il dispiacere di assistere all'insuccesso della sua Medea¹⁰² e dal tempo in cui era sepolta nell'oblio e che se ne parlava in modo riprovevole, quest'attrice ha trionfato sui nostri pregiudizi e ci ha costretti ad ammirarla. Abbiamo assistito all'opposto nel lavoro teatrale i *Tre spettacoli*. Sebbene si sia retto aldilà di quanto l'autore potesse legittimamente sperare, tuttavia esso sarebbe stato più applaudito se la distribuzione delle parti fosse stata più avveduta e se l'ambizione di un'attrice che si piccava di eccellere in tutto non le avesse fatto rinunciare a un ruolo che le si attagliava per rivestire uno per il quale era inadeguata.

È così che il capriccio o la negligenza del *comédien* causano spesso nella distribuzione delle parti un rovesciamento che li priva della stima del pubblico e il pubblico del piacere che potrebbe trarne. Dovrebbero correggere quest'abuso; in più studiare le loro attitudini, valutare ciò che ne pensano le persone sensate e decidere la loro distribuzione su tale giudizio piuttosto che sull'amor proprio. Eviterebbero così una ridicolaggine che è troppo comune a molti di loro. Non si vedrebbe il ruolo di un borioso o di un falso bravo affidato all'interpretazione di colui che non sa impersonare che uno speciale. D'altro canto, confinati nella capacità e nella qualità dei loro talenti, sarebbe per loro più facile perfezionarsi.

Ecco, signore, come finì all'incirca la conversazione di quei signori che ascoltavamo; confessarono tuttavia, uscendo, che è ben più facile sottolineare gli errori dei *comédiens* che suggerire di fare meglio; in effetti,

¹⁰⁰ Marguerite-Thérèse Balicourt (?-1743). Allieva di Mademoiselle Desmares, aveva debuttato nel 1727 interpretando il ruolo di Cleopatra nella tragedia di Corneille *Rodoguna* [*Rodogune, princesse des Parthes*, 1644]; reciterà nei ruoli di regina interpretandoli con successo. Abbandonerà il palcoscenico dopo una decina d'anni di attività per motivi di salute (1738).

¹⁰¹ Eroine eponime di tre celebri tragedie di Racine, rispettivamente *Iphigénie en Aulide*, *Andromaque* e *Bérénice* (1670).

¹⁰² Hilaire Bernard de Requeleyne, barone di Longepierre (1659-1721), fine ellenista, traduttore e autore di teatro; la sua *Médée* era stata portata sul palcoscenico il 13 febbraio 1694 e benché il ruolo di Medea fosse interpretato dalla celeberrima Champmeslé (1641-1698) la tragedia era stata subito ritirata per essersi avverata un fiasco clamoroso. Lo spettacolo in cui aveva recitato la Balicourt con grande successo è quello del settembre 1728, la tragedia non era stata più rappresentata dal lontano 1694.

disse l'uno, ci vogliono tante componenti per fare un perfetto attore, o anche buono, che non c'è da meravigliarsi che ce ne siano così pochi. Uno ha un grande temperamento, ma gli manca la voce. Un altro ha tutto ciò che serve, ma non la presenza. Bisogna dunque mettere insieme la voce, l'aspetto, le *entrailles*, il *feu*, una lunga pratica, una decenza naturale, mille altre piccole qualità la cui mancanza non colpisce all'inizio, ma che provoca un torto impercettibile al virtuoso che peraltro si trova. Da ciò concludo, aggiunse, che dobbiamo scoraggiare solo l'attore che, dopo un lunga pratica delle scene, resta incorreggibile nei suoi difetti senza acquisire alcun talento. Bisogna al contrario sostenere colui che si sforza di correggersi e incoraggiarlo quando fa bene. Ma c'è da augurarsi che il pubblico accordi il suo suffragio con maggior discernimento e applauda solo il merito; o che l'attore sia abbastanza responsabile per riconoscere l'errore di quegli applausi e abbastanza modesto per non vantarsene. Alcuni di loro pagano caro per formarsi una conventicola, per procurarsi dei sostenitori; farebbero meglio a cercare dei censori imparziali e illuminati che, senza adularli, li avvertissero dei loro errori e li mettessero in condizione di far meglio.

Il mio commensale fu obbligato a trovarsi d'accordo con tutto quanto aveva ascoltato e mi promise di metterlo a profitto. Se credessi che i vostri *comédiens* volessero fare altrettanto, vi permetterei di leggere la mia Lettera e di diffonderne alcune copie nel vostro Caffè, ma siccome ciò non servirebbe forse che a suscitare qualche cabala contro di me che mi farebbe perdere il mio utile lavoro di suggeritore, vi prego di non coinvolgermi e, se non esigo il segreto per la Lettera, vi chiedo almeno molta prudenza e discrezione per l'autore; ho l'animo pacifico quanto il cuore e siccome faccio il suggeritore perché non ho avuto mai il coraggio di andare in guerra, taccio perché non ho il coraggio di discutere.

Prima di finire questa lettera, voglio comunicarvi alcune obiezioni che mi sono state fatte a proposito della mia critica che ho trasmesso ad alcuni amici sinceri. Poiché suppongono che ne sia l'autore, mi rimproverano di non essere entrato in dettaglio in alcune minuzie che feriscono la delicatezza delle persone di buon gusto, come uno strofinamento del naso sgraziato, un battimani troppo frequente, un atteggiamento volgare, due piedi girati l'uno in opposizione all'altro, ecc. Si tratta di scorrettezze che sembrano autorizzate dall'uso, ma che nondimeno sono ridicole. Mai un'attrice appare in scena senza un fazzoletto o senza un ventaglio, tale contegno contrasta spesso con la verosimiglianza; Elettra e Andromaca che piangono sempre, devono essere sempre in grado di asciugare le loro lacrime; non è la stessa cosa per una principessa che deve struggersi solo a metà o alla fine della pièce. Tuttavia si suppone che ella presagisca il dolore, si cautela prima della catastrofe e in modo simmetrico la confidente si prepara parimenti a quanto deve ignorare. Ho avvertito spesso i nostri signori di questi difetti, ma mi prendono in giro, e trattano tutto ciò come

pura bazzecola; in verità si tratta di minuzie, ma quanto più sono facili da correggere, tanto meno sono sopportabili per chi se ne accorge.

Altri trovano che i ritratti sono piuttosto lusinghieri. Vi assicuro che erano stati disegnati al naturale e che ben poca cosa era sfuggita al pennello; ma, temendo che una censura incisiva apparisse troppo severa, mi sono preso cura personalmente di ammorbidirne i tratti, ho creduto di renderli più utili ritraendoli più lusinghieri. *Un tale rifiuta di riconoscersi quando gli si mostrano tutti i suoi difetti, che si concede allo specchio quando esso dirozza la sua immagine, l'amor proprio vuol essere risparmiato per diventare arrendevole.* Ho accolto questo consiglio da uno dei vostri neologi che è poeta, oratore e metafisico, tanto nelle espressioni quanto nei ragionamenti. Ci si duole infine che, dimenticando la maggior parte degli attori, siano stati criticati soprattutto i meno degni di censura. Ho risposto che avendo bisogno solo di un certo numero di esempi per suffragare i principi, si era scelto a ragion veduta quanto c'è di migliore e di tralasciare una massa di attori freddi e insensibili quali sono quelli che si ficcano ovunque, che si incaricano di tutto e non realizzano nulla. È già molto dirne che non parlarne proprio. D'altronde, quale attrattiva per un censore di mostrare solo difetti conosciuti e sensibili senza potervi aggiungere un minimo elogio? La critica ha senso solo se scopre ciò che non colpisce e se sa sceverare il vero dal falso. D'altronde è degna di stima solo se può essere utile. Altrimenti significherebbe insultare e non correggere la loro insufficienza. Addio, non smetterei di scrivere se dovessi informarvi di tutto. Eccone abbastanza per questa volta. Terminerò con una riflessione generale sulle riflessioni di tutti questi censori, è che se è difficile formare un buon *comédien*, forse non meno difficile è di scriverne una critica perfetta e che sia a tutti gradita.

