

Maria Ines Aliverti

POÉSIE FUGITIVE
MLLE DUMESNIL, MLLE CLAIRON E PROBLEMI
DI ICONOLOGIA LETTERARIA

Nota di F.T. – Maria Ines Aliverti ha pubblicato nel 1986 un libro che segna il passaggio dall'iconografia all'iconologia teatrale (*Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS editrice). Ad alcuni problemi di metodo è dedicato il suo saggio *Per un'iconografia della Commedia dell'Arte* nel n. 6 (aprile 1989) di questa rivista.

Le pagine che presentiamo sono tratte da un volume di prossima pubblicazione presso l'editore Bulzoni (collana «Memorie di teatro») intitolato «*Poésie fugitive* sull'attore nell'età di Voltaire». Il volume dell'Aliverti ricostruisce il contesto d'una serie di testi poetici dedicati ad attori ed attrici della Comédie Française, annota i versi, e in un saggio introduttivo imposta il problema storiografico e culturale della poesia d'occasione per gli attori. Qui leggiamo il capitolo relativo al confronto Clairon-Dumesnil seguito dal saggio introduttivo al volume (con qualche raro taglio). Quando scolari e studiosi smetteranno di leggere i trattati di recitazione come documenti diretti d'un modo di recitare, le fonti iconografiche e l'iconografia implicita nelle poesie d'occasione sugli attori appariranno nel loro giusto valore di documenti anch'essi indiretti ed altrettanto significativi.

Sull'iconografia teatrale si è tenuto un convegno a Firenze, Istituto Zorzi, il 15-17 ottobre 1990. Un seminario specialistico sullo stesso tema è in preparazione a Venezia, a cura di Cesare Molinari, per il novembre 1991 (Istituto Internazionale per la ricerca teatrale).

Una rivalità storica

Quando Mlle Clairon debuttò nel settembre 1743 alla Comédie-Française, Mlle Dumesnil vi recitava già da sei anni e si era conquistata una sorta di monopolio di quei *premiers rôles tragiques* che richiedevano doti di particolare temperamento nell'espressione delle passioni furiose e complesse (*rôles furieux*): paura, disperazione, rabbia, odio, ambizione. Il suo repertorio era popolato da regine fiere e terribili: Cléopâtre (*Rodogune*), Athalie, Agrippine (*Britannicus*), o da madri cupe e disperate: Clytemnèstre (*Iphigénie*) – la parte del suo debutto – e Mérope, l'ultimo strepitoso successo nella novità di Voltaire andata in scena nel febbraio 1743. Ma più

che nell'intera parte la Dumesnil eccelleva nei *morceaux*, come rileva Collé in un suo preciso e tagliente giudizio, alla metà del secolo:

Mlle Dumesnil [...] ne joue jamais bien que les morceaux vifs d'un rôle, et j'avoue que, dans ces endroits elle a plus de chaleur et d'entrailles que n'en avoit Mlle Le Coureur. Elle va plus loin que cette célèbre comédienne; mais quelle différence dans tout le reste! elle ne joue bien que les endroits de fureur et de passion. Nulle dignité, d'ailleurs, point de noblesse; exprimant mal l'amour, médiocrement la fierté, et déclamant assez souvent. Figure ignoble, démarche forcée, vilaine voix; mais dans les morceaux où elle est bonne elle est au-dessus de tout; elle fait oublier tous ses défauts et tous ses désagréments (Collé, 1868, I, p. 141).

Per una *tragédienne* nuova arrivata sarebbe stato difficile ritagliarsi uno spazio tra questa prima donna e l'altra prima attrice tragica della Comédie, quella Gaussin dalla bellezza ingenua e nobile, e dalla voce tenera, amatissima dal pubblico, alla cui languida e voluttuosa grazia si adattavano a meraviglia i *rôles tendres*. Costei eccelleva infatti negli *emplois des princesses* dove si richiedevano le espressioni semplici dell'amore e della tristezza: Bérénice, Zaïre, Alzire.

All'epoca le rivalità professionali tra attrici, all'inizio della carriera, si basavano soprattutto sulle differenze di mezzi fisici, la figura e la voce, e, in relazione a ciò, sulla maggiore e minore consonanza di temperamento personale con il carattere delle passioni che l'attrice sembrava, dopo i primi saggi, naturalmente destinata a esprimere. La voce costituiva, nel complesso dei doni di natura, il dono guida, quello che decideva in gran parte il destino della debuttante e il suo impiego drammatico, decretando o meno il suo immediato successo presso il pubblico. Una bella e sonora voce il «Mercure» riconosce alla giovane Mlle Clairon che era approdata alla Comédie dopo un rapido passaggio all'Opéra:

C'est une jeune personne, qui a beaucoup d'intelligence, et qui exprime avec une très belle voix, les sentiments dont elle a l'art de se pénétrer: on peut dire que la nature lui a prodigué les plus heureux talens, pour remplir tous les caractères convenables à sa jeunesse, aux agréments de sa personne et de sa voix (MF, settembre 1743, p. 2080).

Questa giovane donna, non propriamente bella, ma alla quale

tutti attribuiscono sin dall'inizio i pregi di un fascino intelligente e vivace, doveva da subito imporsi come qualcuno che non si allineava con le regole consuetudinarie della distribuzione dei ruoli. In provincia si era fatta apprezzare come soubrette ed era stata assunta per doppiare la Dangeville nei ruoli comici; era tuttavia tenuta per contratto a rendersi utile nei due generi, tragico e comico. Ma sorprendentemente la giovane attrice scelse, per il debutto, il primo genere, e una parte di cui nessuno avrebbe potuto seriamente riconoscerle la proprietà, in quanto rientrava nel grande repertorio della Dumesnil: quella di Phèdre. La natura eccessiva di questo debutto si proietta sulla identità professionale della Clairon e sulla funzione culturale che ella è chiamata ad assumere: nell'aspirazione a costruirsi una carriera è riconoscibile la consapevolezza di agire in base a una personale volontà creativa, autonoma rispetto al destino segnato da doti naturali o da riconosciute competenze di mestiere. Tanto più che nonostante gli elogi del «Mercure de France» la sua voce – come ricorderà più tardi Bachaumont – risultava troppo forte e poco duttile, il suo gestire troppo energico e poco variato, la sua recitazione nel complesso enfatica; e Collé, a qualche anno dal debutto, le riconosceva una fierazza piena di intelligenza, ma più dignità che calore:

Mlle Clairon, qui joue [...] les premiers rôles dans le tragique, a beaucoup de partisans; je suis fort éloigné d'en être, quoiqu'en cette partie je la mette infiniment au-dessus de Gaussin: sa déclamation ampoulée, chantée, et remplie de gémissements, est celle de la vieille Duclos, et me paroît insoutenable. Elle a cependant des entrailles, et rend quelquefois très-bien des morceaux de sentiment, quoique bien inférieure à la Dumesnil à cet égard; mais elle exprime mieux l'amour que cette dernière, surtout l'amour outragé; elle joue très-bien la princesse quittée, Ariane, Didon, etc. Elle lui est beaucoup supérieure par la noblesse, et une fierté pleine d'intelligence, dans les endroits qui demandent peu de chaleur, et beaucoup de dignité [...] au reste voix lourde, assez belle pourtant, mais monotone et pleine de respiration forcée, et quelquefois des hoquets désagréables (Collé, 1868, I, p. 142).

Marmontel, prima di Voltaire, diventò il suo Pigmalione. Del giovane autore l'attrice fu per qualche tempo l'amante, restandogli poi legata da una buona amicizia. Egli le affidò le parti di protagonista delle sue tragedie: Arétie (*Denys le Tiran*, 1748), Léonide

(*Aristomène*, 1749), Cléopâtre (*Cléopâtre*, 1750), Olympie (*Les Héraclides*, 1752).

La prima poesia di Marmontel per Mlle Clairon fu scritta appunto per il debutto in *Denys le Tiran* (5 febbraio 1748): rientra perfettamente in un genere tradizionale come l'omaggio dell'autore alla sua protagonista, ricalcando i motivi di Voltaire, senza la grazia arguta che trapela nei versi del maestro. Tuttavia le tragedie di Marmontel furono piuttosto degli insuccessi e il giovane poeta contribuì più con i consigli che con i versi alla maturazione della sua interprete. Almeno di questo si vanta nei suoi *Mémoires*, attribuendosi in parte il merito di averla influenzata e condotta a una importante riforma dello stile declamatorio:

Je trouvais, dans son jeu, trop d'éclat, trop de fougue, pas assez de souplesse et de variété, et surtout une force qui, n'étant pas modérée, tenait plus de l'emportement que de la sensibilité (1819, I, p. 152).

La riforma che venne ufficialmente adottata dalla Clairon prima al Petit Théâtre di Versailles e poi durante una tournée a Bordeaux nel 1752 consisteva – a dire della stessa attrice (Clairon, 1798, pp. 231-4) – nell'adozione di un genere di declamazione più semplice e naturale. Secondo i *Mémoires* apocrifi di Mlle Dumesnil la Clairon avrebbe solo adottato quel genere (*simple, posé, d'accord*) che la Dumesnil praticava da tempo, per esservi naturalmente destinata: ella sarebbe dunque arrivata a forza di arte e di studio a ottenere ciò che nella sua rivale si esprimeva istintivamente (Coste d'Arnobat, 1798, pp. 335-7). Questa era più o meno l'opinione che aveva dato forma, e la diede anche in seguito, alla rivalità tra le due attrici.

Tuttavia i meriti riformatori della Clairon meritano di essere meglio considerati. Innanzitutto in questa operazione estetica natura e cultura non costituivano due principi opposti e inconciliabili. Quasi mezzo secolo dopo l'episodio di Bordeaux, l'attrice rivela con chiarezza il punto di partenza storicista al quale si ispirava il suo intento:

J'ai trouvé sur mon chemin beaucoup de jeunes auteurs et de belles dames qui pensaient que rien n'était plus facile que de jouer Mahomet, Mérope, etc.; que l'auteur avait tout fait; qu'apprendre les vers et s'abandonner à la nature était tout pour le comédien. *La nature!* que de gens

prononcent ce mot sans en connaître l'étendue! Chaque sexe, chaque âge, chaque état n'en a-t-il pas une à part? La différence des temps, des pays, des mœurs, des usages n'a-t-elle pas la plus grande influence? Quelle étude ne faut-il pas faire d'abord pour cesser d'être soi? pour s'identifier avec chaque personnage? pour parvenir à peindre l'amour, la haine, l'ambition, tous les sentiments dont l'homme est susceptible; et toutes les nuances, toutes les gradations par lesquelles ces divers sentiments arrivent à leur plus grande expression? (Clairon, 1798, pp. 26-7).

La testimonianza di Marmontel prova poi quanto queste parole non fossero il frutto di conoscenze tardive: l'attrice era sin dall'inizio consapevole che l'adozione di un genere declamatorio e di una mimica più prossime all'espressione naturale, implicava anche una immediata riforma degli elementi che compongono l'immagine scenica del personaggio quali il trucco e il costume: «Il faut dans tout mes rôles – dichiarò al poeta – que le costume soit observé: la vérité de la déclamation tient à celle du vêtement» (Marmontel, 1819, I, p. 153).

L'azione riformatrice della Clairon si situa quindi su un piano essenzialmente diverso e nuovo rispetto alla pratica degli altri attori. In essa vanno di pari passo la concezione dell'identità artistica dell'attore e quella di una identità scenica unitaria del personaggio. Ciò che nella opposizione con la Dumesnil venne sentito ed esemplificato come opposizione di *studio* e *istinto*, oppure di *arte* e *natura*, non era che il passaggio da una cultura teatrale a un'altra. Nel vecchio tipo di recitazione di cui le vette delle prestazioni di Mlle Dumesnil costituivano un sublime esempio, la mediazione funzionale tra l'attore e il testo non era costituita dal personaggio concepito come identità psichica unitaria, e come identità scenica realizzata in base a criteri di verisimiglianza e storicità, ma dalle situazioni patetiche all'interno delle quali era operante – sia a livello della composizione del testo, che della sua esecuzione – il codice della espressione delle passioni. L'attore, non troppo diversamente dal cantante, eseguiva una sorta di partitura: tale era il presupposto del rapporto formale esistente tra recitativo musicale e declamazione teatrale. Neppure Voltaire, che introdusse alcune importanti innovazioni nella versificazione dell'alessandrino, seppe essere un vero rivoluzionario in questo senso (Lote, 1922).

Nel corso degli anni '50 la riforma della Clairon sembra avanza-

re per gradi, e non imporsi immediatamente, neppure nell'ambiente dei *philosophes*. Nel 1754 l'attrice sale agli onori dell'*Encyclopédie* e il suo stile vi si trova consacrato, assieme a quello della rivale, nella voce *Déclamation* redatta da Marmontel. Viene citata due volte come creatrice di un'arte che diventa espressione naturale, mentre la Dumesnil, menzionata una sola volta, è «l'actrice qui oublie son rang, qui vous oublie, et qui s'oublie elle-même» (Marmontel, 1754, p. 683). Cosa intende Marmontel con questa idea di un'arte che si fa natura? L'articolazione dei vecchi codici (la descrizione dei sentimenti) e dei nuovi (la creazione del personaggio), è un problema che si pone ai teorici, e non solamente agli attori. Marmontel utilizza il termine di *jeu mixte o composé* – vedendone un esempio nella recitazione della Clairon – per definire «l'expression d'un sentiment modifié par les circonstances, ou de plusieurs sentimens réunis» (p. 684). Da un punto di vista dell'attore il *jeu mixte* si identifica con la capacità di articolare vecchi e nuovi codici. «Le comédien a donc toujours au moins trois expressions à remuer, celle du sentiment, celle du caractère et celle de la situation: règle peu connue – aggiunge – et encore moins observée» (p. 685).

Pochi anni dopo – negli *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) – Diderot dedica uno spazio assai significativo a Mlle Dumesnil. Nella teorizzazione di Dorval la declamazione della Dumesnil viene consigliata come esempio di uno stile di composizione (*style simple*) che la scena lirica potrebbe adottare, prendendo a musicare brani della tragedia classica che offrono versi particolarmente lirici e situazioni proprie all'imitazione musicale. Precorrendo Gluck e la sua riforma, Dorval menziona in particolare i versi che Racine mette in bocca a Clytemnèstre nel V atto dell'*Iphigénie*:

Qu'on abandonne ces vers à Mlle Dumesnil; voilà, ou je me trompe fort, le désordre qu'elle y répandra; voilà les sentiments qui se succéderont dans son âme. Voilà ce que son génie lui suggéra, et c'est sa déclamation que le musicien doit imaginer et écrire. Qu'on en fasse l'expérience, et l'on verra la nature ramener l'actrice et le musicien sur les mêmes idées (Diderot, 1980, p. 158).

Il genio dell'attrice viene identificato qui con una disposizione istintiva, secondo l'accezione più comune alla frase *avoir du génie*: esso è ciò che ne amplifica, in qualità e in potenza, la natura di

recettore dei sentimenti contenuti nel testo drammatico. Per Dorval – come per Diderot – nella seconda metà degli anni '50, la Dumesnil costituisce ancora un esempio positivo di attrice che per naturale talento meglio percepisce e rende la natura, ed è capace di trascorrere il dettato dei versi modulando il bel disordine dei sentimenti.

Con la fine degli anni '50 e l'inizio della decade successiva, l'opposizione delle due attrici si è ormai radicalizzata: la Clairon diventa sempre di più l'attrice dei riformatori, la Dumesnil resta l'attrice cara ai partigiani del vecchio gusto. La testimonianza di Lekain – a proposito della preferenza che Voltaire riservava alla Clairon – non lascia dubbi a questo riguardo.

Il [Voltaire] était un jour questionné sur la préférence que les uns accordaient à mademoiselle *Dumesnil* sur mademoiselle *Clairon*, et sur l'enthousiasme que cette dernière excitait, au grand regret de celle qui lui avait servi de modèle. Ceux qui tenaient encore au vieux goût, prétendaient que pour attacher l'âme, la remuer et la déchirer, il fallait avoir, comme mademoiselle *Dumesnil*, de la machine à *Corneille*, et mademoiselle *Clairon* n'en avait point. Elle l'a dans la gorge, s'écria M. de Voltaire et la question fut jugée (Lekain, pp. 98-99).

La testimonianza è tanto più veritiera in quanto l'attore, pur fedelissimo a Voltaire, non fece mai mistero della sua predilezione per la Dumesnil. Dorat considerava non a caso la Dumesnil e lo stesso Lekain come rappresentanti dell'antico stile (1771, p. 23). E proprio nel poema sulla declamazione si trova la conferma significativa di come all'inizio degli anni '60 la strada dei riformatori e quella degli appassionati del *vieux goût* siano irrimediabilmente destinate a divergere. Le strofe che egli dedica, una di seguito all'altra, alle due attrici, presentano una significativa variante tra la prima e la terza versione del poema. Nella prima versione (1758) la Clairon «accompagna» la Dumesnil e – dice il poeta – «semble l'effacer»: lo stile studiato della seconda viene recepito ma non criticato, e anzi ne viene rilevata, con una figura retorica, la vicinanza al vero. Tant'è che la conclusione del poeta sta nell'osservare, riguardo alla Clairon che: *Tout, jusqu'à l'art, chez elle a de la vérité* (p. 12). Le due attrici sono rappresentanti di due generi diversi, ma ugualmente perfetti:

L'une a plus de chaleur, l'autre plus de noblesse,
L'une nous fait frémir, l'autre nous intéresse;
L'une rend la nature, et l'autre l'embellit:
DUMESNIL a moins d'art, et CLAIRON plus d'esprit.
(Dorat, 1758, p. 12).

Nella seconda versione del poema, l'autore aggiunge a proposito della Clairon quattro versi grandemente elogiativi:

Chaque mot qu'elle dit émeut, enflamme, touche,
Devient un sentiment, en passant par sa bouche.
O sublime Clairon! quand tu parois, je voi[s]
L'ombre du Grand Corneille errer autour de toi.
(Dorat, 1761, p. 3).

Nell'ultima versione (edizioni del 1766 e del 1771) sembra ormai affermarsi la forma definitiva del contrasto tra le due attrici: lo stile studiato della Clairon viene considerato inferiore rispetto alla forza ispirata (*la flâme*) della sublime Dumesnil:

[...]
Ses pas son mésurés; ses yeux remplis d'audace,
Et tout ses mouemens déployés avec grace;
Accens, gestes, silence, elle a tout combiné,
Le spectateur admire, et n'est point entraîné;
De la sublime Emule elle n'a point la flâme;
Mais, à force d'esprit, elle en impose à l'âme.
(Dorat, 1771, p. 91).

Dorat che rimane per molti aspetti legato alla vecchia ottica dello spettatore dà la sua preferenza a Mlle Dumesnil e, quel che più conta, definisce l'antagonismo delle due attrici come una irriducibile e insuperabile polarità di *natura* e *arte*, di *ragione* e *sentimento*. C'è in Dorat una sorta di incapacità, solo in parte coltivata, di accedere ai parametri del nuovo gusto.

Je suis, plus qu'on ne croit, admirateur de Mlle Clairon. L'étude, les combinaisons, les recherches, l'intelligence la plus prompte, un tact d'une extrême délicatesse, en ont fait une Actrice supérieure; mais la Nature, en se jouant, éclipse les beautés laborieuses de l'Art. L'irrégularité est quelquefois sublime, et souvent il se glisse de la froideur dans ce qu'on appelle la perfection. On sait plus de gré au talent acquis, le talent d'instinct

fait plus de plaisir. L'un plaît à la Raison, l'autre l'égare, et va chercher son Juge dans l'âme des Spectateurs. Tel est l'ascendant de Mlle Dumesnil, elle entraîne, elle transporte. Il semble que ses défauts même ne servent qu'à la rapprocher encore plus de la vérité. Ses gestes sont brusques, dit-on, ses mouvements trop abandonnés, ses inflexions dures, à la bonne heure: mais tout cela forme un ensemble qui m'échauffe. Je pleure, je frémis, j'admire et ne songe plus aux imperfections qu'il faut pardonner. Quelques personnes refusent la sensibilité à Mlle Clairon: c'est, je crois, très-injustement. Elle a celle qui tient à la force, à l'énergie, à l'orgueil, à toutes les passions qui raisonnent avec elles-mêmes, et se rendent compte de leurs emportemens; mais a-t-elle cet égarement, ces cris de douleur, cet étouffement d'une voix qui se perd dans les sanglots, cette éloquence foudroyante de sa rivale? L'une, par l'élegance des attitudes, la noblesse du maintien, l'arrangement de son désordre, et les graces de son désespoir, plaira toujours à ce Public instruit des finesse de nos moeurs et de nos usages. C'est, pour ainsi dire, une Actrice nationale; l'autre plairait au Public de tous les Pays. Quelques petites Maîtresses diront que Mlle Dumesnil *fait peur*, et que son jeu et *d'un ton qui ne ressemble à rien*; les Etrangers qui en savent moins que ces Dames, diront tout bonnement qu'elle est l'Actrice de la Nature, et leur suffrage provincial l'emportera à la longue sur une admiration de mode, et un enthousiasme d'étiquette (Dorat, 1771, pp. 186-189).

Tuttavia è proprio l'opposizione di *natura* e *arte* che sembra segnare nel corso degli anni '60 il destino delle due attrici. Se alla Dumesnil si rimproverano gli abbandoni fino a imputarle il vizio dell'ubriachezza (Bachaumont e Marmontel); alla Clairon i critici sembrano quasi voler far pesare lo studio e gli sforzi.

Mlle Clairon en [della Comédie-Française] est toujours l'héroïne. Elle n'est point annoncée, qu'il n'y ait chambrée complète. Dès qu'elle paroît, elle est applaudie à tout rompre. Ses enthousiastes n'ont jamais vu, et ne verront jamais rien de pareil: c'est l'ouvrage le plus fini de l'art... Mais c'est de l'art, disent quelques critiques. Ils se rappellent qu'elle a longtemps été mauvaise, qu'elle a lutté six ans contre le public, que son organ bruyant assourdissoit les oreilles, sans émouvoir le cœur. A force de tâter, elle s'est enfin fait un jeu à elle; les glapissemens de sa voix sont devenus les accents de la passion, son enflure s'est élevée au sublime. Cette actrice a de tout tems eu la position théâtrale, beaucoup de noblesse dans sa démarche, dans ses gestes de main, dans ses coups de tête. Quoique d'une stature médiocre, elle a toujours paru sur la scène au dessus de la taille ordinaire [...] Mlle Dumesnil est sans contredit plus actrice née que Mlle Clairon; son jeu est plus naturel, plus décidé, plus franc; mais son amour propre lui auroit dû conseiller de se retirer il y a quelques années. Elle n'a pas senti qu'elle ne pouvoit que perdre à mesure que sa rivale gagneroit: ce n'est pas qu'elle ne

lui fasse encore éprouver quelquefois son ancienne supériorité, qu'elle ne l'écrase des élans de son génie. Malheureusement, ce ne sont que les derniers éclats d'une lumière qui s'éteint! D'ailleurs, le vice crapuleux par lequel elle se laisse dominer, la mets trop souvent dans le cas de substituer sur la scène les écarts de la raison aux désordres des grandes passions qu'elle doit peindre (*MS. I*, pp. 31-33, 30 gennaio 1762).

La seconda poesia che Marmontel dedica alla Clairon nel 1758 segna, dopo gli onori dell'*Encyclopédie*, l'ascesa dell'attrice nella considerazione del partito filosofico. Ben lontana dal semplice omaggio elogiativo, l'*Epître* intende verosimilmente consacrare il nuovo stile di Mlle Clairon, legittimandolo da un punto di vista teorico ed estetico: *Ton talent desormais en règle est érigé [...]*.

L'*enfin* con cui Marmontel esordisce segna un traguardo raggiunto non solo per la Clairon, ma anche per i nuovi teorici del teatro. I versi ridondano del metadiscorso filosofico sulle arti teatrali; soprattutto nella sua prima parte il componimento si presenta come una sorta di manifesto. La supremazia della Clairon viene enunciata in base a un triplice postulato teorico: il superamento dell'opposizione di *arte e natura*, la sconfitta dell'*art symétrique*, la scoperta del genio imitatore come identità complementare al genio inventore. Di tutti questi concetti – urgenti in quegli anni nel pensiero estetico degli Enciclopedisti e di Diderot – si serve Marmontel per il ritratto-manifesto dell'attrice. La contemporaneità di questa *Epître* con la lettera di Diderot a Grimm, che costituisce il trattato sulla *Poésie dramatique* (1758), rende particolarmente significativi alcuni elementi intertestuali. La poesia sembra infatti riprendere alcuni passi del trattato diderottiano, quali l'invocazione alla Clairon:

O Clairon, c'est à vous que je reviens! Ne souffrez pas que l'usage et le préjugé vous subjuguient. Livrez-vous à votre goût et à votre génie; montrez-nous la nature et la vérité: c'est le devoir de ceux que nous aimons, et dont les talents nous ont disposés à recevoir tout ce qu'il leur plaira d'oser (Diderot, 1980, p. 408);

a condanna della recitazione in vigore alla Comédie:

Et, accoutumés comme nous le sommes, à une déclamation maniéree, symétrisée et si éloignée de la vérité, y a-t-il beaucoup de personnes qui puissent s'en passer? (p. 417);

e, infine, l'idea della corrispondenza che si instaura nella pratica della pantomima tra genio imitatore e genio inventore:

Au reste, quand j'écris la pantomime, c'est comme si je m'adressais en ces mots au comédien: c'est ainsi que je déclame; voilà les choses comme elles se passaient dans mon imagination, lorsque je composais. Mais je ne suis ni assez vain pour croire qu'on ne puisse pas mieux déclamer que moi, ni assez imbécile pour réduire un homme de génie à l'état machinal (p. 417).

Che l'arte dell'attore non possa essere confinata nei ranghi delle arti meccaniche, fa parte in questi anni della consapevolezza dei *philosophes*. Si tratta in verità di una pedina particolarmente importante nella battaglia per il nuovo teatro. Meccanica, l'arte dei vecchi attori lo pareva appunto «perché simmetrizzata» nei suoi esiti formali (Diderot, 1980, p. 409 e p. 417; Dorat, 1771, p. 78) e nel suo principio: rispondenze codificate di sentimenti ed espressioni. Meccanica, era la definizione che continuava a dare dell'arte attoria un teorico, oggi dimenticato, probabilmente non troppo inascoltato all'epoca: Louis Charpentier. Nel 1758 costui si prendeva la briga di confutare le teorie degli *Entretiens* – soprattutto quelle relative all'attore e alla sua superiorità sul poeta nel campo della declamazione – in un trattato dal titolo *Causes de la decadence du goût sur le théâtre*, che per molti versi dovrebbe essere considerato tra le fonti del *Paradoxe*.

«Le comédien n'est qu'un organe artificiel, qui n'amuse que par des traits d'emprunt, par des beautés qui ne sont pas à lui» (Charpentier, 1758, II, p. 66). In sostanza per Charpentier gli attori sono *ouvriers mécaniques* (II, p. 64) e la declamazione non può pretendere allo statuto di un'arte distinta, a meno che non si voglia confonderla con abuso dei termini – come secondo Charpentier fa Diderot – con la pantomima (II, p. 73).

[...] l'art de déclamer n'est qu'une beauté accidentelle, dont les pièces ont d'autant moins besoin, qu'elles sont plus parfaites [...]. Il ne faut qu'avoir entendu Mlle Du Mesnil, pour être convaincu que dans une infinité des rôles, sa déclamation ressemble à une simple lecture. Cependant quels applaudissements ne mérite-t-elle pas? C'est que l'art le plus parfait est celui qui paroît le moins (II, p. 74).

Ancora una volta l'arte della Dumesnil viene utilizzata come esempio per sostenere ideali estetici conservatori. Tuttavia le opinioni di Charpentier non erano affatto isolate, e trovavano diversi e potenti consenzienti: l'affermazione della supremazia dell'autore sull'attore si faceva altrove strada, come un'eco delle ripetute battaglie dei poeti contro le vere o presunte prepotenze degli attori. Charpentier dedica più di un capitolo alla questione (*De la présentation des Poëmes aux Comédiens, Des talens mal-à-propos attribués aux Comédiens, ecc.*); nello stesso anno in cui vede la luce la seconda parte del suo trattato, la polemica con la *Lettre à D'Alembert* di Rousseau (1758), è destinata nuovamente ad estendersi dal piano dell'estetica a quello della morale.

Alcuni anni dopo, le ragioni per cui La Harpe continuava a preferire la Dumesnil alla Clairon sono in parte riconducibili a quelle di Charpentier. Anche La Harpe – come Charpentier – era un accanito sostenitore della supremazia dell'autore sull'attore. Si lasciò persino trascinare in anni più tardi a una vera e propria contesa d'autore con i Comédiens (Todd, 1967) e fu tra i sostenitori più convinti della società degli autori drammatici, voluta da Beaumarchais. Fedele a Voltaire, egli riteneva che, nella pratica teatrale a lui più vicina nel tempo fossero stati forzati i precetti del maestro: il successo di *Tancrède* nel 1760 e quello di *Olympie* erano dipesi da un eccesso di sfarzo scenico e di spettacolarità da un lato e da uno sfoggio di arte attoriale dall'altro. Il gioco pantomimico della Clairon nella parte di Amenaïde che tanto aveva impressionato Diderot (*Besl.*, D 9430), non aveva affatto commosso La Harpe. Con rammarico e pessimismo egli valutava queste trasformazioni avvenute sulla scena tragica, in una lettera a Voltaire pubblicata in appendice alla sua tragedia *Le Comte de Warwick* (1764):

On a même abusé de vos préceptes pour corrompre et détériorer l'Art de la Tragédie. Vous nous avez dit que la pompe du Spectacle ajoutoit beaucoup à l'intérêt d'une action; vous avez recommandé cet accessoire trop négligé jusqu'à vous. Qu'est-il arrivé [?] On a fait de la Tragédie une suite de tableaux mouvans; on a prodigué les Évenemens en représentation, les combats, les poignards, et l'on a fait des ouvrages, dont tout le mérite étoit pour l'Actrice ou le Décorateur. On a voulu oublier ce que vous avez répété cent fois, que, sans l'intérêt et le style, tous ces ornemens étrangers ne

produisoient que l'effet d'un instant, et qu'il ne restoit rien d'un ouvrage de cette espèce quand la toile étoit tombée. J'entendois demander autour de moi, lorsqu'il s'agissoit d'une Pièce nouvelle: y a-t-il des coups de théâtre en grand nombre, des tirades pour l'Actrice, des maximes, des déclamations? On se gardoit bien de demander: les Personnages disent-ils ce qu'ils doivent dire? L'action est-elle raisonnable? Le style est-il intéressant? Ces bagatelles étoient bonnes pour le vieux temps; et l'on disoit tout haut que Britannicus, donné aujourd'hui pour la première fois, seroit à peine écouté. (La Harpe, 1764, pp. 75-76).

Con il suo *Warwick*, che era stato rappresentato dai Comédiens-Français il 7 novembre 1763, La Harpe intendeva tornare a un dramma che facesse «parlare gli uomini», più che «farli agire»; non a caso egli scelse, per la parte di Marguerite d'Anjou, Mlle Dumesnil. I versi che il poeta scrisse in onore dell'attrice non figurano nella stampa parigina della tragedia; furono pubblicati invece a Ginevra sotto l'egida di Voltaire in una piccola brossura che porta l'intitolazione *Aux Plaisirs, 27 janvier 1764*, assieme a una lettera di Voltaire a M.me du Deffand.

M. de La Harpe – commenta Bachaumont – a cru devoir célébrer sa reconnaissance envers Mlle Dumesnil par une épître peu considérable, mais fort bien faite, et où le jeu de cette actrice est dépeint avec les couleurs les plus vraies et les plus sublimes (MS III, p. 36, 19 marzo 1764).

La poesia è tutta basata sulla opposizione tra Mlle Dumesnil e Mlle Clairon, anche se il nome di quest'ultima non vi figura: dalla antinomia di *natura* e *arte*, procedono separatamente i talenti, l'uno innato e l'altro acquisito, delle due rivali. La Harpe apprezza nella Dumesnil quel suo patire il testo, quel suo involontario abbandono di se stessa e dell'arte che trascina nell'oblio anche lo spettatore. L'esordio dei versi con quel *Eh bien* sembra rispondere a distanza, come testimonio del perdurare di un gusto, di un modo di essere spettatore, a quell'*Enfin* con cui Marmontel aveva celebrato la nuova arte della Clairon. L'opinione di La Harpe fa eco a quella di Dorat e di Charpentier: egli pure sembra credere arte migliore quella che non si vede, e sembra convinto che l'attrice, in fondo, non debba avere arte, se con questo termine si vuole indicare un processo di enunciazione coerente unitario e continuo che procede dall'identità di un interprete, separato e autonomo rispetto all'auto-

re. Significativamente il termine *génie* che compare anche nella poesia di La Harpe non è tanto collegato a un processo artistico e creativo, all'individualità dell'attrice, quanto piuttosto al talento straordinario che ella possiede. L'occorrenza in parallelo con il termine *nature* nell'ultimo verso non va intesa nel senso di una concezione protoromantica dell'individualità del genio, bensì come laico riferimento all'origine naturale e umana dell'ispirazione.

Del resto, pur preferendo la Dumesnil, La Harpe non trascurò di inviare qualche meno significativo omaggio poetico anche ad altre attrici (la Dubois, e la stessa Clairon). Riconosceva perfettamente – come Dorat – i limiti del proprio gusto; molti anni dopo, in una lettera allo scultore Antoine, ringraziandolo per avergli inviato le memorie (apocrife) dell'attrice, confessava le private ragioni della sua preferenza:

J'ai toujours aimé et estimé cette excellente femme, actrice inégale et sublime, mais qui a eu un mérite rare, celui de n'être comédienne qu'au théâtre (Ms., Paris, Bibliothèque Nationale, F.f.n.a., 3035).

I versi di La Harpe contribuirono, come quelli di Dorat, a trasmettere alla memoria teatrale dei posteri l'immagine di un'attrice tutta sensibilità e natura, di contro a una rivale tutta studio e arte. Ripubblicati all'inizio del secolo successivo in due testi assai diffusi tra gli appassionati di teatro: la *Galerie historique* di Lemazurier (1810, pp. 205-6) e i *Souvenirs* di Arnault (1829, pp. 67-8), essi suggerirono all'età romantica il profilo di un'attrice ribelle a quelle regole di convenzione che ormai venivano percepite dagli attori come un gioco. Agli inizi del secolo era l'impressione di molti che la rivalità di Mlle Duchesnois e di Mlle George rinnovasse quella di Mlle Dumesnil e di Mlle Clairon.

Talma, in un breve e noto trattatello sull'arte di Lekain, appose alla questione il suo sigillo romantico. Radicalizzando ulteriormente l'opposizione tra le due attrici, egli è portato a darne una lettura in cui i termini sono ormai completamente invertiti rispetto alla verità storica: la Clairon, con le sue bellezze di convenzione, diventa l'attrice del vecchio sistema, la Dumesnil con la sua profonda sensibilità, l'attrice dei tempi nuovi.

Mademoiselle Clairon, Grandval et d'autres acteurs de ce temps suivirent

[...] le système de cette déclamation pompeuse et fortement accentuée qu'ils avaient trouvée établie. Ils portaient même dans la société ce ton solennel qu'ils avaient contracté au théâtre, comme s'ils eussent craint d'en perdre l'habitude: mais dans Lekain cette pompe, cet apprêt, cette solennité se perdaient dans un jeu plein de chaleur, dans des accens pathétiques ou terribles qui ébranlaient toutes les âmes. Mademoiselle Dumesnil seule se livra sans réserve à tous les élans d'une nature que l'art ne put asservir. Douée, comme Lekain, de cette précieuse et rare faculté de se pénétrer vivement des passions de ses personnages, de cette sensibilité profonde qui constitue le véritable talent, elle s'abandonnait sans règle et sans science à toutes les agitations de son âme. Insensible aux beautés de convention, reculant devant la froideur des calculs, elle était incapable de subir le joug de l'habitude et de l'exemple: aussi, quoique presque toujours admirable, combien n'eut-elle pas de critiques à essuyer! Combien n'a-t-elle pas donné de prise à la jalouse de sa rivale, grande actrice ailleurs, mais dont le jeu tout d'arrangement et de calcul, dont la déclamation toute notée, plaisaient davantage aux partisans de l'ancien système! (Talma, 1825, pp. IX-X).

Talma conosceva – benché non ne faccia esplicita menzione – le *Observations sur Garrick* e una qualche versione manoscritta del *Paradoxe*: le sue pagine sembrano in più punti un confronto nasconduto con le opinioni di Diderot (Freer, 1966); nel caso dell'opposizione delle due attrici e del significato che essa assume, l'autore ribalta il giudizio del filosofo, e tuttavia costruisce sul medesimo presupposto, quello del contrasto della sensibilità e della regola. Il parere di Talma, fondato sulla pratica della recitazione romantica, restò valido anche quando, ormai tardi rispetto alla realtà teatrale che descriveva, il già inattuale testo di Diderot uscì allo scoperto.

Jean-François Marmontel, *Vers à Mademoiselle Clairon**

Fille des Arts, ô toi que la Muse du chant
Aux voeux de Melpomène en pleurant a cédée¹;

Toi dont l'âme au Grand décidée
Passe avec tant de feu du terrible au touchant;
Fièvre et sensible Electre, implacable Médée,
CLAIRON (car ce nom seul nous présente l'idée
Des graces, des talents, du goût et des appas)
Qu'aisément à la gloire on vole sur tes pas!

La critique devient muête
Devant l'Auteur que tu conduis,
Et des coeurs par ta voix séduits
L'erreur attribuë au Poëte
L'émotion que tu produis.
Des Elèves de Melpomène
Ainsi ton art est le soutien,
Ainsi j'ai brillé sur la scène,
Et mon triomphe étoit le tien.
Je n'abuserai plus d'un injuste partage,
Mon essai voit le jour: le Lecteur détrompé
Sur l'Actrice bientôt va tourner un suffrage
Que l'Auteur avoit usurpé.
Ta voix d'accord avec ton âme,
Ton front, trône de la fierté,
Tes yeux où tout se peint avec des traits de flamme²

* Denis le Tyrane, tragédie par M. Marmontel [...], Paris, S. Jorry, 1749; il testo della tragedia, che ebbe la sua prima rappresentazione alla Comédie-Française il 5 febbraio 1748, è preceduto da una *Epître à Monsieur de Voltaire* (pp. III-IX) e dai *Vers à Mademoiselle Clairon* (pp. XII-XIII non numerate). I versi all'attrice, protagonista della tragedia nella parte di Arétie, vennero poi ripresi con alcune varianti all'inizio anche nell'edizione della tragedia nelle *Oeuvres complètes de Marmontel*, Paris, Belin, 1819, V, 2, pp. 303-4.

¹ Come già detto, la Clairon aveva iniziato la sua carriera all'Académie royale de musique (Opéra); e aveva debuttato alla Comédie nel 1743.

² Una ripresa quasi identica di questo verso è in una poesia dedicata da Marmontel a Garrick.

Répandoient sur mes vers un éclat emprunté.
Tu les vois dépourvus de la noble parure
Dont les plus durs Censeurs se laissent éblouir.
Le charme est dissipé. Ta gloire en est plus pure,
La mienne va s'évanouir.
Que dis-je? à tes succès l'amitié m'associe,
J'en partage avec toi l'éclat et les douceurs.
Heureux si le fort d'Aretie³
Intéresse ton zèle au destin de ses soeurs!
Et ne dédaigne point une Muse timide.
Il est beau d'égaler cette chaleur rapide,
Qui des feux de Camille a peint l'emportement;
La vertu de Pauline, et ses tendres alarmes,
Eriphile en fureur, Alzire dans les larmes,
Ariane mourante aux pieds de son amant⁴;
Mais, crois-moi, ce succès dont ton âme est éprise,
S'affoiblit du tribut que l'Auteur en retient.

Dès que son talent te soutient,
Quel que soit ton effort, on le voit sans surprise.
Qu'il est bien plus flatteur d'appuyer nos essais!
Créer est ton partage, et voilà le prestige
Qui te signale aux yeux du Parterre Français.

Lui plaire est dans doute un succès,
Mais le séduire est un prodige.
Poursuis, fais rejaillir sur moi
La faveur d'un Public de ton art idolâtre,
Brille, enchaîne les coeurs, et surtout souviens-toi
Que tu dois rendre un jour Lecouvreur au Théâtre.

³ Per la parte di Arétie la Clairon era entrata in aspra concorrenza con Mlle Gaussin, giudicata dall'autore inadatta alla parte: «dans les rôles de fierté, de force et de passion tragique, tous ses moyens étaient faibles; et cette mollesse voluptueuse qui convenait si bien aux rôles tendres, était tout le contraire de la vigueur que demandait le rôle de mon héroïne.» (Marmontel, 1819, I, p. 73).

⁴ Nomi di eroine tragiche interpretate dalla Clairon; nell'ordine menzionato dal poeta: Camille (*Horace* di P. Corneille) Pauline (*Polyeucte* di P. Corneille) Eriphile (*Iphigénie* di Racine) Alzire (*Alzire* di Voltaire) Ariane (*Ariane* di Th. Corneille); al quinto verso Marmontel aveva già citato anche Electre (*Electre* di Crébillon; l'attrice crea lo stesso personaggio per Voltaire nel 1750) e Médée (*Médée* di Longepierre). Per il modo con cui l'attrice affrontò queste parti, si vedano i suoi *Mémoires* (1798).

De tes seules attractions enchanté,
Qu'un Enfant de la Volupté
T'invite à voler à Cythère;
Pour moi, de tes talents admirateur austère,
Je t'invite à courir à l'Immortalité.

Jean François Marmontel, *Epître à Mademoiselle Clairon**

Enfin te voilà parvenue
A ce haut point de vérité,
Où l'art dans sa sublimité,
N'est que la peinture ingénue
De la nature toute nue,
Belle de sa seule beauté.
Que sous tes traits elle est touchante!
Le cœur à ses charmes livré,
Dans l'illusion qui l'enchanté,
Entraîne l'esprit enivré.
Soit Phèdre, Camille, Ariane,
Alzire, Agrippine, ou Roxane¹,
Tu n'as rien de la fiction;
De l'éloquente passion
Ta bouche est le fidèle organe,
Et ton geste en est l'action.
Ce n'est point d'un art symétrique
La servile affectation;
Du trouble et de l'émotion
C'est le langage patétique;

* *L'Ami des Muses*, Avignon, L. Chambeau, 1758, pp. 240-3; ed. P.-J. Boudier de Villermet, L'epitre vi figura con il titolo: *Epître à Mademoiselle Clairon, par M. Marmontel*. Viene poi riproposta da M. Courret de Villeneuve e L.-P. Bérenger nella loro raccolta *Le Trésor du Parnasse, ou le plus joli des recueils*, Londres, 1762-1770, II, pp. 134-6 e nella anonima *Lettre du chevalier M... à milord K*, Londres, 1765, pp. 33-35. Non figura in nessuna edizione delle opere di Marmontel.

¹ Anche qui, come nella poesia precedente, un elenco delle eroine tragiche interpretate dalla Clairon: v. per Camille, Ariane e Alzire, alle quali qui si aggiungono Phèdre (*Phèdre* di Racine), Agrippine (*Britannicus* di Racine) Roxane (*Bajazet* di Racine).

C'est ce génie imitateur,
Qui pénètre, saisit, embrasse
Le plan du génie inventeur;
L'égale, souvent le surpasse;
Et fait placer l'Actrice à côté de l'Auteur.
Des Corneilles, et des Racines
On croit voir les ames divines,
Comme dans leurs écrits, respirer dans ton cœur;
Du haut des Cieux ils t'applaudissent,
A la table des Dieux tu fais leur entretien;
Et de leur triomphe, et du tien,
Les célestes lambris sans cesse retentissent.
Dans mes vers, dit Corneille, elle a tout anobli;
La veuve de Pompée effaçoit Cléopâtre,
Clairon lui rend son lustre, et venge son oubli².
Dans mes vers, dit Racine, elle a tout embellie;
Quand Phèdre sous ses traits languit sur un théâtre,
Moi même interdit et confus,
Je me reproche le refus
Dont Hypolite accable sa Maratre:
Quand Ériphile avec ses pleurs,
Peint sa flamme jalouse, et ses vives douleurs;
Surpris que mon Héros ne l'ait pas consolée,
Je m'intéresse à ses malheurs;
Et j'accuse Calchas de l'avoir immolée³.
Tandis qu'à ces récits tout l'Olympe est charmé,
Ici bas le Rival d'Homère et de Corneille,
Au bruit de tes succès qui frappent son oreille,
Sent d'un feu créateur son génie enflammé:
Tu l'inspires toi seule; il croit voir ton image;
Et pour te rendre un digne hommage,

² Cornélie vedova di Pompeo e Cléopâtre sono le due protagoniste della tragedia di P. Corneille *La mort de Pompée*; la prima era stata resa famosa e preponderante, a scapito della seconda, dalla tradizione interpretativa, e soprattutto da Adrienne Lecouvreur. La Clairon interpretò entrambi i personaggi; creò poi anche il ruolo della regina d'Egitto nell'omonima e poco fortunata tragedia di Marmontel.

³ Due interpretazioni raciniane della Clairon in *Phèdre* (Fedra) e in *Iphigénie* (Ériphile), citata anche nella poesia precedente.

Son pinceau rajeuni fait encore Idamé⁴.
 De ce Titon nouvelle Aurore,
 Pour ta gloire, et pour tes succès,
 Puisse-t-il ne mourir jamais;
 Et rajeunir cent fois encore.
 Ton talent désormais en règle est érigé,
 De la Scène, à ton gré, réforme les usages:
 Ton exemple fait loi; tous les rangs, tous les âges,
 Et le nouveau caprice et le vieux préjugé,
 Et Paris et la Cour, et le Peuple et les Sages;
 De ton parti tout est rangé.
 Le chemin qui conduit au Temple de mémoire,
 Ce chemin si pénible est aplani pour toi;
 Le ciel en ta faveur semble changer la loi
 Qui vend cher aux talens une tardive gloire.

Jean-François de La Harpe, *Vers à Mlle Dumesnil*^{*1}

Eh bien, de tes talens le triomphe est durable,
 Et le temps n'a point effacé

⁴ La protagonista dell'*Orphelin de la Chine* (1755) di Voltaire, parte creata con grande successo dalla Clairon.

* Aux Plaisir, 27 Janvier 1764, s.l., 1764 (Bengesco, n. 1940), piccolo fascicolo di 8 pp. edito a Ginevra e contenente una lettera di Voltaire a M.me du Deffand (27 gennaio 1764) e alle pp. 7-8 questi Vers de M. de La Harpe. A Mademoiselle Dumesnil. I versi vennero poi riediti, con tre note critiche di commento, nell'*Almanach des Muses* del 1765, pp. 23-4; nelle *Oeuvres de M. de La Harpe*, II (*Poésies*), Paris, Pissot, 1778, pp. 166-7; da P.-D. Lemazurier nella sua *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, Paris, G. Chaumerot, 1810, II, pp. 205-6, nella voce dedicata alla Dumesnil; e infine da Arnault nei suoi *Souvenirs et [...] regrets du vieil amateur dramatique*, Paris, C. Froment, 1829, pp. 67-8. Ai versi di La Harpe accennano anche i *Mémoires secrets* (MS, II, p. 36, 19 marzo 1764) (v. nota 1).

¹ Mlle Dumesnil aveva creato la parte di Marguerite d'Anjou nella tragedia di La Harpe: *Le comte de Warwick*, andata in scena per la prima volta alla Comédie-Française il 7 novembre 1763. Il testo della tragedia, stampato da Duchesne, Paris 1764, non contiene questi versi di ringraziamento del poeta che i *Mémoires secrets* giudicano: «une épître peu considérable, mais fort bien faite, et où le jeu de cette actrice est dépeint avec les couleurs les plus vraies et les plus sublimes».

Ce caractère inaltérable
 Qu'en toi la nature a placé.
 Et nos goûts inconstans ne l'ont point éclipsé.
 L'art ne t'a point prêté son secours et ses charmes:
 A ses heureux efforts souvent on applaudit,
 Souvent il satisfait l'esprit:
 Mais avec toi l'on pleure, avec toi l'on frémît,
 Ton désordre effraîant, tes fureurs, tes allarmes,
 Et tes yeux répandant de véritables larmes,
 Ces yeux, qui de ton ame expriment les combats,
 L'involontaire oubli de l'art et de toi-même,
 Voilà la science suprême,
 Que tu n'as pas acquise, et qu'on n'imite pas.
 D'un organe imposant, la noblesse orgueilleuse,
 Avec précision des gestes mesurés;
 D'un débit cadencé, la pompe harmonieuse,
 Des silences frappans, des repos préparés,
 Sans doute avec raison peuvent être admirés.
 J'estime une adroite imposture;
 J'en vois avec plaisir, le charme ingénieux;
 Et j'admetts, après la nature,
 L'art qui la remplace le mieux.
 Mais je ne vois qu'en toi disparaître l'Actrice.
 Je te crois Clitemnestre et je déteste Ulisse²;
 Tu me fais partager ta profonde douleur.
 Tu fais gémir mon ame et palpiter mon coeur.
 Je tremble pour les jours de ta Fille éplorée;
 Je sens tous les transports de sa Mère égarée:
 Je voudrois avec toi la serrer dans mes bras,
 Et, malgré tous les Dieux, l'arracher au trépas.
 Poursuis, et règne encor sur la scène ennoblie,
 Elle assure à ton nom un éclat éternel,
 Il n'est rien de sublime, il n'est rien d'immortel
 Que la nature et le génie.

² La Harpe fa in questi versi riferimento alla grande interpretazione dell'attrice nei panni della madre di Iphigénie nella tragedia di Racine.

La «poésie fugitive» e il teatro

Benché la poesia settecentesca che ha per oggetto il teatro e gli attori non costituisca un fenomeno isolabile da un punto di vista letterario, essa si situa tuttavia in una zona particolare della produzione poetica di quell'epoca, quel fenomeno caratteristico del Settecento francese a cui si dà il nome di *poésie fugitive*. Su di esso solo in tempi relativamente recenti si è appuntata in modo più benevolo l'attenzione della critica. Dapprima infatti gli storici – come fa notare Menant nel suo studio sulla poesia francese dal 1700 al 1750 (1981) – si erano limitati a un giudizio piuttosto dispregiativo, attribuendo il diffondersi e il successo della *poésie fugitive* alla degenerescenza dei grandi generi poetici, ben evidente all'inizio del secolo; quel genere minore assumeva così il significato di una produzione futile, improntata a uno spirito mondano, tutto intento a dimenticare, in un universo poetico inesistente, le tensioni e le angosce reali della società. Su questo giudizio più generale che vedeva nel Settecento francese l'assenza di ogni poesia degna di questo nome, influiva peraltro una concezione romantica e un po' falsata della poesia come espressione di una individualità e non di una comunità. Cercando se non di riabilitare almeno di valutare in una nuova luce questa produzione poetica minore, Roudaut poneva soprattutto l'accento sul carattere sociale di questa poesia:

les auditeurs ou les lecteurs de poèmes du XVIII^e siècle n'attendaient pas de ces lectures ou de ces auditions qu'elles suscitassent en eux un frisson nouveau; ils étaient surtout sensibles au traitement du langage, à la manière nouvelle dont était exprimée une pensée commune. Ils n'en attendaient que cela (Roudaut, 1962, p. 533).

Assieme agli interrogativi tutt'altro che banali avanzati da Roudaut nel corso del suo saggio sugli aspetti metalinguistici di questa poesia apparentemente «insignificante», altri studi dovevano abbozzarne il significato filosofico e sociale più in profondità: Moser (1972) riconnettendo questa produzione alla filosofia del sensismo, Menant (1981) ponendo in luce, attraverso l'analisi dei contesti materiali (raccolte a stampa di vario genere e natura) in cui questa poesia è accessibile, il suo carattere di pratica sociale. La definizione che Menant dà della *poésie fugitive* ne recupera il senso primiti-

vo, scartando come accessoria la nozione di «libertina e leggera» che le si era venuta aggregando:

Ni le contenu, ni la forme ne sont impliqués par cette dénomination: il s'agit de "petits ouvrages sérieux ou légers" [...]. En revanche, ce que ces poésies ont en commun, c'est leur mode de diffusion: ce sont celles "qui s'échappent de la plume et du portefeuille d'un auteur, en différentes circonstances de sa vie, dont le public jouit d'abord en manuscrit, qui se perdent quelquefois", ou bien sont "recueillies tantôt par l'avarice, tantôt par le bon goût". "Fugitives" n'a donc pas d'autre sens qu'"échappées à l'auteur". Les "pièces fugitives" s'opposent simplement à celles que l'auteur rassemble lui-même dans un recueil organisé, ou aux grandes œuvres, fruit d'un dessein médité de publication (Menant, 1981, p. 219).

Le raccolte di *poésies fugitives*, siano esse «cahiers» o antologie a uso personale e di pochi intimi, vere e proprie «gazettes» poetiche, «recueils de sociétés» o raccolte di autori più noti le cui «pièces fugitives et volantes» devono essere «vengées à l'oubli», siano esse manoscritte o a stampa, si moltiplicano con l'avanzare del secolo. Le antologie destinate a un pubblico più ampio, più rare nella prima metà del Settecento, appaiono in rapida successione dopo il 1752 (Menant, 1981, p. 234). Nel 1764 comincia ad apparire, per iniziativa di Sautreau de Marsy, la famosa raccolta dell'*Almanach des Muses* che sarà edito fino al 1833. Il «Mercure de France» fa ormai da tempo delle «pièces fugitives en vers et en prose» una rubrica fissa. Anche la *Correspondance littéraire* di Grimm ricorre in abbondanza a quel genere di versi per impolpare e dar movimento alle sue pagine, caratteristica peraltro sacrificata nelle edizioni ottocentesche della celebre *gazette*.

Se ci si è soffermati a considerare questa produzione poetica fuggitiva nella sua generalità, ciò è dovuto al fatto che quella particolarmente dedicata al teatro è debitrice anch'essa di alcune suggestioni emerse nell'ambito della rivalutazione critica cui si è fatto cenno. Così non pare privo di significato chiedersi anche per la poesia «teatrale» in quali contesti essa ci è accessibile, nella speranza, per questa via, di illuminare almeno le principali situazioni della sua produzione e del suo consumo.

Le poesie dedicate agli attori – in misura maggiore alle attrici – e al teatro ricorrono in tutte le grandi raccolte a stampa settecentesche, nel cui ambito non occupano un posto particolare. Solo nella

raccolta del *Nouveau Parterre du Parnasse françois* (1739), i soggetti delle poesie sono classificati in ordine alfabetico, e vi figura la voce *Actrice*, sotto cui compaiono, quasi a mostrarne l'esemplarità, il componimento di Voltaire per Mlle Gaussin e un'altra poesia di Chaulieu per un'attrice dell'Opéra.

Nella voglia delle antologie poetiche, apparvero anche raccolte a stampa di poesie relative agli attori: si tratta di raccolte che meritano una attenzione particolare nell'ambito di questo studio. Pur senza concludere all'esistenza di un vero e proprio sottogenere della poesia «teatrale», esse circoscrivono tuttavia un contesto di produzione preciso: all'interno del pubblico dei grandi teatri parigini, quella microsocietà dei *connaisseurs* e degli spettatori più affiatati. Assieme a questo aspetto relativo alla pratica di una certa comunità di comporre e scambiare versi riguardanti attori e attrici, ben risalta in queste raccolte la gamma delle circostanze alle quali è strettamente legata questa produzione poetica. Occasioni più propriamente teatrali quali un debutto, la creazione di una parte, o più genericamente un successo, si affiancano a episodi più particolari, il regalo di un costume di scena da parte di un nobile benefattore, il compleanno della divina o la malattia che la tiene lontana dalle scene ecc.

Se la *poésie fugitive* è – come dice Menant (1981, p. 255) – poesia della società, «ornement ou accessoire nécessaires de certaines conduites sociales», anche la poesia teatrale settecentesca si riferisce a un contesto comunicativo e sociale particolare che è il rapporto pubblico-attori. In essa le occasioni si rivelano come momenti privilegiati di un rituale che non era ristretto alla scena, ma che implicava la sala come depositaria di una significazione. Lo spettacolo aveva lo statuto di un avvenimento ed era quindi irripetibile; ma sala e scena costituivano il contesto unitario dei codici artistici e dei comportamenti rituali e sociali. Le occasioni teatrali erano, da un punto di vista dei rituali sociali e dei rapporti tra pubblico e attori, definite e prescritte. Come sottolinea Lagrave: «comédiens et spectateurs finissent par constituer une petite société, où s'établissent des habitudes, des rapports régis par un code tacite» (1972, p. 567). Non per caso, la prima, a noi nota, di queste antologie poetiche a stampa: *Les talens du theatre célèbres par les Muses, ou Eloges et portraits, en vers, des Acteurs, Actrices, Danseurs et Danseuses qui brillent aujourd'hui à Paris. Dédiés aux Amateurs des Spectacles*,

pubblicata nel 1745, esordisce con una *épître* dedicata *Aux amateurs des spectacles*, in cui l'anonimo editore specifica, come ben indica già il sottotitolo dell'antologia, il destinatario della raccolta, quel *parterre* che non solo gode del teatro, ma che per così dire lo forma:

[...]
 C'est à vous, Parterre équitable,
 Que doit s'adresser mon Recueil,
 A vous, qui sçavez faire, au talent respectable
 Un généreux et tendre accueil,
 Vos siflets ont souvent fait des Acteurs d'élite.
 Vous corrigez, au gré de vos désirs,
 Vous faites croître le mérite,
 Et vous formez vous-mêmes vos plaisirs.

Si tratta naturalmente del pubblico privilegiato dei teatri parigini regolari, che tende ad aumentare nel corso del secolo e in particolare intorno al 1745-1750, soprattutto per effetto della crescita del pubblico borghese. Tuttavia il *parterre* costituisce un settore speciale del pubblico: una massa di spettatori uomini, in piedi (eccetto che all'Opéra), fatta di piccola borghesia e di intellettuali, spesso in aperta opposizione con il pubblico femminile, quello aristocratico e della ricca borghesia, che occupa prime e seconde *loges*. Il *parterre*, che rappresenta circa la metà degli spettatori, tende sempre più a divenire «il punto nevralgico della sala» (Lagrave, 1972, p. 660). L'antologia dei *Talens* raccoglie, distribuendoli in quattro sezioni corrispondenti ai quattro grandi teatri (L'Académie royale de musique, la Comédie-Française, la Comédie-Italienne, l'Opéra-Comique), i componimenti relativi agli attori, precedentemente sparsi in fogli effimeri o, è il caso di quelli più noti, già pubblicati su riviste come il «Mercure de France». Il successo della pubblicazione fu tale da giustificare una seconda edizione, con l'aggiunta di qualche altra pièce restata esclusa nella prima scelta. Qualche anno prima (1734) aveva iniziato a uscire un'altra pubblicazione di genere ancor più limitato: *Les Etrennes logographes du Théâtre et du Parnasse* (Grand-Carteret, 1896, n. 128), contenenti i logografi in versi (quartine) relativi al nome degli artisti, e le chiavi per interpretarli. Anche in questo caso la suddivisione interna si riferiva ai tre principali teatri parigini. Del 1747 sono invece *Les Etrennes des acteurs des theatres*

de Paris; contenant leurs noms, portraits et caractères, che ripropongono sotto diverso titolo l'antologia dei *Talens*. Un'altra antologia nel 1754 è dedicata esclusivamente all'Opéra: *La galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers des principaux sujets qui la composent en la présente année 1754 [...] dédiée à J.J. Rousseau.*

Anche i primi almanacchi teatrali pagano il loro tributo alla metromania. Così *Le Tableau des théâtres* (Grand-Carteret, 1896, n. 166) che appare verso la metà del secolo (1748-1755) contiene numerosi componimenti: si tratta di *pièces brevissime*, quartine o sestine, di fattura piuttosto ingenua e rozza, con sprechi di mitiche figure (*scène rima sempre con Melpomène*), sentimenti grati ed entusiasti nell'elogio dei talenti. Sempre queste brevi composizioni compaiono nel *Calendrier historique des Théâtres de l'Opéra et des Comédies Françoise et Italienne et des Foires* (dal 1753) (Grand-Carteret, 1896, n. 180). Ma nel caso di queste pubblicazioni periodiche, almeno nelle loro ambizioni, i versi sono mischiati a notizie teatrali di vario genere e non costituiscono l'unico argomento della raccolta.

Il tempio di Mnemosine

Benché nelle antologie che abbiamo citato alcune beniamine del pubblico, come Mlle Gaussin o Mlle Dangeville, facessero la parte del leone, nessuna di queste *belles* poteva vantare una antologia tutta per sé come invece accadrà a una attrice, Mlle Clairon, che anche in questo campo, come in altri, sembra saper sfruttare una moda di società – siano versi o ritratti – non solo per imporre al pubblico la propria immagine, ma anche per definirla in base a un nuovo statuto artistico e intellettuale. Del 1762 sono i *Morceaux choisis du Portefeuille de Mdlle Clairon*, breve raccolta di testi galanti e giocosi, estranei ad argomenti teatrali. L'antologia poetica contenuta nella *Lettre du Chevalier M... à Milord K...* (1765) è invece una vera e propria *couronne poétique*; composta da tutti i brani dedicati all'attrice da vari autori nel corso della sua carriera artistica. Il presupposto di questa effimera pubblicazione (legata a una fase particolarmente critica della storia dell'attore settecentesco) implica

che, aldilà delle occasioni che hanno generato i testi poetici, questi testi acquistino un valore informativo e celebrativo che si proietta oltre quelle, che investe la definizione dell'immagine e dell'identità dell'attore, e la sua trasmissione ai contemporanei e ai posteri. In questo senso la *couronne poétique* ordinata in onore della Clairon, e probabilmente dietro sua diretta suggestione, è nelle sue finalità assimilabile all'insieme della produzione figurativa, che ha per oggetto l'attrice e che risulta particolarmente concentrata in quegli stessi anni. L'anonimo redattore della *couronne* rivela chiaramente come versi e ritratti contribuiscano in egual misura alla celebrazione, e come essi possano costituire un monumento duraturo alla più effimera delle arti.

Les Gens de Lettres, les Artistes en tout genre, se sont réunis pour l'immortaliser [Clairon]. L'impression, la toile, le marbre, l'airain, déposeront à jamais pour elle. M. le Moine, célèbre sculpteur, a transmis ses traits dans un buste qu'on dit être son chef-d'œuvre. M. Vanloo, premier peintre de l'école française, et de l'Europe, l'a peinte en Médée dans un magnifique tableau, que vous connaissez par la belle estampe dont le Roi de France a ordonné la gravure. Il vient de paraître une médaille, frappée aux galeries du Louvre, dans laquelle elle est fort ressemblante, et qui étoit le seul monument qui manquât à sa gloire [...] (p. 32).

In effetti nel corso del Settecento la questione della poesia sugli attori si lega strettamente al riconoscimento della loro arte: il fatto che quest'arte possa essere testimoniata e trasmessa alla memoria dei posteri è una condizione, e non una conseguenza, del suo stesso esistere in quanto tale, aldilà del carattere effimero della pratica della scena. Già La Fontaine, dedicando alla Champmeslé il suo racconto di *Belphégor* (1682) sembrava preludere, anche se forse senza una effettiva intenzione, al significato e al fine dei versi per gli attori, rilevandone la funzione memorativa e riconoscendo come *arte di scrivere e arte di recitare abbiano pari titolo a regnare nel ricordo dei posteri*:

De votre nom j'orne le frontispice
Des derniers vers que ma Muse a polis.
Puisse le tout ô charmante Philis,
Aller si loin que notre los franchisse
La nuit des temps: nous la saurons dompter,

Moi par écrire et vous par réciter.
 Nos noms unis perceront l'ombre noire;
 Vour régnerez longtemps dans la mémoire,
 Après avoir régné jusques ici
 Dans les esprits, dans les coeurs même aussi.
 [...]

Tuttavia il problema della *memoria*, per ciò che riguardava gli attori, non era certo semplice. Diversamente dagli autori, la loro opera moriva con loro, e nell'organizzazione del *Parnaso* dei Moderni, Titon du Tillet (1732) riconosce a tutta prima un posto solo a quegli attori che erano anche autori: Baron, infatti, morto da poco, viene inserito nell'*Ordre chronologique des Poëtes et des Musiciens* grazie alla sua opera di commediografo, mentre tutti gli altri attori famosi della sua epoca, ma anche di quella immediatamente precedente, dovranno attendere la *Suite du Parnasse* del 1743 per entrare a far parte del consesso degli immortali, raccolti questa volta in un drappello a parte sotto il titolo: *De nos Acteurs et Actrices célèbres de la Comédie et de l'Opera, que la mort a enlevés ou qui ont quitté le Théâtre* (1743, pp. 789-816). Appartenere ai grandi teatri (Académie royale de Musique, Comédie-Française, Comédie-Italienne) costituisce una prima condizione, poiché per Titon la memoria del teatro ha un quadro istituzionale definito: essa si identifica già con le istituzioni teatrali del Grand Siècle al cui interno si trasmettono sapere e arte degli attori. Ma solo l'appartenenza al passato, il vago ulteriore del tempo permette all'attore di accedere al Parnaso. Così, già nel 1732, pur prevedendo di riservare un posto sul sacro monte per gli attori, Titon doveva attendere in certo modo che si compisse il destino dell'arte teatrale della sua generazione:

Donnons encore une carrière plus étendue à nos idées Poétiques, marquons un canton des plus beaux et des plus ornez du Parnasse pour les fameux Acteurs et les celebres Actrices de nos Théâtres [...]. Je réserve à marquer leurs noms [...] quand leur temps sera venu, et qu'ils auront brillé encore plusieurs années sur nos Théâtres: car ce n'est qu'après avoir donné de longues preuves de son savoir et de l'excellence où l'on a porté son art; et même après la mort, qu'on doit être admis sur le Parnasse, où l'on renait et où l'on brille avec toute la force, toute la beauté, et toutes les graces de l'esprit et de la figure, pour ne plus perdre à l'avenir aucun de ces avantages (Titon du Tillet, 1732, pp. 42-43).

Particolare attenzione Titon dichiara di riservare a quelle attrici che «nos Poëtes ont célébrés par leurs Vers», garanzia aggiuntiva o sorta di consacrazione che, ottenuta dall'artista nel periodo della sua attività, ne raccomanda l'entrata al tempio di Mnemosine, dopo che quell'attività, l'artista morto, o semplicemente ritirato, sia cessata. Così Mlle Duclos, Mlle Lecouvreur, Mlle Gaussin, Mlle Dangerville, ascendono al tempio scortate dai versi di La Motte e di Voltaire. Del resto proprio Voltaire, dopo la morte della Lecouvreur (1730), aveva dato un decisivo contributo al tema del monumento all'attore. La battaglia, poiché di una vera e propria battaglia si trattò, e combattuta in versi, trova una sua eco in un altro trattato di Titon: *l'Essai sur les honneurs et sur les monumens [...]* (1734), dove l'autore, seguendo alla lettera Voltaire, cita l'esempio degli Inglesi e degli onori da essi accordati agli artisti e, persino, agli attori e alle attrici celebri. L'importanza di Titon nella costruzione del monumento al genio dei Moderni, ben illustrata dalla Colton (1979), trova così conferma anche per quel che riguarda il teatro.

Le poesie che Voltaire dedica alle attrici e agli attori meritano di essere considerate anche sotto l'aspetto delle circostanze e dei contesti della loro apparizione, poiché questi offrono una varietà di casi che indica in modo significativo aspetti e funzioni di questa produzione poetica. Ai brevi e graziosi indirizzi inviati per lettera, si accompagnano omaggi più ufficiali che l'autore dedica alle sue interpreti e che figurano nelle edizioni a stampa delle *pièces*. In entrambi i casi tuttavia l'attualità teatrale, soprattutto il successo della protagonista nella creazione, marca l'occasione della poesia. I versi racchiudono così il senso di un rapporto estemporaneo e circostanziato tra l'autore e l'attrice. Altre invece sono le poesie il cui carattere occasionale è meno evidente o meno futile, in quanto esse si rapportano o a legami più duraturi e profondi tra l'autore e la sua attrice, o ad occasioni più gravi, o a intenti che, aldilà di precise circostanze, manifestano posizioni polemiche e programmatiche. Così le due poesie di Voltaire per la morte della Lecouvreur sembrano volersi sottrarre al loro destino e, o per ragioni di intimo cordoglio o di censura, fuggire la pubblicazione, oppure trovarla in un contesto apparentemente inadatto (*l'Epître à Fakener* in testa alla *Zaire*). D'altro canto l'altra lunga poesia dedicata da Voltaire all'attrice per cantarne il talento, *L'heureux talent* appunto, figura assieme a quelle di Godard de

Beauchamps e di Le Franc de Pompignan nell'ambito di un'opera che ha in parte il carattere di un trattato sull'arte dell'attore: la *Lettre [...] dell'Abbé d'Allainval sur Baron et la demoiselle Le Couvreur* (1730), segno evidente che l'autore di quest'ultima stimava il contributo dei versi ai fini della definizione dell'immagine artistica dell'attrice.

Che l'associazione dei versi e dell'attore potesse realizzarsi nei termini di un'impresa didascalica, e che una determinata identità potesse fungere da polo dimostrativo di uno stile di recitazione era stato già dimostrato con l'*Ode sur la Déclamation*, dedicata da La Motte a Mlle Duclos. Ma con Mlle Lecouvreur l'attrice viene associata a un nuovo e rivoluzionario genere di recitazione, che ella sembra aver creato, cosicché, inversamente a quanto accade nel caso della Duclos, non è lei a illustrare uno stile, bensì lo stile a illustrarsi attraverso di lei. Le poesie che le sono consacrate sembrano trasformarsi in altrettanti trattati a difesa della novità che quello stile rappresenta. Il lungo poema di Blaise-Henri de Corte, pubblicato nel 1731, ma scritto probabilmente dopo il debutto dell'attrice: *Themire ou l'Actrice nouvelle [...]*, costituisce l'esempio di un intento didascalico e trattatistico connesso con la poesia sugli attori, e che appunto da un attore reale trae il suo spunto. In fondo anche il trattato di Luigi Riccoboni (*Dell'arte rappresentativa*, 1728) si situa in questo stesso contesto di comunicazione tra la poesia sugli attori e la trattatistica; così come la prima versione della *Déclamation* di Dorat (1758) manifesta chiaramente la genesi del trattato finale (1771) dalla poesia sugli attori. Infine le poesie di Marmontel per la Clairon o quelle di La Harpe per la Dumésnil si riferiscono chiaramente, in termini di metadiscorso, al contesto di un dibattito teorico sull'arte dell'attore. Proprio in relazione a questi ultimi esempi si deve forse osservare che il rapporto della poesia e della trattatistica sugli attori evolve nel corso della prima metà del secolo verso un progressivo divorzio, non solo per l'obiettivo tramonto della poesia didascalica, ma anche perché la stessa poesia sugli attori non svolge più un ruolo costruttivo specifico, in rapporto alla memoria e alla cultura del teatro.

Per tornare al ventaglio delle varietà offerte dalla produzione voltairiana, le poesie dedicate a Mlle Clairon rivelano aspetti di particolare interesse. Le *Claironades*, come il poeta chiama le sue

composizioni del 1765 dedicate all'attrice (*Best.*, D 12863), vennero stampate da Gabriel Cramer in forma di agilissime brossure oppure di fogli volanti, e, distribuite o andate a ruba tra gli amici, furono oggetto di reazioni e commenti di cui si trova traccia nella corrispondenza di Voltaire in quel periodo. Voltaire sapeva bene che la sua poesia poteva contribuire a sollevare l'attrice nella considerazione dei contemporanei ed egualmente ne erano consapevoli le persone della sua cerchia nei confronti delle quali egli sembra a un certo punto volersi giustificare per quanto poteva essere considerato eccessivo nelle lodi tributate. È evidente tuttavia che le *Claironades* del 1765 con la loro estemporanea circolazione grazie alla stampa assolvevano alla funzione di uno scambio sociale di portata più larga, e a una missione di difesa e celebrazione dell'attrice. Inversamente per le *Pantaodai*, scritte qualche anno prima (1761), Voltaire si raccomandava che restassero «un ouvrage de société», e che Mlle Clairon non ne avesse neppure un esemplare (*Best.*, D 9630). E questo nonostante che d'Alembert l'avesse invitato a comporre in onore della Clairon un'épître sulla declamazione o sull'arte del teatro, e gli avesse fatto chiaramente intendere che doveva alla sua attrice «une statüe pour la posterité» (*Best.*, D 9252).

Poesia sull'attore e poesia dell'attore

Statue per la posterità: questo è certo il significato di gran parte delle poesie sull'attore nel Settecento. Esso acquista infatti particolare rilevanza in un periodo e in una situazione istituzionale in cui si viene delineando un nuovo statuto sociale e artistico dell'attore. Le poesie offrono un interessante riscontro documentario anche per un'indagine sociologica che riguarda la strutturazione della professione e soprattutto l'aspetto della relazione del gruppo professionale degli attori con un altro gruppo professionale, quello degli autori.

Ma il carattere di documento di queste poesie, e quindi la loro importanza come fonti per la storia del teatro dipende soprattutto dalla loro natura testuale. Esse non trasmettono solo un messaggio ideologico, informandoci sulla condizione degli attori, sui loro rapporti con gli autori, sulle teorie e sulle tecniche recitative, per quella

loro caratteristica di sembrare a volte dei brevi trattati. Lo storico del teatro, più raramente il sociologo, hanno assai spesso estrapolato il messaggio, prescindendo da una considerazione specifica del testo di questi documenti. Accade invece delle poesie sugli attori quanto in certo qual modo accade con i ritratti, così come ho cercato di dimostrare in un mio precedente lavoro (Aliverti, 1986). Esse sono da considerarsi innanzitutto sotto l'aspetto unitario della loro organizzazione testuale, e cioè anche per il modo specifico in cui elaborano nel loro insieme i contenuti ideologici attraverso l'espressione poetica; vanno poi analizzate in relazione al contesto precipuo in cui si situano: occasione, rapporto poeta-attore, e infine in relazione all'intertesto: per i rapporti intertestuali che esse hanno tra loro (appartengano o no al medesimo autore) e con altri testi riguardanti il teatro e gli attori. Il discorso sull'attore che emerge dalle poesie è quasi sempre più complesso di quello dei trattati. Segue una linea più sinuosa e articolata, si manifesta appunto come discorso, presenza attiva e implicazione del soggetto – poeta, autore drammatico e spettatore – nei confronti del suo oggetto: l'attore. Laddove l'attore nei trattati è ormai un oggetto distante e mummificato: e pensiamo dunque quale restringimento di prospettiva è il costruire la teoria e la storia dell'attore, quello settecentesco in questo caso, partendo dalla trattatistica: dalle teorie che rimbalzano, da un trattato all'altro, senza mai riportarle all'intertesto di queste voci mediane, laddove il discorso sull'attore si distacca dalla sua realtà. Per questo è interessante il percorso della lettura, più che i contenuti della lettura stessa: la fitta trama delle relazioni che una poesia teatrale mette in moto si forma nel trigono di poeta-attore-spettatore e non è obbligata, come il trattato, alle rivelazioni a piena voce. Poesia sull'attore e poesia dell'attore scoprono la loro profonda affinità. L'arte dell'attore è un'arte frammentaria che si ricomponе nella fruizione e nel ricordo dello spettatore, esattamente come l'arte della poesia, nella differita articolazione spazio-temporale in cui imprigiona il lettore, è arte frammentaria che sfugge anch'essa la monologia della sintassi.

Se si riportano queste considerazioni all'attore settecentesco e alla sua poesia, nel doppio senso della poesia che lo riguarda e della poesia che egli stesso compone, esse vengono a illuminare quel grande trapasso compiuto dall'arte teatrale in quell'epoca, verso

l'egemonia del testo e dell'interprete. Così, come nel Settecento vengono a delinearsi le condizioni storiche del tramonto della poesia dell'attore, le poesie sugli attori sembrano avvertire in quello il loro stesso tramonto, e porre, a condizione della loro sopravvivenza, la sopravvivenza di una cultura teatrale non dominata dalla prosa della Ragione, e dalle ragioni della prosa.

OPERE CITATE

Bengesco

G. Bengesco, *Voltaire. Bibliographie de ses œuvres*, Paris, E. Rouveyre, G. Blond, 1882-1890, 4 voll.

Best.

Voltaire, *Correspondence and Related Documents*; a cura di Th. Besterman, voll. LXXXV-CXXXV delle *Oeuvres complètes*, Genève, Banbury, Oxford, Voltaire Foundation, 1968-1977.

CL Tourneux

Correspondance littéraire, philosophique et critique, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., a cura di M. Tourneux, Paris, Garnier, 1877-1882, 16 voll.

MF

«Mercure de France»

MS

[L. Petit de Bachaumont e altri], *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours*, Londres, J. Adamson, 1777-1789, 36 voll.

SVEC

«Studies on Voltaire and the Eighteenth Century»

Aliverti, Maria Ines

Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese, Pisa, ETS, 1986.

[Arnault, Antoine-Vincent]

Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique ou Lettres d'un oncle à son neveu sur l'ancien Théâtre Français, Paris, C. Froment, 1829.

- Charpentier, Louis
Causes de la décadence du goût sur le théâtre, Paris, Dufour, 1758 e 1768, 2 parti in un vol.
- Clairon, Claire-Joseph Leris o Lerys, detta Mlle
Mémoires et réflexions sur l'art dramatique, Paris, F. Buisson, An VII (1798-99).
- Collé, Charles
Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772), a cura di H. Bonhomme, Paris, F. Didot, 1868, 3 voll.
- Colton, Judith
The Parnasse François. Titon du Tillet and the Origins of the Monument to Genius, New Haven, London, Yale University Press, 1979.
- Coste d'Arnobat, Charles-Pierre
Mémoires de Marie-Françoise Dumesnil en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon, Paris, Dentu, An VII (1798-9).
- Diderot, Denis
Paradoxe sur le Comédien, a cura di E. Dupuy, Paris, Société Française d'Imprimerie et de Librairie, 1902.
Le drame bourgeois. Fiction II, in *Oeuvres complètes de Diderot*, X, Paris, Hermann, 1980.
- Dorat, Claude-Joseph
Essai sur la déclamation tragique, poème, s.l., 1758.
Essai sur la déclamation tragique, poème, Londres, Nourse, 1761.
La déclamation théâtrale, poème didactique en trois chants, Paris, S. Jorry, 1766.
La déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants précédé et suivi de quelques morceaux de prose, Paris, Delalain, 1771.
- Freer, Alan
Talma and Diderot's Paradoxe on Acting, in "Diderot Studies", VII (1966), pp. 23-76.
- Grand-Carteret, John
Les Almanachs français. Bibliographie-Iconographie, Paris, J. Alisié, 1896.
- Lagrange, Henri
Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750, Paris, Klincksieck, 1972.

- La Harpe, Jean-François de
Le Comte de Warwick, Paris, Duchesne, 1764.
Vers de M. de La Harpe à Mademoiselle Dumesnil, in *Voltaire, Aux Plaisirs*, 27 Janvier 1764, s.l. [Genève], 1764.
Poésies in Oeuvres de M. de La Harpe, II, Paris, Pissot, 1778.
- Lekain, Henri-Louis Kaïn detto
Note sur M. de Voltaire, in *Collection complète des Oeuvres de M. de Voltaire*, Genève, Cramer, 1768-1796, XXXIV, Paris, J.-F. Bastien, [1796], pp. 93-100.
- Lemazurier, Pierre-David, (pseud. Clément Courtois e Vallerau)
Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français, depuis 1600 jusqu'à nos jours, Paris, J. Chaumerot, 1810, 2 voll.
- Lote, Georges
Voltaire et la déclamation théâtrale, in «Mercure de France», 567 (1 febbraio 1922), pp. 669-685.
- Marmontel, Jean-François
Denys le tyran, tragédie par M. Marmontel, Paris, S. Jorry, 1749.
Déclamation, in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, IV, Paris, 1754, pp. 680-686.
Oeuvres complètes de Marmontel, Paris, A. Belin, 1819-1820, 7 voll.
- Menant, Sylvain
La chute d'Icare. La crise de la poésie française 1700-1750, Genève, Droz, 1981.
- Moser, Walter
De la signification d'une poésie insignifiante, SVEC, XCIV (1972), pp. 277-415.
- Roudaut, Jean
Les exercices poétiques au XVIII^e siècle, in «Critique», XVIII, 181 (giugno 1962), pp. 533-547.
- Talma, François-Joseph
Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral, in *Mémoires de Lekain*, Paris, E. Ledoux, 1825, pp. I-LXVIII.
- Titon du Tillet, Evrard
Le Parnasse François, Paris, J.B. Coignard, 1732.
Essai sur les honneurs et sur les monumens accordés aux illustres scâvans, pendant la suite des siècles, Paris, J.B. Coignard et A. Boudet, 1734.

Suite du Parnasse François jusqu'en 1743, Paris, J.B. Coignard, 1743.

Todd, Christopher

La Harpe Quarrels with the Actors: unpublished Correspondance, SVEC,
LIII (1967), pp. 223-337.