

Tournon

**L'ARTE DELL'ATTORE PRESENTATA
NEI SUOI PRINCIPI**

**L'ART
DU
COMÉDIEN,
VU
DANS SES PRINCIPES.**

Repetam stirpem artis à Naturâ. CICER.



A AMSTERDAM,
Et A PARIS,
CAILLEAU, Imprimeur-Libraire,
rue Saint-Severin.
Chez } La Veuve DUCHESNE, Libraire,
rue St.-Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXXXII.

I Libri di **AAR**

Tournon

**L'ARTE DELL'ATTORE
PRESENTATA NEI SUOI PRINCIPI**

Traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo

I Libri di **AAR**

Titolo originale: *L'art du comédien, ou dans ses principes*
Amsterdam; Parigi, Cailleau ; La Veuve Duchesne, 1782

Traduzione introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo
Copyright © 2013 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Maggio 2013
ISSN: 2039-9766

INDICE

INTRODUZIONE

163 L'arte dell'attore presentata nei suoi principi

L'ARTE DELL'ATTORE PRESENTATA NEI SUOI PRINCIPI

174 Premessa

176 PARTE PRIMA. Della commedia e del modo di recitarla

185 PARTE SECONDA. Dei requisiti di cui si deve esser dotati per abbracciare il mestiere di attore

193 PARTE TERZA. Della fisicità dell'attore

197 PARTE QUARTA. Delle conoscenze che sono necessarie a coloro che vogliono recitare a teatro

201 PARTE QUINTA. Dell'arte dell'attore

INTRODUZIONE

Touren, Tournon, Tournon de la Chapelle,¹ è con questi cognomi che l'autore figura nella pubblicistica del tempo, ma di fatto alludono, sovrapponendo le pubblicazioni che gli vengono ascritte, allo stesso personaggio; così in un testo del 1798 sugli scrittori francesi di quello scorcio di secolo, Johann Samuel Ersch, indica prima un Tournon, autore delle «Révolutions de Paris» e di un curioso libello sul modo di rendere pulite le strade di Parigi, e aggiunge poi un Tournon de la Chapelle, chiosando tra parentesi: «forse lo stesso che il precedente», autore de *L'Art du comédien vu dans ses principes*, delle *Promenades de Clarisse*, e di un metodo per apprendere i principi della lingua francese.² Non dello stesso avviso sembra però Antoine-Alexandre Barbier che assegna a Touren *L'Art du comédien, dans ses principes* aggiungendo che «a torto Ersch l'attribuisce a Tournon, autore delle «Révolutions de Paris», ma ignoriamo su quali basi fondi il suo giudizio.³

Parimenti Joseph Marie Quérard, scheda prima un Tournon, «alcune volte chiamato Tournon de La Chapelle», membro dell'Accademia Reale delle Belle Lettere di Arras, elencando il romanzo di *Mademoiselle de Sirval*, e due metodi per lo studio del francese e successivamente segnala un Touren attribuendogli *L'Art du comédien*, specificando inoltre che un libraio parigino, Cailleu, ne ha «rinfrescato» nel 1785 il titolo (ma di questa pubblicazione non si trova traccia);⁴ inoltre cita la sua partecipazione alla redazione del «*Mercure National, ou Journal d'État et du citoyen*».⁵ Ma il redattore del «*Mercure*» non è il fantomatico Touren, si tratta proprio di Antoine Tournon che parteciperà al lavoro redazionale di altri giornali.

¹ Così in Louis-Gabriel Michaud: «Tournon Alexandre, chiamato qualche volta Tournon de la Chapelle, nato a Arras verso il 1760, si recò giovanissimo a Parigi dove visse dei lavori della sua penna», *Biographie Universelle*, Paris, 1833, vol. 42, p. 57, *ad vocem*. J.L.

² *La France littéraire contenant les auteurs français de 1771 à 1796*, Hambourg, chez B. G. Hoffmann, 1797-1806, 5 voll., vol. III, 1798, p. 332, *ad vocem*.

³ A. A., Barbier, *Dictionnaire des ouvrages anonymes*, Paris, Paul Daffis, 1872-1879, 4 voll., vol. I, p. 298.

⁴ J. M. Quérard, *La France Littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France...*, Paris, Firmin Didot, 1827-1839, 10 voll., vol. 9, p. 521.

⁵ Ivi, p. 522. Il primo numero del «*Mercure National*» porta la data del 31 dicembre 1789, annunciato come bisettimanale, diventa settimanale dal terzo numero. Fanno parte della redazione *Mademoiselle de Keralio*, il marito François Robert, futuro deputato di Parigi alla Convenzione, Louis-Felix de Keralio, già collaboratore del «*Journal des Savants*».

E sembra che il suo breve trattato sul teatro, apparso anonimo con la doppia dicitura del luogo di stampa Parigi e Amsterdam, ma senza privilegio,⁶ sia la prima pubblicazione cui mette mano il Nostro, forse alla ricerca di un successo che gli arriderà solo nel periodo della Rivoluzione, quando diventerà un giornalista d'assalto.

L'anno di pubblicazione, il 1782, non è forse stata una scelta casuale per Tournon; quell'anno infatti la stagione teatrale dei «Comédiens ordinaires du roi», il 9 aprile, si apre sul nuovo palcoscenico della recentissima costruzione che ormai ospiterà il Théâtre-Français, opera degli architetti Marie-Joseph Peyre e Charles de Wailly che il pubblico appassionato di teatro aspettava da decenni come sede più consona al prestigio dell'istituzione. La grande innovazione è il parterre dove il pubblico sarà seduto e che certamente cambierà il modo di partecipazione all'evento teatrale e di cui molto si discute. Un attore del tempo come Fleury riporta che si diceva che finalmente ci sarebbero stati degli spettatori degni di giudicare e di incoraggiare i *Comédiens*, perché finalmente essi sarebbero stati in grado di sentirli.⁷

Probabilmente con il suo testo dedicato, non solo agli aspiranti attori, ma anche ai fruitori dell'evento teatrale, Tournon spera di ottenere una certa visibilità e perché no, forse un titolo ambito di critico e teorico di un'arte al centro di accese controversie teoriche in questo scorcio di secolo. Ma gli esordi del giovane autore non sono coronati dal successo, il testo non viene commentato, non se ne trovano echi nella stampa di quegli anni, non figura nei dibattiti sulla recitazione, e solo recentemente è stato riproposto all'attenzione degli studiosi.⁸

Le notizie su Antoine Tournon sono frammentarie e lacunose, nulla si sa della sua formazione, ma la diversità dei suoi scritti denota curiosità, erudizione e apertura mentale caratteristiche proprie della cultura illuministica. Prima di analizzare la sua *Arte dell'attore* è forse utile un breve *excursus* sulla produzione successiva al 1782 nella quale si ritrovano echi del suo lavoro.

Nel primo dei dodici quaderni de *Les Promenades de Clarisse et du marquis de Valzé, ou nouvelle Méthode pour apprendre les principes de la langue et de l'orthographe françoises, à l'usage des dames*,⁹ Tournon comunica il proprio

⁶ *L'Art du comédien vu dans ses principes*, Amsterdam-Paris, chez Cailleau, MDCCLXXXII.

⁷ *Mémoires de Fleury, de la Comédie-Française de 1757 à 1820, précédés d'une introduction et publiés par J.-B.-P. Lafitte*, Paris, Charles Gosselin, 1844, 2 voll., vol. I, p. 291.

⁸ L'opera di Tournon figura negli *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, raccolta di testi editi da Sabine Chaouche (Paris, Champion, 2005, 2 voll.), vol. I – *Spectateurs*, pp. 681-733. Per l'importanza delle tesi dell'*Art du comédien* sugli sviluppi delle teorie della recitazione del Settecento, vedi Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 322-328.

⁹ Paris, Cailleau Imprimeur Rue Galande, 1784-87, i quaderni pubblicati mensilmente, trattano di diversi argomenti. L'interesse che Tournon porta all'apprendimento delle lingue si manifesta in un testo successivo: *Nouvelle Méthode pour apprendre les principes de la langue*

indirizzo dove ci si potrà abbonare a Parigi per ricevere l'opera: «fauxbourg Saint-Martin, au-dessus des Récolets, n° 22-23», e aggiunge che l'autore dà lezioni di lingua e letteratura francese anche a domicilio. Nel frontespizio della terza parte della pubblicazione viene specificato che è membro dell'Accademia di Arras, mentre nel IX quaderno, che fa parte del Musée de Paris.¹⁰ Vari sono i temi trattati: la necessità dell'istruzione e i pericoli derivanti dall'ignoranza, l'utilità di servirsi di una corretta ortografia e di possedere un'approfondita conoscenza della lingua e una esatta pronuncia: è importante, scrive, che una lingua sia armoniosa, ma è necessario soprattutto che le parole abbiano un significato preciso. La sua è anche una riflessione sull'evoluzione della lingua e sulla formazione delle parole, con qua e là accenni a temi scientifici, così a proposito di un temporale ricorda il «celebre e troppo sfortunato Pilâtre de Rozier»¹¹ e parlando della circolazione dei gas ricorda quanto sia pericolosa la mancanza del ricambio d'aria:

Nelle nostre sale di spettacolo in cui l'aria circola difficilmente, dove duemila persone riunite la rendono più densa con il loro respiro, dove duecento candele accese consumano l'aria utile alla respirazione, non è da stupirsi se gli uomini avvertono un certo malessere e le donne sono soggette a vapori. Sarebbe auspicabile cercare i mezzi per rinnovare l'aria durante l'intervallo della rappresentazione.¹²

Infine un aforisma appare in consonanza con quanto aveva scritto nella sua *Arte dell'attore*: «io non confondo l'*esprit* con il genio; quest'ultimo è il dono di creare, l'altro quello di fare dei ragionamenti».

françoise, à l'usage des jeunes personnes et des maisons religieuses, Paris, l'Auteur, Nyon, 1785-87, 2 parti in-12.

¹⁰ Il Musée de Paris, primo museo di scienze e luogo d'incontro e di dibattito degli scienziati del tempo, era stato fondato da François Pilâtre de Rozier (1756-1785) che, dopo studi di medicina, farmacia, storia naturale e fisica (autore di una memoria sui gas), si era appassionato all'aerostatica, effettuando nel 1783 il primo volo in mongolfiera dal castello della Muette a Parigi.

¹¹ Ivi, quaderno VIII, p. 79. Tournon curerà la pubblicazione delle memorie di Pilâtre de Rozier scomparso in un incidente di mongolfiera a Boulogne, nel tentativo di attraversare la Manica, *La Vie et les mémoires de Pilâtre de Rozier écrits par lui-même, et publiés par M. T.****, Paris, Belin, 1786.

¹² Quaderno X, p. 170. Il problema era stato sollevato anche al momento dell'inaugurazione della sala dell'Odéon. Il cronista del «*Mercure de France*», ad esempio, si diceva preoccupato per i giovani ai quali veniva destinato il *paradis* (il loggione), interrogandosi se la decisione di rinchiudere così tante persone in uno spazio non proprio idoneo per contenerle fosse del tutto sicuro per la salute. «Considerando che i miasmi dell'aria tendono a salire, è fuor di dubbio che le esalazioni provenienti dal riscaldamento dei corpi comportano il germe di pericolose malattie» (23 marzo 1782, p. 183).

Alla luce dell'impegno culturale del Nostro, viene ricevuto come membro onorario dall'Accademia di Arras il 3 febbraio 1787;¹³ una notizia biografica su di lui risulta nel *Dictionnaire* redatto da Léon-Noël Berthe che lo dice nato probabilmente nel 1754 ad Arras, sebbene il suo atto di battesimo non sia stato rinvenuto (*et pour cause*, come vedremo);¹⁴ stabilitosi molto giovane a Parigi, vi conduce un'attività di poligrafo e di giornalista. Berthe, in un'altra pubblicazione, aggiunge che Dubois de Fosseux, segretario dell'Accademia di Arras tra il 1785 e il 1792, riceve frequenti lavori inviati da parte di Tournon e che personalmente li «analizza per i corrispondenti; le qualità dei testi vengono messi in rilievo in varie note spedite a tutti gli orizzonti del regno».¹⁵ Successivamente dà notizia di un viaggio intrapreso da Antoine Tournon in Svizzera e Germania nel 1787 che «ha allargato maggiormente i suoi orizzonti».¹⁶

L'anno successivo Tournon si cimenta con un romanzo: *Histoire de Mademoiselle de Sirval, ou le Triomphe du sentiment*,¹⁷ sulla scia della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau (1761), adottando la forma epistolare convinto che il suo romanzo possa essere di qualche utilità:

Le giovanette vi troveranno un esempio emblematico dei pericoli cui vanno soggette, il bel mondo un abbozzo dei loro costumi, il terzo stato una sublimazione dei sentimenti e una delicatezza cui sono poco avvezzi, mentre gli stranieri e gli abitanti della provincia potranno apprezzare lo spirito e il modo di vivere dei ceti elevati della capitale.¹⁸

La giovane Émilie de Sirval allevata nella repubblica di Ginevra dove regna un'eguaglianza civile che riconosce il valore delle persone prescindendo dal loro status sociale, non avvezza ai costumi della capitale, si lascia irretire nel perfido gioco della marchesa de Beauchamps¹⁹ che vuole impedire la nascente passione fra lei e il conte de Céligni, passione

¹³ Eugène Van Drival nella sua *Histoire de l'Académie d'Arras, depuis sa fondation en 1737 jusqu'à nos jours par M. le chanoine E. Van Drival, Secrétaire-général de cette Société*, (Arras, A. Courtin, 1872), segnala la nomina in tale data di quindici accademici onorari, tra i quali Tournon (p. 249), e nella lista di tutti gli accademici onorari dal 1775 al 1792, riporta che Tournon, «membro del Musée de Paris», figura al n° 63 (p. 253). Devo alla gentilezza del Dott. Jean-Pierre Diers dell'Académie des sciences, lettres et arts d'Arras, queste precisazioni bibliografiche, oltre al fatto di avermi comunicato che gli archivi dell'Accademia sono andati completamente distrutti, essendo il Palazzo Saint-Vaast stato colpito da una bomba incendiaria tedesca nel febbraio 1915.

¹⁴ *Dictionnaire des correspondants de l'Académie d'Arras au temps de Robespierre*, chez l'Auteur, Arras, 1969 (p. 200, nota n° 1053).

¹⁵ L.-N. Berthe, *Dubois de Fosseux, secrétaire de l'Académie d'Arras, 1785-1792 et son bureau de correspondance*, Arras, Imprimerie centrale de l'Artois, 1969, p. 191.

¹⁶ Ivi, p. 273.

¹⁷ Paris, chez Lesclapart, 1788, 2 voll.

¹⁸ Ivi, vol. I, p. VII.

¹⁹ Personaggio che rievoca la perfidia della marchesa de Merteuil nelle recenti *Liaisons dangereuses* [Le relazioni pericolose] di Choderlos de Laclos (1782).

disdicevole per la diversità sociale. Émilie, malgrado il suo seduttore le offra il matrimonio, vi rinuncia e si ritira in convento. Il romanzo dalla trama esile e scontata, infarcito di lunghe digressioni sulla passione, sulle differenze emotive fra i sessi, sulla teoria dei temperamenti, sull'importanza e la funzione dell'educazione e sulle convenienze sociali, affidate quasi sempre alle elucubrazioni filosofiche della madre di Émilie, costituisce una critica alla società del tempo.

Nel 1789 pubblica un curioso opuscolo: *Moyens de rendre parfaitement propres les Rues de Paris, et celles des autres villes du Royaume*, con annesse vedute e progetti di planimetrie dei canali.²⁰

Il suo esordio nel giornalismo, avviene subito dopo la presa della Bastiglia, con la partecipazione al settimanale di Louis Prudhomme le «Révolutions de Paris dédiées à la Nation et au district des Petits-Augustins»,²¹ ma ben presto in polemica con l'editore-libraio,²² lascia la testata. A novembre crea con il libraio Froullé un nuovo settimanale dallo stesso titolo (1° novembre 1789-26 febbraio 1790) che in marzo diventa «Révolutions de Paris et de l'Europe dédiées à la Nation»,²³ per fondersi ad agosto con il «Mercure national» e modificare l'intitolazione in «Révolutions de l'Europe et Mercure National réunis, Journal démocratique».²⁴

In tutti questi passaggi, Tournon, membro attivo del club dei giacobini, rivela una visione unitaria del lavoro del giornalista e proclama infatti che in quei tempi si scrive la storia di un periodo eccezionale che richiede un nuovo modello: attraverso la presenza del giornalista patriota²⁵ all'evento, il racconto si fa immediato come rapidi sono gli accadimenti, sta a lui

²⁰ Paris, chez Lesclapart, 1789 (par M. Tournon, de l'Académie d'Arras).

²¹ Il primo numero, datato dal 12 al 17 luglio 1789, è firmato da Tournon, rue Jacob, faubourg Saint-Germain.

²² Tournon affermerà di essere lui l'inventore della nuova formula della cronaca settimanale che consiste nel riunire in un unico fascicolo di una cinquantina di pagine notizie precise sugli eventi quotidiani. Cfr. C. Labrosse et P. Rétat, *Naissance du journal révolutionnaire. 1789*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

²³ Cfr. M. Tourneux, *Bibliographie de l'Histoire de Paris pendant la Révolution Française*, Paris, Imprimerie Nouvelle, 1894, vol. II, pp. 522-525.

²⁴ Nel frontespizio Antoine Tournon figura quale membro dell'Accademia di Arras e della Società degli Amici della Costituzione; eventuali materiali per le pubblicazioni possono essergli inviati, 22 Rue Guénégaud. Un libello di François Marchant, *La Jacobinéide*, poema eroi-comico-civico, riporta a proposito della società fra M. Robert, Madame de Kéralio e Tournon per la pubblicazione del nuovo periodico, «che le copie vengono tutte cedute alle droghiere e alle venditrici di burro che hanno trovato il mezzo di metterle in circolazione» (A Paris, au Bureau des Sabats Jacobites, par l'Auteur de la Chronique du Manège, des Sabats Jacobites, de la Constitution en Vaudevilles, etc., 1792, pp. 53-54).

²⁵ «Le mille penne dello scrittore patriota fanno riecheggiare la voce dell'uomo libero, offrendo il ritratto di un giornalista patriota nel contempo storico, filosofo, osservatore, testimone ed eventualmente attore dell'evento», cfr. Jacques Guilhaumou, *L'avènement des porte-parole de la République (1789-1792)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires de Septentrion, 1998, p. 133.

cogliere e condensare i cambiamenti degli umori e delle tendenze, narrarli e proporre l'analisi: «La sua voce si identifica con quella del tribuno destinata non soltanto a suscitare nel testo l'immagine dell'azione e a distribuire i ruoli degli attori, ma ad esser di guida giacché, per chiamare all'azione, ne stabilisce i doveri». ²⁶ Tournon, con piglio tribunizio, giura di difendere la patria dalla schiavitù e chiede a tutti i giornalisti di formare un «patto federativo» in modo che «questa santa lega, questo tribunale, sia quello della ragione, della giustizia e della verità». ²⁷

Nel 1790 è la volta di una *plaquette* di 39 pagine: *État historique et critique des petits abus, des grandes pensions et des jolies erreurs de MM. les administrateurs de l'Hôtel des Invalides. Petit supplément au livre rouge*, ²⁸ pubblicata in occasione della riunione dell'Assemblea nazionale che doveva pronunciarsi sull'opportunità di sopprimere l'Hôtel des Invalides. Tournon prende in conto i vari intendenti, le loro spese, i loro abusi e i loro privilegi mentre gli invalidi, i veri destinatari degli spazi assistenziali, sono parcheggiati in gallerie invivibili. ²⁹

Sempre nel 1790 firma un breve opuscolo: *Des Causes qui ont opéré la Révolution*, ³⁰ in cui presenta un riassunto della storia della Francia e una critica feroce dell'epoca di Luigi XIV epoca in cui, secondo lui, le arti e le lettere si interessarono esclusivamente all'illustrazione delle passioni e delle follie umane, inventando codici puerili, esaltando il sentimento piuttosto che il giudizio, rendendo noiosa la ragione. In quanto poi al teatro scrive:

Luigi XIV immaginò che per sedurre i sensi ci volevano gli spettacoli e presto furono, dopo le cerimonie religiose e le battaglie, un importante soggetto per la nazione; il popolo per lo svago andava nei tempi e i grandi a teatro, quest'ultimo divenne la scuola dei ricchi come la chiesa divenne quella dei poveri. ³¹

Tournon ravvisa le prime idee di libertà nelle tragedie di Corneille che fu capace di trovare «nella storia romana, e ancor più nella propria anima, il

²⁶ Cfr. C. Labrosse et P. Réat, *Naissance du journal révolutionnaire. 1789*, cit., p. 207.

²⁷ «Révolutions de l'Europe», par des Publicistes patriotes de la société des amis de la constitution, dirigées [sic] par Antoine Tournon, auteur des Révolutions de Paris, n° 4, 14 luglio 1790, p. 118.

²⁸ Paris, chez Desenne, 1790. La firma di Tournon a pagina 39 è seguita dalla dicitura «Primo autore delle 'Révolutions de Paris'». Curiosa l'epigrafe sul frontespizio: «Ah! le bon temps que le temps d'autrefois» [Ah! Che bel tempo il tempo di una volta].

²⁹ Riprende la sua idea sulla circolazione dell'aria: «In quelle gallerie si accumulano i miasmi pericolosi prodotti dalle piaghe e dall'alito di centotrenta o centoquaranta vegliardi, feriti o infermi: colà le malattie si propagano e i loro giorni si abbreviano; mentre i loro opulenti amministratori, in piena salute, occupano i luoghi vasti e salubri, gli alloggi gradevoli dell'Hôtel» (Ivi, p. 17).

³⁰ Paris, Imprimerie royale.

³¹ Ivi, p. 14.

fuoco sacro del genio della libertà», in particolare cita *Les Horaces* e *Cinna*. Ma il più grande fu Voltaire: «genio straordinario che ci ha dato *Œdipe*, che contestò ogni pregiudizio e simile a Proteo si diversificò in tutte le sue forme. Tutti i suoi scritti riecheggiano l'odio contro i tiranni».³²

Nei sei numeri del giornale bisettimanale, «*Le Véritable ami des hommes de toutes les nations, et de toutes les conditions*», del 1790, «*Journal, libre et impartial, spécialement consacré au bonheur de l'humanité, et à la plus grande prospérité de la Nation Française*», Tournon difende e sostiene con toni forti la rigenerazione della rivoluzione, scrive in modo tuonante e aggressivo contro i *comédiens*:

Si deplora l'impudenza degli attori, che sembrano legati all'antico regime e incapaci di adeguarsi alla rivoluzione; bisogna allora trattarli come avrebbero dovuto essere trattati sotto l'antico regime. Il pubblico dovrebbe avere la sagacia di esigere che gl'istrioni porgessero scuse ben soddisfacenti per ogni errore commesso.³³

In particolare Tournon richiede una pena corporale esemplare per Des Essarts reo di aver insultato Camille Desmoulins, parimenti

andrebbero castigati i soggetti insolenti, gli attori che recitano male apposta per nuocere al successo delle pièces degli autori che, a conoscenza del proprio valore, li avrebbero tenuti alla giusta distanza dove devono stare, e tutti coloro che troppo spesso commettono ripetute sciocchezze.³⁴

Il 1° marzo 1791 è redattore di un nuovo quotidiano, il «*Mercure universel*», in cui oltre alle notizie politiche e agli eventi della Rivoluzione vengono riportate le sedute dell'Assemblea Nazionale e del Club dei Giacobini; il giornale offre anche una rubrica letteraria e la programmazione giornaliera dei principali teatri parigini.³⁵

Il 10 settembre 1792 gli era stata ritirata la carta di elettore della sezione delle Quatre-Nations e privato, per un anno, del diritto di assistere alle assemblee della sezione per aver proposto all'Assemblea elettorale il nome di un certo Jean Gilles come membro della Convenzione nazionale contro la maggioranza dei suffragi dell'Assemblea.³⁶

³² Ivi, p. 15.

³³ «*Le Véritable ami des hommes de toutes les nations, et de toutes les conditions*», 1790, n° 5, p. 15.

³⁴ Ivi.

³⁵ Nel «*Mercure universel*» del 2 marzo, figura il resoconto dello spettacolo di Jean Mittié, *Le Conspirateur confondu, ou la Patrie sauvée*, dal quale patrioti e aristocratici potrebbero trarre profitto visto che nella pièce, malgrado qualche debolezza dovuta alla giovanissima età dell'autore, il tema essenziale è quello dell'istruzione del popolo.

³⁶ A. Tuetey, *Répertoire général des sources manuscrites de l'Histoire de Paris pendant la Révolution Française*, Paris, Imprimerie Nouvelle, 1900, vol. V, p. 138. Le lettere di protesta e di giustificazione di Tournon sono riportate in É. Charavay, *Assemblée Électorale de Paris*, Paris, Cerf, 1905, p. 130 e pp. 132-133 (seduta del 12 settembre 1792).

Nel 1793 pubblica le *Idées Préliminaires sur la Constitution du peuple français*, sorta d'introduzione alla costituzione di Héroult de Séchelles, che pur adottata alla Convenzione (24 giugno), non fu mai messa in atto, perché sostituita dal governo rivoluzionario.³⁷ Tournon vi riafferma il suo credo patriottico: «Spetta solo alle istituzioni politiche e morali, spetta solo all'educazione di ammodernare le nazioni invecchiate nella schiavitù e degradate dalla corruzione».³⁸

Per i suoi legami con Danton, Camille Desmoulins e con i cosiddetti *indulgents*, caduto in disgrazia agli occhi di Robespierre, Tournon era stato arrestato il 26 germinale a mezzanotte come viene ricordato dall'imputato stesso nella sua *Vie politique*: testo del «giornalista patriota» detenuto nella prigione del Lussemburgo del 4 fiorile anno II (23 aprile 1794), redatto allo scopo di richiedere la messa in libertà al Comitato di sicurezza generale.

L'atto d'accusa del 22 messidoro anno II (10 luglio 1794) lascia poche speranze all'imputato.³⁹ Il mese di messidoro del 1794 è fra i più cruenti della rivoluzione, con l'accusa generica di cospirazione contro la Repubblica, ogni giorno tra i cinquanta e i sessanta incriminati venivano destinati alla ghigliottina.⁴⁰ La lista dei 'cospiratori' giudicati colpevoli riporta che A. Tournon era nato a Ville-Affranchie (nome rivoluzionario con cui era stata denominata la città di Lione) e che aveva quarantotto anni.⁴¹ Inutile il suo tentativo di giustificare il proprio operato che non viene preso in alcun conto dal tribunale⁴² che lo condanna a morte con una

³⁷ *Constitution du peuple français, précédée du Rapport du Comité du Salut public fait à la Convention le 10 juin par le citoyen Héroult, suivie du Décret et Instruction pour la convocation des Assemblées primaires, etc., décrétée le 24 juin et acceptée le 10 août, à Paris, chez Froullé, 1793.*

³⁸ Ivi, p. 5.

³⁹ Così recita l'atto di accusa: «complice del progetto conosciuto di assassinare i guardiani del carcere, i membri del Comitato di salute pubblica, della sicurezza generale e altri patrioti, per poi consegnare l'impero a tutti gli orrori di una guerra civile, sola speranza che resta ai nemici della libertà» (Cfr.: É. Campardon, *Le Tribunal révolutionnaire de Paris. Ouvrage composé d'après les documents originaux conservés aux Archives de l'empire; suivi de la liste complète des personnes qui ont comparu devant le tribunal*, Paris, Plon, 1866, 2 voll., vol. I, p. 385).

⁴⁰ La *Grande Terreur* istituita con la legge del 22 pratile anno II (10 giugno 1794) aveva soppresso ogni istruzione del processo, abolito testimoni e difensori, la sola accusa era una condanna senza appello. La «*lois des suspects*» [legge dei sospetti] permetteva di arrestare le persone sospettate di tiepidezza rivoluzionaria senza bisogno di fornire prova alcuna. Una volta emesso il giudizio i condannati venivano immediatamente consegnati al boia e giustiziati. La morte di Robespierre da lì a pochi giorni porrà fine ai massacri (9 termidoro, 27 luglio).

⁴¹ Cfr.: la pubblicazione quindicennale della *Liste générale et très-exacte des noms, âges, qualités et demeures de tous les Conspirateurs qui ont été condamnés à mort par le Tribunal révolutionnaire, établi à Paris par la loi du 10 mars 1793, pour juger les ennemis de la patrie*, à Paris, chez le citoyen Marchand, an II, n° VIII (12-23 messidor), p. 30, n° 2123.

⁴² Nel rapporto si legge: «Ha detto che i suoi principi erano conosciuti poiché aveva collaborato al giornale intitolato 'Les Révolutions de Paris' e successivamente a molti altri giudicati in modo positivo. Il presidente gli ha domandato se non aveva lavorato al

formula generica di accusa identica per i tutti i trentasette imputati della seduta, quella cioè di controrivoluzionario e di attentatore alla sicurezza della repubblica.⁴³



L'arte dell'attore, strutturata in cinque parti e una premessa, chiara ed essenziale nell'impianto con un procedere logico da un argomento all'altro, sembra ricalcare la scansione in cinque atti dei testi teatrali, vuole offrire nella sua concisione, che rifugge da ogni orpello stilistico, le linee guida indispensabili all'inesperto debuttante per avventurarsi nel mondo del teatro. Tournon si richiama da subito alla natura e alla ragione quali suggestioni primarie per orientarsi in un'arte, a suo dire ancora poco conosciuta, anche se poi non mancheranno precisi richiami alla pubblicistica del tempo. Molteplici sono infatti i punti in comune con la trattatistica settecentesca che Tournon dimostra di conoscere a fondo e a cui rimanda apertamente nel suo saggio;⁴⁴ egli fa cenno, certo in modo generico e senza entrare nel merito, ad alcuni autori su un arco di tempo di una trentina d'anni che hanno posto le basi teoriche della nuova drammaturgia da Rémond de Sainte-Albine a d'Hannetaire, da Dorat a Diderot, da Riccoboni a Cailhava de l'Estendoux.

Pochi gli attori cui Tournon fa riferimento, alcuni scomparsi già da qualche anno dalle scene come Mademoiselle Dumesnil, Lekain e Bellecour o più di recente come Monvel, altri ancora attivi quali Mademoiselle Sainval, Molé, Préville e Dugazon, ma sempre in modo essenziale e con esempi ben circostanziati legati a una determinata interpretazione del loro repertorio. Anche il repertorio menzionato appare limitato; i grandi classici: Corneille, Molière e Racine, ma anche Regnard e Saurin, e soprattutto Voltaire le cui

'Mercure universel'. Ha risposto di sì, ma di aver redatto solo l'articolo della Convenzione, senza nessun commento. Ha voluto continuare, il presidente gli ha tolto la parola» (É. Campardon, *Le Tribunal révolutionnaire de Paris. Ouvrage composé d'après les documents originaux conservés aux Archives de l'empire; suivi de la liste complète des personnes qui ont comparu devant le tribunal*, cit., vol. I, p. 394).

⁴³ «I convenuti sono stati dichiarati nemici del popolo per aver cospirato contro la libertà e la sicurezza del popolo, provocando con la rivolta delle prigioni l'assassinio e con tutti i mezzi possibili la dissoluzione della rappresentanza nazionale e la restaurazione della monarchia» (*Liste générale et très-exacte des noms, âges, qualités et demeures de tous les Conspireurs qui ont été condamnés à mort par le Tribunal révolutionnaire, établi à Paris par la loi du 10 mars 1793, pour juger les ennemis de la patrie*, à Paris, chez le citoyen Marchand, cit., p. 31).

⁴⁴ Sembra superfluo caricare il testo con richiami specifici che appaiono assai chiari; vedi ad esempio l'importanza dello studio nella formazione dell'attore già in Rémond de Sainte-Albine e nel *Discours préliminaire* delle *Observations sur l'art du Comédien* di d'Hannetaire, o l'affermazione che l'interprete deve lui stesso essere autore in Rémond de Sainte-Albine e Sticotti, e le ampie riflessioni di quest'ultimo sulla tematica della sensibilità.

tragedie costituiscono ampia materia di riflessione per la vasta gamma di modelli drammaturgici proposti.

Se la commedia per Tournon è specchio della società col mettere in scena esseri veri, il suo scopo, come sostenuto da gran parte della critica coeva e non solo, è quello di piacere e nel contempo di istruire. Il piacere teatrale è certo legato alla *performance* dell'attore, la cui esecuzione può decretare il successo anche di un testo non particolarmente felice, ma anche al fatto di sapersi riconoscere nel personaggio rappresentato. Se ci commoviamo di fronte allo spettacolo delle disgrazie dell'eroe, è innanzitutto per la sua natura umana. Sta quindi all'attore saper coniugare realtà e imitazione.

A due scuole di pensiero circa la natura, se imitarla o semplicemente seguirla, corrispondono per l'interprete due modi diversi di affrontare il palcoscenico, o con un lungo apprendistato o con naturalezza per un dono innato di immedesimazione: saper diventare altro da sé senza rinunciare alla propria natura: non imitare, ma essere. Se nel primo caso lo spettatore resterà ammirato dalla perizia tecnica dell'attore, solo nel secondo sarà emozionato e vivrà a fondo l'illusione teatrale.

Con grande meticolosità Tournon affronta l'analisi fisiologica dei requisiti dell'attore cui non sono estranee le teorie espresse da Galeno e una visione meccanicistica del corpo umano. Alle facoltà interiori di sentire e di giudicare che combinandosi fra loro determineranno le prerogative dell'interprete, egli aggiunge l'esame dell'aspetto fisico che può influenzare le scelte interpretative e condizionare la designazione dei ruoli, per sostenere, infine, che chi è dotato di talento e di genialità si colloca tuttavia al di fuori di ogni regola. Nella sua concezione emozionalista, tutto scaturisce dall'anima, se sensibilità e capacità di giudizio sono essenziali, la raffigurazione del personaggio deve necessariamente rinnovarsi di volta in volta sul palcoscenico in quanto subordinata a circostanze momentanee.

Il coacervo di doti richieste all'attore abbraccia l'intera espressività artistica: sensibilità plasmata sull'osservazione del mondo e conoscenza del cuore umano, educazione letteraria e musicale, sapere di danza e intendersi degli effetti pittorici e persino delle luci. Lo studio della natura si impone quindi come primo gradino di un apprendistato che non avrà mai fine, supportato da una ininterrotta introspezione: conoscere se stessi significa poter conoscere gli altri.

L'ultimo capitolo entra nel merito di cosa intende Tournon per «arte»: un sistema normativo di procedure scaglionato nel tempo che richiede il completo coinvolgimento dell'attore non disgiunto tuttavia da una sicura competenza d'analisi. Nella pratica l'apprendimento del ruolo, secondo Tournon, va condotto con una progressione che implica logica e riflessione: a una lettura serrata e globale del testo, segue una ripresa affinché la parte da interpretare venga introiettata, ma non basta conoscere le proprie battute, importante è anche imparare quelle degli'interlocutori. Una volta

memorizzato il testo, Tournon suggerisce una pausa per far «riposare la memoria», ma anche per cancellare quanto di superfluo potrebbe esser stato attribuito al personaggio. Successivamente la pièce va riletta per interrogarsi sui meccanismi che fanno agire le passioni analizzandone cause ed effetti. Solo allora è possibile, per l'interprete, immedesimarsi nella parte chiedendosi quale comportamento avrebbe scelto se si fosse trovato nelle situazioni in cui è invischiato l'eroe.⁴⁵ Il pericolo di lasciarsi andare a espressioni eccessive delle passioni deve essere corretto dall'arte, ma soprattutto dalla sensibilità dell'interprete capace di rifarsi alla «bella natura». Durante le prove l'attore deve poter armonizzare la propria voce alla tonalità dei comprimari, accordarsi sullo spazio e i movimenti scenici perché solo una perfetta sintonia suscita l'illusione teatrale cui non è estranea la veridicità dell'abbigliamento. Una volta in scena l'attore è soltanto il personaggio che rappresenta, libero allora di esprimere adeguatamente la propria intuizione creativa e la sensibilità dell'anima.

A una lettura attualizzata, il trattato di Tournon presenta tutt'ora molti validi punti per la specifica preparazione dell'attore. Dimidiate fra misura vocale, gestuale, mimica e fisiologica, le indicazioni dell'autore partecipano ad un'oculata corrispondenza in base alla quale il talento, sollecitato alla replica applicativa, riesce ad aprirsi al duttile concorso delle circostanze interpretative sul palcoscenico per essere perno dello spettacolo. Ma lo stesso autore appare anche consapevole, sia pure in filigrana, che sussiste sempre un chiaro discrimine fra la realtà e la finzione scenica. La realtà può essere solo superata dalla verosimiglianza mediante cui gli attori partecipano, in felice sintesi estetica, alla riuscita del lavoro; per cui lo spettacolo, pur nel suo propositivo esito, si codifica in ogni caso come *sublimata finzione* e nell'interpretazione testuale e nella raggiunta festa dell'*esprit* alla quale però mai la realtà saprebbe concorrere senza far propria quella quiddità che appartiene esclusivamente alla sfera dell'arte.

⁴⁵ A questo proposito, nel recente articolo *Tournon de la Chapelle e Stanislavskij. Il Settecento e la storia del magico se* di Claudio Vicentini viene evocata la tecnica stanislavskijana del 'magico se' e quanto questa assuma nel Nostro «una valenza determinante», in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 343-344.

L'ARTE DELL'ATTORE PRESENTATA NEI SUOI PRINCIPI*

Premessa

Lo scopo che ci siamo prefissi in quest'opera è stato semplicemente quello di essere utili ai giovani che si orientano verso il teatro, di mostrar loro con chiarezza se possono aver successo o se devono rinunciarvi, mettendoli in grado di esaminare le facoltà di cui la natura li ha dotati, rendendoli giudici al riguardo. Ma il nostro primo pensiero è stato innanzitutto d'istruire quanti potrebbero essere portati sul palco da una cieca inclinazione senza aver ricevuto dalla natura il talento necessario per farcela onde risparmiar loro le inevitabili delusioni che ne conseguono. Non abbiamo forse visto e vediamo ancor oggi dei giovani interessati, nati da genitori benestanti e a volte persino agiati, abbracciare la carriera teatrale senza interrogarsi sui propri requisiti naturali, senza neanche preoccuparsi delle vere conoscenze dell'arte, rifiutare uno stato in cui avrebbero potuto figurare vantaggiosamente in società, gettare lo scompiglio in seno alle loro famiglie, scatenare la desolazione e non riconoscere il loro errore che dopo anni di lavoro, il sacrificio di quanto possedevano, vedendosi allora quasi esclusi dalla società, senza una posizione, senza neanche la speranza di riscatto, non avendo come unica prospettiva che quella di cadere nella miseria e nell'oblio, di invecchiare nell'angoscia e nelle lacrime.

Ecco le valide ragioni che ci hanno incoraggiato a dare alla luce questo lavoro, ma desiderando anche favorire queste giovani api¹ che sembrano esser nate per praticare le arti e abbellire la nostra società, ci siamo impegnati a ricercare nella costituzione particolare dei differenti individui, alla luce delle conoscenze che abbiamo dell'anatomia, i principi elementari dell'arte dell'attore, tanto più che abbiamo visto, persino sul teatro della capitale, giovani principianti che per i loro felici requisiti avrebbero forse arricchito il palcoscenico e sarebbero in seguito diventati famosi se avessero avuto alcune istruzioni o almeno conosciuto i primi elementi della loro arte. Abbiamo inoltre cercato di far vedere a quelli che sarebbero nati attori quale sia il ruolo che più si attaglia loro, secondo i doni più o meno felici ricevuti in retaggio.

* Le note in corsivo sono di Tournon, quelle in tondo del curatore-traduttore.

¹ L'immagine delle api rimanda al simbolo del Théâtre-Français: il motto *Simul et singulis* che appare attorno all'immagine di un alveare da cui fuoriescono le api, sta a significare l'unicità del singolo pur all'interno di un unico consesso.

Di conseguenza, reputiamo dover offrire questo lavoro, non solo ai vivaci sciami che costituiscono i nostri *Théâtres de société*², ma al pubblico stesso che, equo nelle sue decisioni, vede sempre con sguardo benevolo coloro che vogliono solo esser utili, perché osiamo confessarlo, ed è quanto si vedrà nel corso di questo lavoro, spesso abbiamo sacrificato il piacere di brillare preferendo esporre i principi veri e solidi attinti dalla natura e dalla sana ragione. In tal guisa sconfessiamo subito quanto non potrebbe essere da essi caratterizzato; abbiamo come unica intenzione di esporre la verità, di portare qualche luce su un'arte preziosissima ma poco conosciuta, e se poi accadesse che tutti i nostri sforzi non servissero che a suscitare un più serio interessamento per un'arte tanto cara al pubblico, arte che influisce direttamente sui costumi!, ne saremmo ancora a sufficienza ripagati.

² Il Settecento, secolo per eccellenza appassionato di teatro, tanto da parlare di «teatromania», vede proliferare, non solo a Parigi ma anche in provincia, un gran numero di palcoscenici privati sui quali si esibiscono giovani amatori e dilettanti, a volte trampolino per le scene ufficiali. Si recita nei collegi dei Gesuiti, nei salotti privati della borghesia, nei ricchi *hôtels particuliers*, nelle dimore dell'alta nobiltà, in vasto repertorio, sia quello classico, appannaggio della Comédie-Française, quanto quello delle commedie contemporanee, proverbi, *parades* di autori quali Carmontelle e Charles Collé.

Parte prima. Della commedia e del modo di recitarla

Prima di poter offrire solide ragioni su di un qualsiasi argomento, bisogna necessariamente approfondire ciò di cui si tratta, prenderne esatta conoscenza, analizzarlo in ogni aspetto, e mostrare chiaramente la verità delle conseguenze esposte; è proprio questa la strada che ci proponiamo di seguire. Per meglio conoscere l'arte dell'attore, esamineremo sommariamente cos'è la commedia, quale può esserne l'utilità e lo scopo.

La commedia potrebbe esser considerata come un quadro fedele della società, che rappresenta gli uomini così come sono o come sono stati e come possono ancor essere. La sua utilità consiste principalmente nel correggere i costumi, nel mostrarci i nostri difetti e nel farci amare la virtù; inoltre essa mitiga i nostri umori, fa svanire le nostre preoccupazioni, ci istruisce a volte, ci affascina nei nostri svaghi rendendo così i nostri giorni più armoniosi e più piacevoli. Divertirci e correggerci, ecco la sue due grandi finalità.

Un autore, suppongo, inventa un argomento, lo struttura a suo piacimento, presenta uomini depravati, malvagi o virtuosi, a seconda del proprio arbitrio, li mette in azione, dirige un evento qualsiasi, lo termina quando vuole, fa odiare il crimine o amare la virtù, rendendo così questa o quella passione felice o infelice, a seconda degli esempi che vuole esporci. Tali esempi possono dunque essere una sana morale di cui ciascuno può fare uso in rapporto alla propria volontà, ma si ammetterà senza incertezze che se il teatro non presentasse che una morale arida e priva di attrattiva, pochi sarebbero invogliati a recarvisi. Piacere è dunque una condizione certo essenziale, che esige l'azione congiunta dell'autore e dell'attore; ma solo l'attore appare, è lui che dà vita a questi esseri immaginati dalla sua guida, è lui che dà loro un corpo e un'anima e tutti sanno che pièces scadenti ben recitate hanno avuto spesso un ottimo successo alla rappresentazione, mentre si vedono pregevoli pièces mal recitate annoiare i tre quarti degli spettatori.³ Pertanto quando si prova piacere a teatro, questo piacere dipende soprattutto dall'attore, così il suo primo pensiero deve essere quello di suscitarlo in noi per quanto dipenderà da lui; ma come ci riuscirà?

³ Riflessione ricorrente anche in altri trattati, cito, tra questi, quanto scrive Sticotti: «Il poeta drammatico deve, più di quanto immagini, i suoi successi al talento degli attori. I peggiori interpreti non potranno mai massacrarlo con un fiasco commisurato al lustro di un successo. Un'opera estimabile è mal rappresentata? Resta il suffragio dei lettori. Al contrario una pièce mediocrissima, ma recitata da eccellenti attori, immediatamente risplende di mille nuove bellezze, alle quali forse l'autore non ha mai pensato; gode di una fama immortale che non costa nulla al suo genio» (*Garrick, ou les Acteurs anglois. Ouvrage contenant des Observations sur l'Art Dramatique, sur l'Art de la Représentation, & le Jeu des Acteurs, traduit de l'anglois, Paris, chez Lacombe, M.DCC.LXIX, pp. 53-54*).

Cosa deve fare per questo? *Esporci un quadro emozionante, che sotto una luce favorevole offra la più bella scelta della natura*, perché solo essa ha il diritto di piacere senza mai stancare; il teatro è altresì uno specchio pubblico in cui ciascuno può rimirarsi, e quindi ciò che viene rappresentato deve essere simile a noi, altrimenti l'avarò non potrebbe identificarsi e ancor meno correggersi; e Bruto⁴ non essendo più un uomo potrebbe suscitare in noi, malgrado un'arte somma, solo una qualche ammirazione; ma non riuscirebbe a farci provare gli opposti sentimenti che ne dilanano il cuore. Siamo insensibili a ciò che non ci appartiene e solo chi è simile a noi ha il privilegio esclusivo di far scorrere le nostre lacrime, e se a volte nella tragedia ci commoviamo per le disgrazie di un eroe è perché è un uomo, non perché è un re. Secondo questi principi indiscutibili, che traggono origine nell'umanità stessa, è facile prevedere che l'attore che ci esporrà la bella natura, avrà trovato il sublime dell'arte, poiché riunirà contemporaneamente il dono di piacere a quello di commuoverci. Ecco l'intento, ma quali mezzi utilizzare per raggiungerlo? Quante opinioni diverse! Quante obiezioni sento sollevarsi a tal proposito! Passo sotto silenzio mille opinioni diverse che non vale la pena contestare.

Fra coloro che hanno definito i precetti sull'arte dell'attore, alcuni hanno detto che per rendere la natura bisognava imitarla, altri hanno affermato senza distinguere che bisognava imitare e seguire la natura; così una parte di quelli che hanno abbracciato lo stato di attore hanno imitato, con un lungo e gravoso lavoro, i toni, gli accenti, il gesto, l'espressione e quanto solitamente doveva caratterizzare il personaggio che impersonavano. A forza d'arte sono infine giunti a offrirci una copia esatta della natura. Ci hanno stupiti, sorpresi e abbiamo tributato loro la nostra ammirazione. Altri, senza grandi sforzi, qualche volta persino senza il minimo studio, si sono lasciati andare alla vocazione che li attirava sulla scena senza guida, senza riflessione e cionondimeno sono piaciuti senza troppo sapere quale mezzo avevano utilizzato, ma si è sentenziato, infine, che essi erano attori nati e ci si è accontentati di questa ragione. Cerchiamo, se è possibile, di districare la causa di tali apparenti contraddizioni, chiariamo innanzitutto questi due interrogativi basilari e cerchiamo di risolverli.

Bisogna imitare la natura ovvero seguirla? Vale a dire, bisogna limitarsi a una imitazione fedele della natura? Oppure si devono seguire gli impulsi del cuore esaltati dall'immaginazione, trasmettersi all'illusione del momento, prendere questa illusione come una verità costante e lasciarsi guidare dalla natura?

Torniamo al nostro primo principio: il teatro, abbiamo detto è lo specchio delle nostre azioni, dovendo tutto apparirvi nella verità, il punto essenziale

⁴ Accenno al personaggio della tragedia eponima di Voltaire (prima rappresentazione alla Comédie-Française l'11 dicembre 1730).

è dunque che l'attore ci persuada che è ciò che dice di essere, perché altrimenti la sua arte e i suoi sforzi saranno, credo, inutili.

Notiamo ora che la persuasione è il fondamento dell'arte dell'attore, che senza di essa non c'è più illusione, allora nessuna illusione, nessun piacere.⁵ Vediamo allora qual è l'origine della persuasione:

*Per strapparmi le lacrime, bisogna che piangiate.*⁶

Massima vera e costante, in effetti come potreste persuadermi se voi stesso non ci credete? Il vostro sguardo, i vostri accenti, il vostro gesto, tutto in voi rivelerà la vostra finzione; c'è un modo solo per persuadere ed è, innanzitutto, di esser persuasi. Quando un attore è diventato, con la forza dell'immaginazione, Orosmane o Gengis,⁷ è difficile che si possa dubitarne. So bene che l'attore può fingere al punto di trarmi in inganno, ma quest'inganno potrà tutt'al più convincermi e non persuadermi, la natura non ha che un linguaggio e quale linguaggio viene inteso sia dall'ignorante che dall'erudito.⁸

L'arte può imitare la natura, ma la forza e l'armonia dei suoni non bastano per persuadere, la natura ha qualche cosa in più, è l'anima.

Immaginiamo ora una scena che possa confermarci tale verità, supponiamo per questo effetto due attori: entrambi impersonano Orosmane,⁹ il pugnale levato su Zaïre che si appressa col favor della notte: l'uno si crede infatti un Orosmane ingannato dall'amata, da ciò che egli ha di più caro al mondo; il cuore in preda ai moti prodotti dalla tenerezza, dalla gelosia, dall'amore e dalla fierezza: la mano tremante, lo sguardo stravolto, furente attende

⁵ Dico nessun piacere perché non credo che si possa preferire, ma neanche paragonare il piacere di ammirare a sangue freddo l'arte e gli sforzi che può mettere in campo un attore per impressionare e apparire ciò che in realtà non è, al piacere di sentirsi emozionato, entusiasmato, affascinato, a quello, cioè, di identificarsi nell'anima di Zaïre o di Augusto.

⁶ Verso tratto dall'*Art poétique* [Arte poetica] di Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711): «Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez» (canto III, v. 142). Già in Orazio, *Ars poetica*, «si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi» (vv. 102-103).

⁷ Personaggi rispettivamente di due tragedie voltairiane: *Zaïre* (prima rappresentazione alla Comédie-Française il 13 agosto 1732) e *L'Orphelin de la Chine* (20 agosto 1755).

⁸ *Inutilmente alcuni freddi Metafisici hanno voluto pretendere che non ci era più permesso né di ridere, né di piangere se prima non avessero esaminato se tutto era secondo le regole dell'arte: ciò che ci fa realmente piacere non può essere senza merito, non che io voglia qui oppormi ai veri progressi dell'arte, ma nessun'arte può subire limitazioni.*

⁹ Orosmane, soldano di Gerusalemme (l'azione si svolge nel 1249), è innamorato e promesso sposo di Zaïre, sua schiava. Ella ritrova fortunatamente il padre Lusignan, principe di sangue dei re di Gerusalemme, e il fratello Nérestan che le chiedono di abbracciare la religione dei loro avi. Dimidiata fra l'amore per Orosmane e il dovere filiale, accetta un incontro notturno con il fratello, ma senza confessare a Orosmane il suo segreto temendo una ritorsione sui prigionieri cattolici. Orosmane che ha letto un biglietto di Nérestan si reca sul luogo stabilito e credendola spergiura la pugnala. Dopo aver conosciuto la verità per bocca di Nérestan, si uccide, ma prima impartisce gli ordini per liberare gli schiavi cristiani.

Zaïre, freme di disperazione, titubante fra la vendetta e l'amore, e piomba su di lei immolandola alla sua rabbia. In quell'istante crede di vedere il rivale, respira solo vendetta, il furore aumenta, ma una sola parola gli fa comprendere l'errore e quell'errore lo porta al colmo della disperazione, egli è tra la vita e la morte, la voce si affievolisce, si sta spegnendo e se tarda a raggiungere la sua adorata, a scendere nella tomba, è solo per preoccuparsi di ciò che ella ha amato, ma una volta previsto tutto, la disperazione prevale, si pugnala a va a raggiungere Zaïre.

Vediamo ora invece quest'altro che imita il furore di Orosmane: ha studiato la natura, conosce gli effetti esteriori prodotti solitamente dalle passioni nelle varie situazioni, digrigna i denti, le membra si irrigidiscono e il suo sguardo è tranquillo! Fa mille sforzi, freme e si precipita su Zaïre pronto ad affondarle il pugnale nel petto, mantiene intera la sua presenza di spirito, si ferma, assume la postura più acconcia e la colpisce nel modo più elegante possibile: chiedo ora, quale dei due ci convince di più?

A questo punto si potrebbe forse replicare che invento degli scenari per diletto e che esistono solo nella mia immaginazione, ebbene, lo ammetto; ma mi sia permesso di chiedere quando il pubblico e soprattutto i veri intenditori concedono i più vivi applausi? Se non quando l'attore sembra dimenticarsi di se stesso per essere solo Maometto o Nerone?¹⁰ Ma si dimentica veramente? È quanto vedremo presto. Ma nel frattempo oso fare appello agli attori in buona fede, non si è ancora dimenticata la verità con cui la celebre mademoiselle Dumesnil¹¹ recitava i versi di Merope:

¹⁰ Personaggi rispettivamente delle tragedie: *Mahomet, ou le Fanatisme* di Voltaire (9 agosto 1742) e *Britannicus* di Racine (prima rappresentazione all'Hôtel de Bourgogne, 13 dicembre 1669).

¹¹ Marie-Françoise Marchand, detta Mademoiselle Dumesnil (1713-1802) era entrata come *sociétaire* alla Comédie-Française nel 1738, per abbandonare la scena nel 1776. Sensibile interprete delle tragedie voltairiane, così ne scrive l'autore a proposito di *Méropé*: «Non sono io che ho creato la tragedia, è Mademoiselle Dumesnil. Che dire di un'interprete che riesce a far piangere il parterre per due atti di séguito?». Henri Lyonnet riporta che il celebre attore inglese Garrick, di passaggio a Parigi interrogato sulla sua recitazione, rispondesse: «Vedendola non ho pensato all'attrice, io ho visto Agrippina, Semiramide, Atalia» (*Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier): Biographie, Bibliographie, Iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1904, 2 voll., vol. I, p. 607). Infine Dorat, nel suo poema, celebrando la verità sublime dell'arte interpretativa dell'attrice, la descrive in questi termini: «l'amour, la fureur, / Répandent sur ses pas l'épouvante & l'horreur. / Les Tyrans, à sa voix, tombent réduits en poudre: / Son geste est un éclair, ses yeux lancent la foudre» [l'amore, il furore trasmettono sui suoi passi lo spavento e l'orrore. I tiranni nel sentirla cadono ridotti in polvere. Il suo gesto è un lampo, i suoi occhi scagliano il fulmine], *La Déclamation théâtrale, poème didactique en trois chants, précédé d'un discours*, Paris, Jorry, MDCCLXVI, vv. 351-354. Lapidario il giudizio di Diderot: «ella sale sul palco senza sapere ciò che dirà; i tre quarti del tempo non sa quel che dice, ma il resto è sublime», *Observations sur une brochure intitulée Garrick, ou les Acteurs anglais*, pubblicate sulla «Correspondance Littéraire», *Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, Etc.*, ed. Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 voll. (vol. 9: 15 ottobre 1770, pp. 134-141; 1° novembre pp. 149-157; qui 15 ottobre, p. 137).

*Barbaro, hai ancora una madre.*¹²

Si può dubitare che in quel momento non credesse veramente di essere madre? E quando la sensibile Mademoiselle Sainval¹³ trova il modo di strapparci le lacrime, si può dubitare che non segua i moti del cuore e che non creda, in quei momenti sublimi, di essere il personaggio che rappresenta? Lo ripeto, mai un attore ci persuaderà di essere Vendôme o Burro¹⁴ se lui stesso non ci crede; ciò viene attestato da un attore reso così prezioso dal suo lavoro, Monsieur de Monvel,¹⁵ quando in Beverley,¹⁶ rianimandosi, appare il colorito cereo, lo sguardo offuscato, senza riuscire a parlare, Jarvis intuisce quanto avviene nella sua mente, dico di più, ne è spaventato e lo spettatore con lui. Sono questi movimenti reali dell'anima dell'attore o piuttosto una finzione fabbricata ad arte? Se fosse ancora possibile interrogare quell'attore inimitabile la cui sola memoria suscita rimpianti fintanto che ci saranno veri intenditori, quel figlio della natura, Bellecour,¹⁷ era se stesso o copiava la natura? Ma cosa? Qui

¹² Dalla *Méropé* di Voltaire, tragedia rappresentata alla Comédie-Française il 20 febbraio 1743: «Barbare! il te reste une mère», (III, 4, v. 714). Soggetto tratto dalla tradizione greca: Merope, vedova di Cresfonte, re di Messene, discendente di Eracle. Cresfonte è stato assassinato dagli aristocratici insieme ai figli, se ne è salvato solo uno, Egisto, che torna sotto mentite spoglie. Merope sta per ucciderlo, credendolo colpevole della morte dei figli, quando ne scopre la vera identità. Imitazione della *Méropé* di Scipione Maffei, («Barbaro, madre fui ben anch'io, e sol per tua cagione non ne son più»), rappresentata a Modena nel 1714 e tradotta in francese da Nicolas Fréret nel 1718 e dall'Abbate Du Bourg nel 1743.

¹³ Mademoiselle Sainval cadette (Marie Blanche Alziari de Roquefort, anche Saint-Val, 1752-1816), aveva debuttato alla Comédie-Française nel 1772 nel ruolo di Alzire (*Alzire, ou les Américains* di Voltaire); affermata interprete di ruoli tragici reciterà anche nelle commedie, nel 1784 creerà con successo la parte della Contessa nel *Mariage de Figaro* di Beaumarchais.

¹⁴ Personaggi rispettivamente dell'*Adélaïde du Guesclin* di Voltaire (prima rappresentazione, 18 gennaio 1734) tragedia sulla quale tornerà Tournon in dettaglio nella parte quinta del suo testo, e del *Britannicus* di Racine; Burro è il *gouverneur* di Nerone.

¹⁵ Jacques-Marie Boutet, detto Monvel (1745-1812), entrato alla Comédie-Française nel 1770, vi resta fino al 1781, quando lascia Parigi per recarsi in Svezia dove soggiognerà per sette anni alla corte del re Gustavo III. Fu oltre che stimato attore anche autore di commedie e drammi, alcuni di indubbio successo come *L'Amant bourru* (1777) e *Les Victimes cloîtrées* (1791).

¹⁶ Tragedia borghese in 5 atti, in versi liberi, di Bernard Joseph Saurin (1706-1781), andata in scena per la prima volta alla Comédie-Française il 7 maggio 1768. Il dramma si ispira a una pièce inglese di George Lillo, *The London Merchant, or the History of George Barnwell*, il cui argomento è la passione per il gioco. Saurin, autore anche di commedie e di opere in versi, sarà eletto all'Accademia di Francia (1761) grazie al successo di una tragedia di argomento classico, *Spartacus*. In *Beverley*, Monvel interpreta il ruolo del titolo, Tournon accenna alla scena 5 del IV atto quando Jarvis, il vecchio domestico, trova Beverley, la spada sguainata, che sta per suicidarsi non intravedendo possibilità di riscatto data la totale indigenza in cui è precipitato a causa della sua insana febbre per il gioco.

¹⁷ Jean Claude Gilles Colson, detto Bellecour (1725-1778), entrato alla Comédie-Française nel 1752, dotato di un bel fisico, di un portamento raffinato e di un'ottima istruzione, aveva secondo Fleury un'eccellente qualità, che va molto apprezzata, come sottolinea anche

improvvisamente vengo fermato, sento nominare quel grand'uomo, quel sublime attore, l'immortale Lekain!¹⁸ Lo confesso, già il solo suo nome potrebbe sconcertarmi; se non fosse facile mostrare che fra quanti vorranno imitarlo e seguirne le orme, nessuno lo eguaglierà ed ecco perché. Aveva conseguito a furia di studio, per non dire creato in sé, la facoltà di far obbedire e piegare a ogni istante e a suo piacimento le potenzialità dell'anima, di modo che faceva agire ininterrottamente in lui due energie, l'una attiva, l'*esprit* che comandava e l'altra passiva, l'anima che ubbidiva. Ora mi chiedo se attualmente si troveranno molti individui capaci di seguire un tale proposito in rapporto alla loro costituzione fisica, dato il lavoro accanito e quasi impossibile che immancabilmente comporta questo modo di recitare.¹⁹

Ma cerchiamo prove più convincenti, più sicure di quelle fin'ora avanzate. Se per aver successo fosse necessario limitarsi a un'imitazione servile, non si riuscirebbe a recitare in modo da poter piacere se non dopo un lungo lavoro, tuttavia incontriamo dei giovani privi di conoscenze, recitare un ruolo per la prima volta e suscitare un gran diletto.²⁰ Perché avviene?

Tournon, quella cioè di ascoltare con grande attenzione l'attore che si trova in scena con lui e di rispondergli con il tono giusto (*Mémoires de Fleury, de la Comédie-Française de 1757 à 1820, précédés d'une introduction et publiés par J.-B.-P. Lafitte*, Paris, Charles Gosselin, 1844, 2 voll., vol. I, p. 114). Nel 1775 Bellecour aveva creato il ruolo di Almaviva nel *Barbier de Séville*. Alla morte di Lekain (8 febbraio 1778), fu lui, in quanto decano della Comédie-Française a dare il benvenuto a Voltaire, tornato a Parigi dopo trent'anni di assenza; di lì a poco il «patriarca di Ferney» sarebbe a sua volta scomparso (30 maggio), seguito dallo stesso Bellecour (9 novembre).

¹⁸ Lekain costituisce, secondo la teoria di Tournon, il modello ideale unico e imprescindibile cui ispirarsi. Henri Louis Kaïn, detto Lekain (1729-1778), dopo aver iniziato a recitare in piccoli teatri, fu notato da Voltaire che ne fece il suo interprete preferito aprendogli il palcoscenico privato della sua abitazione di rue Traversière e quello della duchessa du Maine a Sceaux. Aveva debuttato alla Comédie-Française il 14 settembre 1750 nel *Brutus* di Voltaire, per essere ammesso come *sociétaire* nel 1754, dopo un periodo difficile di cabale. Attore inimitabile del repertorio tragico, si impegnò per riformare l'apparato scenico e l'abbigliamento per il conseguimento della verosimiglianza storica, in ciò coadiuvato da Mademoiselle Clairon.

¹⁹ *L'anima dominata dall'esprit difficilmente gli obbedisce, cosa che non può che produrre, a meno di un lungo lavoro, la recitazione la più fredda e forse la più sgradevole: ragione per cui probabilmente quel grand'uomo ci mise molto tempo a raggiungere lo scopo. Al contrario un principiante, seguendo gl'impulsi dell'anima sarà almeno sempre sopportabile perché non sarà né affettato, né costretto: la sua recitazione consisterà in una verità relativa e avrà l'armonia della natura. Nondimeno si potrebbe obiettare, e secondo me a torto, che un individuo, seguendo tale strada, non si formerebbe sulla verità dei caratteri e che quindi correrebbe il rischio di non raggiungerla mai, poiché il solo talento perseguito è di poter essere ciò che ha immaginato: acquisito tale talento, non avrà allora bisogno, per impersonare i diversi caratteri, che di concepirli in modo adeguato. È facile altresì seguire gl'impulsi dell'anima, ma è difficile e quasi impossibile farla obbedire, benché un grand'uomo si sia servito di questo metodo con successo e abbia raggiunto la meta. Si deve inoltre ammettere che un grand'uomo è un essere superiore agli altri e ciò per effetto di uno scarto della natura; egli rientra quindi nelle eccezioni e non può farsi legge, perché nessuno potrebbe seguirlo.*

²⁰ *Leggiamo in una prefazione alle opere di Voltaire che un giovane Lord di vent'anni e una giovanetta di diciotto, che mai avevano recitato dei versi, impersonarono rispettivamente Orosmane e*

Hanno imitato la natura? Essi non la conoscono. Cosa hanno fatto allora? Si sono immedesimati nei loro ruoli, ne hanno colto lo spirito e al momento di realizzarli, si sono convinti che la cosa era vera; si sono messi al posto del personaggio che rappresentano, ne hanno assunto il carattere, le attitudini, gl'interessi, i sentimenti; hanno agito e si sono espressi a suo nome come si sarebbe espresso il personaggio in simile circostanza, sono diventati lui senza smettere di essere se stessi e in questo modo abbiamo scorto la natura, abbiamo provato quella dolce emozione che tutta l'arte del mondo non saprebbe comunicare. Ma riprendiamo tutto dall'inizio, cosa fa l'autore per creare i suoi personaggi? Non si mette al posto di ciascuno? Non partecipa alle passioni che attribuisce loro? Non crede di essere di volta in volta *Alzire* o *Zamore*?²¹ E come, altrimenti, li dipingerebbe dal vero? Cosa deve fare allora l'attore che aspira allo stesso scopo? Seguire, credo, lo stesso percorso, essendo d'altronde lo scopo di entrambi di presentare un quadro veritiero della natura, chi può meglio assomigliarle se non lei stessa?

Ma vediamo nondimeno se è possibile che l'arte raggiunga la natura, e perché non potrebbe raggiungerla? Analizziamo il punto, l'arte propriamente detta non è e non può essere tutt'al più che una bella imitazione, ciò è indiscutibile, ma il più abile imitatore non riesce che a rendere suoni e inflessioni di voci accompagnate da gesti predisposti, ma solo questo non basta! Supponiamo allora che voglia associarvi l'effetto della passione, sì, ma saprà cogliere quell'accordo gradevole, quell'equilibrio della natura, quell'unità semplice e veramente persuasiva che s'impadronisce dell'anima e ci fa dimenticare dove ci troviamo? Perché in qualsiasi imitazione ci si deve preoccupare, obbligarsi e a volte persino sforzarsi; ora in tutto ciò che è obbligo, non possono esserci grazie autentiche, equilibrio, armonia e allora neanche verità. È l'effetto di una bella maschera, è bella, ma i contorni sono angolosi, non è animata, è solo una caricatura della natura, o, per dir meglio, è l'effetto di un ritratto, di un volto ben dipinto in cui le rughe della fronte esprimerebbero disprezzo, gli

Zaïre la prima volta che questa tragedia fu rappresentata sul teatro di Londra. Invece di seguire il cattivo gusto che dominava allora su tutti gli attori inglesi, essi non consultarono che la sana ragione e la loro anima ed ebbero un tale successo che gli attori furono costretti a cambiare il loro modo di recitare e adottare la bella semplicità.

Voltaire stesso ricorda l'accaduto nella sua *Seconde Épître dédicatoire à M. le Chevalier Falkener ambassadeur d'Angleterre à la porte ottomane* (1736) di *Zaïre*: «Una novità che forse sembrerà più curiosa ai Francesi, è che un gentiluomo inglese, facoltoso e stimato, non ha disdegnato di recitare il ruolo di Orosmane. Spettacolo molto interessante nel vedere i due principali personaggi impersonati l'uno da un uomo di classe, l'altro da una giovane attrice di diciotto anni, che non aveva mai ancora recitato un verso in vita sua» (si tratta, come viene ricordato in nota, della giovane moglie dell'attore Colley Cibber), Voltaire, *Œuvres complètes*, cit., voll. II, p. 549.

²¹ Personaggi della tragedia di Voltaire *Alzire, ou les Américains* andata in scena alla Comédie-Française il 27 gennaio 1736.

occhi il languore e la bocca il riso; si avverte chiaramente che non è questa la fonte della persuasione e ancor meno dell'illusione.²² Ma si dirà, il teatro non è che un dipinto magico, ideale per esser guardato da lontano e per questa ragione non sarebbe meglio sforzarsi di recitare per l'effetto? L'espressione, recitare per l'effetto, presenta ovviamente due sensi, il primo di recitare con fracasso, gettando grida, facendo mille sforzi, assumendo tale o talaltra postura precedentemente studiata, cosa che alcuni hanno definito recitar da maestro; ma noi abbiamo dianzi provato che l'attore che susciterà maggior piacere sarà quello che si avvicinerà di più alla natura. Secondo tale principio si vede chiaramente che questa recitazione da maestro non può aver alcun successo perché assistendo alle stravaganze di un matto, l'unico sentimento che provo è quello della pietà.

Ma se s'intende con recitare l'effetto che le pennellate del dipinto, se così posso esprimermi, siano possenti, vigorose, i toni incisivi, la voce piena e forte, la dizione energica, il volto espressivo, è facile capire che senza tutto ciò la recitazione più vera, la natura più bella sortiranno ben scarso effetto. E se un attore si azzardasse a parlare a bassa voce, come un re nel suo gabinetto, quel che farebbe sarebbe del tutto inutile, ma se l'eloquio deve essere espressivo, più forte a teatro che in società, necessita nondimeno di essere naturale:²³ semplice ne è la ragione. La conversazione a teatro non differisce da quella in società se non per il fatto che in società coloro che ascoltano sono alla portata di intendere l'oratore da molto vicino, mentre a teatro sono più distanti. Ora tale distanza potrà in un certo qual modo favorire l'illusione e far accettare in scena quanto non sarebbe tollerabile in società e che apparirebbe palesemente falso, ma la distanza stessa non farà

²² *Ma si potrebbe obiettare che si vedono spesso degli attori lasciarsi andare e diventare ridicoli a forza d'animo, forse ciò può succedere, ma ecco come: un soggetto, ancora principiante, non ha potuto concepire né penetrare lo spirito e la verità di una parte, e nondimeno ha gran voglia di essere applaudito e senza preoccuparsi di ricercare la via che porta a far bene, pensa che basti buona volontà; ed eccolo in scena, si affanna, si tormenta senza saper troppo perché, eccita a caso l'immaginazione, s'infuria, crede di rubare il fuoco celeste, il suo cervello brucia!... Ma la natura ha proprie leggi e il suo cuore è di ghiaccio, pertanto non vedo più in lui che un insensato che s'abbandona alla follia e rido della sua scempiaggine. È anche possibile che un attore appaia ridicolo quando, nell'intento di far meglio, si sforza per esprimere più di quanto sente, perché allora non c'è più né verità né equilibrio. Peranco quando l'immaginazione si smarrisce nell'eccesso della passione e che l'eroe distaccandosi improvvisamente dal proprio carattere assume quello di un fanciullo o di un uomo del popolo, è allora che la natura ha bisogno del soccorso dell'arte. Non pretendo certo avanzare in questo trattato che l'attore debba essere senz'arte, dico al contrario che ne debba aver molta, ma solo per correggere la natura, abbellirla, ricordarsela quando si abbandona, credo infine che ci si possa servire dell'arte all'occorrenza, ma non sostituirla alla natura.*

²³ Tournon non si discosta da quanto scriveva Marmontel, che facendo un paragone con la pittura, per cui un quadro destinato a esser visto da lontano doveva esser dipinto a grandi pennellate, così «il tono a teatro deve essere più alto, il linguaggio più sostenuto, la pronuncia più marcata che in società, dove si comunica da vicino, ma sempre nelle proporzioni della prospettiva, e cioè in modo che l'espressione della voce sia adattata al grado della natura quando giunge all'orecchio degli spettatori» (Articolo «Déclamation théâtrale», *Encyclopédie*, vol. III, 1753).

trovare, nei semplici suoni, l'anima che in realtà non c'è; quei suoni, dico, non ci emozioneranno perché sarà soltanto una musica armoniosa, ma non avrà quella melodia della natura, quell'accento appassionato che colpisce l'anima, che commuove, agita, impressiona e costituisce il fascino del teatro.

Ma, si dirà ancora, perché non volere che la natura, non cercare che questa? L'arte non può nulla, allora, senza di essa? Ben poca cosa, ed ecco perché, solo la natura ci interessa profondamente e la ricerchiamo in tutte le arti per questo solo motivo: esser buoni, sensibili e compassionevoli, ecco la nostra essenza, questi principi sono innati nei nostri cuori, invano vorremmo resistere loro, tremiamo per un infelice che il destino sembra pronto a distruggere, paragonando il dolore che prova a quello che noi sentiremmo se fossimo nei suoi panni; più la sua colpa ci appare involontaria o lieve per l'inclinazione che ci accomuna, più eccita la nostra pietà ed è per questo che Beverlei ci strappa fiumi di lacrime, mentre ci accontentiamo di ammirare lo spettacolo pomposo di Athalie.²⁴ Al terrore che ci sconvolge si aggiunge il doppio piacere di sentirci nati buoni e di trovarci in una situazione più felice dello sfortunato che ci assomiglia e questo duplice sentimento di piacere misto a timore, è forse il più piacevole per i nostri cuori. Tutto ciò può verificarsi, lo confesso, solo nelle scene tragiche e patetiche, perché in quelle sentimentali l'interesse e il piacere nascono dalla gradevole soddisfazione di provare in noi il germe delle virtù che ammiriamo nei nostri simili.

Nel comico ridicolo il piacere nasce dal compiacimento maligno che ci porta a schernire negli altri i difetti che non notiamo in noi e in generale non saremmo scontenti di vederli corretti. Detto questo è chiaro che un personaggio immaginario o fittizio non provocherà mai in noi quel piacevole fremito, quei sentimenti deliziosi che proviamo per i nostri simili, né quella gaiezza arguta che ci incanta nelle scene del comico ridicolo. Vero è che un attore con molta arte potrà sedurre le mie orecchie e i miei occhi, ma non sedurrà il mio cuore, non mi convincerà mai di provare i mali che simula perché avrà cura, suo malgrado, di disilludermi a ogni istante; vedrò la sua finzione qualsiasi cosa faccia, e il solo piacere che potrà allora restarmi sarà quello di ammirare l'arte che utilizza per ingannarmi, lo ripeto, perché io sia nell'illusione, bisogna persuadermi e per persuadermi bisogna che l'attore lo sia e abbia tutta la verità del momento;²⁵ allora troveremo in lui Maometto, Alceste, Gengis o Nerone.²⁶

²⁴ Atalia, regina di Gerusalemme, nella tragedia eponima di Racine; scritta per le demoiselles de Saint-Cyr, e ivi rappresentata il 5 gennaio 1691.

²⁵ Con ciò non pretendo dire che la scena teatrale, l'azione cioè che si svolge sotto i miei occhi, debba o possa essere una verità reale, ma solo una verità relativa e dipendente dalle circostanze che l'accompagnano; solo l'emozione più viva può farmi dimenticare che sono a teatro, ma ci si va unicamente per essere ingannati, non vi si cerca che la finzione sufficiente per esserlo e la minima verità ci incanta; d'altronde cosa importa che l'attrice che vedo piangere sia davvero Arianna o

Parte seconda. Dei requisiti di cui si deve esser dotati per abbracciare il mestiere di attore

Se la persuasione non può nascere che dalla verità del momento e se l'attore deve appassionarsi veramente per farci provare vive sensazioni, quali requisiti particolari gli sono necessari per giungere a quest'effetto? Affrontiamo la cosa dall'inizio e cerchiamo di conoscere, se oso esprimermi così, lo strumento dell'arte, l'attore fisico, in una parola l'individuo stesso e per questo cominciamo con lo scomporre le sue caratteristiche naturali e primarie sia interiori che esteriori.

Abbiamo cinque sensi naturali che ci fanno percepire ciò che è fuori di noi con la loro energia attiva sulla nostra sensibilità interiore; di questi cinque sensi tre, l'odorato, il gusto e il tatto, servono poco a teatro e non ne parleremo più. Ma gli altri due sono più che necessari e ora esaminiamo la loro opera sensibile: la vista e l'udito, entrambi coinvolti nello stesso istante, l'una dall'azione e l'altro dalla parola di colui che parla, tracciano nel cervello dall'inizio e d'intesa il simulacro del pensiero; istantaneamente l'*esprit*, in altre parole la potenza di giudicare, afferra i rapporti, li valuta e decide; allora per una estrema sensibilità che è loro naturale, le fibre del giudizio si alterano, il sangue compresso s'intorbida e forzato ad affrettare il flusso, accelera il movimento, si precipita e la circolazione termina diffondendo l'emozione in ogni parte sensibile dell'individuo; ne consegue l'agitazione, la fiamma interiore che avvertiamo più o meno intensa, a seconda di come la vicenda è riuscita a commuoverci.

Ma se accade in quel momento che uno stimolo naturale ci obblighi a rivelare quanto avviene in noi, la parola viene espulsa, i muscoli contratti le resistono, la comprimono e ne modificano le inflessioni al tono vero della passione; ed è quel tono sensibile che, colpendo l'orecchio dello spettatore, provoca turbamento nel suo animo così come la corda di uno strumento fremente e risuona all'unisono con quella che viene suonata.

Passiamo ora alle facoltà interiori, ne trovo due originarie. 1°: La facoltà di sentire, innata in tutte le parti individuali del nostro essere, e che domina principalmente sui sensi. 2°: La facoltà di giudicare che comprende tutte le operazioni dell'*esprit*. Dal grado di sensibilità e dalla facoltà più o meno grande di concentrarsi sulle proprie idee, cioè di giudicare, derivano, credo,

Merope dal momento che mi seduce e m'incanta, non esigo null'altro; so perfettamente che non è la regina degli Ateniesi, ma sembra esserlo, prova i timori, i sentimenti e i dolori di quella madre infelice! ciò che dice è così vero! così suavisivo! la sua nobile eloquenza! i timidi sudditi che la circondano! persino il suo palazzo! tutto mi dice che è lei quella regina sfortunata; ella seduce il mio cuore e i miei occhi, non chiedo altro.

²⁶ Personaggi rispettivamente del già citato *Mahomet, ou le Fanatisme* di Voltaire, del *Misanthrope* di Molière, e dei già ricordati *L'Orphelin de la Chine* di Voltaire e *Britannicus* di Racine.

tutte le doti dell'anima come *l'esprit*, il sentimento, l'intelligenza, l'immaginazione, il genio.

Cerco di spiegarmi, definiamo *esprit* la facoltà di giudicare rettamente che ci porta alla ricerca della verità fin nelle infime cose, e anche l'acume che induce a trarre deduzioni da tutto. Questa felice dote scaturisce dalla facoltà di giudicare perfezionata a un certo grado, ma presuppone in compenso pochissima sensibilità, perché colui che è dotato di grande sensibilità soffre involontariamente per le cose che gli si presentano, pertanto non giudica più rettamente.

Chiamiamo sentimento la delicatezza che ci porta a rispettare i nostri simili e noi stessi, ad aver riguardo per le persone sensibili con l'inevitabile prova che facciamo su di noi di ciò che potrebbe ferirle o amareggiarle; è chiaro che questo movente sociale scaturisce da una provvida sensibilità che, sostenuta dal giudizio, diventa più intensa: le donne ne sono la prova.

L'intelligenza²⁷ è la facoltà di percepire i rapporti fra le cose che i più non ravvisano; questa felice dote presuppone sensibilità, ma principalmente un giudizio eccellente.

Si chiama immaginazione la facoltà di concepire idealmente un'immagine più vivida dell'oggetto stesso o di raffrontare più cose per dedurne o formare un tutto; tale facoltà presuppone grande sensibilità sostenuta da un qualche giudizio.

Il genio è quel dono sublime che tutto intende e tutto abbraccia, che supera i limiti conosciuti e che, in quanto parte emanata dalla divinità, cerca di risalire sempre al suo principio; l'intelligenza, il sentimento e l'immaginazione caratterizzano il genio, ciò suppone, nell'essere che ne è dotato, le facoltà di sentire e di giudicare, entrambe innate e in lui perfezionate al sommo grado.

Detto questo, aggiungiamo che il giudizio può formarsi e che così *l'esprit* si acquisisce con l'esercizio e la cultura, e allora si può cominciare a giudicare; se egli giudica facilmente, cioè se l'atto della volontà si compie in lui senza fatica, può, col tempo, acquisire un *esprit* giusto e retto; ora se è nato poco sensibile sarà un uomo *d'esprit*; se è nato mediocrementemente sensibile, sarà un uomo intelligente; se è nato molto sensibile e con un sangue vivo, sarà un uomo di genio; chi ha immaginazione differisce dall'uomo di genio perché

²⁷ L'intelligenza è naturalmente una dote rivendicata un po' da tutti i trattatisti; Sticotti così inizia il suo capitoletto «De l'intelligence»: «Fra tutte le qualità naturali nell'attore, una felice intelligenza è, indiscutibilmente, la più necessaria, solo grazie a essa può fare un uso ragionevole di tutte le altre. In sua assenza, a cominciare dalla voce più bella, la modulazione ne sarà falsa nei grandi movimenti e ridicola nelle piccole passioni. Prima di parlare bisogna comprendere perfettamente ciò che si dirà per esprimersi in modo adeguato» (M. Sticotti, *Garrick, ou les Acteurs anglois, ouvrage contenant des Observations sur l'Art Dramatique, sur l'Art de la Représentation, & le Jeu des Acteurs, traduit de l'anglois, Paris, chez Lacombe, MDCCLXIX, p. 25*).

non sa ancora giudicare, o perché non ha la possibilità di giudicare in modo sensato; quanto poi a chi ha del sentimento, è un essere sensibile, ma il cui giudizio non è né abbastanza solido, né abbastanza libero da meritare il nome di genio.

Secondo quanto detto, pensiamo che qualsiasi soggetto nato poco sensibile e di costituzione fredda non potrebbe riuscire a teatro, pur supponendo che la facoltà di giudicare fosse in lui perfezionata al massimo grado: di conseguenza pensiamo dover escludere dal teatro chi fosse dotato solo d'*esprit*; parimenti invitiamo chi avesse solo l'immaginazione a correggere e a formare il proprio giudizio prima di salire sul palco. Perciò vogliamo che l'attore nasca molto sensibile e abbia inoltre acquisito la facoltà di giudicare in modo retto e vivace: qualsiasi persona che desidera calcare il palcoscenico deve dunque prima di tutto impegnarsi nello studio per acquisire le idee, per arricchire la memoria, per formarsi il gusto, ma soprattutto il discernimento. Inoltre la formazione di un attore deve essere quella di un temperamento vivace e di un sangue bollente; le persone di tale costituzione sono di solito piuttosto magre, gli occhi sfavillanti o languidi, ma in quest'ultimo caso deve brillarvi il sentimento.

Si troverà, forse, troppo minuzioso e certo molto insolito, che ci si impegni ora a esaminare il temperamento, come se tale regola fosse senza eccezioni. No certo e non può essere così; tuttavia crediamo che esse non sono numerose perché il temperamento influisce molto sulla natura dell'*esprit*, per non dire che quasi la costituisce, pensiamo anzi che il regime di vita possa solo cambiare la tempra degli *esprits*, per la stessa ragione crediamo anche che gli alimenti abbiano un gran peso.

Ma rimandiamo chi desiderasse documentarsi sull'argomento ai consigli delle persone colte e alle opere serie che ne trattano, non essendo di nostra competenza, ci limitiamo a raccomandare a qualsiasi attore che voglia migliorarsi, di astenersi da qualunque eccesso di qualsivoglia genere, di avere un corretto regime di vita, di nutrirsi di alimenti leggeri e adatti alla sua costituzione; soprattutto che abbia cura di bandire dalla sua tavola alimenti freddi o indigesti. Si può forse pensare che quanto abbiamo affermato sia effetto della nostra volontà o di un nostro capriccio? Vediamo, riprendiamo il filo delle nostre idee e se quelle da noi appena avanzate sono false, rettifichiamole applicando la teoria alla pratica.

Abbiamo stabilito come principio dell'arte dell'attore: 1°. Che senza la persuasione non c'è illusione a teatro. 2°. Che non esiste che un solo modo di persuadere tanta gente contemporaneamente, è di esserlo in prima persona: ora, per essere persuaso di ciò che in realtà non è, bisogna essere nell'illusione e per trasmettere tale illusione ci si deve poter emozionare di proposito col cuore e con l'*esprit*; ma in primo luogo nella mente perché il cuore, come abbiamo prima osservato, non può essere emozionato se l'*esprit* non lo è, perché riceve l'emozione solo tramite la circolazione del

sangue dopo esser passato nel giudizio. Ora, affinché *l'esprit* sia emozionato bisogna che abbia perfettamente concepito l'oggetto dal quale deriva la conseguenza, perché non ci si può emozionare con ciò che non si capisce: bisogna dunque esser dotati di un giudizio retto e spontaneo. Tuttavia a teatro non basta concepire perfettamente, bisogna farlo intensamente in quanto gli accadimenti si moltiplicano da un istante all'altro e con un'intensità ben più grande che in società e nell'ordine della natura; inoltre bisogna potersi emozionare fortemente perché non basta esser personalmente emozionati sul palco, bisogna che le sensazioni dell'attore si trasmettano nell'animo degli spettatori. D'altronde il teatro è una prospettiva in cui tutto è visto da lontano, occorre dunque che colui che si destina al teatro abbia il dono di emozionarsi profondamente, vale a dire che sia nato con una sensibilità massima e che inoltre possa concepire intensamente e giudicare rettamente. È chiedere troppo, mi si dirà, ne convengo, eppure questo non basta, bisogna ancora che sia prevalente un perfetto accordo o, se oso dire, un'intima corrispondenza tra intelletto e cuore.

L'esprit non può convincere se il cuore non è partecipe e non sempre il cuore è sottomesso alle volontà dell'*esprit*, se il giudizio non ha la forza di accelerare la circolazione del sangue e di proiettarvi una turbolenza improvvisa in modo che il sangue a sua volta vada a comunicarla al cuore e a ogni parte sensibile dell'individuo, se, dico, questa operazione non è rapida quanto il pensiero, mai un essere qual che sia avrà il dono di emozionare immediatamente il proprio cuore in scena, di conseguenza non potrebbe convincere, quindi deve rinunciare al teatro.

È dunque certo che tutte le persone indolenti per natura e fredde non potrebbero riuscire nella commedia, potranno, forse, le donne soprattutto, declamare con tono lamentoso e interessante qualche verso della tragedia, ma non raggiungeranno mai la verità della natura, così essenziale a teatro.

C'è forse chi pensa che con *l'esprit* soltanto si può far fortuna a teatro, o almeno brillarvi nei secondi ruoli? Esaminiamo ciò e, per meglio giudicare, mettiamoci all'opera. Mi rendo conto che un uomo d'*esprit*, nello studio di una parte, potrà giudicare nel modo più giusto quali devono essere le usanze, le passioni, il carattere del personaggio da rappresentare, ammetto anche che possa scoprire i mezzi che lo porteranno a essere il personaggio immaginato. Fin qui tutto bene, ma vediamolo in scena ed eccolo: è freddo perché un uomo d'*esprit* ha solo intelligenza e non immaginazione, cerca di crearsi delle illusioni per raggiungere la verità, ma il suo cuore non sente nulla e il suo giudizio gli sussurra a bassa voce che il tugurio in cui si trova e nel quale scorge su entrambi i lati tele grossolanamente dipinte e candele accese, non è il palazzo del principe; inoltre tutta quella gente raccolta, lo sguardo fisso su di lui, l'avverte che essi sono pronti a giudicarlo. La sola

risorsa che gli resta è quindi di declamare quanto meglio può, nel timore di cadere nel ridicolo.

Prendiamo invece un uomo di genio. Anzi una donna di spirito e sensibile, fenomeno meno raro. Vediamola prima nello studio di una parte: non c'è dubbio che la sua intelligenza le permetterà di intuire qual è la parte nell'insieme e nei dettagli, l'immaginazione concepisce il simulacro del ruolo, il cervello ne è colpito, giunge il momento di entrare in scena, la forza dell'immaginazione eccita i sensi, si è già il personaggio, sopraggiungono gli avvenimenti, si è folgorati, ogni cosa scompare e ci si dimentica a un tempo dove ci si trova, della propria parte e degli spettatori, come Achille furioso dimentico di se stesso, non sa più ciò che lo circonda, corre a vendicarsi.²⁸

È fuor di dubbio che il genio, a teatro come altrove, occuperà il primo rango, colui il quale sarà dotato d'immaginazione potrà spiccare nel secondo e l'individuo intelligente nel terzo, in quanto all'uomo d'*esprit* può figurare vantaggiosamente nel mondo, la scena non è il suo forte, la sua carriera è negli affari.

Se i nostri ragionamenti sono giusti abbiamo allora definito le facoltà necessarie e indispensabili per tutti coloro i quali desiderano abbracciare la professione d'attore, ma non sarebbe abbastanza se non potessimo aggiungervi gl'indizi sicuri che caratterizzano infallibilmente le qualità appena elencate affinché ciascuno possa esprimersi personalmente e decidere liberamente di sé. Noi avremmo quantomeno ben operato se soltanto riuscissimo a fornire indicazioni sicure che possano aprire gli occhi ad amici, a persone intelligenti e sincere, troppo interessate al futuro dei giovani Roscio per non illuminarli sulle loro capacità naturali, errore che sarebbe per loro pericoloso e funesto, tanto più che li esporrebbe inevitabilmente a trascinare una vita sconsolata nel disgusto, il disprezzo e la vergogna.

Abbiamo appena detto che, per avere il coraggio di dedicarsi al teatro, bisognava esser nati con una sensibilità estrema e possedere inoltre la facoltà di concepire intensamente, di essere cioè dotati di vivida immaginazione; ora un tale individuo ha sempre un carattere focoso, che si emoziona per tutto, che in un attimo passa dalla gioia alla tristezza, e dalla tristezza alla gioia, che vuole ardentemente quanto ha deciso, che si offende per un nonnulla e parimenti si calma, che porta fino alle stelle le bellezze che incontra nei grand'uomini, che si nutre delle loro opere, che si diletta ogni volta nel provarle, che del resto è profondamente invaghito della gloria dei moderni Roscio, che li ammira, che stima solo loro e non vede nessuno a loro superiore: ecco l'individuo che può riuscire a teatro.

²⁸ È curioso che dopo aver evocato la figura di un'attrice (forse mademoiselle Dumesnil), il paragone venga fatto con un eroe maschile: Achille, personaggio dell'*Iphigénie en Aulide* di Racine, tragedia creata a Versailles il 18 agosto 1674.

Tuttavia il genio si annuncia a volte dietro una maschera tranquilla e spesso l'aria più fredda nasconde un'indole violentissima; nondimeno quel fuoco nascosto si rivela sempre nei momenti di verità in cui la natura si lascia andare e non conosce più limiti. Tali individui possono occupare a teatro il primo rango solo se hanno facilità a emozionarsi quando vogliono, in mancanza di ciò non possono riuscire; il talento innato dell'attore consiste nel felice dono di emozionare potentemente sia il cuore che *l'esprit*, non solo per qualcosa di reale, ma quando e ogni qual volta lo desidera.

Dopo aver frequentato per qualche tempo la Comédie ed essersi nutrito con la lettura dei Corneille e dei Molière, si può ancora riconoscere se si è nati per il teatro da più segni certi: 1°. Quando si avverte una predisposizione naturale, quel meraviglioso diletto per le opere dei grandi autori che hanno dato lustro al teatro, quella passione invincibile che fa trascurare ogni altro svago, che fa dimenticare il riposo e a volte persino l'essenziale, per dialogare con quegli illustri defunti, per ammirare le sublimi bellezze che caratterizzano tutte le loro produzioni, per nutrirne il cuore e *l'esprit*; quando infine si avverte in sé la necessità di seguire le tracce di quei grandi che hanno dato lustro alla scena e quell'amore della gloria necessario all'esistenza quanto la vita stessa.

2°. Quando le fatiche, legate in modo ineluttabile alla condizione di attore, non spaventano e ci si sente disposti a sacrificare tutto per un'arte tanto amata.

3°. Quando, dopo aver sostenuto qualche ruolo nei Théâtres de Société, si avverte la possibilità di interpretarne di nuovi che non si sono mai visti recitare al Théâtre de la Nation, né altrove, senza però esser obbligati a consultare qualcuno e nondimeno senza mai scostarsi dal percorso indicato dall'autore sia per il carattere e le principali situazioni che per l'insieme e le sfumature della parte. Sarà agevole, dopo aver recitato, assicurarsi se lo si è fatto bene, sia per il successo riportato, sia per la facilità di discernere il modo in cui i grandi attori interpretano quelle parti; si potrà allora vedere con chiarezza di quanto si è al di sotto dei propri maestri.

Si troverà forse quest'ultima condizione troppo rigida e poco essenziale? Perché, si dirà, un principiante non è mai obbligato a creare una parte,²⁹ è già abbastanza che se la cavi dopo averla vista recitare da un attore provetto; sì, è già molto e ne convergo, ma aggiungo che chi, avendo una perfetta conoscenza dei Voltaire e dei Regnard³⁰ e qualche pratica della

²⁹ Quando un giovane attore era chiamato a dar prova di sé alla Comédie-Française doveva recitare sia in una tragedia che in una commedia, ma nelle parti appartenenti all'attore di cui, una volta superato l'esame, avrebbe fatto da rimpiazzo.

³⁰ Tournon, per non ripetere forse i termini di tragedia e di commedia, cita due autori significativi dei due generi. Se, come si è visto, Voltaire rappresenta il più acclamato tragediografo della scena del tempo, le opere di Regnard vengono sovente eseguite in quegli anni alla Comédie-Française. Jean-François Regnard (1655-1709) autore prima di arlecchinate per i Comédiens-Italiens e poi di commedie in versi per il Théâtre-Français,

scena, non riesce a determinare il carattere di una parte e la maniera in cui deve esser recitata, è un individuo senza intelligenza e senza immaginazione che avrà sempre bisogno di un modello per seguirne le tracce, di conseguenza sarà solo un imitatore servile e nulla di più. Si può obiettare, inutilmente a mio avviso, che un principiante riesce a formarsi col lavoro. Non che questo sia vero in un certo senso, ma *l'esprit* non si apprende, dice Voltaire, è innato e qualsivoglia esercizio non potrebbe darne a chi ne è privo. *L'esprit* può correggersi dagli errori che l'hanno disorientato, ecco tutto; al contrario, un soggetto intelligente e sensibile troverà senza difficoltà i mezzi di recitare una parte pur non conoscendola e se non raggiunge lo scopo, farà notare che almeno ne ha compreso l'insieme e intuito il carattere.

Eccone, credo, bastantemente per far conoscere a tutti coloro i quali si destinano al teatro il partito da prendere, supponendo tuttavia che vogliano essere nel giusto.

Ci restano ancora da esaminare i differenti ruoli in rapporto alle attitudini interiori; si sa abbastanza, e per esperienza, che alcuni soggetti riescono in un ruolo e sono appena passabili in un altro³¹ e spesso riconoscono, ma troppo tardi, che si erano sbagliati sulla scelta iniziale.

Niente è più comune, eppure niente è più contrario ai veri progressi, del vedere un individuo scegliere, anche su consiglio di gente del mestiere, un ruolo piuttosto che un altro a causa della corporatura o del volto, come se si andasse alla Comédie per vedervi le persone più belle della città, senza considerare che tutto è magia a teatro, tranne l'intelligenza e il sentimento; la prova di tale verità è che un innamorato³², dalla fisionomia piacevole e dalla figura avvenente, non riuscirà mai a teatro se non è dotato di una grande sensibilità; si vedono al contrario delle giovani dalla figura mediocre, ma molto sensibili, riuscire nelle parti di innamorate oltre ogni aspettativa, perché in questo ruolo è necessaria la più grande sensibilità: si

debutta nel 1696 con *Le Joueur* ancora in scena all'epoca di Tournon, insieme ad altri suoi lavori quali *Le Distrait* (1697), *Le Légataire universel* (1708), *Démocrate* (1700), *Les Folies amoureuses* (1704). Le sue commedie di ispirazione molieresca, stilisticamente raffinate, raffigurano un'umanità varia, di grande fantasia e gaiezza comunicativa.

³¹ Per lo più infatti, gli attori della Comédie-Française, tranne rare eccezioni, finivano col tempo per privilegiare un genere piuttosto che un altro. Così, ad esempio, un attore come Jean Mauduit Larive attivo in quegli anni sulla scena della Comédie-Française, aveva scelto deliberatamente di abbandonare i ruoli comici per recitare solo in quelli tragici, sentendoli più consoni al proprio temperamento.

³² Secondo Fleury, che da *comédien* ben conosceva il pubblico del tempo, annota che esso richiedeva che l'attore nel ruolo di innamorato fosse un modello di spigliatezza, di nobiltà e di buon gusto; che avesse signorilità, ma senza rigidità, un'impertinenza aggraziata, una fatuità piacevole e che infine l'abbigliamento, l'incedere, il tono, il gesto, tutto fosse contraddistinto dalla più perfetta eleganza (*Mémoires de Fleury, de la Comédie Française, de 1757 à 1820...*, cit., vol. I, pp. 195-196).

va a teatro per provarvi delle sensazioni e non per ammirare con distacco. Non che voglia pretendere che una bella persona non abbia dei vantaggi, ma solo che quel vantaggio non basta per decidere se scegliere i ruoli di innamorate piuttosto che di servette; taluna dall'ingegno acuto e brillante e dalla fisionomia graziosissima si fa a stento sopportare nelle parti di innamorate, mentre sarebbe adorata in quelle di servetta, e talaltra invece, dalla fisionomia passabile ma dotata di grande sensibilità, appassisce nelle servette, mentre sarebbe portata alle stelle nelle innamorate. Mi si dirà, un soggetto sembra esser chiamato per le sue facoltà interiori ai primi ruoli, ma ha una corporatura minuta e una fisionomia mediocre. Ebbene che scelga il terzo, allora sarà sistemato; ma ancora troppo basso per il terzo, si obietterà? Rispondo che se i suoi talenti naturali non possono cancellare ed eliminare in lui l'inconveniente della corporatura o della fisionomia, conviene che scelga un altro stato e non un altro ruolo, perché non essendo naturalmente chiamato in quest'ultimo non potrebbe che rivelarsi scadente e sul palcoscenico non c'è via di mezzo tra la vergogna e la gloria.

Un altro individuo avrà una fisionomia piacevole e sarà quel che si dice un bel cavaliere, ha un *esprit* acuto e brillante ma una scarsa sensibilità, ora converrebbe logicamente che scegliesse i ruoli comici perché non riuscirebbe in quelli di innamorato. Ma, si dirà, è un così bel cavaliere! Orbene, un vantaggio in più per lui, la bellezza non può nuocere in alcun ruolo, anzi si addice ovunque, ma da sola non sostituisce il talento e soltanto il talento può fare a meno della bellezza.

Da quanto detto, osserviamo che i primi ruoli esigono una forte sensibilità sostenuta dalla più viva immaginazione; quelli di innamorati una grande sensibilità che si potrebbe definire col nome di sensibilità delicata, per distinguerla da quella che si addice ai primi ruoli. I re esigono immaginazione e sentimento.

Nei terzi ruoli basta un'immaginazione forte e virile.

Nei comici intelligenza e finezza.

Nei *manteaux*³³ e nei ruoli di caratteristi, può bastare una grande immaginazione: ecco, queste mi sembrano le doti necessarie e adeguate a ogni ruolo, bisogna nondimeno confessare che solo il genio può supplire a queste doti perché ne è la fonte, ed è per questa ragione che lo si vede svettare e brillare in qualsiasi ruolo.

³³ Ruoli nei quali i personaggi, specie nelle commedie, sono caratterizzati dall'uso di un mantello, o perché di età avanzata o di condizione subalterna.

Parte terza. Della fisicità dell'attore

Mi soffermerò brevemente sulle doti esteriori dell'attore, in primo luogo perché è la cosa su cui ci si sbaglia di meno; inoltre non potrei che ripetere quanto hanno detto nei loro sapienti trattati Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Dorat, d'Hannetaire, Garrick, ecc.³⁴ Mi accontenterò soltanto di notare qui ciò che si osserva quotidianamente, che un tale molto apprezzato in società, non sembra lo stesso a teatro, che talaltro, al contrario, si avvantaggerà per quanto concerne la fisionomia e il contegno in genere. Ammetto che i costumi e la prospettiva della scena aiutano molto, ma vediamo ogni giorno un attore che nello stesso ruolo ci sembra bello, pieno di attrattive in alcuni passaggi, ma che subito dopo è inferiore a come era apparso sulle prime, perché? Non si tratta forse degli effetti reali, dell'intensità del suo animo e della quantità di verità che prova? Notiamo che l'attore che segue la natura, vale a dire i movimenti del cuore, diventa più bello negli istanti in cui riesce meglio e che quando raggiunge l'anima dell'eroe ne ha anche le attrattive, almeno quelle necessarie data la situazione; ma se queste attrattive passeggero sono effetto dell'anima, gli attori che copiano la natura, di solito assai freddi, devono essere poco avvantaggiati in questo caso. È quanto si può notare invero anche in quelli che si sono corretti con una lunga pratica: hanno quasi sempre il gesto rigido, l'andatura incerta, le braccia troppo lunghe o troppo corte, in una parola, tutto in loro risente del faticoso lavoro cui si sono incessantemente sottoposti.

Ma per meglio chiarirci cerchiamo ciò che può distruggere questo fascino esteriore e così forse troveremo ciò che può suscitarlo. Supponiamo in primo luogo un attore che non abbia colto lo spirito della parte, cosa succederà? Avendo immaginato in modo erroneo, non vi sarà alcun accordo nell'insieme della parte, né simpatia con gl'interlocutori, né armonia con se stesso, di conseguenza una sensibilità falsa; la natura è indocile con chi ne infrange le leggi, si accorge di non essere in regola, cerca l'anima dell'eroe, si tormenta, più cerca, meno trova, non sa a cosa ricorrere, spesso è persino sul punto di deconcentrarsi, o se capita che

³⁴ In questa prima citazione di celebri trattatisti del Settecento, Tournon segue una logica cronologica. In quanto a Garrick, è poco probabile che Tournon conoscesse il testo dell'attore inglese David Garrick, *An Essay on Acting* (1744), potrebbe invece far riferimento o al testo di Michel Sticotti, *Garrick, ou les Acteurs anglois* (1769), traduzione dall'inglese del *The Actor* opera oggi attribuita a John Hill (1750) a sua volta adattamento del *Comédien* di Rémond de Sainte-Albine (1747), o alla pubblicazione di Diderot delle *Observations sur une brochure intitulée Garrick...*, cit. Tutta la trattatistica di questi anni è caratterizzata da una continua ripresa delle opere precedenti così, ad esempio, nelle sue *Observations*, Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire riassume e commenta i testi di Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Sticotti, Marmontel, Cailhava de l'Estendoux e del Prince de Ligne, *Observations sur l'art du Comédien, Et sur d'autres objets concernant cette profession en général*, Paris, Société typographique, MDCCLXXIV.

l'amor proprio e la speranza lo sostengano, si sforza, si irrigidisce, ricorre all'enfasi, durante questo imbarazzo cosa può diventare il gesto, l'andatura, il portamento e ancor più l'espressione del volto?

Se dunque l'incertezza e l'imbarazzo distruggono quel fascino esteriore che desideriamo, è fuor di dubbio che una sicurezza virile, prodotta dall'oblio di se stesso nella giusta idea che si è concepito di un ruolo, ne sia la vera scaturigine; in quanto all'espressione del volto si sa a sufficienza che esso è lo specchio dell'anima.

Se qualcuno pensasse che il portamento debba essere studiato o che le attrattive esteriori non siano un séguito naturale della precisione con cui si è colto lo spirito di un ruolo e della verità che si prova recitandolo; se dubitasse, dico, che l'attore che segue l'impulso del cuore non sappia far proprio nel contempo il fascino della natura e della verità, lo pregherei di esaminare con attenzione quell'attore unico, quell'incantevole *petit-maître*, quel gentile Molé³⁵ che purtroppo non lascerà eredi del suo talento.

La scena offrendo quotidianamente ai nostri occhi i numerosi effetti dell'anima sulla fisicità, non credo dovermi soffermare più a lungo per provare tale verità, tanto più che coloro i quali potrebbero dubitarne possono convincersene da soli. Mi limiterò solo a riferire a tal proposito il seguente aneddoto: si sa che il celebre Lekain non avesse un bell'aspetto, tuttavia un giorno in cui impersonava Ninias,³⁶ in quell'istante era sempre sublime: all'uscita dalla tomba, non era più un uomo, era un dio! O piuttosto era Ninias in persona, e colpiti da una così grande verità tutti non poterono che esclamare, com'è bello!

³⁵ François-René Molé (1734-1802), aveva debuttato alla Comédie-Française nel gennaio 1760 e l'anno successivo era stato nominato *sociétaire*, recitava con altrettanto successo nei ruoli tragici e comici; durante le sua carriera aveva creato più di centoventi ruoli, sarà il primo Almaviva nel *Mariage de Figaro* (1784).

³⁶ Personaggio della *Sémiramis* di Voltaire, tragedia rappresentata per la prima volta alla Comédie-Française il 29 agosto 1748. Tournon fa riferimento alla scena 6 del V atto in cui appare Ninias, figlio della regina di Babilonia, Semiramide, che viene dalla tomba del padre. Della sua «bellezza» scenica che trasformava radicalmente un fisico poco prestante ne parlavano tutte le gazzette del tempo; l'aneddoto riportato da Tournon figura anche nell'elogio funebre pubblicato dal «Mercure de France» (marzo 1778, p. 211). Così Dorat ne riferisce nel suo poemetto: «[...] Lekain, dans sa fougue sublime, / s'empare de notre âme, & ravit notre estime. / Je crois toujours le voir, échevelé, tremblant, / Du tombeau de Ninus s'élançer tout sanglant; / Pousser du désespoir les cris sourds & funèbres, / S'agiter, se débattre à travers les ténèbres», *La Déclamation théâtrale...*, cit., vv. 185-190. [Lekain, nel suo sublime furore, conquista il nostro animo e incanta la nostra stima. Credo sempre di vederlo scarmigliato, tremante saltar fuori dalla tomba di Ninus, coperto di sangue; gettare, per disperazione grida sorde e funebri, agitarsi, dibattersi nelle tenebre].

Quando Prévile,³⁷ quel grande attore, cambia sul palcoscenico insieme aspetto fisico, carattere, oserei persino dire maschera, in modo improvviso quanto il pensiero, ecco una prova ben convincente del potere dell'anima sulla fisicità. Notiamo però che solo un Proteo può riuscire nel sublime talento di trasformarsi così; credo poi che se si dovesse esigere questa condizione da parte di chi sale sul palco, bisognerebbe forse rinunciare al teatro.

Dico ora che chiunque sia nato attore e sia in grado di pensare, se ha il dono di adeguare la propria fisicità alle esigenze del ruolo, può sperare di raggiungere il primo rango, ma se si trova a recitare il ruolo che gli si addice; sarebbe infatti imprudente per un uomo basso, col pretesto di esser nato attore, di rivestire i primi ruoli; ci vuole almeno una taglia media, una voce virile e tratti nobili. Lo stesso vale per l'innamorato, se non ha giovinezza, leggerezza, gradevole aspetto, voce suadente, in una parola il dono di farsi veder per essere amato, come giustificare l'attrazione che esercita sull'eroina?

Mi sembra peraltro che in generale si tenga in gran conto un bel volto e un fisico piacente, ma poiché spesso le due cose spariscono sul palco, chiunque presenti a teatro solo questo esile vantaggio, non sarà mai, nel migliore dei casi, che una bella bambola.

Così lo ripeto, bisogna assolutamente aver ricevuto dalla natura i doni necessari per dedicarsi al teatro, vale a dire un'anima focosa, un sicuro giudizio e soprattutto il dono di emozionarsi a proprio piacimento, chi non avesse quest'ultima prerogativa pur avendo tutto quanto si possa desiderare circa il volto e la statura, non sarà mai niente a teatro. E la ragione è semplice: un individuo messo accanto a lui, ma nato attore, lo supererebbe in tutto anche se mediocrementemente favorito dall'aspetto esteriore.

Non solo il fascino del volto e del portamento scaturiscono dall'anima, ma anche il gesto perché è impossibile che sia studiato. Poiché deve essere naturale, dipende dunque dalle circostanze del momento, in quanto il gesto, che oggi sarà adeguato in un certo passaggio, domani sarà falso nello stesso, ed eccone la ragione: dato che l'esecuzione muta è subordinata alla recitazione degli attori con i quali si è in scena, più il loro eloquio sarà vivace, più l'espressione muta dovrà farsi sentire, e poiché è impossibile a colui che segue gli impulsi dell'anima fissare l'intensità che mette in un certo passaggio, è quindi anche impossibile fissare il gesto che deve impiegare.

³⁷ Pierre-Louis du Bus, detto Prévile (1721-1799), aveva recitato da giovane alla Foire Saint-Laurent (1743) e debuttato alla Comédie nel 1753. Dotato di grande talento, fu riconosciuto come uno dei più grandi attori comici del tempo, aveva creato nel 1775 il personaggio di Figaro nel *Barbier de Séville*. Lascerà la Comédie di lì a pochi anni nel 1786, per poi tornare sulle scene nel 1791 per un breve periodo come libero interprete.

Non dirò null'altro sulla fisicità dell'attore, rimando coloro che desiderano saperne di più su questo argomento ai dotti trattati di Servandoni d'Hannetaire, in cui si trova un compendio dell'eccellente trattato di Rémond de Sainte-Albine,³⁸ di Dorat, di Garrick, ecc.

Per le stesse ragioni non dirò nulla di particolare sulla voce, ben si sa che ce ne vuole per esser sentiti in un luogo vasto, ma cercherò di indicare i mezzi per servirsene in modo vantaggioso.

³⁸ Il testo di Jean-Nicolas Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du Comédien*, costituisce in parte un'analisi e un'esposizione interpretativa de *Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747), considerato il primo vero trattato sull'arte teatrale.

Parte quarta. Delle conoscenze che sono necessarie a coloro che vogliono recitare a teatro

Abbiamo appena visto cosa deve essere l'attore che esce dalle mani della natura, passiamo ora all'arte che deve completarlo.³⁹ Non è necessario, credo, provare che una buona educazione debba essere la base dell'arte dell'attore, lo si ammetterà facilmente quando si rifletterà che lo scopo dell'attore è di interessare e di incantare un pubblico composto in parte da artisti, da gente bennata e da uomini di gusto. Ora è ben improbabile, per non dire impossibile, che si possa piacere a questi se, come loro, non si avvertono le finezze cui sono sensibili.

Non intendo qui con buona educazione una semplice educazione scolastica, no: la buona educazione è quella che, plasmata dallo studio e corretta dalla pratica del bel mondo e della buona società, unisce talenti interessanti e qualità sociali. Dico talenti interessanti perché sarebbe auspicabile che un attore fosse nel contempo letterato, musicista, ballerino, pittore, ottico. Letterato, si capisce bene il vantaggio che potrebbe trarne; musicista, saprebbe mantenere una voce sempre flessibile e l'orecchio esercitato saprebbe scegliere la felice armonia dei toni; ballerino, saprebbe presentarsi con naturalezza e incedere con grazia; pittore, avvertirebbe la verità dei costumi; ottico, saprebbe approfittare degli effetti della luce. Credo poi che non sia necessario insistere su uno studio specifico e ragionato della lingua, quantunque l'uso sembri opporsi a tale principio, nondimeno è facile accorgersi che non si può far intendere al pubblico ciò che spesso non è ben capito dal soggetto stesso, e credo che un attore che non comprende bene la propria lingua, sia simile a un cieco che vende colori.

Ma indipendentemente da una buona educazione e da uno studio particolareggiato della lingua, c'è un altro studio, indubbiamente più importante e non meno faticoso: la conoscenza del cuore umano, conoscenza senza la quale un soggetto non sentirà mai le reali bellezze dell'arte; in effetti gli uomini non sentono, non vedono e di conseguenza non pensano tutti allo stesso modo, da ciò deriva la diversità dei caratteri, diversità così grande che difficilmente si potranno trovare al mondo due

³⁹ Anche per Rémond de Sainte-Albine le doti innate devono essere completate dall'arte, concetto ripreso da Diderot all'inizio delle sue *Observations*: «È la natura che deve fornire le qualità esteriori, il volto, la voce, la sensibilità, il giudizio, l'acutezza, è con lo studio dei grandi maestri, con la pratica del teatro, con l'impegno, con la riflessione che si perfezionano i doni della natura» («Correspondance Littéraire», cit., p. 134). Idea già espressa all'inizio della «brochure» di Sticotti: «a teatro la natura da sola, sarà se si vuole un merito sublime, ma molto difettoso; abbellita dall'ausilio dell'arte, essa diventa un prodigio» (*Garrick, ou les Acteurs anglais*, cit., p. 10).

esseri simili. È quindi necessario che l'attore, volendo rappresentare esseri diversi, conosca le passioni che li agitano e le sfumature che li modificano.

Supponendo che dobbiate recitare una parte, quella per esempio del conte d'Olban,⁴⁰ se non avete già immaginato cosa sia un filosofo innamorato, un uomo che ama per sentimento, un uomo che ha ragionato su tutto; come rappresenterete le sfumature delicate quando il filosofo perde il controllo di sé di fronte alla bellezza virtuosa, per non essere più che un uomo? Ma se invece è una parte come quella di Maometto,⁴¹ come vi esprimerete nei momenti in cui l'amore geme a malincuore sotto il peso dell'orgoglio e dell'ambizione? Come mi rappresenterete quelle angosce crudeli di un impostore in pericolo e soprattutto quell'abilità a profittare delle debolezze del volgo per asservire tutto ai propri arditi intenti? Saprete già cos'è un politico ambizioso, un genio trascendente, grande persino nelle debolezze e che trionfa di un crimine con un altro? Studiate la storia, spiate la natura, entrambe vi forniranno un campo vasto e risorse inesauribili.

Fra i diversi modelli da seguire offerti dalla natura, ogni interpretazione sembra richiedere esplicitamente uno studio adatto e peculiare; in effetti poiché una buona educazione, come prima abbiamo annotato, dipende soprattutto dall'idea che ci si è formati di una parte, è utile dunque, per avere un'idea giusta, che ogni attore studi gli originali che è obbligato a esibire in scena. Ne consegue che gli uni sono tenuti ad osservare il volgo, altri la buona società, altri ancora la gente alla moda e persone di alto rango, ad eccezione solo di quelli che recitano le tragedie, che, dopo aver studiato a grandi linee i modelli nella storia, sono obbligati a scavare profondamente in loro stessi per riconoscere la natura, non come è in loro, ma quale doveva essere negli eroi che devono far rivivere.

Ma che non si fraintenda quando affermo che bisogna studiare la natura, non voglio dire con ciò che l'attore debba, quale abile scimmia, imitare servilmente gli originali che ha sotto gli occhi e trasmetterceli in scena con tutti i loro difetti; no, voglio dire che deve studiare il cuore umano per conoscerne le leggi ordinarie, per sapere che tale passione è sempre

⁴⁰ Nella commedia in tre atti in versi di Voltaire, *Nanine ou l'Homme sans préjugé*, prima rappresentazione alla Comédie-Française il 16 giugno 1749, il conte d'Olban decide di sposare la giovane Nanine, povera e di umili origini, superando i condizionamenti dell'ambiente e i pregiudizi di casta.

⁴¹ Nella tragedia voltairiana *Maometto*, assetato di potere e di gloria, è innamorato di Palmire, ma si atteggia a padre adottivo della giovane schiava, tanto che ella gli confessa la sua inclinazione per Séide, il che scatena in Maometto sentimenti di orgoglio ferito e di gelosia. In realtà Palmire e Séide sono figli di Zopire, sceicco della Mecca, città che Maometto vuol conquistare con la forza delle armi, facendo leva sul fanatismo dei suoi adepti. Per vendicarsi di Zopire che si oppone alle sue mire, Maometto decide di farlo uccidere per mano del figlio; Séide una volta compiuto il parricidio viene a scoprire la verità per bocca di Phanor; Maometto per liberarsi di lui che lo accusa di duplicità e falsità lo avvelena. Palmire si uccide gettandosi sul pugnale del fratello.

accompagnata da un'altra, che questa a sua volta esclude naturalmente quell'altra; che in una certa situazione un uomo virtuoso agisce diversamente da chi non vuole che sembrarlo; ecco, senza ombra di dubbio, la sorgente inesauribile cui deve sempre attingere qualsiasi persona desideri perfezionarsi sul palco.

Ma, dirà qualcuno, devo studiare la natura e non copiarla!... A che mi servirà allora conoscerla? Vediamo... Supponete che si debba recitare Séide, se sapete fin dove il fanatismo può condurre un giovane pungolato dall'amore, guidato dall'amata, armato dal suo profeta e suo re, immaginerete facilmente che questo giovane è capace di tutto, che può uccidere, massacrare chi gli si troverà di fronte, è un essere determinato. Ma se sapete anche quale orrore un giovane sensibile può provare nei confronti del crimine, quanto dolore provocherà nel suo animo atterrito il ruolo d'assassino e di carnefice di un vegliardo generoso? Quale lo stato orribile e quasi insensibile di questo giovane assassino che non ha occhi che per la vittima, che ha appena ucciso, caduta a terra in un lago di sangue? Non vede più, non capisce nulla, non ha conoscenza, non sente più, cade in catalessi... Poco dopo torna in sé, crede di uscire da un incubo, apre gli occhi, scorge il vecchio moribondo che si trascina a stento e muore davanti a lui! Vorrebbe soccorrerlo, vorrebbe... Quel vegliardo è suo padre e lui ne è l'assassino! Quali rimorsi! Quale situazione! Se l'avete ben concepita potrete interpretare la parte di Séide, ma se non l'avete mai concepita né sentita, come potrete tratteggiarla? Ma, dirà qualcuno, come studiarla? Non sono un fanatico e poi non ho mica ucciso mio padre! Certo, lo credo, ma se ben conoscete il potere delle passioni che sottendono il ruolo di Séide e se per un istante le avete accettate come se fossero realmente vostre, la natura vi condurrà da sola a questi potenti effetti. Ebbene, si potrebbe ancora obiettare, come conoscere le passioni? Come percepirle? Con lo studio,⁴² la frequentazione della società e la riflessione che da sola può molto giacché tutti gli uomini seguono leggi che sono comuni per il cuore, intendono e di conseguenza giudicano; ma a seconda che predomini l'una o l'altra fra queste due facoltà, agiscono e pensano diversamente e seguono la violenza delle loro passioni o le reprimono; bisogna poi aggiungere i pregiudizi dell'educazione e le circostanze della vita che di solito influiscono in larga parte sul carattere e a volte persino lo modificano. Bisogna dunque che un attore cominci con lo studiare, fisicamente parlando, quel che i pittori chiamerebbero il nudo e per questo non deve far altro che esaminarsi nel profondo di se stesso e semmai arriverà a conoscersi, conoscerà bene gli altri (*nosce te ipsum*), conosci te stesso.

In quanto all'educazione, siccome varia secondo i luoghi e le diverse classi sociali, non se ne possono conoscere gli effetti se non frequentando la

⁴² A mio avviso lo studio migliore è costituito dalla lettura ragionata delle opere filosofiche dei nostri grandi autori.

società. Tuttavia sono facili da scoprire perché si tratta di quello che i pittori definirebbero il panneggio e quando il nudo è ben fatto, il panneggio non è la parte più difficile del dipinto. Ogni individuo avendo un suo modo di vedere, di sentire e di giudicare, non ci dilungheremo più a lungo su questo capitolo; peraltro il genio, illuminato dalle persone di buon gusto, non può mancare di trovare, prima o poi, strade fino ad allora sconosciute e che gli siano personali, perché è facilmente dimostrabile che ogni attore, geloso della propria arte, sa scegliersi per frequentazione esclusiva uomini d'*esprit* e di gusto, letterati e artisti; in questa cerchia, la scuola del genio, può trovare l'utile cercando il dilettevole. I grandi uomini si formano sui grandi uomini, ed è così che si sono plasmati quasi tutti i moderni Roscio.

Parte quinta. Dell'arte dell'attore

Vediamo ora qual è il modo più vantaggioso per studiare e imparare una parte: supponiamo per questo un individuo, nato attore, dotato di buona pronuncia, con una perfetta conoscenza della propria lingua, dall'aspetto adatto al ruolo da interpretare, avendo già un po' frequentato il teatro. Prendiamo un volume e apriamolo, si tratta di una pièce che non conosciamo, tuttavia dobbiamo recitarvi una parte e persino quella che fa di più al caso nostro, per questo leggiamo la pièce dal principio alla fine, non una sola volta ma più d'una se necessario e dopo averne individuato le parti, decidiamo la nostra, ed eccola scelta. Si tratta di impararla, sì, ma in che modo? Se impariamo i primi versi e continuiamo così, senza sapere precisamente ciò che segue e non avendo che una pallida idea di tutto il testo, è facile prendere abitudini scorrette o equivocare su alcune idee, cosa che inevitabilmente inficerebbe l'equilibrio globale. Occorrerebbe quindi necessariamente che la conoscenza completa di una parte potesse accompagnare o precedere la memoria, si sarebbe così in grado di giudicare se il senso che si attribuisce a taluna frase o a talaltra fosse veramente quello giusto. Quale metodo ci porterà a questo? Il più semplice eccolo: ricominciamo a leggere la pièce dal primo verso e il più istintivamente possibile, recitiamo in modo naturale e senza il minimo sforzo, impegniamoci soprattutto a sceverare le idee dell'autore, a cogliere il senso preciso di ogni pensiero; uniamo con disinvoltura e verità le frasi brevi a quelle più lunghe e queste ai periodi, che tutto sia collegato in un ordine naturale; come un abile pittore, nello schizzo di un gruppo di persone, si adopera affinché ogni parte, ogni componente siano legate con eleganza a quel tutto da cui dipendono.

Soprattutto nessuna abitudine acquisita, né toni studiati (faranno sempre piacere purché spontanei e veri) ma, come riconoscimento della percezione, trasmettere un sano giudizio al personaggio scelto, senza però trascurare di porgere orecchio o meglio di osservare le ragioni degli interlocutori per rispondervi meglio; compenetrare le intenzioni del personaggio, farne proprie le passioni, intuire il suo stato, agire e parlare al posto suo come avrebbe fatto lui stesso, essere lui senza smettere di essere se stesso, per dirla in breve, seguire il suo cuore e la sua natura.⁴³

È evidente che un tale esercizio ripetuto giorno dopo giorno è una faccenda piacevole e mai un lavoro serio: che i freddi imitatori della natura accettino come un penoso lavoro la più bella fra le arti, ma per noi non sarà

⁴³ *Se qualcuno obiettasse che un attore principiante, seguendo questo metodo, potrebbe spesso mancare il carattere della parte sostituendovi il proprio, risponderci che, non potendo sperare di più da un principiante, mi sembra che sia meglio esser se stessi piuttosto che niente. Solo un lungo lavoro può formare un grande attore ma, nell'attesa, rendiamolo accettabile.*

mai che una fonte di divertimento sempre rinnovata in cui la sensibilità e il gusto verranno successivamente a contendersi la supremazia.

So che di solito ci si accontenta di imparare la propria parte e le battute, ma non credo che sia sufficiente né che sia possibile giudicare rettamente ciò che si deve dire e fare se non si conoscono, almeno schematicamente, le parti di quelli con i quali si divide la scena, perché bisogna necessariamente sapere su quale tono vi si parlerà per considerare su quale voi dovete rispondere.

Forse si dirà che questo modo di imparare può diventare lungo per chi ha una memoria lenta; sono d'accordo, allora non vedo altro mezzo se non quello di ripetere a voce alta e molto in fretta solo per imprimere le parole nella memoria, senza por attenzione né al pensiero né ai toni.

Ma quale che sia il metodo scelto per memorizzare una parte, quando sarà conosciuta perfettamente bisognerà necessariamente non pensarci più durante una quindicina di giorni o giù di lì per far riposare la memoria e lasciare, per così dire, cancellare i tratti inutili o falsi che potrebbero essersi impressi nella fase dello studio meccanico della parte, perché è vero che una parte è conosciuta meglio dopo otto o quindici giorni, che al momento in cui si è finito di apprenderla.

Dopo questo tempo bisognerà ricominciare a leggere la pièce fin dai primi versi, esaminarla accuratamente dal principio alla fine, sincerarsi se non ci si sia sbagliati sull'idea che ci si è fatta del personaggio che ci si appresta a impersonare, discernere le sue inclinazioni naturali, riconoscere quelle che sono solo accessorie e che dipendono dalle abitudini o dalle circostanze. Quali sono le passioni dominanti? Qual è quella che prevale e assoggetta tutte le altre? Qual è la causa di ognuna? Trova origine forse nel temperamento? Allora i suoi effetti sono violenti e momentanei, ma se proviene dai sentimenti, sono più duraturi e sicuri; quest'altra deriva dai pregiudizi o dalle usanze? Chi è dunque il personaggio? Saprà sfidare quei pregiudizi? Infrangerà le usanze? Può farlo? Deve farlo? Qual è la situazione? Qual è il suo interesse? Quale il suo intento?

Dopo essersi fatta un'idea adeguata della parte da recitare si tratta, abbiamo detto, di diventare, se possibile, il personaggio immaginato.⁴⁴ Quale partito prendere? Persuadersi che lo si è realmente, adottarne il carattere, le passioni, gl'interessi e ogni qual volta si presentano delle difficoltà, porsi la domanda, che cosa avrei fatto? Cosa avrei pensato? Come mi sarei espresso in quel frangente se fossi stato Maometto, se fossi

⁴⁴ È giusto osservare che a teatro non vi si chiede che siate, suppongo, un Nerone di cui si è immaginato e fornito un modello dal quale non è permesso allontanarsi; no, per un istante manifestate le passioni che caratterizzano il ruolo di Nerone, prendete il suo carattere, mettetevi al suo posto, esprimete allora ciò che sentirete e nulla di più. Va notato che colui che si sforzasse di prendere un carattere troppo distante dal suo, sarebbe falso e sproporzionato, e quindi riuscirebbe sgradito; ciò prova che non bisogna assumere ruoli troppo lontani dal proprio carattere e che richiedono mezzi che esulano dalle proprie possibilità.

stato Vendôme? Cominciare sempre in modo preciso e semplice, parlare naturalmente e mai troppo in fretta,⁴⁵ trovare il tono, la congruenza del ruolo, essere il personaggio stesso; sono Vendôme, vedo Adélaïde, ecco Nemours; parlo loro, mi rispondono, non vedo che loro. Adoro Adélaïde! per lei farei qualsiasi cosa, l'idolatro!... Il nemico avanza!... Mi precipito nella battaglia, il mio popolo e il mio esercito mi aspettano: ma Adélaïde! mia suddita, eppure così cara al mio cuore! lei, per la quale ho fatto tutto! Ella osa disdegnarmi! E mio fratello l'ama! E lui solo è amato! O dei! Farei morire fratello, amico, amante e me stesso!⁴⁶ È facile intuire che bisogna ben capirsi e seguire gl'impulsi dell'anima, raramente ci si sbaglia; nondimeno può succedere ed è allora che l'attore ha bisogno dell'arte,⁴⁷ ma

⁴⁵ Lo scoglio comune degli attori è di troppo affrettare l'eloquio per lasciarsi andare alle digressioni dell'immaginazione: in effetti nel momento in cui il simulacro di un'idea è tracciato nel cervello, le fibre si eccitano rimescolando improvvisamente il sangue in circolo che a sua volta porterà il turbamento al cuore e alle parti sensibili che vi corrispondono. Ma prima di giungere al cuore, un secondo simulacro viene tracciato nel cervello: il sangue riceve una seconda impressione che si mescola alla prima, i due pensieri si confondono e il sangue, raggiunto il cuore, non può comunicargli allora che un vago turbamento che esprime solo qualcosa di assai convulso, di conseguenza non possiamo che raccomandare vivamente ai giovani di trattenere la foga della loro immaginazione, per abituarsi a sentire col cuore e non solo col cervello.

⁴⁶ Ben riassume Tournon il nodo della tragedia voltairiana *Adélaïde du Guesclin*, tratta dalla storia francese. Il duca di Vendôme, alleato degl'Inglese, ha salvato e dato asilo a Adélaïde nella città di Lille, ora cinta d'assedio, e ne è innamorato. Ma lei ama in segreto, riamata, il duca di Nemours, fratello di Vendôme, di cui da tempo non si hanno notizie. Ora si scopre che partecipa all'assedio: ferito, viene fatto prigioniero. Dopo la vittoria Vendôme ripropone a Adélaïde il matrimonio, che lei rifiuta e Nemours, presente, confessa al fratello di amarla in segreto da due anni. Vendôme, folle di gelosia nello scoprire il rivale, lo minaccia di morte. Intanto i soldati di Nemours hanno riportato la vittoria finale; Vendôme rinuncia alla vendetta.

⁴⁷ Ci sono a teatro due tipi di ruoli che raramente vengono recitati dal vero, si tratta di quelli di tiranni e di quelli caricaturali. È vero che i primi sono apparsi insostenibili e quindi si è cercato di recitarli naturalmente, ma va osservato che non è perché erano colti dal vero, bensì dal lato meno favorevole. Ci hanno mostrato dei barbari o piuttosto degli animali feroci, anziché farne degli uomini. Eh! abbozzati con quei colori non potevano che suscitare indignazione! Sono d'accordo, tuttavia ce ne sono alcuni caratterizzati da tratti rivoltanti e poco comuni, ma si sa che

Non esistono serpenti, o mostri odiosi

Che imitati dall'arte, non possano piacere allo sguardo.

Si potrebbe eccepire che la colpa è dei poeti che li hanno disegnati di tal sorta? Ignoro le loro ragioni, ma sarei tentato di credere che hanno forzato così i caratteri di quei ruoli per renderli più teatrali, per farne il movente dell'interesse, e di certo non dubitavano che ci si sarebbe accontentati di recitare freddamente un ruolo che abitualmente è alla base delle situazioni, dell'azione e spesso di tutto il lavoro. Mi sembra nondimeno che gli autori abbiano voluto disegnare dei tiranni, degli uomini crudeli, ma non dei mostri e pur supponendo che avessero disegnato dei mostri, penso che avrebbero potuto almeno dar loro aspetto umano; perché mostrandoci degli esseri che non esistono in natura, significa mancare a uno fra gli scopi essenziali a teatro, quello di correggere. Se ci presentate dei mostri, nessuno potrà riconoscersi, ma se ci presentate degli uomini crudeli e spietati sotto la maschera della dolcezza e della bontà, pressappoco quali sono in realtà, impareremo a conoscerli e a diffidarne; da lì scaturirebbe, credo, la miglior lezione di morale che potreste offrirci. Mi si obietterà, forse, che dato che ci si è accontentati fino ad oggi del modo in cui si recitano tali ruoli, che tanto vale attenersi ad essi e continuare secondo le abitudini, il che d'altronde costituisce almeno una risorsa per

ha per prima cosa bisogno di un tratto squisito, di un gusto delicato e soprattutto affinato per operare una felice scelta della bella natura, perché essa può esprimersi in cento modi diversi ed è allora che si deve cogliere, apprezzare, avvertire le convenienze e l'armonia e conoscere le grazie della sfumature preziose. Una volta ben imparata e concepita la parte, si tratta di iniziare le prove, ma per abbracciare l'insieme, per cogliere il tono favorevole degl'interlocutori, perché come in un concerto i musicisti sono obbligati ad accordarsi, così per recitare è necessario trovare un accordo, non solo per quanto concerne i suoni semplici della voce, ma anche in rapporto all'accento patetico dell'anima. Immaginiamo due o più persone in società che si intrattengono fra loro, esse assumono, senza pensarci, un accordo musicale e un accordo emotivo. Ora, se rompete in scena quell'accordo, non sembrerete più intrattenervi naturalmente, ne scaturisce la mancanza d'illusione; ma c'è di più, alcuni accordi sono preferibili ad altri in considerazione del volume della voce dell'attore. Rendiamolo in concreto, supponiamo per esempio due virtuosi, un uomo e una donna, il

i talenti modesti. Non pretendo neanche che le mie osservazioni diventino legge, tuttavia non posso sottacere quanto questi ruoli, recitati in tal maniera, noccano al fascino della rappresentazione. Si deve allora sopportare che ogni qual volta appare il tiranno una recitazione fredda quanto monotona venga a distruggere ogni illusione e a rompere l'accordo e la sintonia fra gli altri attori per recitare spesso, oso dirlo, quel che non si capisce affatto e che perciò non produce alcun effetto. Bisogna allora che il bravo spettatore abbia la compiacenza di annoiarsi fintantoché Danao o Polifonte abbiano terminato le loro tristi confidenze e contenti di vederli allontanarsi pensa di poter gioire, ma no, gli altri attori, algidi come quello appena uscito, hanno perso coordinazione e verità e spesso non sono ancora riusciti a riprendersi quando il tiranno ricompare; così lo spettatore raggelato vede terminare la pièce senza aver provato altra sensazione se non quella dell'impazienza. In quanto ai ruoli così detti caricaturali confesso che sono più divertenti quando sono imitati e amplificati con arte che quando sono recitati naturalmente; la ragione ne è semplice: Arlecchino imitando un gobbo e facendosi beffe di lui, ci fa certamente più piacere del gobbo stesso. Non nasconderò tuttavia gl'inconvenienti che derivano inevitabilmente da questa divertente imitazione: in primo luogo ci vengono offerti degli originali che non hanno modello proprio per renderli più comici, mancando così lo scopo essenziale, perché nessuno può dire, eccomi. In secondo luogo ci sono ben pochi attori, impegnati in quei ruoli, che non approfittino della circostanza per attirare su di sé tutti gli sguardi, rompendo ogni sintonia con gli altri interlocutori, e così non ci sono occhi che per loro! Se escono di scena si resta freddi fin quando gli altri attori siano riusciti a riprendersi. Sarebbe auspicabile che ruoli simili fossero sempre interpretati da gente raffinata, come Dugazon che riceve un plauso unanime e concilia la natura col dilettevole.

Il distico è tratto dall'*Art poétique* di Nicolas Boileau-Despréaux: «*Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux / Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux*» (III, vv. 1-2). 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; Boileau, analogamente a Orazio, è convinto assertore che il bello si trova nel vero e che il vero si trova in natura.

J. B. Henri Gourgand detto Dugazon (1746-1809), recitava con grande successo soprattutto nei ruoli comici; aveva debuttato alla Comédie nel 1771 e l'anno successivo era stato ammesso come *sociétaire*. Quando nel maggio del 1786 sarà creata la prima École royale de Chant, de Danse et de Déclamation, Dugazon, con Molé e Fleury, sarà nominato professore di «declamazione drammatica».

primo con una voce di *basse-taille* e l'altra con una voce di *haute-contre*,⁴⁸ se vogliono cantare all'unisono accadrà necessariamente che uno dei due sarà costretto e a disagio: per quanto si sforzi, il volume della voce è molto inferiore di quando prende il tono che gli è proprio. Ma se invece di cantare all'unisono l'uno prenderà la *basse* e l'altra il *premier dessus*,⁴⁹ li vedrete entrambi, liberi nella loro parte, rendere un volume di voce ben più considerevole e più raffinato di prima. Parimenti a teatro bisogna che ciascuno assuma l'accordo che gli si confà, affinché la voce sia più sonora e più flessibile, perché si deve sempre aver l'avvertenza di servirsi della propria voce col tono più facile e più vero, né troppo acuto né troppo pieno, che innanzitutto la parola non sembri venire né dalla testa né dalla gola: tali abitudini, una volta contratte, difficilmente si correggono.

È dunque necessario, durante le prove, accordarsi sull'entrata e le uscite e accordarsi anche sulle posizioni occupate sul palcoscenico, sui diversi gruppi da formare al momento del colpo di scena,⁵⁰ su situazioni particolari, ecc. Tutto ciò viene deciso secondo le usanze e le caratteristiche del personaggio rappresentato; peraltro il gusto e l'arte hanno gran peso. Poiché l'insieme dipende dalla prospettiva e dal disegno, un buon pittore in genere non si sbaglia. Una prova essendo solo una verifica affinché ognuno possa coordinarsi, sarebbe assurdo e ridicolo cercare di lasciarsi

⁴⁸ La terminologia vocale in uso in Francia nel Settecento è diversa rispetto a quella standard che circola nel resto dell'Europa, le differenze sono dovute in parte all'estensione delle voci, in parte alla tecnica vocale impiegata; per tale ragione i lemmi non sono stati tradotti. Il registro vocale di *basse-taille* «corrisponde grosso modo all'odierno baritono: all'opera è la parte di basso per eccellenza, vellutata con begli acuti. Chiave di *fa* posta nella terza linea del pentagramma» (*Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dir. Marcelle Benoît, Paris, Fayard, 1992, p. 57). Il registro vocale di *haute-contre* «corrisponde a quello del grande tenore alla francese, dagli acuti potenti e di un bel timbro. La *haute-contre* non è naturale, scrive Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique* (1767), bisogna forzarla per portarla al diapason» (ivi, p. 339). Esempio già suggerito da d'Hannetaire a proposito della differenza fra i registri vocali: «Per meglio farmi capire, che mi sia consentito ancora un paragone col canto. [...] Una *basse-taille* fa sentire un'aria qualsiasi a una *haute-contre*, e viceversa: ognuno canterà certamente la stessa aria con la propria voce, e nessuno dei due è così maldestro da prendere e copiare la voce dell'altro, cosa impossibile quand'anche lo si volesse: si copierà il tono, la musica, ma difficilmente il suono della voce» (*Observations sur l'art du Comédien*, cit., p. 27).

⁴⁹ Il registro vocale di *basse* si annota in chiave di *fa* posta nella quarta linea del pentagramma (*Dictionnaire de la musique en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, cit., p. 55). Il *dessus*, registro delle voci bianche, delle donne, degli evirati, si divide in primo e secondo, comprende tutte le voci che oggi vengono designate col termine di soprano, mezzosoprano e contralto. Si annota in chiave di *sol* posta nella seconda linea del pentagramma, o di *do*, sulla prima linea (ivi, p. 230).

⁵⁰ All'importanza della disposizione scenica era stato particolarmente sensibile Diderot che nelle sue «tragedie borghesi» aveva affidato a dettagliate didascalie i movimenti e la collocazione dei personaggi.

andare alla propria parte per produrre effetti violenti⁵¹ perché all'attore, dimentico di sé, sarebbe impossibile giudicare se coglie il tono degli interlocutori e se si è in accordo con loro. Si deve perciò recitare con semplicità, senza precipitazione⁵² e il più naturalmente possibile,⁵³ senza mai sforzarsi.⁵⁴ Se succede che venga meno l'accordo in un qualsiasi

⁵¹ Si vedono spesso alcuni attori sforzarsi per produrre degli effetti ed eclissare quanti sono in scena con loro, ciò avviene solo a causa dell'ignoranza o di un malinteso amor proprio: è chiaro che se il secondo personaggio vorrà emergere e risaltare quanto il primo, distruggerà l'insieme, danneggiando se stesso; così se la luce di un dipinto è focalizzata sul secondo personaggio, l'eroe si trova in ombra e l'effetto d'insieme è mancato; è dunque importante che ognuno conosca la propria posizione e la rispetti.

⁵² Abbiamo l'ardire di promettere un successo quasi sicuro a tutti i principianti che seguiranno il precetto che stiamo per dare: e cioè di pensare a quanto diranno prima di parlare. Si potrebbe osservare, forse, che è inutile dare siffatto consiglio e tuttavia avviene spesso che a teatro venga trascurato benché si sappia benissimo che, nelle relazioni quotidiane, non è possibile dire alcunché se prima non lo si è pensato.

⁵³ Ci si stupirà forse di non trovare ora un paragrafo a parte per la tragedia, tuttavia se ci si riflette, si ammetterà facilmente che i precetti della commedia devono essere gli stessi della tragedia e la ragione è semplice: in entrambe vengono rappresentati degli uomini, la sola differenza è che nella tragedia si tratta di eroi e nella commedia di uomini comuni, ma questi eroi erano uomini soggetti alle nostre stesse passioni e ai nostri stessi vizi. Erano, lo ammetto, uomini coraggiosi che hanno compiuto grandi azioni, cose straordinarie e per tale ragione abbiamo di loro un'altissima opinione e qualche volta ci succede persino di volerne fare dei semi-dei. Ma uomini anche noi, non sappiamo dar loro altri pensieri né altre passioni se non i nostri; bisogna che si mettano alla nostra portata, insomma parlano come noi per esser capiti, di conseguenza bisogna che agiscano come noi per emozionarci, con la sola limitazione che esigiamo che mantengano la nobiltà e l'imponenza che abbiamo associato alla superiorità del loro carattere. Sarebbe quindi ridicolo volerli far parlare in cadenza e agire su comando come pretendono alcuni. Lungi da me l'idea di attaccare le leggi della prosodia e del buon gusto, ne raccomandando al contrario uno studio accurato prima di presentarsi in pubblico. Ma so anche che è possibile conciliare la seduzione della prosodia con la verità dell'eloquio e la nobiltà del carattere.

Sulla recitazione cantilenante dell'alessandrino della tragedia classica francese e sulla sua validità si erano interrogati critici e autori del Settecento. Houdar de la Motte, nel suo *Discours sur la tragédie*, aveva propugnato, in modo assai innovativo, la forma prosastica per la tragedia rivendicando tale possibilità in nome della verosimiglianza e della naturalezza, argomentando a lungo sull'artificiosità del verso, tanto da scrivere un *Cédipe*, tragedia in prosa (*Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte, l'un des Quarante de l'Académie Française*, Paris, Prault, 1754, 10 voll., vol. IV, pp. 392-396). Fu avversato da Voltaire che al contrario vedeva nel vincolo della rima una necessità estetica.

⁵⁴ *Quel che mi sembra veramente essenziale a teatro, è la pratica di una grande verità che l'ingenuo La Fontaine ha espresso scherzando, verità che gli attori non dovrebbero mai perdere di vista:*

Non forziamo il nostro talento,

Non faremmo nulla con grazia.

Massima veritiera e ben poco seguita, in effetti quanti giovani, che sembravano dover essere all'inizio l'ornamento del teatro, ben presto sono diventati insopportabili a forza di declamare a tutto spiano, a ogni istante e ogni dove. Se ci si abitua a recitare solo con l'immaginazione, e per capriccio, è fuor di dubbio che alla fine si diventerà del tutto insensibili, pur avendo fatte le debite considerazioni. I giovani di cui parlo ne sono la prova, si impadroniscono del primo passaggio che si offre alla loro immaginazione, si sforzano, recitano come pazzi col cervello infiammato, o se vogliono mettere una qualche sensibilità, non essendo naturalmente emozionati da quanto precede, forzano la natura, violano ogni legge e allora, in assenza totale di convenienze, tutto viene da loro distrutto e per voler sentir troppo, presto non sentono più nulla: in altre parole non sono più giovani api in volo sui fiori per raccoglierne il nettare, no, diventano esseri frenetici che mettono tutti in fuga.

passaggio, si tratta di ricominciare e nulla di più. Non ci resta che insistere sulla necessità di fare molte prove, poiché anche il solo difetto d'insieme basta a far svanire ogni illusione e di conseguenza è impossibile che un attore, per quanto artisticamente dotato, raggiunga quella sublime verità che costituisce l'incanto del teatro in mancanza d'un accordo perfetto tra gl'interlocutori.

Dopo un numero sufficiente di prove, viene il momento di recitare e allora che un costume semplice e vero, ma artisticamente acconciato, componga il vostro abbigliamento; nessun ornamento estraneo, ciò che è inutile riesce sgradevole, tuttavia non dimenticate nulla di quanto caratterizza il personaggio che rappresentate, tutto, persino la pettinatura deve rivelare chi siete, una donna sensibile non va agghindata come una smorfiosa, parimenti un filosofo si veste ben diversamente da un uomo di mondo e Cinna,⁵⁵ irretito in una congiura, non ha l'abbigliamento curato quanto quello di un cortigiano sfaccendato. La storia e i dipinti antichi sono i monumenti durevoli dai quali attingere la verità del costume tragico, in quanto a quello della commedia, basta l'usanza della società.

Malgrado l'attenzione dovuta al costume, guardatevi tuttavia, nel momento di entrare in scena, di farne la vostra unica cura; dovete recitare una parte, vi è necessario un minimo di raccoglimento. Ora si tratta di rivestirvi del carattere della vostra parte e di convincervi che siete realmente il personaggio di cui si tratta, che siete, suppongo... un Alceste, un Misanthropo?⁵⁶ Sì, siete quell'Alceste, quel nemico di ogni debolezza umana, quell'uomo che odia ogni altro uomo, che odia se stesso, che odia fin'anche la passione che lo divora, che ama e detesta l'oggetto stesso della sua passione; quindi nulla vi piace, tutto vi irrita, dappertutto non vedete che ingiustizia, cattiveria, scelleratezza, infamia... Si alza il sipario, che una sciocca timidezza non venga a turbarvi in quel momento: non pensate affatto al pubblico, pensate a voi, che una coraggiosa fiducia in voi stesso vi restituisca intera la vostra fermezza. Comparite senza audacia e senza timore, guardatevi dal pretendere gli applausi, pensate a ciò che dite, siate vero quanto potete esserlo, non preoccupatevi affatto di quanto accadrà. Siate Alceste, altercate con il vostro amico, rinfacciategli i suoi torti, ne ha

Jean de La Fontaine (1621-1695), celebre autore delle *Fables*; la citazione: «*Ne forçons point notre talent, / Nous ne ferions rien avec grâce*», è tratta dal Libro IV, favola 5: «*L'Ane et le petit chien*», vv. 1-2; essa si ispira a un testo di Esopo.

⁵⁵ Accenno al personaggio della tragedia eponima di Pierre Corneille (1640): Cinna è a capo della congiura contro l'imperatore Augusto.

⁵⁶ Molière nella commedia in versi *Le Misanthrope* (teatro del Palais Royal, giugno 1666), ha messo in scena con Alceste un personaggio in lotta contro l'ipocrisia della società e l'opportunismo mondano, così egli critica l'amico Philinte che giudica privo di sincerità e la leggerezza della giovane Célimène di cui è innamorato e che è pronto a perdonare se lei decidesse di abbandonare Parigi per seguirlo in un luogo ritirato dove vivere lontano da ogni futilità.

di veri, attaccate il genere umano, dichiaratevi suo nemico, tutto ciò che esiste gronda vizio, tutti gli uomini sono dei mostri, minacciate, sfogatevi, la vostra collera è giusta, solo voi siete virtuoso; maledite gli uomini, sono tutti falsi, impostori, ingrati, perfidi; fuggite via, abbandonateli e giurate di rinunciare a loro per sempre.

E ora crediamo di dover lasciare al nostro allievo la facoltà di seguire le leggi del proprio genio e di mostrare liberamente le facoltà del suo animo; che le conoscenze acquisite, il suo gusto e il lavoro ne siano ora i soli maestri, il sublime dell'arte non può essere insegnato, non che non sia possibile dire ancora parecchie cose e anche molto più di quanto fin'ora detto. Ma talenti superiori ci hanno preceduto: Rémond de Sainte-Albine, Dorat, d'Hannetaire, Cailhava⁵⁷, la penna elegante dell'uno e le riflessioni erudite degli altri lasceranno forse poche cose da aggiungere, per questo vi rinviamo il nostro allievo. In quanto a noi, che si siamo limitati a sviluppare solo i primi elementi dell'arte, penseremmo di aver fatto molto se ci fossimo riusciti.

⁵⁷ Jean-François Cailhava de l'Estandoux, autore di pièces sia per il Théâtre-Français che per il Théâtre-Italien, aveva pubblicato il saggio: *De l'art de la comédie* (1772); darà successivamente alle stampe un testo su *Les Causes de la décadence du Théâtre* (1789).