

Mara Fazio

Voltaire. Le lettere agli attori

1. Dalla Lecouvreur alla Dumesnil

Voltaire inizia la sua carriera di autore tragico a ventiquattro anni con *Oedipe*, nel 1718, e termina sessant'anni dopo, nel 1778, con *Irène*, alla vigilia della morte. A differenza di oggi nel corso del '700 la sua fama europea è dovuta principalmente al suo ruolo di tragediografo: è, fino alla sua morte l'autore più rappresentato alla Comédie Française. È per il Théâtre Français e per il suo pubblico che Voltaire scrive le sue tragedie. La tragedia classica in versi alessandrini ha per lui il primato su tutti i generi. Voltaire resta sostanzialmente estraneo al dramma, la grande novità teatrale del secolo che trionferà negli ultimi vent'anni della sua vita e detesta «le tragedie borghesi in prosa che annunciano un po' la decadenza finale».¹ La recitazione sulla quale Voltaire riflette e scrive nelle sue lettere e in alcune prefazioni alle sue pièces, è perciò per lui solo la declamazione tragica, in versi. Ma il suo interesse è principalmente un interesse d'autore. Un autore che ama interpretare le proprie opere e dirigere gli attori. Voltaire non ha una teoria generale della recitazione, non si interessa alle teorie e ai trattati, non partecipa alla discussione sull'arte dell'attore come altri intellettuali del suo tempo (Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Diderot). Il suo approccio è sempre empirico, pragmatico, da maestro di declamazione, da direttore di attori, mai teorico. Scrive nel 1730 a proposito di *Oedipe* nel suo *Discours sur la tragédie*:

Sono lontano dal pretendere di dare una poetica in occasione di questa tragedia: sono persuaso che tutti questi ragionamenti delicati tanto dibattuti da qualche anno non valgano una scena di genio e che ci sia ben più da apprendere in *Polyeucte* e in *Cinna* che in tutti i precetti dell'abate d'Aubignac. Severe e Pauline sono i veri maestri dell'arte. Tanti libri fatti sulla pittura da dei connaisseurs non istruiranno un allievo tanto quanto la sola vista di una testa di Raffaello.²

¹ D6995 (a d'Argental, 13 settembre 1756). Le lettere di Voltaire sono citate in base al sistema di riferimento con sigla dell'edizione della *Correspondance* curata da Theodore Besterman per la Oxford Foundation in *Œuvres complètes de Voltaire / Complete works of Voltaire*, voll. 85-135, *Correspondence and related documents*, a cura di Théodore Besterman, Ginevra, Toronto, Banbury, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977.

² Voltaire, *Nouvelle préface d'Oedipe*, in *Théâtre de Voltaire*, Tome I, Paris, Didot, 1801, pp. 58-59.

Lo stesso punto di vista empirico, la stessa assenza di una poetica e di un'estetica metodica e sistematica, Voltaire la dimostra nei confronti dell'arte della declamazione. I suoi giudizi e le sue idee sulla recitazione, rintracciabili caso per caso nella sua immensa corrispondenza, sono consigli sporadici occasionali, che riguardano casi specifici e si riferiscono a singole realizzazioni degli interpreti delle sue opere. Voltaire non si pronuncia sulla declamazione degli attori delle sue tragedie che prima e dopo l'andata in scena alla Comédie Française (dove, quando è a Parigi, lui stesso dirige gli attori) per tutta la vita lui stesso recita e mette in scena nei suoi théâtres de société, i quali funzionano come una specie di laboratorio rispetto al teatro ufficiale di Parigi.

Si sa come Voltaire elabora le sue tragedie. Non porta a lungo dentro di sé il soggetto che si propone di trattare. In qualche settimana, talvolta in qualche giorno, i cinque atti sono in piedi. Allora comincia la correzione dell'opera, aiutato dai consigli del suo 'aréopage', d'Argental, Thibouville et Thieriot.³ E mentre ritocca, rifà una scena, perfino un intero atto, recita la sua pièce nel suo studio, o meglio ancora, la fa recitare nei suoi teatri privati, in quello della rue Traversière (a Parigi) o in quello di Ferney. Sia che egli ricopra un ruolo, sia che si accontenti di essere un 'uditore benevolo' nelle sue rappresentazioni sperimentali, vede le scene volare in frantumi, i difetti del dramma chiarirsi alla luce delle candele, le qualità e i difetti disegnarsi nettamente. Senza perdere tempo prende la penna e da l'avant-scène corregge, fa ricominciare e arriva così al risultato desiderato. Durante queste prove preparatorie concepisce e fissa la messinscena della sua opera. Questa messinscena, quando è a Parigi la fa eseguire lui stesso dagli interpreti del Théâtre-Français. Se è lontano dalla capitale, scrive in margine ai testi, le attitudini, i gesti, le *passades*; sottolinea le parole e le sillabe da valorizzare; annota il tono delle tirate, come i musicisti annotano 'l'allégro et l'adagio delle loro partiture'. Oltre a queste indicazioni, — a questa musica dei ruoli, per servirci della sua espressione — che lui indirizza agli attori, i *régisseurs*, cioè d'Argental, Thibouville et Lekain ricevono i suoi ordini sul modo di dirigere gli studi di insieme.⁴

Per questo è soprattutto leggendo la sua corrispondenza che si possono dedurre le idee di Voltaire sulla recitazione.

³ Charles-Augustin de Ferriol, comte d'Argental (1700-1788) consigliere al Parlamento di Parigi, per settant'anni fedelissimo amico di Voltaire e suo agente letterario e teatrale a Parigi; Henri Lambert d'Herbigny, marquis de Thibouville (1710-1784) letterato; Nicolas-Claude Thieriot (1696-1772) amico di gioventù di Voltaire. Nelle numerosissime lettere a d'Argental e a sua moglie Jeanne-Grâce Bosc du Bouchet, comtesse d'Argental (1702-1774), con i quali per tutta la vita mantenne un rapporto privilegiato, Voltaire chiamava spesso i suoi interlocutori 'i miei angeli'.

⁴ J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1900, pp. 357- 358.

Se i prototipi incontestati della tragedia restano Racine e Corneille, il modello della recitazione quando Voltaire comincia la sua attività di autore non è più quello secentesco della declamazione cantata della Champmeslé (morta nel 1698, e che Voltaire non aveva fatto in tempo a vedere), ereditato da attrici come la Duclos e la Desmares. Così come richiede più azione e meno *récit* per purgare la tragedia della «piatta galanteria di cui è infetta»⁵ Voltaire cerca nella declamazione tragica nobiltà ma non familiarità, vuole più naturalezza, più espressione, più patetismo, più movimento. La tragedia deve essere in grado di far versare lacrime, di far piangere, come voleva già Orazio, ma deve passare dal 'furioso' secentesco al patetico settecentesco. È una posizione intermedia tra il vecchio modello della declamazione cantata e il nuovo modello proposto da Diderot con il dramma borghese. Voltaire si batte per mantenere in vita il verso, la declamazione elevata, ma è sempre più convinto che per riuscirci è necessario rinnovare il modello secentesco, imprimendo alla tragedia come all'attore più espressione visiva, meno canto. Anche lui come Diderot, pur se molto più moderatamente, nel corso del secolo sposta progressivamente l'attenzione dall'orecchio all'occhio.

Dopo il debutto con *Oedipe* (1718, interpretato da Mlle Desmares, una delle amanti del reggente formata alle lezioni di Mlle Champmeslé) Voltaire porta in scena alla Comédie *Artémire* (1720) e *Mariamne* (1724). In entrambi l'interprete principale è Mlle Lecouvreur (1692-1730). Le due tragedie non hanno successo, il talento di Mlle Lecouvreur non riesce a salvare le *pièces* di Voltaire e nel 1730 l'attrice muore improvvisamente, giovanissima, forse avvelenata, pochi giorni dopo aver interpretato Jocaste in una ripresa dell'*Oedipe*. Voltaire non smetterà mai di ricordarla come la migliore delle sue interpreti. Perché? Perché recitava 'in modo naturale' diceva Voltaire. Aveva precisione, semplicità, verità. Le attrici che l'avevano preceduta, e che erano ancora le sue rivali, si erano distinte per una declamazione pomposa, maestosa e cantata in cui l'enfasi e la ampollosità ostacolavano l'espressione delle emozioni e della vera sensibilità. Tramite effetti di voce ricercati si erano sforzati di far sentire al parterre la bellezza armonica dei versi.

Quinault e la Duclos furono sempre gli stessi, che recitassero Orosmane o Pyrrus, Hermione o Salomé. Essi fecero dei loro personaggi delle marionette convenzionali, dagli abiti sontuosi, i gesti compassati, che ricordavano più gli eleganti di Versailles che non gli eroi dell'antichità. Recitavano i loro ruoli, non li interpretavano. Non furono 'agissant'; non animarono mai una tragedia con delle *passades*, con dei giochi di scena, ma la ridussero ad una sequenza di conversazioni, nelle quali ritagliavano un pezzo di bravura o una tirata amorosa

⁵ D4105 (alla duchesse de Maine. 21 gennaio 1750).

che facesse apprezzare le qualità della loro voce. Data così una rappresentazione tragica non era che una recitazione dialogata e non era molto diversa in verità da quelle riunioni dell'antica Roma in cui Seneca faceva leggere le proprie opere in una assemblea di amici.⁶

Adrienne, esponendo minutamente per filo e per segno le sue tirate, dando alle parole il loro giusto valore, mirava invece innanzitutto a tradurre il pensiero del poeta, a mostrarne il fondo e anche talvolta a integrarlo. I suoi movimenti differivano anche dai gesti adottati dagli attori della vecchia scuola. Le sue attitudini erano più naturali. Non avevano niente di ricercato, niente di automatico. Inoltre l'attrice esercitava in massimo grado l'arte di ascoltare il proprio interlocutore. Il suo viso rifletteva i sentimenti dell'attore che le parlava. Voltaire si prodiga in lodi definendola l'«attrice inimitabile che aveva quasi inventato l'arte di parlare al cuore, e di mettere del sentimento e della verità dove fino allora non si metteva che pompa e declamazione».⁷

Nessuno riuscì ad eguagliare Adrienne Lecouvreur nell'arte della naturalezza. Coloro che tentarono di seguirne le tracce cadevano nel tono piattamente familiare di chi legge ad alta voce il giornale, confondendo natura e quotidianità, dimenticando che la tragedia deve sempre far trasparire la grandezza del soggetto, dando ai loro personaggi il tono borghese e trascurando ciò che Adrienne non aveva mai fatto «quel grado di animazione necessaria per esprimere le grandi passioni e farle sentire in tutta la loro forza».⁸ Dopo la morte di Adrienne Lecouvreur attori e attrici tornarono per lo più alla routine della vecchia scuola. Il suo caso restò isolato.

Voltaire intanto, in seguito all'affare Rohan tra il 1725 e il 1729 era stato in Inghilterra. Londra fu per lui un'esperienza fondamentale anche dal punto di vista teatrale. Nei teatri londinesi Voltaire scopre Shakespeare. Un nuovo teatro-agito si schiude ai suoi occhi. La necessità di rinnovare la tragedia francese imprimendo più azione e movimento è confermata dalla sua esperienza di spettatore nei teatri inglesi. La forma francese della tragedia basata sul *récit* più che sull'azione

escludeva le grandi espressioni delle passioni, i quadri forti degli infortuni umani, quei tratti terribili et acuti che afferrano i cuori. La declamazione che fino a Mlle Lecouvreur era un recitativo misurato, quasi un canto annotato, metteva un

⁶ J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p. 53.

⁷ Dal discorso scritto da Voltaire pronunciato il giorno della chiusura del teatro nel 1730. Paris, Bibliothèque-Musée de la Comédie Française.

⁸ Voltaire, *Épître à Mlle Clairon*, in *Œuvres complètes de Voltaire*, Ed. Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, Tome X, p. 385.

ostacolo in più a quegli impeti della natura che si dipingono con una parola, con un atteggiamento, con un silenzio, con un grido strappato al dolore.⁹

A Londra Voltaire vede gli interpreti di Shakespeare e ne studia la maniera di recitare.

Anche se questa non aveva il realismo sorprendente che più tardi avranno Garrick, Kemble e Siddons, era molto lontano dai modi convenzionali in cui recitano gli attori francesi. Del resto sarebbe impossibile rappresentare il sonnambulismo di Lady Macbeth, l'assassinio del re Duncan, la follia di Ofelia, con una declamazione ampollosa, con dei gesti misurati al compasso. Per tradurre i sentimenti di questi personaggi, è necessario esprimerli con la pantomima, agirli; non ci si può limitare a recitare i loro ruoli come gli interpreti di Racine recitavano i loro. Quest'arte vivente e animata che le opere shakespeariane richiedono agli attori, Voltaire si sforza di introdurla sul palcoscenico freddo e compassato della Comédie-Française nello stesso tempo in cui introduce l'azione materiale del teatro inglese. Come raggiunge questo scopo? Guidando lui stesso gli attori, che egli conduce su un terreno nuovo.¹⁰

Al ritorno dall'Inghilterra Voltaire scrive *Brutus* e lo rappresenta nel dicembre 1730 (Mlle Lecouvreur è morta da 8 mesi). L'interprete è la quindicenne Mlle Dangeville, allieva di Mlle Desmares, sua zia, che aveva appena debuttato alla Comédie Française. Colpito dal modo in cui l'aveva vista recitare Hermione in *Andromaque*, Voltaire le aveva offerto il ruolo di Tullie in *Brutus*. Ma la nuova pièce di Voltaire non piace al pubblico parigino. L'autore scrive all'attrice l'indomani della prima:

La *pièce* è indegna di voi; ma siate sicura che acquisterete gloria riversando le vostre grazie sul mio ruolo di Tullie. Il successo sarà dovuto a voi. Ma per questo ricordatevi di non precipitare nulla, di animare tutto, di mescolare dei sospiri alla vostra declamazione, di imprimere dei tempi lunghi. Soprattutto recitate con molta anima e con forza il finale del *couplet* del vostro primo atto. Mettete del terrore, dei singhiozzi e dei tempi lunghi nell'ultimo pezzo. Mostratevi disperata, e farete disperare le vostre rivali.¹¹

Mlle Dangeville dopo l'insuccesso del *Brutus* lascerà la tragedia e diventerà interprete di soubrettes nella commedia. Voltaire a partire da *Zaire* (1732) «andò sempre più allargando il quadro della tragedia classica, dando un posto considerevole all'azione, [...] servendosi di tutti i mezzi materiali suscettibili di

⁹ Voltaire, *Appel à toutes les nations de l'Europe* (1761) in *Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, Hachette, 1859-1862, Tome XVIII, pp. 396-418.

¹⁰ J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., pp. 356-357.

¹¹ D387(a Marie-Anne Dangeville. 12 dicembre 1730).

esercitare il terrore e o l'interesse». ¹² A tali drammi di un genere nuovo era necessario un nuovo modo di recitare. I gesti misurati, la dizione convenzionale non erano più adatti al 'gran patetismo' di *Mérope* (1743), di *Sémiramis* (1748). Mlle Dusmenil nei ruoli di 'madri tragiche' fu la prima a comprendere la necessità di riformare l'arte teatrale e ad assecondare Voltaire nelle sue innovazioni.

Nel febbraio 1743 *Mérope* viene messo in prova al Théâtre Français sotto gli occhi vigili e fedeli di d'Argental, grande amico di Voltaire e suo luogotenente artistico, deputato a tenere i rapporti con la Comédie Française, a fare le sue veci e i suoi interessi, quando lui era lontano da Parigi. Dopo qualche giorno Voltaire lascia Cirey dove vive con Mme Chatelet e viene a Parigi per assistere personalmente alle prove di *Mérope*. Appare soddisfatto del lavoro fatto dagli attori e si complimenta con Mlle Dumesnil. Tuttavia Voltaire trovava che l'attrice non mettesse abbastanza forza, né abbastanza calore nella scena madre del quarto atto, la seconda, in cui Mérope lanciava un'invettiva contro Polyphonte. Diceva freddamente, senza sufficiente espressione, il celebre couplet *Commencez donc par m'arracher la vie*. Voltaire interrompe l'attrice e recita lui stesso il passaggio per indicare il tono. «Bisognerebbe avere il diavolo in corpo per arrivare al tono che volete farmi prendere» grida Mlle Dumesnil. «Sì, è vero, risponde Voltaire, ci vuole proprio il diavolo in corpo per eccellere in tutte le arti». La scena è raccontata da Lekain nelle sue memorie. ¹³

Mlle Dumesnil acquisisce il diavolo in corpo che le consigliava Voltaire e rompe con tutte le tradizioni precedenti della scena francese. Era un'attrice di temperamento che, come ha raccontato Diderot, doveva il suo talento più a delle felici disposizioni naturali che allo studio. Essendo ben dotata affrontava un ruolo d'istinto senza averne prima fatto un'analisi approfondita, senza aver minuziosamente studiato il carattere dell'eroina che doveva rappresentare, senza che le sue riflessioni l'avessero portata a scegliere un'interpretazione piuttosto che un'altra. Non ragionava sul suo personaggio prima di entrare in scena, recitava abbandonandosi all'ispirazione del momento. Si fidava della grande esperienza che aveva del proprio mestiere. Conosceva alcuni procedimenti infallibili per far scoppiare gli applausi e far apprezzare in una tragedia ogni dettaglio capace di suscitare una reazione nel pubblico. Grandi gesti, singhiozzi, grida, 'tons de force' alla fine delle tirate, tutti i mezzi che a teatro provocano l'ammirazione della folla erano messi in pratica dalla Dumesnil. La verità poteva soffrirne ma la maggior parte degli spettatori era

¹² J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p. 54.

¹³ Lekain, *Mémoires*, (Paris, 1822-1825) Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 434.

sedotta dai suoi effetti.¹⁴ In *Méropé* il pubblico parigino vide per la prima volta in una tragedia un'attrice correre sulla scena e tale innovazione che prima si pensava offendesse la dignità tragica venne accettata e applaudita. Scriverà più tardi Voltaire:

Cominciammo a conoscere questi tratti [azione, patetismo] solo con Mlle Dumesnil quando in *Méropé* gli occhi smarriti, la voce spezzata, sollevando una mano tremante, andava ad immolare il suo proprio figlio, quando Norbas l'arrestò, quando, lasciando cadere il suo pugnale, la si vide svenire tra le braccia delle sue donne, e lei uscire da questo stato di morte con i trasporti di una madre; quando in seguito, lanciandosi agli occhi di Polyphonte, traversando in un batter d'occhio tutto il teatro, le lacrime agli occhi, il pallore sulla fronte, i singhiozzi in bocca, gridò: Barbaro! È mio figlio! Abbiamo visto Baron. Era nobile e decente, ma era tutto. Mlle Lecouvreur aveva le grazie la precisione, la semplicità, la verità, la *bienséance*; ma il *grand pathétique* lo vedemmo per la prima volta in Mlle Dumesnil.¹⁵

Si legge sul «Mercure de France» nel maggio 1743:

Ce n'est plus Dumesnil qui paraît sur la scène;
Aussitôt qu'on la voit dans *Méropé* jouer
A tous les spectateurs elle fait avouer
Qu'elle-même y devient *Méropé* et *Melpomène*.¹⁶

2. Mlle Clairon

Da allora Voltaire ebbe nei confronti di Mlle Dumesnil riconoscenza e amicizia, anche se non smise mai di rimproverarle il dannoso vizio di bere. «Se Mlle Dumesnil continua a bere, *adieu le tragique*. Non esistono talenti durevoli con l'ubriachezza. È necessario essere sobri per comporre delle tragedie e per recitarle».¹⁷

Intanto alla Comédie Française era in ascesa Mlle Clairon (che debutta proprio nel 1743). Qualche anno dopo Voltaire scrive *Sémiramis* (1748). Voltaire affida a Mlle Dumesnil il ruolo della protagonista e a Mlle Clairon quello di Azéma. Era l'ultima volta. Da allora tutti i primi ruoli sarebbero stati per la nuova e più giovane attrice. Scrive Voltaire nel giugno 1756: «Noto che Clairon stimola l'emulazione di Dumesnil. Ma se lei vuole conservare il proprio talento

¹⁴ Cfr. J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p. 75.

¹⁵ Voltaire, *Appel à toutes les nations de l'Europe*, cit., pp. 396-418.

¹⁶ Non è più Dumesnil che appare sulla scena/ non appena la vedono recitare in *Méropé*/ tutti gli spettatori confessano/ che lei stessa è diventata *Méropé* e *Melpomène*.

¹⁷ D6935 (a d'Argental. 16 luglio 1756).

bisogna che smetta di bere. La Clairon ha delle inclinazioni più convenienti al suo sesso e al suo stato».¹⁸

Il 12 gennaio 1750 va in scena *Oreste*, scritto in pochi giorni da Voltaire in lotta con Crebillon, autore di *Electre* che aveva avuto grande successo. Il soggetto era lo stesso. La battaglia era vinta da chi riceveva più applausi ma anche soprattutto da chi riusciva a far versare più lacrime. Voltaire affida il ruolo di Clytemnestre a Mlle Dusmenil e quello di Elettre a Mlle Clairon. La sera stessa della prima, tornato a casa scrive alla seconda:

Siete stata ammirevole. Avete dimostrato in venti passi cos'è la perfezione dell'arte, e il ruolo di Elettre è sicuramente il vostro trionfo; ma io sono padre, e nell'estremo piacere che provo per i complimenti che tutto un pubblico estasiato fa a mia figlia, io le farò ancora qualche piccola osservazione che va perdonata all'amicizia paterna. Accelerate, senza declamare qualche punto come:

*Sans trouble, sans remords, Egisthe renouvelle
De son hymen affreux la pompe criminelle...
Vous vous trompiez, ma seur, hélas! Tout nous trahit, etc.*¹⁹

Voi non immaginate quanto questa accortezza metta varietà nella recitazione, e accresca l'interesse.

Nella vostra imprecazione contro il tiranno: *L'innocent doit périr, le crime est trop hereux*, non appoggiate abbastanza. Voi dite *l'innocent doit périr* troppo lentamente, con troppo languore. L'impetuosa Elettra in questo punto non deve avere che una disperazione furiosa, precipitosa ed eclatante. Nell'ultimo emistichio pesate su *cri*, *le CRIme est trop hereux*; è su *CRI* che deve essere l'intensità. Mlle Gaussin²⁰ mi ha ringraziato di averle messo il dito su FOU; *la foudre va partir*. Ah! Come è giusto questo FOU, mi ha detto. *La nature en tout temps est funeste en ces lieux*.

Voi avete messo l'accento su *fu* come Mlle Gaussin su *fou*; e si è applaudito: ma non avete ancora fatto risonare questa corda. Non sapete far valere i due pezzi del quarto e del quinto atto. Queste Eumenidi richiedono una voce più che umana, dei bagliori terribili. Ancora una volta, togliete le briglie, *avalez* dei dettagli, in modo da non essere uniforme nei *récits* dolorosi. Non bisogna trascurare nulla, e ciò che vi sto dicendo qui non è un nulla. [...] Buona sera, Melpomene, state bene.²¹

Qualche giorno dopo, temendo di avere urtato la suscettibilità dell'attrice con le sue critiche, Voltaire scrive a Mlle Clairon una seconda lettera:

¹⁸ D6908 (a d'Argental. 28 giugno 1756).

¹⁹ Senza turbarsi, senza rimorsi, Egisto ripete il fasto criminale delle sue terribili nozze...Voi vi sbagliate, ahimè, sorella mia! Tutto ci tradisce, ecc.

²⁰ Jeanne Gaussem detta Mlle Gaussin (1711-1767) prima interprete di *Zaire* nel 1732.

²¹ D4095 (a Mlle Clairon. 12 gennaio 1750).

Prego la divina Elettra, della quale mi confesso indegnissimo, di non pensare male se ho aggiunto al suo ruolo qualche consiglio. Non ho affatto preteso criticare il suo ruolo, ho solo voluto indicare la varietà dei sentimenti che devono regnarvi e le sfumature dei sentimenti che lei deve esprimere. È *l'allegro* e il *piano* dei musicisti. Ne faccio uso da trent'anni con tutti gli attori che non l'hanno mai trovato un male; e non ho certo meno fiducia nel suo grande talento, di cui sono sempre stato il partigiano più zelante.²²

In una terza lettera sempre negli stessi giorni Voltaire insiste con i suoi consigli:

In generale sono persuaso che la *pièce* possa avere successo presso i Francesi, nonostante sia una *pièce* greca; il vostro ruolo vi farà un onore infinito e costringerà la corte a rendervi tutta la giustizia che meritate. Il maresciallo Richelieu²³ dice che avete recitato in modo superiore e che mai attrice gli ha fatto più impressione; ma trova anche che avete messo un po' troppo adagio. Non bisogna andare a briglia sciolta; ma ogni tirata deve essere un po' serrata; è un punto essenziale. Ce ne son due che esigono una sorta di declamazione che non appartiene che a voi, e che nessuna attrice potrebbe imitare. Questi due *couplets* richiedono che la voce si dispieghi in modo grandioso e terribile, elevandosi per gradi e finendo con degli scoppi che portano l'orrore nell'anima. Il primo è quello delle furie: *Eumenides, venez*; il secondo: *Que font tous ces amis dont se vantait Pammène?* Tutto il sublime della declamazione in questi due brani, i passaggi che voi fate così mirabilmente negli altri, dalla prostrazione del dolore al furore della vendetta; qui con le parole, lì con i movimenti intervallati di curiosità, di speranza, di timore; i rimproveri, i singhiozzi, l'abbandono della disperazione e questa stessa disperazione nello stesso tempo tenera e terribile. Ecco ciò che mettete nel vostro ruolo, ma soprattutto vi domando di non rallentarlo mai appesantendovi troppo su una pronuncia che è più maestosa ma cessa di essere commovente il che è un segreto sicuro per prosciugare le lacrime. Non si piange mai tanto a *Méropé* che per la ragione contraria.²⁴

Nei giorni immediatamente successivi la prima Voltaire, come il suo solito, corregge il suo testo, accorcia una scena del secondo atto, riscrive il quinto e qualche giorno dopo, scrive ancora a Mlle Clairon:

Avete dovuto ricevere, Mademoiselle, un lieve cambiamento, ma molto importante. Non credo di sbagliarmi; vedo che tutti i veri uomini di lettere rendono giustizia alla mia opera, come la rendono al vostro talento. Non è che attraverso un esame continuo e severo di me stesso, non è che per estrema docilità

²² D4098 (a Mlle Clairon. 15 gennaio 1750).

²³ Il maresciallo Louis-François-Armand de Vignerot du Plessis, duc de Richelieu (1699-1788), primo *Gentilhomme de la chambre du roi*, era incaricato dal re della supervisione dell'attività della Comédie Française.

²⁴ D4099 (a Mlle Clairon. 15 gennaio 1750).

nei confronti di saggi consigli, che io arrivo ogni giorno a rendere la *pièce* meno indegna del fascino che voi le imprimete.

Se voi aveste solo un quarto della docilità di cui io mi faccio gloria, voi aggiungereste dei ben singolari elementi di perfezione a quelli con cui abbellite il vostro ruolo. Voi direste a voi stessa che prodigioso effetto fanno i contrasti, le inflessioni di voce, i passaggi dal parlare veloce alla declamazione dolorosa, i silenzi dopo la rapidità, l'abbattimento cupo ed espresso con una voce bassa dopo gli slanci che dà la speranza o che ha fornito il furore. Avreste l'aria abbattuta, costernata, le braccia abbandonate, la testa un po' reclinata, la voce bassa, fosca, spezzata. Quando Iphise vi dice:

*Pommène nous conjure
De ne point approcher de sa retraite obscure,
il y a de ses jours...*

voi rispondereste non con un tono ordinario, ma con tutti quei sintomi di scoraggiamento, dopo un *ah* molto doloroso,

*Ah! Que m'avez vous dit?
Vous vous êtes trompée....*

Osservando questi piccoli artifici artistici, e parlando talvolta senza declamare, imprimendo sfumature ai bei colori che date al personaggio di Elettra, arrivereste alla perfezione che vi è propria e che deve essere l'oggetto di un'anima nobile e sensibile. La mia si sente fatta per ammirarvi e per consigliarvi; ma se voi volete essere perfetta, pensate che nessuno lo è mai stato senza ascoltare dei consigli, e che bisogna essere docili in proporzione al proprio grande talento.²⁵

Mlle Clairon avrebbe presto imparato da Voltaire a studiare, precisare e variare i suoi ruoli, ma Voltaire nel suo perfezionismo era quasi sempre scontento quando tornava a rivedere le sue *pièces*. Il 27 marzo dopo aver assistito ad una replica di *Oreste* scrive a Mme Denis:

Ieri ho visto *Oreste*. Oggi [...] vado a vedere *Alzire*. Non sarà difficile che *Alzire* venga recitato meglio di *Oreste*. Mlle Dumesnil ha pianto sempre ed era senza voce, Mlle Clairon aveva troppa voce e non piangeva mai. Grandval ha recitato in modo sbagliato dall'inizio alla fine. Rosely come uno scolaro. Ciò che vi sorprenderà è che Clytemnestre, uccisa dietro la scena, le sue grida che si sentivano, il fremito e le attitudini degli attori che raddoppiavano l'orrore, tutto ciò ha creato una delle più sorprendenti e più terribili catastrofi che potete immaginare. Ma sarà rovinata sul teatro parigino dai *blanc-poudrés* che sono sulla scena.²⁶

²⁵ D4104 (a Mlle Clairon. 20 gennaio 1750).

²⁶ D4131 (a Mme Denis. 27 marzo 1750).

Voltaire sapeva che era impossibile creare l'azione sul palcoscenico finché la scena era ingombra dai *pétits maîtres*, i damerini «*coiffés au rhinocéros et à l'oiseau royal*»²⁷ che per mettersi in mostra pagavano a doppio prezzo i posti sulla scena della Comédie Française. Era il 1750. Voltaire avrebbe dovuto aspettare ancora nove anni prima di vedere attuata la importante riforma che cacciava per sempre i *pétits maîtres* dalla scena rivendicando i diritti dell'arte teatrale, dello spazio scenico e della rappresentazione. E permettendo all'azione di dispiegarsi liberamente su tutto il palcoscenico.

Nel luglio 1750 intanto Voltaire deluso dal poco favore che gli veniva rivolto da Luigi XV e dalla corte francese che sembravano preferirgli Crebillon, si trasferisce in Prussia presso Federico II. Lontano dalla Francia nel suo scambio di lettere con d'Argental continua ad occuparsi della rappresentazione delle sue pièces alla Comédie, si interessa alla scelta e alla distribuzione degli attori, ma non entra più in dettagli per quanto riguarda la recitazione. Anche se non sapeva ancora che non sarebbe più tornato a Parigi per ben ventotto anni, era cominciata per lui una seconda era nella quale il rapporto con gli attori della Comédie, per la quale continuava a scrivere le proprie opere, non era più immediato. Qualche giorno prima che andasse in scena *Rome sauvée*, nel marzo 1752 scrive a sua nipote:

É un gran giorno per il bel mondo sfaccendato di Parigi una prima rappresentazione. Le cabale battono il tamburo, ci si disputano i palchi, i *valets de chambre* vanno a mezzogiorno a riempire il teatro. La *pièce* è giudicata prima ancora di essere vista, donne contro donne, *pétits maîtres* contro *pétits maîtres*, bel mondo contro bel mondo. I caffè sono pieni di persone che discutono. La folla è in strada aspettando di entrare nel *parterre*. Gli attori tremano e l'autore anche. Io sono ben contento di essere lontano da questa guerra civile nell'angolo del mio focolare a Potsdam.²⁸

Per quasi trent'anni anni Voltaire non sarà più spettatore nel *parterre* della Comédie Française e il suo giudizio sulla rappresentazione delle sue *pièces* e sul modo di recitarle da parte degli attori da allora sarà affidato esclusivamente a quanto gli verrà raccontato nelle lettere dei suoi amici. Continuerà a scrivere tragedie, a dare consigli e giudizi sulla messinscena, ma perderà il contatto fisico, la percezione immediata del pubblico di Parigi cui vuole piacere e per cui scrive, dei cambiamenti di gusto, delle mode della capitale, e fino al 1778, poco prima di morire, non potrà più vedere con i suoi occhi e ascoltare con le sue orecchie nel teatro parigino gli attori che interpretano le sue pièces.

²⁷ D8363 (ai d'Argental. 18 giugno 1759).

²⁸ D4822 (a Mme Denis, 3 marzo 1752).

Mlle Clairon dal canto suo, dopo la partenza di Voltaire, in parte sotto l'influsso di Marmontel, a detta di tutti cambia maniera di recitare. Diventa più sicura di sé, più propositiva, si permette sempre più spesso di intervenire sui testi tagliando delle scene per renderle più veloci, osa sfidare e cambiare i gusti del pubblico invece di assecondarli. Con lei il tempo, il ritmo, le leggi e le ragioni del teatro nella recitazione prendono definitivamente il sopravvento sulla bellezza e la musica dei versi.

Nel 1752 Mlle Clairon va a recitare a Bordeaux. Qui, trovandosi di fronte a una platea più piccola, più indulgente e meno viziata di quella del Théâtre Français sperimenta nel ruolo di Agrippine in *Britannicus* una nuova maniera di recitare la tragedia, più «semplice, posata» meno ampollosa e meno manierata. Il pubblico reagisce inizialmente con perplessità, non applaude. L'attrice racconta più tardi nelle sue memorie:

un parlare accelerato alla fine di ogni couplet e degli scoppi gradualmente erano ciò a cui erano abituati gli spettatori: sapevano che era lì che dovevano applaudire, e, non dando loro quel che aspettavano, io non venni applaudita. Padrona di me stessa osservai attentamente i movimenti, i mormorii del pubblico. Sentii distintamente durante la mia prima scena: *Ma questo è bello! È bello!* Il couplet successivo fu applaudito da tutti ed ottenni nel resto del ruolo il successo più completo.²⁹

Incoraggiata Clairon applica la nuova maniera di recitare anche ad altri ruoli e torna a Parigi decisa «o ad abbandonare il teatro o a vedere approvati i propri sforzi» sfidando il parterre parigino. Il pubblico poco per volta la segue. Ora è lei e non più il parterre a dettare legge. Amica dei *philosophes* e convinta illuminista, l'attrice vince la sua battaglia, che consiste nel formare un nuovo pubblico. Scrive nelle sue memorie:

ogni giorno uno spettatore si ritira: ogni giorno ne viene uno nuovo: nel giro di dieci anni il pubblico è cambiato. Le tradizioni si perdono; e se mancano buoni attori e buoni giudici il teatro ripiomba nella mediocrità della sua infanzia.³⁰

Nel marzo 1753 Voltaire lascia Federico II, nel gennaio 1754 apprende che il re di Francia rifiuta di lasciarlo entrare a Parigi, in aprile si installa a Ginevra e in agosto inizia a lavorare a *l'Orphelin de la Chine*, che verrà rappresentato alla Comédie il 20 agosto 1755. Il successo dell'opera viene da tutti attribuito a Mlle Clairon, che nel ruolo di Idamé aveva riconfermato la sua nuova maniera di recitare. Voltaire, informato per lettera dai suoi amici, l'8 ottobre, forse

²⁹ Clairon, *Mémoires*, (Paris, 1822-1825) Genève, Slatkine Reprints, 1968, p. 73.

³⁰ Ivi, p. 76.

preoccupato che l'eccessiva semplicità raffreddasse l'attrice, le scrive in una lettera:

Avete a che fare in questa *pièce* con un vecchio autore [Voltaire] e con un vecchio marito [Zamti] e non riuscite a scaldare né uno né l'altro. Ho inviato a d'Argental qualche mosca canterina per l'ultima scena del quarto atto, tra vostro marito e voi; e poiché ho altrettanto amor proprio che impotenza, sono persuaso che questa scena verrebbe ben accolta soprattutto se voi vorreste riscaldare il vecchio mandarino con qualche carezza di cui le persone della nostra età hanno bisogno e impegnarvi a fare in questa occasione un piccolo sforzo di memoria e di petto.³¹

Nella stessa lettera Voltaire chiede ripetutamente alla Clairon di recitare i versi così come erano stati pubblicati e di non cambiarli né tagliarli, ma poi confessa ad Argental quindici giorni dopo: «fate come volete con l'*Orphelin*. I piccoli cambiamenti che potrei fare ora non produrrebbero un grande effetto. È a Mille Clairon che si deve il successo della *pièce*».³²

L'attrice in quello spettacolo aveva per la prima volta soppresso il *panier* e per apparire più 'cinese' come voleva Voltaire, anche le *manchettes*. Anche se nel complesso il suo costume era, volutamente, un ibrido come si può dedurre da un disegno,³³ Diderot reagisce con entusiasmo incoraggiandola:

Un attrice coraggiosa si è liberata del *panier* e nessuno l'ha trovato un male. Andrà ancora più lontano, ne sono sicuro. Ah! Se un giorno osasse mostrarsi in scena con tutta la nobiltà e tutta la semplicità d'abbigliamento che richiedono i suoi ruoli! Dico di più, nel caos in cui si precipita dopo un avvenimento terribile come la morte di uno sposo, la perdita di un figlio, e le altri catastrofi della scena tragica, cosa diventerebbero intorno ad una donna scarmigliata tutte quelle bambole incipriate, ricciute, infiocchettate? Sarebbe necessario che prima o poi si mettessero tutte all'unisono. La natura! La natura! Non si può resisterle. Bisogna o cacciarla o obbedirle. Oh Clairon, torniamo a voi. Non permettete che l'usanza o il pregiudizio vi soggioghino. Abbandonatevi al vostro gusto e al vostro genio, mostrateci la natura e la verità; è il dovere di coloro che amiamo, e i cui talenti ci hanno disposto a ricevere tutto ciò che piacerà loro osare.³⁴

Scrive con meno entusiasmo, molto realismo e più ironia Voltaire, cosciente come sempre che le ragioni della scena richiedevano compromessi:

Se i francesi non fossero così francesi, i miei cinesi sarebbero stati più cinesi e Gengis ancora più tartaro. È stato necessario impoverire le mie idee e limitarmi

³¹ D6531 (a Mille Clairon, 8 ottobre 1755).

³² D6550 (a d'Argental, 24 ottobre 1755).

³³ cfr. J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p.124.

³⁴ D. Diderot, *Poésie Dramatique*, XX, *Des vêtements*, in *Entretiens sur le fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, a cura di J. Goldzink, Paris, Flammarion, 2005, p. 248.

nel costume per non urtare una nazione frivola che ride scioccamente e che crede di ridere allegramente di tutto ciò che non è nei propri costumi, o piuttosto, nelle sue mode.³⁵

Nel 1759 grazie a M. de Lauraguais finalmente le *banquettes* vengono eliminate dal palcoscenico della Comédie Française.³⁶ La data viene celebrata dalla gente di teatro come un avvenimento storico. L'inizio in Francia di nuove possibilità di sviluppo della messinscena, della pantomima, della scenografia, forse addirittura di quella che in futuro sarà la regia e che Diderot aveva intuito invocando l'unisono nella rappresentazione. Da questo momento sulla scena avendo conquistato lo spazio la tragedia comincia ad acquistare movimento. Voltaire, (che proprio allora aveva da poco dato alle stampe *Candide*), si sente finalmente libero di imprimere al suo teatro l'azione che da anni avrebbe voluto vedere anche sulle scene del Théâtre Français e che il palcoscenico ingombro di *pétits maîtres* gli aveva impedito di realizzare, come aveva dimostrato alla prima la messinscena di *Sémiramis*.³⁷ Informato in una lettera da d'Argental della grande novità gli risponde:

Innanzitutto mi congratulo apprendendo che *les blancs poudrés et les talons rouges* non si mescoleranno più con Augusto e Cleopatra. Se è così il teatro parigino cambierà faccia. Le tragedie non saranno più delle conversazioni in cinque atti alla fine delle quali si apprenderà per la *bienséance* tragica che c'è stato un po' di spargimento di sangue. Si vorrà pompa, spettacolo, fragore. Ho sempre insistito su questo punto troppo trascurato tra noi e poiché finalmente si introduce la riforma nella nostra compagnia sento che potrò ancora essere utile.³⁸

Stimolato dalla riforma delle *banquettes* Voltaire scrive in poco tempo *Tancredi* in cui introduce il costume storico, la scenografia pittoresca e un gran numero di comparse:

Avrete in scena bandiere portate in trionfo, armi sospese a colonne, processioni di guerrieri, una povera ragazza eccessivamente tenera, risoluta e ancor più infelice, il più grande e il più disgraziato degli uomini, un padre disperato; il quinto atto

³⁵ D6536 (a César Chesneau du Marsais.12 ottobre 1755).

³⁶ Il 23 aprile 1759 gli spettatori furono esclusi dalla scena della Comédie Française grazie alla generosità del marchese de Lauraguais che regalò 30000 franchi agli attori per rimborsarli del danno in denaro che avrebbero avuto dall'eliminazione dei posti sulla scena. Voltaire lo ringraziò nella dedica de *l'Écossaise*.

³⁷ La messinscena di *Sémiramis* nel 1748 era stata compromessa dalla presenza dei *pétits maîtres* sulla scena. Cfr. le lettere di Voltaire nell'agosto-settembre 1748. Sull'argomento cfr. M. Fazio, *L'ombra di Shakespeare nella Sémiramis di Voltaire*, in «Il castello di Elsinore», anno XVI, 46, 2003, pp. 5-26.

³⁸ D8249 (a d'Argental. 6 aprile 1759).

comincia con un *Te Deum* e finisce con un *De profundis*. Non c'è mai stato in nessun teatro un personaggio nel gusto di quelli che io qui introduco e tuttavia esistono nella storia e i loro costumi sono dipinti con verità. [...] Anche la misura dei versi è nuova a teatro quanto il soggetto. [...] questo genere più naturale del vecchio e talvolta più adatto al patetico [...] mette l'attore più a suo agio, intendo il buon attore.³⁹

Bisogna che la macchina sia brillante, pomposa, che tutto sia interessante, che il cuore sia dilaniato, che colino le lacrime, che un grande e tenero interesse non lasci agli spettatori il tempo di riflettere e che essi non pensino alle pulegge prima di aver asciugato le lacrime.⁴⁰

Consapevole della posizione che l'attrice aveva acquistato sul palcoscenico della Comédie, Voltaire aveva scritto per Mlle Clairon il ruolo di Aménaïde,

una donna virtuosa e appassionata, convinta di un crimine non commesso, salvata dal supplizio dal suo amante che la crede colpevole, disprezzata da colui che l'ha salvata, e per il quale aveva fatto tutto; più disperata di vedersi sospettata dal suo amante che non afflitta di essere condotta al martirio.⁴¹

La pièce si prestava a un incremento della pantomima come aveva consigliato due anni prima Diderot nel suo saggio *De la poésie dramatique*:

Ho detto che la pantomima è una porzione del dramma; che l'autore se ne deve occupare seriamente; che se la pantomima non gli è familiare e presente non saprà né cominciare, né condurre, né terminare la sua scena con qualche verità; e che il gesto deve prendere spesso il posto del discorso. [...] É la pittura dei movimenti che affascina. [...] Vedo il personaggio: sia che parli sia che taccia, io lo vedo; e la sua azione mi colpisce più delle sue parole. [...] Separate la pantomima dal discorso e ucciderete l'una e l'altro. [...] poco discorso e molto movimento. [...] Applicate le leggi della composizione pittorica alla pantomima e vedrete che sono le stesse. [...] Se è così, che arte diventerà la declamazione! [...] Attori, godete dei vostri diritti; fate ciò che il momento e la vostra ispirazione vi ispirano. Se siete di carne, se avete delle viscere, tutto andrà bene, senza che io me ne occupi; e anche se me ne occupassi, tutto andrà male se voi siete di marmo o di legno.⁴²

Voltaire aveva previsto la pantomima, che doveva esplodere soprattutto nell'ultima scena di *Tancredi*, con i 'furori di Aménaïde' pensando a Mlle Clairon: «Che dite dei furori di Oreste?» chiedeva a d'Argental il 16 maggio.

³⁹ D8305 (ai d'Argental. 19 maggio 1759).

⁴⁰ D8363 (ai d'Argental. 18 giugno 1759).

⁴¹ D8471. Nel finale Aménaïde vedeva il suo amante morirle tra le braccia scoprendo la fedeltà di lei solo dopo essersi inflitto un colpo mortale perché non poteva sopravvivere al crimine di una donna che adorava.

⁴² D. Diderot, *De la poésie dramatique*, cit., p. 250.

Declamazione, e nient'altro. Ma i furori di una donna... furori intrisi di tenerezza, rabbia contro i cavalieri, collera contro suo padre, lacrime sul corpo del suo amante, svenimento, ritorno alla vita, trasporti, disperazioni davanti agli occhi dei responsabili della sue disgrazie. Se questo non è teatrale, se questo non è straziante, io sono un gran cretino.⁴³

Quattro giorni dopo Voltaire insisteva ancora con Thibouville:

Mlle Clairon non sarà scontenta dell'ultima scena. Oreste ha dei furori in solitudine, ma dei furori accanto al proprio amante che muore, davanti agli occhi di un padre che in parte è causa di tante disgrazie, davanti agli occhi di coloro che avevano proscritto l'amante e condannato a morte la donna, furori intrisi dell'eccesso di amore. Abbracciare il suo amante che muore per lei, respingere il proprio padre e domandargli perdono e cadere nelle convulsioni della disperazione, se tutto questo non è fatto per il modo di recitare di Mlle Clairon, io ho torto.⁴⁴

Il 6 agosto Voltaire, impaziente di verificare l'efficacia della sua opera, scrive ancora a d'Argental:

Non c'è tempo da perdere. Bisogna andare in scena, bisogna rischiare i fischi senza tardare un minuto. Per tutti i santi il finale di *Tancredi* è una *claironade* terribile. Immaginate questa Melpomene disperata, tenera, furiosa, morente, che si getta sul suo amico, si rialza, mandando al diavolo il proprio padre, chiedendogli perdono spirando nelle convulsioni dell'amore e del furore. Lo dico, sarò una *claironade* trionfante.⁴⁵

Il 3 settembre 1760 finalmente *Tancredi* va in scena a Parigi. L'8 settembre Voltaire, dettagliatamente informato del decorso della serata alla Comédie, del modo in cui gli attori avevano recitato e del successo parigino della Clairon scrive a d'Argental:

Mio angelo divino, siete il miglior generale d'Europa. Dovete aver disposto molto bene le vostre truppe per guadagnare questa battaglia; si dice che l'armata nemica fosse considerevole. Déborah Clairon ha dunque vinto i nemici dei fedeli. [...] Dite agli attori dei due primi atti di non essere così freddi e così familiari.

Nella stessa lettera Voltaire, che proprio in quegli stessi giorni aveva rimesso in scena *Tancredi* insieme alla nipote-amante Mme Denis nel suo *théâtre de polichinelle* nel piccolo castello di Tournay aggiungeva: «abbiamo appena provato *Tancredi* con Mme Denis. Scommetto, e anche contro di voi, che Mlle

⁴³ D8912 (a d'Argental. 16 maggio 1760).

⁴⁴ D8922 (a Thibouville. 20 maggio 1760).

⁴⁵ D9119 (a d'Argental. 6 agosto 1760).

Clairon non reciti altrettanto bene il quarto atto». In fondo alla lettera Voltaire aggiunge: «N.B. Io, padre, faccio piangere. Sfido Brizard⁴⁶ a fare altrettanto. Dai suoi occhi non può cadere che della neve».⁴⁷

E il 23 settembre: «Mi scrivono che Brizard è un cavallo da carrozza. Io non sono che una vettura da piazza, ma faccio piangere». Nella stessa lettera Voltaire comincia a reagire alle libertà che da quanto gli riferivano molti amici-spettatori, Mlle Clairon si stava prendendo a Parigi nel ruolo di Aménaïde. L'attrice non si era limitata a «mettere in azione il discorso». Aveva soppresso alcuni versi del testo di Voltaire sostituendoli con una pantomima:

Il secondo atto senza qualche verso pronunciato da Aménaïde dopo la scena con Orbassan, è assolutamente intollerabile, e non si è mai vista idea più ridicola. Basterebbe questo per far fallire la *pièce* più interessante. Il monologo di Mme Denis intenerisce tutti perché Mme Denis ha la voce tenera e non si tratta di attitudini teatrali, di gesti e di tutta quella recitazione muta che si è sostituita alla bella declamazione.

Comunque continuava Voltaire nella lettera: «non ha importanza, vado a mangiare. Sono le undici, non ho mangiato tutto il giorno». Nel giro di un'ora Voltaire riscrive il monologo che Mlle Clairon aveva soppresso e a mezzanotte aggiunge in fondo alla lettera:

Mezzanotte. Ho mangiato da solo. Ho un po' sognato. Ecco il monologo del secondo atto per Mlle Clairon. Il primo era naturale, ma troppo elegiaco. Voi a Parigi siete gente di buon gusto. In nome della Santa Vergine, fate recitare questo brano a Clairon. Favorisce tanto la declamazione! Ve ne prego, vi supplico.⁴⁸

Il giorno dopo Voltaire, sempre più inquieto, scrive direttamente all'attrice:

Ecco cosa succede se non si è a Parigi. Non ci si intende, *on joue au propos interrompu*. Ricevo un pacchetto da M. d'Argental con *Tancredi*. Stasera io recito *Tancredi*. Sappiate, divina Melpomene, che io faccio piangere nel ruolo del *bonhomme*. Ci vuole un vecchio verde, caldo, con una voce per metà dolce, per metà rauca, commovente, tremolante. Divina Melpomene, vi scongiuro in nome delle leggi immutabili del gusto di non uscire di scena nel secondo atto come una muta che si sta portando al supplizio. Fatemi il favore, ve ne supplico, di recitare il monologo qui allegato. Favorisce la declamazione. Strappa le lacrime. Prestando a questo brano la forza e il patetismo che gli mancano soggioghereste tutti.⁴⁹

⁴⁶ Jean-Baptiste Britard, detto Brizard (1721-1791) interpretava alla Comédie Française lo stesso ruolo che Voltaire recitava a casa sua, Argire.

⁴⁷ D9207 (ai d'Argental. 8 settembre 1760).

⁴⁸ D9256 (a d'Argental. 23 settembre 1760).

⁴⁹ D9260 (a Mlle Clairon. 24 settembre 1760).

Difficile riuscire a stabilire cosa avvenne nel corso delle repliche nel secondo atto, chi ebbe la meglio, se Mlle Clairon o Voltaire. Intanto però si stava aprendo una nuova vertenza relativa al finale della tragedia, la scena dei 'furori di Aménaïde'. Anche qui Mlle Clairon aveva soppresso dei versi e sostituito il dialogo finale tra Aménaïde e il padre con una pantomima. Il 25 settembre Voltaire protesta con d'Argental:

Capisco che Mlle Clairon possa fare una bellissima figura cadendo ai piedi di Tancredi. Ma se voi aveste visto Mme Denis piangente e sconvolta, alzarsi tra le braccia che la sostengono e dire con una voce terribile *arretez vous n'êtes point mon père* dovrete riconoscere che nessun *tableau* è all'altezza di questa azione patetica, che lì è la vera tragedia, una parte degli spettatori udendo questo grido si è alzata in piedi per un movimento involontario e *pardonnez* ha strappato il cuore. È una crudele miopia privarmi del più bel brano della *pièce*. Vi scongiuro di restituirmelo. Chi impedisce a Mlle Clairon di gettarsi e morire ai piedi di Tancredi quando suo padre perduto ed immobile è lontano da lei o si muove verso di lei, chi le impedisce di dire *j'expire* e di cadere vicino al suo amante.⁵⁰

Nell'autunno 1760 lo scambio di lettere tra Ferney e Parigi a proposito di *Tancredi* è intensissimo. Voltaire è inquieto, soffre di non poter controllare personalmente quel che succede sul palcoscenico e nel *parterre* della Comédie, chiede continuamente il parere di chi sta a Parigi e ha visto lo spettacolo, si fa inviare tutte le critiche, le analizza, le confuta, le discute per lettera con d'Argental, si arrabbia con gli attori che tagliano, cambiano accorciano, adattano, 'smembrano' a loro piacere il copione senza rispetto per l'autore e senza consultarlo.⁵¹ Poi riprende in mano il testo e con straordinaria energia e la consueta autocritica lo corregge più volte, pensando che le libertà degli attori possano dipendere dalla debolezza, dalla freddezza, e dai difetti di certe parti dell'opera, invia le correzioni a d'Argental e ne accoglie i consigli, le proposte di modifica, chiede una sospensione delle repliche per avere il tempo di preparare un'edizione definitiva da dare alle stampe. Lo spettacolo viene sospeso in attesa di essere ripreso in una nuova versione. Il 19 ottobre scrive: «Tancredi è tutt'altra cosa da ciò che avete visto a teatro. Spero che alla ripresa gli attori reciteranno la mia *pièce* e non la loro».⁵² Ma la discussione continua. Di declamazione ora non si parla più. Era in corso una nuova vertenza sul ruolo della pantomima, che nascondeva una significativa lotta di potere tra l'attrice e l'autore. Voltaire, che ripetutamente per primo aveva invocato più azione e movimento, pensava che la recitazione agita non dovesse sostituire

⁵⁰ D9263 (ai d'Argental. 25 settembre 1760).

⁵¹ cfr. D9366 (a d'Alembert. 30 ottobre 1760).

⁵² D9331 (a Thieriot. 19 ottobre 1760).

ma semplicemente accompagnare i versi. Mlle Clairon invece era andata oltre, si era presa delle libertà che Voltaire riteneva inaudite, aveva sostituito il testo con la pura pantomima. Voltaire sbotta:

Mlle Clairon è una bravissima attrice, ma la sua falsa delicatezza, la sua abitudine di pensare solo a se stessa, e di preferire una delle sue attitudini a tutto quanto gli altri attori devono dire, sarebbero capaci di far fallire senza remissione la *pièce* se lei non la sostenesse con il suo grande talento. Io oso esigere dalla sua cortesia che ella mi creda, se non posso esigerlo dal suo gusto. [...] Se per lasciare a Mlle Clairon il piacere delle *attitudes* si taglia qualcosa dal *couplet* di Loredan al quinto atto, questo brano strozzato diviene ridicolo e io spero che i miei divini angeli non accetteranno che gli attori, per ricompensa di tutto ciò che ho fatto per loro,⁵³ mi trattino con un disprezzo che non avrebbero per un imbrattacarte di diciott'anni. Per quanto possa essere brutta la mia opera, mi appartiene: gli attori devono recitarla come io l'ho scritta e non come vogliono loro.⁵⁴

Il pubblico però era con Mlle Clairon. A lei e alla sua pantomima era dovuto il successo della *pièce*. Il 28 novembre 1760 anche Diderot scrive a Voltaire:

Ah, mio caro maestro, se voi vedeste la Clairon traversare la scena mezza riversa sui carnefici che la circondano, con le ginocchia che si piegavano, gli occhi chiusi, le braccia cadenti, come morte; se voi sentiste il grido che lancia vedendo Tancredi, vi convincereste più che mai che il silenzio e la pantomima hanno talvolta un livello di patetismo che tutte le risorse dell'arte oratoria non raggiungono.⁵⁵

Voltaire su questo punto non solo dissentiva da Diderot, ma era sempre più preoccupato dalla nuova tendenza che lui stesso aveva incoraggiato:

Mlle Clairon è abituata a tagliare braccia e gambe alle nuove *pièces* per farle andare più veloci. Presto le tragedie consisteranno in *mines et en postures*.⁵⁶

Che i miei angeli si mettano alla testa del partito ragionevole che non è né per le tragedie di marionette né per le tragedie-conversazione.⁵⁷

Scongiurando che «Mlle Clairon non mi immoli ai suoi capricci»,⁵⁸ sentendosi sempre più impotente e lontano da Parigi, Voltaire implora d'Argental: «usate

⁵³ Voltaire aveva concesso agli attori il profitto delle rappresentazioni e dell'edizione a stampa di *Tancredi*.

⁵⁴ D9413 (ai d'Argental. 17 novembre 1760).

⁵⁵ D9430 (Diderot a Voltaire. 28 novembre 1760).

⁵⁶ D9423 (ai d'Argental. 25 novembre 1760).

⁵⁷ D9470 (ai d'Argental. 16 dicembre 1760).

⁵⁸ D9346 (alla contessa d'Argental. 25 ottobre 1760).

la vostra autorità perché il *tripot* parigino reciti *Tancredi* come è stato appena recitato dalla compagnia di Tournay». ⁵⁹ «Tutto ciò che è riuscito sulla scena di Tournay deve riuscire sulla scena di Parigi o Parigi è una bestia». ⁶⁰

Ma la battaglia non era finita e ora che con il plauso di Voltaire il palcoscenico della Comédie era stato finalmente liberato dai *pétits maîtres*, la discussione dalla recitazione e dalla pantomima stava scivolando sulla messinscena, sull'apparato e sul ruolo della scenografia. Forte del suo potere Mlle Clairon aveva pensato e proposto a Voltaire di rivestire la scena di nero e costruire un patibolo nel terz'atto di *Tancredi*. Voltaire le risponde il 16 ottobre 1760 in modo gentile ma fermo:

Non sono affatto del vostro avviso, mia bella Melpomene, sul piccolo *ornement de la grève* che mi proponete. Guardatevi, vi scongiuro, dal voler rendere la scena francese disgustosa ed orribile e accontentatevi del terribile. Non imitiamo ciò che rende odiosi gli Inglesi. Mai ai Greci che così bene conoscevano l'apparato scenico è venuta in mente questa invenzione da barbari. Che merito c'è, per favore, a far costruire una forca da un falegname? In cosa questa forca si lega all'intrigo? È bello, è nobile sospendere delle armi e delle divise; se ne deduce che Orbassan vedendo lo scudo di Tancredi *sans armoires* e la sua cotta d'armi *sans faveurs des belles*, crede di avere facilmente la meglio sul suo avversario; si lancia il pegno di battaglia, lo si riprende; tutto ciò forma un'azione che serve al nodo principale della *pièce*. Ma far apparire un patibolo per il solo piacere di metterci qualche *valets de bourreau*, significa disonorare l'unica arte per la quale i Francesi si distinguono, significa immolare la decenza alla barbarie. [...] Ho gridato per trenta o quarant'anni che si mettesse spettacolo nelle nostre conversazioni in versi chiamate tragedie. Ma griderò ben di più se si cambierà la scena in *place de Grève*. Vi scongiuro di respingere questa abominevole tentazione. ⁶¹

Nei giorni seguenti si moltiplicano le lettere di Voltaire in cerca di solidarietà e appoggio alla sua posizione. «Vi supplico di unirvi a me per impedire l'avvilimento più odioso che possa disonorare la scena francese e completare la nostra decadenza» scrive a Mme d'Argental due giorni dopo. «Se la nostra scena diviene inglese, siamo ben umiliati. Siamo già i traduttori dei loro romanzi. Non abbiamo già abbassato abbastanza le nostre tende davanti all'Inghilterra? Non basta essere vinti, dobbiamo anche diventare copisti?» ⁶² A Lekain: «Imitiamo gli Inglesi nella loro marina, nel loro commercio, nella loro filosofia, ma mai nelle loro disgustose atrocità: Mlle Clairon non ha certamente

⁵⁹ D9360 (ai d'Argental. 28 ottobre 1760).

⁶⁰ D9413 (ai d'Argental. 17 novembre 1760).

⁶¹ D9317 (a Mlle Clairon. 16 ottobre 1760).

⁶² D9327 (alla Contessa d'Argental. 18 ottobre 1760).

bisogno di questo indegno aiuto per commuovere e per intenerire i cuori». ⁶³ A d'Argental: «Clairon deve aver perso la testa». ⁶⁴ A Mme de Deffand:

Mi lamento con tutti di Mlle Clairon che ha la fantasia di voler farsi mettere un patibolo ricoperto di nero sulla scena perché la si sospetta di essere stata infedele a suo marito. [...] Vi prego di voler gridare a tutta voce contro questa barbarie. ⁶⁵

Ai d'Argental:

Ah, angeli miei, ho paura che si corrompa interamente la tragedia con tutte queste pantomime di Mlle Clairon; credetemi, una stanza tappezzata di nero non vale dei versi ben fatti. [...] Sono solo i convulsionari che si rotolano per terra. Ho gridato per quarant'anni per avere spettacolo, apparato, azione tragica, *ma domandavo acqua, no tempesta*. ⁶⁶

Infine ancora a Lekain:

Non bisogna mai sacrificare l'elocuzione e lo stile all'apparato e alle attitudini; l'interesse deve essere nelle cose che si dicono e non nelle inutili decorazioni; l'apparato, la pompa, la posizione degli attori, la recitazione muta sono necessari; ma quando ne risulta qualche bellezza, quando tutte queste cose insieme raddoppiano il nodo e l'interesse. Una tomba, una stanza tappezzata di nero, una forca, una scala, dei personaggi che si battono sulla scena, dei corpi morti che vengono portati via, tutto ciò è ottimo per mostrare sul Pont Neuf, [...] ma quando queste sublimi marionette non sono intimamente legate al soggetto, quando le si fa venir fuori di proposito e unicamente per divertire i giovani parrucchieri che sono nel *parterre*, si corre il rischio di avvilitare la scena francese e di somigliare ai barbari inglesi solo per il loro lato peggiore; queste farse mostruose divertiranno per qualche tempo e non faranno altro effetto che disgustare il pubblico di questi nuovi spettacoli e degli antichi. ⁶⁷

Alla fine Voltaire la spunta. Mlle Clairon, convinta dai d'Argental, alla ripresa rinuncia al patibolo. Voltaire la ricambia con una *épitre* laudatoria, *à Daphné, célèbre actrice*:

Belle Daphné, peintre de la nature,
Vous l'imites et vous l'embellissez.
La voix, l'esprit, la grâce, la figure,
Le sentiment n'est point encore assez.
Vous nous rendrez ces prodiges d'Athènes

⁶³ D9350 (a Lekain. 26 ottobre 1760).

⁶⁴ D9352 (a d'Argental. 27 ottobre 1760).

⁶⁵ D9353 (a Mme du Deffand. 27 ottobre 1760).

⁶⁶ In italiano nel testo. D9461 (ai d'Argental. 15 dicembre 1760).

⁶⁷ D9472 (a Lekain. 16 dicembre 1760).

Que le génie étalait sur la scène.

Je crois vous voir sur ce brillant théâtre
Où tout Paris, de votre art idolâtre,
Porte en tribut son esprit et son cœur.
Vous récitez des vers plats et sans grâce,
Vous leur donnez la force et la douceur;
D'un froid récit vous réchauffez la glace;
Les contre-sens deviennent des raisons.
Vous exprimez par vos sublimes sons,
par vos beaux yeux ce que l'auteur veut dire;
Vous lui donnez tout ce qu'il croit avoir;
Vous exercez un magique pouvoir
Qui fait aimer ce qu'on ne voudrait lire.
On bat des mains, et l'auteur ébaudi
Se remercie et pense être applaudi.⁶⁸

Tuttavia quasi contemporaneamente alla composizione dell'*épître* Voltaire scrive a d'Argental:

Ci disferemo delle conversazioni amorose, delle piccole confidenze d'amore, delle piccole dichiarazioni d'amore. Le passioni saranno tragiche e avranno degli effetti terribili, ma tutto dipende da un attore e da un'attrice. Lì sta il gran male. Quest'arte è troppo avvilita.⁶⁹

Con *Tancredi* terminano gli interventi diretti di Voltaire sulla recitazione di Mlle Clairon. Diversamente da Diderot che ammira l'attrice con sincerità e la esalta con convinzione, Voltaire d'ora in poi continuerà ad elogiarla, a dedicarle poesie, prefazioni ed epistole,⁷⁰ ma in realtà la subisce e la teme. Sa che la sua sola presenza assicura successo alle sue *pièces*, ma è irritato dal suo potere e dalla sua mania di accorciare il testo sostituendolo con i suoi monologhi pantomimici.

⁶⁸ Bella Dafne che dipingete la natura/ che la imitate e la rendete bella/ non bastano la voce, lo spirito, la grazia, il volto, il sentimento./ Voi ci restituite i prodigi che ad Atene/ il genio prodigava sulle scene/ ... Mi par di vedervi in quel bel teatro/ in cui tutta Parigi che la vostra arte ammira/porta in tributo il suo spirito e il suo cuore./ Voi recitate dei versi piatti e senza grazia,/ voi date loro la forza e la dolcezza;/ voi riscaldate il ghiaccio di un freddo racconto./ Con voi i controsensi diventano argomenti./ Esprimete con la vostra voce sublime/ e coi begli occhi ciò che l'autore vuol dire./ Date all'autore ciò che egli crede suo./Esercitate un magico potere/ che ci fa amare ciò che non vorremmo leggere./ Si battono le mani e l'autore è contento/ringrazia se stesso e pensa d'essere applaudito.

⁶⁹ D10052 (a d'Argental. 3 ottobre 1761).

⁷⁰ Nel 1762 la prefazione in forma di epistola a *Zulime*, penultimo ruolo voltairiano di Mlle Clairon è dedicata da Voltaire all'attrice protagonista.

Credo che Mlle Clairon sia la più grande attrice che abbiate mai avuto, ma permettetemi di non essere d'accordo in nessun modo con alcuna delle sue idee. [...] Niente è così povero, così meschino, così opposto alla verità della autentica tragedia che voler tutto accorciare, tutto troncare, impedendo ai movimenti e ai sentimenti l'estensione che è loro necessaria. Se si restringesse ad esempio la catastrofe della fine, non ci sarebbe più nulla di patetico: sarebbe come ascoltare dei canonici affrettare la loro compieta per guadagnare danaro più in fretta.⁷¹

Voltaire teneva immensamente al giudizio e all'amicizia di Diderot, col quale voleva restare in buoni rapporti per salvare la comune battaglia dei *philosophes* e il progetto dell'*Encyclopédie* e raramente lo contraddiceva. Ma sulla pantomima (e sulla Clairon) i due filosofi dissentivano. Il 30 marzo 1762 Voltaire scrive al *philosophe* Damilaville:

Prego il mio caro fratello di dire al fratello Platone [Diderot] che ciò che lui chiama pantomima, io l'ho sempre chiamato azione. Io non amo affatto il termine *pantomima* per la tragedia. Mi sono sempre preoccupato per quel che ho potuto di rendere le scene tragiche pittoresche. [...] Questa azione è sempre necessaria, ed è sempre annunciata dagli stessi attori. Vorrei che si perfezionasse questo genere che è l'unico genere tragico, poiché le conversazioni sono di ghiaccio e le conversazioni d'amore sono all'acqua di rose.⁷²

Quando scriveva queste righe Voltaire stava lavorando a *Cassandra* in cui «tutta la *pièce* era un continuo *tableau*»⁷³ o per essere più preciso, alludendo a Diderot e ai suoi *Salons* «sono cinque *tableaux* per il *salon*».⁷⁴ Sempre più interessato alla messinscena, all'azione sul palcoscenico e al lavoro di insieme piuttosto che alla declamazione e alla *performance* del singolo attore, Voltaire prima dell'andata in scena si rivolge soprattutto ai disegnatori, ai macchinisti, ai *régisseurs*. Nella *pièce* c'erano due ruoli femminili, uno di figlia (Olympie) l'altro di madre (Statira). Voltaire avrebbe voluto Mlle Gaussin nel ruolo più giovane e Mlle Clairon in quello più maturo. «Quando si reciterà *Cassandra*, la mia idea è che Clairon o Dumesnil sia Statira e qualche giovane attrice in vista sia Olympie».⁷⁵ d'Argental e Thibouville avevano invece pensato di affidare il ruolo di Olympie a Mlle Clairon. Voltaire scrive a Thibouville:

La vostra idea di Clairon-Olympie è sbagliata. Questo ruolo non è affatto nel suo carattere. Olympie è una ragazza di quindici anni, semplice, tenera, spaventata,

⁷¹ D11174 (ai d'Argental. 25 aprile 1763).

⁷² D10397 (a Damilaville. 30 marzo 1762).

⁷³ D10397 (a Damilaville. 30 marzo 1762).

⁷⁴ D10311 (ai d'Argental. 6 febbraio 1762).

⁷⁵ D10171 (ai d'Argental. 23 novembre 1761).

che alla fine prende una decisione terribile perché la sua ingenuità ha causato la morte di sua madre e che non alza la voce che all'ultimo verso quando si getta nel fuoco. [...] Invecchiate Clairon, ringiovanite Mlle Gaussin e la pièce sarà ben recitata.⁷⁶

Alla fine Voltaire non solo dovette cedere ma, per favorire Mlle Clairon avrebbe presto cambiato il nome della pièce in quello di *Olympie* (1764). Era l'ultima tragedia di Voltaire che l'attrice avrebbe recitato. Un anno più tardi, dopo esser stata un mese a Ferney ospite di Voltaire, che non la vedeva da diciassette anni e la accolse con grandi onori, Mlle Clairon lasciava definitivamente il Théâtre Français (1765) dove, a difendere Voltaire e la sopravvivenza della tragedia, restava solo Lekain.

3. Lekain

Il rapporto di Voltaire con Lekain è per certi versi altrettanto opportunistico ed ambivalente ma molto diverso da quello, più diplomatico e formale, di Voltaire con Mlle Clairon. Lekain, «mio caro sostegno della tragedia morente»,⁷⁷ è una creatura di Voltaire, fu suo allievo, divenne suo amico e al di là dei giudizi non sempre positivi che il maestro diede talvolta di lui, mantenne il suo ruolo con fedeltà estrema fino alla morte di entrambi, avvenuta a poco più di un mese di distanza, nel 1778.

Figlio di un orafo e destinato a seguire la professione del padre, era un ragazzo poco attrattivo, senza esperienza, senza protezioni e conoscenze quando nel 1749 Voltaire lo vide recitare la prima volta in un teatro privato di Parigi.⁷⁸ Arouet volle conoscerlo, lo invitò a casa sua. Lekain gli disse che sognava di fare l'attore ed entrare alla Comédie Française. Voltaire lo dissuase dal progetto di far parte di un teatro pubblico («Per l'amor di Dio, non salite mai su un palcoscenico pubblico!»)⁷⁹ e gli offerse invece di ospitarlo presso di sé, mantenerlo e dargli lezioni di recitazione. Lekain acconsentì, Voltaire fece costruire al piano superiore della sua casa in rue Traversière⁸⁰ una piccola sala teatrale dove mettere in scena le proprie tragedie, dando al ragazzo la possibilità di esercitarsi insieme ad altri aspiranti attori e farsi conoscere dal sceltissimo pubblico parigino che Voltaire frequentava. Per oltre sei mesi, recitando insieme a lui e vedendolo recitare nel suo teatro privato, Voltaire lo assistette con i suoi consigli, il suo esempio e i suoi argomenti. Raccontò più tardi l'attore nelle sue memorie a proposito dell'entusiasmo e della

⁷⁶ D10173 (a Thibouville. 23 novembre 1761).

⁷⁷ D16312 (a Lekain. 25 aprile 1770).

⁷⁸ Il teatro era situato all'hotel de Clermont-Tonnère, nel Marais.

⁷⁹ Lekain, *Mémoires*, cit., p. 426.

⁸⁰ La strada, oggi scomparsa, era nei pressi dell'attuale rue Molière.

straordinaria partecipazione che Voltaire metteva nel suo ruolo di insegnante di recitazione:

Una giovanissima e attraente signorina figlia di un procuratore al Parlamento recitava insieme a me nel teatro di Voltaire il ruolo di Palmire nel *Mahomet*. Questa dolce fanciulla che aveva appena quindici anni, era ben lontana dal poter recitare con forza ed energia le imprecazioni che vomitava contro il tiranno. Non era che giovane, carina e interessante; per questo Voltaire si rivolse a lei con maggior dolcezza; e per dimostrarle come era lontana dalla situazione del suo ruolo le disse: "Signorina, dovete pensare che Mahomet è un impostore, un furbo, uno scellerato, che ha fatto pugnalar vostro fratello, che ha appena avvelenato vostro padre, e che, per coronare le sue buone opere, vuole assolutamente andare a letto con voi. Se tutto questo piccolo intrigo vi fa un certo piacere, ah! allora avete ragione ad interpretare il ruolo come voi fate; ma se vi ripugna almeno un po', ecco come dovrete fare. A quel punto Voltaire ripetendo lui stesso l'imprecazione diede a quella povera ragazza innocente, rossa di vergogna e tremante di paura una lezione davvero preziosa che unendo il precetto all'esempio poté in seguito farne un'attrice piacevolissima.⁸¹

Quando nel giugno 1750, deluso dal trattamento che gli aveva riservato la Corte di Versailles, Voltaire cede all'invito di Federico II di Prussia e parte per Berlino dove ha per breve tempo l'impressione che «il tempo brillante di Luigi XIV rinasca sulle rive della Sprea»,⁸² Lekain a Parigi resta solo, ma sa che può sempre contare sulla protezione del suo maestro. Prima di partire Voltaire raccomanda il giovane attore al duc d'Aumont, *gentilhomme de la chambre du Roi* e affida la cura del suo teatro privato e della recitazione di Lekain a sua nipote Mme Denis, a Thibouville e agli Argental:

M. le duc d'Aumont oggi vi scriverà senz'altro che Lekain avrà il suo ordine di debutto quando vorrà. Consiglio a Mme Denis di fargli recitare Hérode [in *Hérode et Mariamne*] Titus [in *Brutus*] et Zamore [in *Alzire*], di farlo gridare a tutta forza nei punti in cui la sua voce è sempre fino ad oggi debole e sorda. È forse l'unico difetto che ha, ma è il difetto più essenziale e più difficile da correggere. Mi piacerebbe che un giorno recitasse Cicerone [in *Rome sauvée*].⁸³

Tre mesi dopo, il 14 settembre, Lekain debutta alla Comédie Française in *Brutus* nel ruolo di Titus. Non aveva affatto l'eleganza e le caratteristiche fisiche di un attor nobile. Era a detta di tutti brutto, basso, tozzo, con le gambe storte, la bocca larga e la voce dura. Ma alcuni riuscirono lo stesso ad

⁸¹ Lekain, *Mémoires*, cit., pp.434-435.

⁸² D4180 (a d'Argental. 7 agosto 1750).

⁸³ D4163 (ai d'Argental. 26 giugno 1750).

intravedere in lui la promessa di un attore sublime.⁸⁴ Tuttavia le gelosie e le reticenze degli altri attori rinviavano continuamente la data della sua assunzione al Théâtre Français. Voltaire intanto a Potsdam sembrava rimpiangere più il suo *petit théâtre du grenier* che quello del Faubourg Saint Germain e scriveva a d'Argental:

Che fate voi? Avete assunto Lekain? Ci sono sempre seccature alla Comédie? Si applaudono sempre sciocchezze che hanno l'aria di essere intelligenti? Si recitano opere detestabili? Si compongono cattive canzoni? [...] Mlle Dumesnil continua a bere? E perde salute e talento? Mlle Gaussin crede sempre di essere una grande attrice tragica?⁸⁵

Nel febbraio 1752, dopo molti rinvii, Lekain entra finalmente a far parte del Théâtre Français, anche se con un compenso ridotto rispetto ad altri attori della società. Ragione che lo porta a recitare sempre più spesso anche in provincia. Voltaire nel frattempo, sempre più a disagio a Potsdam, sembra temporaneamente allontanarsi da ciò che succede a Parigi: «Posso benissimo rinunciare a tutto questo via vai di teatri, attori, attrici, battimani, fischi ed epigrammi» – scrive ai d'Argental il 28 ottobre 1752 – «[...] guardo i teatri e le corti come illusioni. Solo l'amicizia è reale».⁸⁶

I contatti diretti tra l'attore e il suo maestro riprendono dopo che nel 1754 Voltaire, installatosi stabilmente a Ginevra, ricomincia a pensare al teatro. Nell'agosto di quell'anno inizia a lavorare a *l'Orphelin de la Chine* e scrive a d'Argental che «il conquistatore tartaro starebbe a meraviglia nelle mani di Lekain».⁸⁷ Nell'aprile 1755 l'attore, dopo la tournée a Digione, dove tre quarti del suo repertorio era dedicato a Voltaire, va a Ginevra a trovare il suo maestro, che non rivedeva da cinque anni. Era il primo dei tanti viaggi che Lekain avrebbe fatto per mantenere il rapporto privilegiato che aveva con il filosofo e recitare le sue tragedie insieme a lui, i suoi parenti e i suoi amici. Voltaire infatti, ovunque fosse, non smise mai di dirigere gli attori nei suoi vari teatri privati. Oggi forse è difficile da comprendere ma non c'era allora una gran differenza tra il teatro amatoriale e il teatro professionale. Le due cose si potevano mescolare molto facilmente. Pur essendo un attore della Comédie Française era normale per Lekain, quando andava a trovare Voltaire, recitare in coppia con Mme Denis, la nipote-amante del filosofo, che gli aveva fatto da maestra a Parigi e che lo zio spesso considerava al di sopra di Mlle Clairon. Il 2

⁸⁴ Lekain, *Mémoires*, cit., pp. 1-2.

⁸⁵ D4241 (a d'Argental. 15 ottobre 1750).

⁸⁶ D5048 (a d'Argental. 28 ottobre 1752).

⁸⁷ D5899 (a d'Argental. 3 agosto 1754).

aprile Voltaire scrive a d'Argental raccontando dell'arrivo di Lekain insieme al quale aveva recitato *Zaire* facendo «piangere quasi tutto il Consiglio di Ginevra». ⁸⁸ «Calvino non avrebbe immaginato che dei cattolici avrebbero un giorno fatto piangere gli ugonotti nel territorio di Ginevra» raccontava a un altro amico lo stesso giorno. «Il famoso attore Lekain che è venuto a trovarci ci ha dato una mano, anche se ha più sentimenti che voce. Mme Denis ha letto *Zaire* a meraviglia e io ho recitato il vecchio Lusignan». ⁸⁹ Quattro mesi dopo, ricordando quella serata in una lettera a d'Argental, Voltaire avrebbe affermato in modo più secco: Lekain «ha recitato malissimo la dichiarazione di Orosmane». ⁹⁰

Dopo *Zaire* Voltaire prova insieme a Lekain nel suo teatro privato anche la nuova tragedia che aveva appena scritto, *L'Orphelin de la Chine* e l'attore se ne torna a Parigi col manoscritto in tasca.

«Lekain è partito con un piccolo pacchetto per voi» confida Voltaire a d'Argental.

Speriamo che la *pièce* abbia successo: io e Lekain l'abbiamo recitata; ci ha fatto un grande effetto. Lekain riuscirà molto nel ruolo di Gengis negli ultimi atti, ma dubito che i primi gli facciano onore; ciò che è nobile e fiero, ciò che richiede una voce sonora e ferma, muore completamente in bocca a lui; la sua voce non si dispiega che nella passione; deve aver recitato malissimo Catilina [in *Rome sauvée*]; quando si tratterà di Gengis vi prego di ricordargli che il primo merito di un attore è quello di farsi sentire. ⁹¹

Con molto più tatto Voltaire si era rivolto su questo tema allo stesso Lekain:

Amico, mio, voi avete le inflessioni di voce naturalmente dolci; guardatevi bene dal lasciarvene scappare qualcuna nel ruolo di Gengis-Kan. Dovete mettervi bene in testa che io ho voluto dipingere una tigre che, carezzando la sua femmina, gli ficca gli artigli nelle reni. ⁹²

Lekain era stato anche incaricato da Voltaire di occuparsi delle scene e dei costumi de *L'orphelin*:

Ho ricevuto, mio grande attore, il disegno della scenografia cinese [che] vale più della *pièce*. Voglio tenerlo, pagarlo. Se la *pièce* nonostante la sua debolezza può aver successo, se ne dovrà il merito ai pittori, ai sarti, molto agli attori, per niente

⁸⁸ D6229 (a d'Argental. 2 aprile 1755).

⁸⁹ D6231 (a Jean-Robert Tronchin. 2 aprile 1755).

⁹⁰ D6408 (a d'Argental. 13 agosto 1755).

⁹¹ D6229 (a d'Argental. 2 aprile 1755).

⁹² Lekain, *Mémoires*, cit., p. 436.

all'autore. Suggesto che la parte che si dice d'autore sia divisa tra voi e chi sarà incaricato dei ruoli principali.⁹³

Tre giorni prima del debutto parigino Voltaire raccomandava a un amico: «Fate, vi prego, mille complimenti a Lekain, sono sicuro che reciterà Gengis a meraviglia».⁹⁴

L'*Orphelin de la Chine* viene rappresentato alla Comédie Française il 20 agosto 1755, ma il successo non è di Lekain, è tutto di Mlle Clairon. « É a Mlle Clairon che si deve la riuscita della *pièce*. Mi hanno detto che a Fontainebleau Lekain somigliava più ad un cafone che a un Tartaro, che non è né nobile, né amoroso, né terribile, né tenero».⁹⁵ Dopo due giorni Voltaire protesta con il duc de Richelieu: «Lekain non si è sentito, ed è davvero adatto per i ruoli muti!».⁹⁶ E ancora a d'Argental: «Spero che [Mme Argental] riuscirà a sentire Lekain: cosa molto difficile a quanto pare. Si dice che abbia recitato un bel ruolo muto».⁹⁷

Poco tempo dopo Lekain prende un congedo per malattia e torna dal maestro. Il primo argomento trattato nella conversazione con Voltaire è naturalmente *L'Orphelin de la Chine*. Raccontò più tardi Lekain nelle sue *Memorie*:

Dopo una relazione piuttosto lunga sulle scene che avevano fatto più effetto, Voltaire mi incaricò di recitargli il mio ruolo. Aderii con piacere ad una proposta dalla quale speravo di trarre i più grandi vantaggi. La mia speranza effettivamente non venne tradita; ma pagai un po' cara la lezione che ricevetti. [...] Animato dalla presenza del gruppo che mi stava intorno, recitai il mio ruolo con tutta l'energia *tartara*, così come avevo fatto a Parigi con un certo successo. Non ero poi così preso dal ruolo da non poter osservare l'impressione che ne riceveva Voltaire; ma invece di vedere sul suo viso l'approvazione che cercavo, scorsi nei suoi tratti i segni di un'indignazione e persino di una sorta di furore che, troppo a lungo compresso nel suo animo, alla fine uscì con un'esplosione terribile. "Smettete", gridò, "smettete...Disgraziato! M'ammazza, mi assassina!" A queste parole, pronunciate con l'accento energico che conoscete, le persone si alzarono in piedi, si avvicinarono a lui, cercando di calmarlo; ma lui scoppiò di nuovo in collera e niente riusciva a calmarlo: era un vulcano impossibile da spegnere. Alla fine uscì e andò di corsa a chiudersi nel suo appartamento.

Stordito e confuso da una simile scenata [...] annunciai la mia partenza a Mme Denis per il giorno dopo. Tuttavia prima di partire feci chiedere a Voltaire se poteva ricevermi un momento. "*Che venga, se vuole*", disse lui. Questa *dolce* risposta non era certo incoraggiante. Entrai comunque da lui: eravamo soli, io gli annunciai la mia partenza e lui disse che capiva il mio dispiacere di non aver risposto alle sue aspettative nel ruolo che mi aveva offerto: aggiunsi che avrei

⁹³ D6294 (a Lekain. 4 giugno 1755).

⁹⁴ D6417 (a Collini. 17 agosto 1755).

⁹⁵ D6550 (a d'Argental. 24 ottobre 1755).

⁹⁶ D6445 (a Richelieu. 26 agosto 1755).

⁹⁷ D6447 (a d'Argental. 29 agosto 1755).

ricevuto i suoi consigli con piacere. Queste parole parvero calmarlo; prese il suo manoscritto e fin dalla prima scena io capii che la maniera in cui avevo concepito il mio personaggio era sbagliata.

Cercherò invano di darvi un'idea delle profonde impressioni che Voltaire lasciò nel mio animo per il tono sublime, imponente e appassionato, con il quale dipinse le varie sfumature del ruolo di Gengiskan. Muto di ammirazione, quando lui finì io ero ancora in ascolto. Dopo qualche istante mi disse con la voce sfinita dalla fatica: avete ben compreso, adesso, il vero carattere del vostro ruolo? "Credo di sì, signore", gli risposi e "domani potrete giudicarlo". Mi dedicai a nuovi studi: essi ottennero la sua approvazione e gli elogi più lusinghieri furono il prezzo della mia docilità. Ero fiero, lo confesso, di potergli comunicare a mia volta gli stessi sentimenti che lui mi aveva fatto provare. Tutte le passioni che esprimevo si incidevano alternativamente sui suoi tratti commossi e inteneriti. Le espressioni della sua amicizia furono commoventi tanto quanto quelle della sua collera erano state impetuose e lasciai Ferney felice delle nuove conoscenze che avevo acquisito in un ruolo così bello e così difficile. Lo recitai di nuovo al mio rientro. Uno dei miei compagni (a cui non era sfuggito il mio errore precedente) non riuscì a dissimulare la sua sorpresa per il nuovo effetto che avevo prodotto e disse ad alcune persone: "Si vede che è stato a Ferney".⁹⁸

A partire dal 1756, Lekain, divenuto primo attore tragico dopo il passaggio di Grandval ai ruoli comici, acquista all'interno della Comédie Française libertà e sicurezza, anche se non del tutto riconosciute sul piano economico⁹⁹ e riprende a suo modo tutti i ruoli di Voltaire del quale solo quell'anno vengono rappresentate ben sette *pièces*.

Dopo Orosmane in *Zaire*, recitato in modo tale da far ripensare all'*Otello* che ne era stato il modello,¹⁰⁰ alla fine di luglio del 1756 Lekain riporta in scena *Sémiramis*, altra *pièce* che risentiva dell'influsso di Shakespeare. Voltaire si mostra preoccupato con d'Argental che l'attore propenda per *l'horreur anglaise*, una vera ossessione per lui insieme all'*Opéra Comique*,¹⁰¹ soprattutto in quel momento in cui la Francia era in guerra con l'Inghilterra.

Si dice che Lekain abbia avuto l'idea di comparire, uscendo dalla tomba di sua madre, con le braccia che avevano l'aria di essere insanguinate: ciò è davvero un po' inglese e non bisognerebbe prodigare dei simili abbellimenti. Ecco delle

⁹⁸ Lekain, *Mémoires*, cit., pp.379-383. (a M. De***. 10 gennaio 1756).

⁹⁹ Per molti anni Lekain non ricevette il compenso dovuto agli attori del suo rango. Voltaire si adoperò ripetutamente in suo favore con il duc de Richelieu che alla fine ottenne per Lekain quel che chiedeva Voltaire. L'attore ne fu grato all'autore per il resto della sua vita.

¹⁰⁰ Voltaire aveva scritto *Zaire* in seguito al soggiorno in Inghilterra (1726-1729), dove aveva assistito alla rappresentazione di diverse opere di Shakespeare che lo avevano molto colpito come lui stesso raccontò nelle sue *Lettres Anglaises*.

¹⁰¹ Voltaire rimproverava a Shakespeare e agli Inglesi la mancanza di gusto e la tendenza a trasformare in orrore il terribile della tragedia. E temeva d'altra parte che il gusto dilagante per *l'Opéra comique* allontanasse il pubblico dalla tragedia.

occasioni in cui ci si trova in bilico tra il sublime e il ridicolo, tra il terribile e il disgustoso.¹⁰²

Ma poiché a Lekain era dovuto il successo della tragedia che ebbe undici repliche e l'attore più di lui ormai conosceva e dominava il *parterre* di Parigi, Voltaire lo lasciò fare. «La mia assenza non ha nuociuto al successo. Ai miei tempi le cose non sarebbero andate così bene. Ho guadagnato qualcosa ad essere morto».¹⁰³ Lo stesso giorno scrive all'attore:

Mio caro Lekain [...] dal momento che finalmente osate osservare il costume storico, rendere l'azione teatrale e dispiegare sulla scena tutta la pompa necessaria, siate sicuro che il vostro spettacolo acquisterà una grande superiorità. Io sono troppo vecchio e troppo malato per sperare di contribuirvi. Ma se avessi ancora la forza di lavorare sarebbe in un gusto nuovo degno delle cure che vi prendete e del vostro talento. Attualmente non posso che limitarmi ad interessarmi al vostro successo.¹⁰⁴

Lekain era l'unico attore tragico rimasto alla Comédie Française, l'unico che si adoperava per assicurare vita alla tragedia, sempre più minacciata dal successo dei generi minori e in particolare dell'*opéra comique*. Voltaire si fida di lui e da lontano delega, lo lascia fare, non osa più che molto saltuariamente dargli consigli, come nel caso di *Tancrède*, in cui più che sulla recitazione si sofferma sul testo e sull'analisi psicologica dei personaggi, confutando omissioni e correzioni.¹⁰⁵

Lekain non ha più bisogno di essere orientato e diretto: al Théâtre Français si occupa personalmente delle scene, dei costumi, dirige gli altri attori, cura l'insieme dello spettacolo. E nel 1756 prende addirittura l'iniziativa di proporre ai *Gentilshommes de la chambre* l'istituzione di una scuola di declamazione- che si realizzerà solo trent'anni dopo¹⁰⁶ per impedire che i giovani interessati al teatro prendessero tutti la strada della più facile *opéra comique* e perdendosi l'arte della declamazione si perdesse la tragedia.

L'esperienza dimostra che i giovani dell'uno e dell'altro sesso guardano il talento della declamazione come un'arte puramente accessoria al nuovo genere dell'*opéra comique* che si è introdotto in Francia da cinque anni. È evidente che questo furore trascina tutta la nostra gioventù, la quale ritiene che la propria fortuna consista nell'apprendere a canticchiare qualche aria di opera buffa per aver diritto a un supplemento di salario che non avrebbe mai senza questo piccolo merito.

¹⁰² D6958 a (a d'Argental. 4 agosto 1756).

¹⁰³ D6958 (a d'Argental. 4 agosto 1756).

¹⁰⁴ D6959 (a Lekain. 4 agosto 1756).

¹⁰⁵ D9261 (a Lekain. 24 sett. 1760).

¹⁰⁶ Uno dei primi a formarsi all'*École de chant et de déclamation* sarà Talma.

Il risultato è che la facilità del genere, successi molto facili da ottenere, la speranza di una rapida fortuna, fanno loro trascurare la parte essenziale della loro arte al punto da abbandonare persino i principi della loro lingua che corrompono cantando e le nozioni più basilari del loro mestiere.

L'intelligenza, l'insieme, l'armonia, la tradizione dei grandi maestri, la vera gaiezza, la dizione nobile e senza enfasi, la naturalezza senza trivialità, tutto si perde insensibilmente per l'oblio di un'arte alla quale si sostituisce, oggigiorno, la produzione di piccole ariette che non sono né francesi, né italiane, e che non fanno girare la testa neppure agli esseri meno organizzati. [...] È anche vero che il buon gusto si altera di giorno in giorno; che gli artisti fatti per sostenerlo ne perdonano gli strumenti; che i buoni modelli che ne sono depositari, invecchiano sensibilmente e che c'è il serio timore che dopo la loro morte o il loro ritiro dalle scene, l'arte di rappresentare le *pièces* di teatro ricada nella barbarie da cui l'avevano salvata Baron e Mlle Lecouvreur.

È innegabile che questa prospettiva sia spaventosa. C'è ragione di temere che in dieci o dodici anni la decadenza sia al punto da non potervi più porre rimedio.

Non si capisce perché Luigi XV al quale dobbiamo l'istituzione di tutte le Accademie [...] e che ha voluto che la danza e la musica si perpetuassero nel suo regno tramite l'aiuto di una scuola, non permetta che ce ne sia una di declamazione per facilitare i progressi di un'arte molto più difficile a esercitare di quanto si possa immaginare. [...] forse la sola arte nella quale siamo ancora superiori a tutte le nazioni europee.¹⁰⁷

In questo pensiero Voltaire e Lekain resteranno alleati. Entrambi pensavano che il principale motivo di superiorità della Francia sulle altre nazioni europee fossero la tragedia e l'arte di recitarla. Una superiorità messa in crisi negli anni Sessanta oltre che dalla temuta *opéra comique* che nel 1762 si fonde con la Comédie Italienne,¹⁰⁸ anche dalla crescente popolarità di Shakespeare e del teatro inglese, che nel 1761 suscita il famoso *Appel à toutes les Nations de l'Europe* di Voltaire. Ma al di là del fine comune che gli rendeva necessario Lekain, («Bisogna che Lekain viva e faccia vivere le mie creature» scriverà nel 1770)¹⁰⁹ Voltaire resta spesso critico nei confronti dell'attore.

«Lekain mi ha inviato le sue riflessioni, le ho ricevute ieri» nota a proposito di una ripresa di *Olympie* in cui l'attore ricopriva il ruolo di Cassandre.

È un brav'uomo; non ha voce, ma gli manca ancora di più l'intelligenza del teatro. Mi ha proposto quanto di più piatto e di più insipido si possa immaginare. Si è

¹⁰⁷ Lekain, *Mémoires*, cit., pp. 175-179.

¹⁰⁸ «La fusione nello stesso teatro della Comédie Italienne e delle *opéras comiques* abbastanza ben scritte ed adattate alla musica italiana, produce un effetto affascinante ed ha molto più successo dell'Opéra e della Comédie Française: la sala di quest'ultima è raramente piena, nonostante tutto il suo merito». Così scrive H. Walpole, *Lettres écrites à ses amis pendant ses voyages en France (1739-1775)*, Paris, Didier, p. 77.

¹⁰⁹ D16313 (a d'Argental. 25 aprile 1770).

rivolto a Mme Dénis. Lei gli risponderà che non ha osato comunicarmi le sue fantasticherie.¹¹⁰

«Lekain si lamenta che un tale Brizard vuole chiamarsi Marco Tullio Cicerone» confida a d'Argental in occasione di una ripresa di *Rome sauvée*.

Lekain pretende di essere lui Cicerone, ma non gli somiglia per niente. Cicerone aveva un collo grosso, un gran naso, occhi penetranti, la voce sonora, piena, armoniosa, tutte le sue frasi avevano quattro parti di cui l'ultima era la più lunga; si faceva sentire dall'alto della tribuna, fino agli ultimi ranghi degli sguatterii romani; non ha niente a che vedere con il carattere del mio amico Lekain! Ma dove sono le persone che si rendono giustizia? Quella scimmia di Lanoue¹¹¹ non mi dichiarò forse un odio mortale perché gli avevo detto che Dufresne¹¹² aveva una faccia più adatta della sua a rappresentare Orosmane? Perciò io non posso assecondare Lekain nel suo gusto ciceroniano. [...] Sta ai *gentilshommes de la chambre* distribuire le parti; un povero autore non deve preoccuparsi di nient'altro che di venir fischiato.¹¹³

Il 27 luglio 1763 invece Voltaire elogia Lekain che si era battuto per la ripresa di *Julius César*, in cui ricopriva il ruolo di Brutus, ottenendo un discreto favore alla Comédie Française dove lo spettacolo fu replicato sei volte: «Miei divini angeli, Dio sia lodato e con lui Lekain», scrive ai d'Argental. «Mi fa un gran piacere che la vostra nazione sia abbastanza solida da sostenere una tragedia senza donna».¹¹⁴

Incoraggiato dal successo Voltaire tenta allora un'altra tragedia senza amore, *Le Triumvirat*. Ma è un fiasco. La fama di Lekain, che per salvare la tragedia si era trasformato ed era diventato un regista *ante litteram*, è ora più forte di quella di Voltaire le cui tragedie cominciano a non piacere più al parterre parigino.

Ma il vecchio filosofo non demorde e per lusingare i gusti del pubblico scrive una nuova tragedia in cui «c'è dell'amore come nell'*opéra comique* e come vogliono le vostre belle dame».¹¹⁵ È *Les Scythes*, da lui stesso definita «una *pièce* molto mediocre».¹¹⁶ Mentre la mette in prova coi suoi amici nel suo teatrino di Ferney la invia a Parigi piena di note a margine perchè Lekain, «il mio grande

¹¹⁰ D10271 (ai d'Argental.18 gennaio 62).

¹¹¹ Jean-Baptiste Sauv , detto La Noue (1701-1761), direttore di teatro a Lille, poi attore della Comédie Française.

¹¹² Abraham-Alexis Quinault detto Dufresne (1693-1767), attore.

¹¹³ D10271 (ai d'Argental.18 gennaio 1762).

¹¹⁴ D11324 (ai d'Argental. 27 luglio 1763).

¹¹⁵ D14036 (a Lacombe. 14 marzo 1767).

¹¹⁶ D13924 (a Michel-Paul-Guy de Chabanon. 6 gennaio 1767).

pittore tragico»,¹¹⁷ diriga le prove e ne assicuri la messinscena istruendo gli attori sul significato dei loro personaggi, occupandosi anche delle scene e dei costumi. Nel copione un solo ruolo è lasciato in bianco ed è quello di Athamare, destinato a Lekain, divenuto ormai lui stesso un maestro di recitazione, cui non è più necessario dare consigli. La *pièce*, che secondo Voltaire «favorisce abbastanza la recitazione degli attori»¹¹⁸ viene messa in prova a Parigi il 14 febbraio. Le lettere tra Parigi e Ferney dove contemporaneamente Voltaire e i suoi amici rappresentano *Les Scythes*, si succedono con incredibile rapidità.

9 febbraio:

Il ruolo di Obéide richiede tanta più arte dal momento che lei pensa quasi sempre il contrario di ciò che dice. Io non so come ho potuto fare un ruolo simile, che è tutto l'opposto del mio carattere. Io dico fin troppo ciò che penso.¹¹⁹

11 febbraio:

Se Mlle Durancy¹²⁰ conosce, come credo, la grande arte dei silenzi, se sa dire dei *no* che vogliono dire *sì*, se sa accompagnare una crudeltà con un sospiro e smentire talvolta le proprie parole, io rispondo del successo, se no, rispondo dei fischi. [...] La *pièce* dipende interamente dagli attori.¹²¹

2 marzo:

Il ruolo di Obéide dipende interamente dalla vostra capacità di dirigere l'attrice. Avete senza dubbio ricevuto il testo stampato in margine del quale ho scritto le mie piccole indicazioni. Questo personaggio esige un dolore quasi sempre soffocato, pause, sospiri, recitazione muta, una grande intelligenza del teatro.¹²²

4 marzo:

Senza di voi non si può e non si deve fare niente. Vi preoccuperete, mio caro amico, di addolcire la voce di Mlle Durancy, soprattutto nei primi atti? Abbasserà gli occhi quando è necessario? [...] Piangerà e qualche volta sospirerà senza parlare? Passerà dalla tenerezza alla fermezza negli ultimi versi del terzo atto? Dirà *no* nella maniera in cui si dice *sì*? Se farà tutto questo, bisognerà ringraziare

¹¹⁷ D13954 (a Lekain. 14 febbraio 1767).

¹¹⁸ D13954 (a Lekain. 14 febbraio 1767).

¹¹⁹ D13931 (a d'Argental. 9 febbraio 1767).

¹²⁰ Magdelaine-Céleste Fienzal de Frossac, detta Mlle Durancy (1746-1780) cantante e attrice.

¹²¹ D13945 (ai d'Argental. 11 febbraio 1767).

¹²² D14007 (a Lekain. 2 marzo 1767).

voi. La *pièce* è difficile da recitare. [...] Il successo dipende interamente dagli attori.¹²³

Lekain non si sottrae al compito che gli viene dato. Lavora così intensamente che alla fine si ammala. Voltaire il 2 marzo gli scrive: «Bisogna comportarsi bene per essere un eroe. Tutti quelli antichi avevano una salute di ferro».¹²⁴ La prima di *Les Scythes* fu un insuccesso e «il *parterre* non ebbe alcuna pietà per la vecchiaia dell'autore»¹²⁵ il quale se la prese con Lekain e con gli altri attori sfogandosi con i d'Argental.

Forse il ruolo di Athamare non è troppo adatto a Lekain. Ci vorrebbe un giovane uomo bello, ben fatto, appassionato, capace di piangere di tenerezza quanto di collera e che in bocca non ha che parole di fuoco, nella sua scena con Obéide al terzo atto nessuna lentezza, nessun gesto compassato. Ci vorrebbero altri vecchi al posto di Duberval, ci vorrebbero altri confidenti; ma lo spettacolo di Parigi, il solo che le faccia onore in Europa, è caduto nella più vergognosa decadenza e vi confesso che non credo che si riprenderà.¹²⁶

Che Mlle Durancy passi tutta la domenica in Albis a piangere, che la si frusti finché non versi delle lacrime; se non è capace di piangere, non è capace di niente.¹²⁷

La disgrazia di tutti i vostri attori è che recitano freddamente, non hanno anima, riescono sempre solo per metà. Lo ripeterò sempre, fino alla morte, *Les Scythes* ben recitati farebbero un grande effetto. [...] C'è l'infinito tra recitare con arte e recitare con l'anima. [...] È necessario che Mlle Durancy faccia piangere [...] che [Lekain] possa essere bello come il giorno ed essere un amante affascinante quando al terzo atto verrà a gettarsi alle ginocchia di Obéide! Possa avere una voce sonora e commovente! Possano i confidenti non essere dei bufali! Possa l'unico vero teatro d'Europa non essere interamente sacrificato all'*opéra comique*!¹²⁸

Poco per volta oltre il *parterre* anche «il *tripot* parigino cominciò a stancarsi delle produzioni del poeta».¹²⁹ Negli ultimi anni Lekain andò a recitare i vecchi ruoli di Voltaire in provincia e quando andò a Ferney, dove era stato costruito un nuovo teatro, a trovare il suo vecchio maestro, riscosse un grande successo locale sia nel 1772 che un'ultima volta nel 1776. Ma a Parigi la tragedia di Voltaire non piaceva più.

¹²³ D14013 (a Lekain. 4 marzo 1767).

¹²⁴ D14007 (a Lekain. 2 marzo 1767).

¹²⁵ J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p. 233.

¹²⁶ D14099 (ai d'Argental. 11 aprile 1767).

¹²⁷ D14107 (a d'Argental. 13 aprile 1767).

¹²⁸ D14133 (a d'Argental. 22 aprile 1767).

¹²⁹ J. J. Olivier, *Voltaire et les comédiens*, cit., p. 235.

Quando il 10 febbraio 1778 Voltaire, dopo ventotto anni di assenza arriva nella capitale per dirigere le prove di *Irène*, la sua ultima pièce, dalla quale Lekain era escluso,¹³⁰ l'attore era morto da un giorno. Poco dopo, il 30 maggio, morì anche Voltaire.

Come aveva scritto nella *Préface* a *Les Schytes* (1767) Voltaire riconosceva la strada compiuta dagli attori. Essi avevano imparato da lui a sostituire i tempi musicali con i tempi teatrali. Avevano compreso la teatralità dei silenzi e delle pause, l'arte di parlare agli occhi. Nella seconda metà del secolo l'attenzione era ormai da parte di tutti sull'azione, la recitazione era diventata agita, era espressione, pittura vivente e animata, *tableau*, non era più canto. Tuttavia Voltaire continuava a difendere il primato del testo sull'apparato, il pittoresco e la scenografia, insisteva sulla differenza tra il naturale e il familiare, la superiorità del verso sulla prosa, gli eccessi della pantomima, prendeva le distanze dal dramma, senza parlarne. Ma ormai la strada era tracciata e andava in una direzione diversa. Come Voltaire aveva intuito a partire da *Tancredi* il potere sarebbe stato più dell'attore e dello spettacolo che dell'autore. Nello stesso tempo Voltaire sentiva che dopo Lekain e Clairon diventava sempre più difficile trovare interpreti adatti alle sue tragedie. Quando nel 1767 Lekain era andato a cercare attori in provincia, Voltaire aveva commentato laconicamente: «Non ne troverà. Non ce n'è che per *l'opéra comique*, è questo ora lo spettacolo nazionale, in attesa di Pulcinella».¹³¹ In realtà erano le tragedie, non gli attori ad essere in crisi. L'ultimo attore tragico, che Voltaire non avrebbe fatto in tempo a vedere, sarebbe stato Talma il quale nel 1825, un anno prima di morire, non a caso avrebbe pubblicato le sue *Refléxions sur Lekain*.

¹³⁰ Lekain, che si avvicinava alla cinquantina, avrebbe dovuto sostenere il primo ruolo di Alexis. Ma essendo stanco e malato si rifiuta di recitarlo. Thibouville, incaricato della distribuzione degli attori, informa infuriato Voltaire il quale, deluso e inquieto, invia a Lekain una lettera fredda, piena di allusioni maligne e di rimproveri appena accennati. L'attore capisce che Voltaire è stato messo contro di lui e si dice disposto a recitare il ruolo del vecchio Léonce. Ma le cose non si sistemano. Voltaire e Lekain non si vedranno più.

¹³¹ D14135 (a F. L. C. Marin. 22 aprile 1767).