

Gerardo Guccini

LA POETICA DELLO SCORPIONE:  
CHATTERTON/DORVAL

*Spettacoli-ricordo*

A partire dal 1871, per due decenni, nei teatri parigini riapparvero i grandi fantasmi delle prime generazioni romantiche. Nel mutato contesto, Hernani, Ruy Blas e Antony divennero i campioni d'una teatralità pomposa, estetizzante e separata dagli stimoli e dalle contraddizioni del mondo reale. Il neo-romanticismo di fine secolo, che avrebbe presto trovato in Rostand il suo punto di arrivo, non amava, del romanticismo vero, gli aspetti sgradevoli, amari, tetri. Amava semmai la disperazione, non l'assenza pura e semplice di speranza, le emozioni catartiche, non lo spirito di opposizione. Inoltre, non c'erano più i grandi attori-drammaturghi che, negli anni '30, avevano suggestionato e incarnato le fantasie dei giovani letterati. Anche per questo, la ripresa del *Chatterton*, dramma fra i più importanti e significativi del romanticismo francese, non ebbe successo e suscitò l'impressione d'un testo letterariamente valido, ma legato alla scena da legami talmente sottili da apparire consunti. Partendo da tale episodio marginale e lontano dal clima del primo romanticismo, questo mio studio intende risalire alla genesi del celebre dramma di Alfred de Vigny, esaminando con particolare attenzione le problematiche e i dati che riguardano la durata e le trasformazioni del suo progetto scenico originario; progetto che, pur essendo connesso a situazioni contingenti che, nel mutare, lo resero in breve quasi indistinguibile, non è per questo meno organico, fondato e indicativo dell'intelligenza teatrale dell'autore.

Il 5 febbraio 1877 *Chatterton* venne rappresentato alla Comédie Française, in quello stesso teatro dove molti anni prima, il 12 febbraio 1835, aveva debuttato di fronte a un pubblico turbato e commosso fino all'isteria. Si trattava, come si diceva allora, di una «ripresa», espressione che designa oggi la rappresentazione di un la-

voro già dato in precedenza purché in altra sede o da qualche tempo, ma della quale, se vogliamo chiarire le implicazioni e i contesti della parabola scenica del *Chatterton*, occorre riacquisire la sfumata accezione ottocentesca.

Per il *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* di Pierre Larousse la «reprise d'une pièce» altro non è che la «reprise de cette pièce au théâtre»<sup>1</sup>; mentre il più dettagliato e specifico *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* presenta un'accezione restrittiva che distingue le riprese dalle opere di repertorio:

Quand un théâtre remet à la scène une pièce qui, depuis un plus ou moins long temps, a disparu de son répertoire et qu'il en donne une nouvelle série de représentations, on dit qu'il en fait la reprise<sup>2</sup>.

L'esame della stampa periodica conferma la diffusione e il radicamento di questa accezione. Critici come Gautier, Janin, i fratelli Goncourt o Jules Lemaitre, per non citare che i più accessibili al lettore italiano, usano espressioni generiche (quali «représentation», «représenter», «jouer» ecc.) allorché si riferiscono all'allestimento d'un testo di repertorio, e cioè, incluso nel fondo drammaturgico d'un determinato teatro, mentre parlano di «reprise» a proposito di tutti i testi che, pur essendo stati rappresentati a Parigi, non venivano periodicamente riproposti al pubblico. Il lessico teatrale ottocentesco sottende una partizione degli spettacoli drammatici in tre categorie connotate da caratteristiche e valori presenti al livello della mentalità e del costume ancor più che a quello della cultura teatrale.

1) Le «premières représentation» richiedevano un grande impegno economico, attiravano un pubblico folto ed eccitato, esibivano al contempo le novità del testo e quelle della messinscena (che, in genere, veniva poi replicata).

2) Il «répertoire» si distingueva in «répertoire courant» e «grand répertoire». Il primo comprendeva gli spettacoli che ricorrevano con maggior frequenza nei cartelloni teatrali; mentre il secondo era

<sup>1</sup> *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, par Pierre Larousse, Paris, Administration du grand dictionnaire universel, s.a., vol. XIII, alla voce «reprise».

<sup>2</sup> A. Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et C<sup>e</sup>, 1885, p. 625.

formato dall'insieme dei capolavori tragici e comici del XVII e XVIII secolo. Quest'ultimo veniva seguito da una ristretta cerchia di amatori e doveva venire sostenuto con l'intervento dello stato, ma rientrava anch'esso fra le categorie del presente in quanto testimone della perennità dei classici, i quali costituivano ancora un saldo punto di riferimento del pensiero teatrale e delle tecniche recitative.

3) Le «reprises» potevano svolgere funzioni di riempitivo, come facevano spesso i repertori, o costituire delle attrazioni altrettanto importanti e dispendiose delle novità e, in quest'ultimo caso, evidenziavano le mutazioni via via intervenute nelle prassi recitative, di fruizione e scrittura<sup>3</sup>. Nell'ultimo quarto del secolo, la pratica delle «reprises» coinvolgì la conoscenza delle drammaturgie romantiche degli anni '30 e '40, favorendo l'asestamento d'una teatralità sincretica, composita, a più binari recitativi.

Riporto alcuni dati indicativi del fenomeno. L'*Hernani* venne ripreso nel 1867, nel 1877, nel 1878 (ben 91 repliche alla Comédie Française) e nel 1885; il *Ruy Blas* nel 1871, nel 1878, nel 1879 (32 repliche), nel 1880 e nel 1885. Mentre, a partire dal 1877, osserviamo il progressivo recupero delle epopee popolari scritte da Dumas padre in collaborazione con Paul Meurice o Auguste Maquet. Nel 1877 venne ripresa *La regina Margot*; nel 1878 *Joseph Balsamo*; nel 1881 *Monte-Cristo*; nel 1885 *Hamlet* (rifacimento a lieto fine di Dumas e Meurice); nel 1887 *Le Chevalier de Maison-Rouge*.

Seppure per diverse ragioni, le opere di Hugo e Dumas padre s'inserirono pienamente nel teatro dell'ultimo Ottocento dove si confrontarono, come se si trattasse di «premières représentations», con nuovi filoni drammaturgici. Le tragedie di Hugo con i drammi in versi di Richepin e Rostand. Le progettazioni spettacolari di Dumas con le riduzioni sceniche dei romanzi di Verne<sup>4</sup>. Diversa-

<sup>3</sup> Sulla funzione delle «riprese» nell'economia culturale dello spettacolo, cfr. C. Molinari, *Appunti per una storia del repertorio*, in «Quaderni di Teatro», n. 1, 1978, pp. 7-16.

<sup>4</sup> Il primo rifacimento teatrale che Verne trasse dai suoi romanzi d'avventura fu *Il giro del mondo in 80 giorni* (Teatro della Port-Saint-Martin, 7 novembre 1874) che mostrò al pubblico una locomotiva a vapore attaccata dagli indiani e un naufragio provocato da un'orrenda esplosione. Sul teatro di Verne, cfr. M. Salabert, *Julio Verne, ese desconocido*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 211 e sgg. È

mente, il *Chatterton*, il dramma che più d'ogni altro aveva contribuito a codificare il tipo del «poeta maledetto», apparve invecchiato, noioso e irrimediabilmente connesso al clima culturale degli anni '30<sup>5</sup>. Nel 1877, le parti di Chatterton e Kitty Bell vennero rispettivamente interpretate dal giovane Volney, per il quale era stata montata l'opera, e da Émile Broisat che, a differenza di quanto aveva fatto Marie Dorval nel 1835, commosse il pubblico senza turbarlo e sorprenderlo, affermando una professionalità che di lì a poco la fece ammettere fra i soci della Comédie. Il confronto con il percorso professionale della Dorval, che due anni dopo il *Chatterton* lasciò la Comédie logorata dagli intrighi dei colleghi e senza aver raggiunto la condizione di «sociétaire», è indicativo delle trasformazioni subite dalla teatralità romantica. Negli anni '30, i drammaturghi della nuova scuola e gli attori popolari (in primo luogo la Dorval, Lemaître e Bocage) erano stati i protagonisti e i punti di riferimento d'un complesso rivolgimento dei valori che aveva radicato nella coscienza collettiva il senso della contrapposizione fra l'artista e le istituzioni. Nei primi decenni della Terza Repubblica, i drammi romantici erano invece divenuti una realtà interna al mondo dello spettacolo, dove venivano utilizzati come depositi di modelli artistici, di progetti scenici e di tecniche recitative che, coniugate alla declamazione imposta dal «grand répertoire», dilatarono le possibilità di attori saldamente collocati al vertice del sistema teatrale, come Sarah Bernhardt e Mounet-Sully<sup>6</sup>.

Le caratteristiche della fortuna tardo-ottocentesca dei romantici (basata sulle opere e non sulle loro motivazioni originarie) basta già

probabile che fra il successo di Verne e le riprese di Dumas sussista un rapporto di causa/effetto. Al proposito ricordiamo che quando, nel 1878, alla Porte-Saint-Martin venne rappresentato *I figli del Capitano Grant* (27 novembre), 15 quadri di Verne e Adolphe Dennery, il direttore dell'Odéon, come rispondendo alla sfida, riprese il dumasiano *Giuseppe Balsamo* (18 marzo) il cui successo gli attirò l'accusa «de rivaliser avec les théâtres de féerie». Cfr. Antoine, *Le théâtre*, I, Paris, Les éditions de France, 1932, pp. 82-83.

<sup>5</sup> La critica sostenne che il dramma riusciva più efficace alla lettura e trovò «cette reprise assez inopportune». Qualcuno parlò anche di noia. Cfr. Antoine, *Le théâtre*, cit. pp. 66-67.

<sup>6</sup> L'influenza del teatro di Hugo sugli attori francesi dell'ultimo Ottocento è esaminata in H. Loyrette, *Les reprises 1867-1914*, in AA.VV., *La gloire de Victor Hugo*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, pp. 699-713.

di per sé a spiegare la debole riuscita di un dramma come *Chatterton*<sup>7</sup> che si riferiva direttamente alla sensibilità e ai problemi di cui la teatralità romantica non era che un epifenomeno. Tuttavia, proprio l'impegno civile di Vigny e la sua attenzione per il momento storico in cui si sarebbe svolta la rappresentazione del dramma, consentono di analizzare la fortuna teatrale del *Chatterton* in quanto sintomo d'una problematica generale e in particolar modo inerente alla pratica delle «riprese». Mi riferisco alla problematica che riguarda la progettazione scenica originaria, i suoi strumenti, il suo rapporto col testo scritto e le condizioni che ne determinano la durata. Se il successo delle prime rappresentazioni dimostrò l'efficacia teatrale del piano predisposto da Vigny e se il dramma scritto continuò a venire considerato una vivace illustrazione del «thème du poète maudit né dans une société marchande»<sup>8</sup>, come mai le successive riprese apparvero sempre più datate e appannate dal tempo?

Il valore e l'efficacia della progettazione spettacolare implicata dal testo vengono tendenzialmente connessi al valore e all'efficacia del testo stesso in quanto opera letteraria. Ma l'equazione efficacia progettuale/valore testuale non consente d'individuare le strategie creative attuate da quelle drammaturgie, per così dire, strumentali all'evento che non perseguirono l'autonomia dell'apparato dialogico, né spiega come mai, anche nelle prassi storiche e prima dell'avvento della regia, le grandi interpretazioni tradiscano assai spesso le indicazioni dell'autore, e lascia, insomma, la storia dello spettacolo disseminata di grandi e piccoli enigmi. Con questo studio esporrò in due distinti momenti, le caratteristiche della progettazione scenica implicata dal *Chatterton* e l'uso che di tale spettacolo virtuale fecero i primi interpreti e in particolar modo Marie Dorval che, intorno al '35, fu ispiratrice e amante di Alfred de Vigny.

L'articolo scritto da Gautier in occasione d'una precedente ripresa del *Chatterton* (Comédie Française, dicembre 1857) evidenzia i rapporti che legarono la composizione ai suoi destinatari ori-

<sup>7</sup> La lista delle repliche del *Chatterton* alla Comédie Française nel corso dell'800 evidenzia il declino dell'opera; ne contiamo 54 fra il 1835 e il 1840, 15 fra il 1857 e il 1858, 11 nel 1877, 2 nel 1895-1900.

<sup>8</sup> A. Camus, *Discours de Suède*, Paris, Gallimard, 1958, p. 38.

ginari o, comunque, a tipi di attore presenti, soltanto in un determinato momento storico.

All'apertura del sipario, vedendo la scena ormai un po' stinta della prima rappresentazione con i pannelli di legno scuro, le vetrate verdastre e la famosa scala a chiocciola sulla quale sveniva Kitty Bell, Gautier cerca istintivamente gli interpreti che avevano portato il dramma al successo. Ma non ci sono più né Marie Dorval, né Joanny (il Quacchero), il solo ad essere ancora al suo posto è Geffroy che, a 53 anni, riveste i panni del diciottenne suicida. D'altronde, proprio grazie all'età, Geffroy era più vicino alla parte di Chatterton della gaudente gioventù del Secondo Impero, e conservava, scrive Gautier, «le vrai esprit de l'époque, le sens intime de l'oeuvre, déjà en partie perdu, l'aspect amer, romantique et fatal dont on raffolait en 1835»<sup>9</sup>.

I primi due atti furono accolti con freddezza. Gli spettatori che, nel 1835, avevano aborrito la mentalità borghese di John Bell (il proprietario della locanda dove alloggia Chatterton) e condiviso col poeta la sua tragica inettitudine a vivere, ora, partecipi di un altro clima culturale, tendevano ad approvare i ragionamenti pratici e incontrovertibili del primo che, ad esempio, affermava:

La terre est à moi, parce que je l'ai achetée; les maisons, parce que je les ai bâties; le habitants, parce que je les loge; et leur travail, parce que je le paye (I, 2).

Ma quando, all'inizio del terzo atto, il sipario si aprì sulla povera camera di Chatterton, e il vecchio Geffroy, su un letto piccolo e stretto, evocò la sterilità temuta da ogni uomo di penna e di pensiero, rappresentando il disperato tentativo di trarre dalla mente im-

<sup>9</sup> T. Gautier, *Histoire du Romantisme, suivie de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française: 1830-1868*, Nouvelle édition, Bibliothèque Charpentier-E. Fasquelle, 1927 (I ed. 1874), p. 157. Anche Vigny, che nel 1835 aveva trovato Geffroy privo «d'enthousiasme et d'amour dans le talent» (*Journal d'un poète*, t. I: 1823-1841, Notes et éclaircissements de M.F. Baldensperger, Paris, L. Conard, 1935, p. 328), riconobbe che il passare degli anni aveva avvicinato l'attore al personaggio. Nel 1850, Geffroy gli sembrava infatti capace di trarre da se stesso «une tristesse, une ironie désespérée» che un attore più giovane non avrebbe saputo raggiungere (cfr. *Correspondance II: 1850-1863*, Notes et commentaires par L. Séché, Paris, La Renaissance du livre, s.a., p. 13).

magini e versi a scopo di guadagno, la commozione incominciò a prendere il pubblico.

Chatterton, dès qu'il s'est décidé à mourir, redevient un homme et cesse d'être une abstraction<sup>10</sup>.

Le reazioni descritte da Gautier discriminano la vicenda sentimentale e psicologica del protagonista dalle notazioni ideologiche del dramma, che, nel 1856, erano ancora attuali come il recente suicidio di Nerval<sup>11</sup> dimostrava con tragica evidenza. Ma il pubblico si lascia suggestionare, ben più che dalla obiettiva realtà delle cose, da quei filamenti dell'esistente che gli appaiono di volta in volta determinanti, essenziali, incandescenti. Così anche Gautier che, pure, era stato amico di Nerval e conosceva per esperienza il dramma del poeta costretto a prostituire la propria scrittura, si riavvicinava al *Chatterton* col timore di non sapersi più commuovere di fronte al suicidio del protagonista:

Quand l'âge est venu, un grand poète l'a dit, il ne faut revoir ni les opinions ni les femmes qu'on aimait à vingt ans<sup>12</sup>.

Nella seconda metà dell'Ottocento, il *Chatterton* veniva ricordato come si ricorda un amore della prima giovinezza, ma ciò che qui importa osservare è che quest'opera, ancor più dell'*Hernani* di Hugo e dell'*Antony* di Dumas, basate entrambe su un impianto progettuale solido e resistente, venne intenzionalmente composta allo scopo di annodare in un evento incisivo quanto effimero il ritratto morale del giovane artista emarginato e le possibilità realizzative d'un determinato contesto teatrale.

Quando Vigny fece circolare il manoscritto del *Chatterton*, gli amici della cerchia romantica e gli uomini di teatro ritennero che

<sup>10</sup> T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, cit., p. 160.

<sup>11</sup> Il 26 gennaio 1855 Gérard de Nerval si impiccò a un'inferriata. La sua fine riportò alla memoria quella del poeta inglese come risulta dal necrologio di Eugène de Mirecourt: «Adieu, Gérard! Embrasse là-haut Gilbert et Chatterton, tes frères en poésie et en malheur». (*Les contemporains*, n. 44: Ponsard, Paris, Gustave Havard, 1856, p. n.n.).

<sup>12</sup> T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, cit., p. 152.

l'opera fosse irrepresentabile<sup>13</sup>. Confrontato ai repertori correnti di quegli anni, il testo appariva privo di movimento, agnizioni, nodi, intrecci, effetti e anche di parole «espressive». La passione amorosa fra Chatterton e Kitty Bell non si traduceva infatti in dialoghi ma in una micro-mimica fatta di attenzioni, gesti, timidi sguardi. Mentre tutta la fabula altro non era che la storia di un uomo, dice Vigny, «qui a écrit une lettre le matin, et qui attend la réponse jusqu'au soir; elle arrive, et le tue»<sup>14</sup>. Alla lettura, il *Chatterton* appariva caratterizzato dalle mancanze disseminate ai livelli della fabula, della sceneggiatura e del testo. Vigny, invece di definire lo spettacolo distribuendo e preparando colpi di scena, aveva stabilito un seguito di situazioni ricche di indicazioni drammaturgiche, psicologiche e comportamentali quanto povere di contenuti fabulistici

<sup>13</sup> Ivi, p. 153.

<sup>14</sup> A. de Vigny, *Dernière nuit de travail*, in *Chatterton, édition critique publiée par Liano Petroni*, Bologna, Pàtron, 1962, p. 58. A questa ed. rimando anche per il ricco apparato critico e bibliografico. Per facilitare la lettura del saggio, riporto qui un sintetico riepilogo del *Chatterton*.

Il primo atto si svolge nell'opulento retrobottega della casa di John Bell. Una scala a chiocciola congiunge l'ambiente alle stanze del piano superiore. L'atto è occupato dalla presentazione dei personaggi e delle loro relazioni. Nell'ultima scena, J.B., accortosi di un ammanco di denaro, ne chiede conto alla moglie Kitty.

Nel secondo atto, ambientato nella stessa stanza, Chatterton riceve la visita d'un suo compagno di studi che l'ha riconosciuto per via, Lord Talbot. Partito il visitatore coi nobili amici che l'avevano accompagnato, K.B. si rivolge per la prima volta al poeta dacché questi alloggia presso di loro. Gli dice che i giovani Lords hanno tutto il diritto di essere sorpresi che il loro compagno gli abbia lasciati per nascondersi in una così semplice famiglia. C., che si vergogna della miseria in cui è caduto in seguito alla morte del padre, se ne va furioso. La donna confida al Quacchero i suoi timori. C. torna in scena, sembra delirare, parlando fra sé accenna a una lettera alla quale attribuisce la più grande importanza. K.B. riprendendo il colloquio col Q. gli dice di aver sottratto del denaro dal bilancio domestico con l'intento di darlo al loro ospite.

Il terzo atto si apre col monologo di C. che, nella sua piccola stanza, tenta di scrivere per lucro e non riuscendoci medita il suicidio. Il Q., accortosi del suo intento, lo dissuade rivelandogli che K.B. l'ama. L'atto prosegue nel retrobottega. Lord T., che si è nel frattempo informato, dice al Q. che C., coperto di debiti, ha venduto il suo corpo alla facoltà di medicina. Giunge con ricco seguito Lord Beckford. C. gli aveva scritto supplicandolo di aiutarlo in nome dell'amicizia per suo padre. Lord B. promette di trovargli un impiego adeguato e gli consegna una lettera che contiene le sue proposte. C., restato solo, trova che l'aiuto consiste in un posto di lacchè. Decide allora di suicidarsi e sale nella sua camera dove viene poi raggiunto dal Q. e da K.B. che ne discende sconvolta per morire a sua volta dopo pochi attimi.

(solo poche scene sono indispensabili alla vicenda). Il *Chatterton*, dunque, non fu pensato come un dramma nel senso classico del termine, e cioè come una storia il cui svolgimento determinasse la natura dei personaggi, ma come l'illustrazione d'una idea, che risarcisse la mancanza di azioni fabulistiche-guida e d'una salda intelaiatura teatrale programmando l'apporto del pubblico e l'azione creativa degli attori. Esaminiamo separatamente questi due aspetti.

Vigny, presa la decisione di fare dello spettacolo un'«arringa» a favore dei poeti indigenti<sup>15</sup>, non si preoccupò di dimostrare attraverso i dialoghi la validità delle proprie idee circa gli obblighi della società nei riguardi degli artisti, e preferì organizzare in un evento scenico di icastica evidenza, valori, comportamenti, problemi e tratti psicologici largamente diffusi nel mondo culturale di Parigi. Intorno al 1835, i giovani romantici, pur occupando la scena sociale, non avevano ancora rappresentato se stessi in quanto eroi dell'epos moderno<sup>16</sup> e continuavano a riconoscersi i personaggi fatali (come Hernani, Didier e Antony) caratterizzati da una solitudine imperscrutabile, dal ribellismo e da una passionalità coniugata a dubbi amletici. Vigny sintetizzò fra loro il tipo dell'eroe teatrale, l'idea di poeta espressa dalla cultura romantica e la descrizione delle tremende condizioni esistenziali di quanti, contagiati dalla febbre letteraria dell'epoca, erano incorsi nella miseria, nella malattia, nel suicidio<sup>17</sup>. Operazione che suscitò nel pubblico delle

<sup>15</sup> Nel dicembre del 1835, Vigny aveva scritto a uno sconosciuto: «*Chatterton fut un plaidoyer que j'adressai à la Franco entière, en faveur des malheureux jeunes gens que j'avais la douleur de ne pouvoir secourir moi-même et que je voyais prêts à succomber*» (*Oeuvres complètes*, «Bibl. de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1948, I, p. 580). La lotta condotta da Vigny per convincere l'opinione pubblica e il governo ad accordare una piccola pensione ai poeti poveri è ricordata da Barbey d'Aureville, Banville e Gautier che così la sintetizza: «Il réclamait à grands cris, lui qui avait l'un et l'autre, du temps et du pain pour le poète» (*Histoire du Romantisme*, cit., p. 164).

<sup>16</sup> La teatralità dei caratteri diffusi fra gli artisti della nuova generazione era già stata rilevata da Stendhal che, per dimostrarne i possibili usi drammaturgici, aveva inserito in *Racine et Shakespeare II* (1825) il canovaccio *Lanfranc ou le poète* che propose come esempio di commedia romantica, vale a dire di teatro moderno.

<sup>17</sup> Fra gli artisti morti suicidi o in casa di cura ricordiamo Imbert Galloix (1828), il drammaturgo Henri Lemaire (1829), il cui cranio fu oggetto d'uno studio su «le mélodrame et la folie» (cfr. M. Lelut, *Physiologie de la pensée. Recherche critique des rapports du corps à l'esprit*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1862<sup>2</sup>, pp. 380-403), Victor Escousse e Auguste Lebras (1832) che si asfissiarono dopo l'insuccesso del

prime repliche, composto in gran parte dalla *claque* di artisti che cinque anni prima aveva combattuto contro i classicisti la «battaglia» dell'*Hernani*, un moto di identificazione che andava dal rispecchiamento catartico dei letterati emarginati (come Hégésippe Moreau e Antoni Deschamps) al riconoscimento dei temi trattati e delle situazioni esposte.

Per individuare come Vigny progettò il gioco scenico degli attori<sup>18</sup> non conviene partire dalla parte del protagonista, assorbita in gran parte dal compito di codificare il tipo del poeta maledetto, ma da quelle di Kitty Bell e del Quacchero, che illustrano rispettivamente l'influsso esercitato sulla scrittura del testo dalla presenza di un'artista di genio (la Dorval) e dal sistema delle convenzioni teatrali.

Nel finale, allorché Chatterton si suicida col laudano e spira fra le braccia del Quacchero, Kitty Bell grida, sviene, sembra perdere la ragione, reagisce in modo meccanico alla temuta voce del marito che la chiama, legge il Vangelo mormorando frasi incomprensibili e muore a sua volta. Il Quacchero chiude il dramma beneducendo il loro amore illegittimo con un felice impasto di ribellismo e sentimentalità cristiana:

Oh! dans ton sein! dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs!  
(III,9).

Nel corso del *Chatterton*, la passione scorre come un continuo flusso di energia sotto le piccole azioni quotidiane, le frasi compite, i gesti riservati e i comportamenti materni dell'eroina. Vigny, nella nota sul carattere di Kitty Bell, la presenta in questi termini:

loro secondo dramma – *Raymond* –, Elisa Mercoeur (1835) e Hégésippe Moreau (1838).

<sup>18</sup> Vigny aveva compreso che quella dell'attore era un'arte autonoma e fluttuante, e che il drammaturgo per imporre il proprio piano di realizzazione doveva servirsi di doti e strategie distinte da quelle necessarie alla scrittura. «J'ai longtemps cherché quelle secrètes antipathie m'éloignait d'écrire pour le théâtre, antipathie étrange en moi dont le principal instinct ou talent est la composition dramatique. En analysant l'art théâtral je l'ai trouvé. C'est qu'il y a dans cet art une partie qui reste toujours flottante, celle du *jeu* qui appartient à l'acteur» (*Oeuvres complètes*, cit., t. II, p. 931). Sugli sviluppi letterari dell'immaginazione teatrale di Vigny, cfr. E. Gould, *Virtual theater from Diderot to Mallarmé*, Baltimora e Londra, The Johns Hopkins University Press, 1984, pp. 48-59.

Sa pitié pour Chatterton va devenir de l'amour, elle le sent, elle en frémit; la réserve qu'elle s'impose en devient plus grande<sup>19</sup>.

Tanto grande da rimuovere il sentimento amoroso sottraendolo al controllo della mente e, quindi, anche alle capacità espressive della parola. Ma non è solo l'amore a restare implicito e sotteso; anche il sentimento materno di Kitty Bell viene infatti affidato a gesti, a sguardi, a carezze, e cioè, a una linea d'azione pantomimica che viene indicata dalle didascalie e non dal dialogo. Ad esempio, nella scena 3 dell'Atto I, Kitty Bell non rivolge nemmeno una parola ai figli, mentre la didascalia d'entrata consente all'attrice di articolare una lunga controcena intessuta di tensioni e delicatezze materne:

Kitty Bell, avec effroi, tenant ses enfants par la main. Ils se cachent dans la robe de leur mère par crainte de leur père.

Nel caso di Kitty Bell, Vigny formalizza una parte incompatibile coi modelli recitativi del primo Ottocento, caratterizzati, nell'ambito dei teatri popolari, dalla fisicizzazione melodrammatica del discorso e, in quello della Comédie, dalla semantizzazione del corpo dell'attore. In questo caso, però, l'innovazione non derivava tanto dall'assunzione di punti di riferimento estranei alle pratiche del teatro, quanto dall'assimilazione del paradigma recitativo stabilito dall'arte di Marie Dorval. Questa attrice, costretta dal mestiere a frequentare un repertorio di melodrammi popolari, aveva appreso a rappresentare, anziché il testo, i referenti drammatici in sé, vale a dire, il personaggio e gli affetti, che rendeva somatizzando una partitura emotiva ricavata con grande intelligenza drammaturgica dalla parte e innestata poi alla sua esecuzione. George Sand, in una affettuosa e acutissima biografia dell'amica, osserva che i personaggi della Dorval si risolvevano nella progressiva trasformazione dell'attrice da presenza di tipo quotidiano a corpo espressivo. Scrive la Sand:

Les premières scènes de ses rôles [...] ses défauts ressortaient plus que ses qualités [...] et les gens sans prévention qui la voyaient pour la première fois s'étonnaient qu'on la leur eût tant vantée; mais, dès que le

<sup>19</sup> A. de Vigny, *Chatterton*, cit., p. 62.

mouvement se faisait dans le rôle, la grâce souple et abandonnée se faisait dans la personne; dès que le trouble arrivait dans la situation, l'émotion de l'actrice creusait cette situation jusqu'à l'épouvante, et quand la passions, la terreur ou le désespoir éclataient, le plus froids étaient entraînés<sup>20</sup>.

Nell'economia di questa recitazione che, per così dire, rappresentava l'anima di personaggi inesistenti al livello del testo, le parole, le interiezioni emotive e le frasi acquistavano senso e spessore in quanto emanazioni d'una presenza scenica che risarciva le carenze del loro sostrato semantico. La Dorval, annota Gautier, sapeva dare «un sens aux mots qui n'en avaient pas» e trasformare «en cris de l'âme les phrases les plus insignifiantes»<sup>21</sup>. Ma anche quando interpretava testi letterariamente forti (come *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais o *Hernani* e *Marion De Lorme* di Hugo), l'attrice rappresentava il referente globale della parte servendosi degli enunciati verbali come di un materiale dialogico relativamente neutro attraverso il quale far trasparire o erompere la partitura degli stati interiori. Commentando la sua realizzazione della Contessa nel *Matrimonio di Figaro* (Comédie Française, febbraio 1833), George Sand osserva che, dette da lei, frasi e battute conosciute a memoria dal pubblico apparivano sorprendenti e inattese, poiché procedevano da un organismo scenico pregnante e non predisposto in funzione della loro recita:

Jamais on ne devine le mot qu'elle va dire. Il n'y a pas dans l'actions de ses muscles, dans le soulèvement de sa poitrine, dans la contraction de ses traits, un effort préparatoire, qui révèle au spectateur la péripétie de son drame intérieur; car madame Dorval compose son drame elle-même<sup>22</sup>.

A differenza della prima attrice della Comédie, la celebre Mars, che nello stesso allestimento le stava a fronte nella parte di Susanna, Marie Dorval non recitava coniugando in modo tecnico e preciso inflessioni vocali, gesti ed espressioni mimiche, ma si serviva del dramma dell'autore per far baluginare la percezione di un altro

<sup>20</sup> G. Sand, *Oeuvres autobiographiques*, t. II, Paris, Gallimard, 1971, pp. 227-228.

<sup>21</sup> T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, t. I, Paris, Hetzel, 1858-1859, p. 150.

<sup>22</sup> G. Sand, *Questions d'art et de littérature*, Paris, Calmann Lévy, 1878, p. 22.

dramma non scritto e forse incompatibile con le possibilità espressive della parola.

Componendo il personaggio di Kitty Bell sulla base di questa struttura drammaturgica, Vigny distinse l'intreccio delle parole e dei pensieri coscienti dallo sviluppo del sentimento interiore e illuminò quindi il rimosso inconscio della sua creatura con un'operazione che ritengo, in parte, indotta dall'attrice e, in parte, condotta con spirito scientifico. Tutto il *Chatterton* scaturisce infatti dalle suggestioni emanate dalle grandi cliniche parigine e dall'interesse dell'autore per la cura della malattie mentali. Interesse che ci riporta direttamente al personaggio del Quacchero nel quale, come vedremo, restano tracce del suo lontano modello originario: il dottor Esprit Blanche della clinica di Montmartre.

Intorno agli anni '30, Vigny, attraverso le vicissitudini cliniche dell'amico Antoni Deschamps, era giunto a conoscenza del metodo terapeutico del dottor Esprit Blanche, il quale, pur ammettendo il ricorso all'intimidazione morale, alla camicia di forza, alle purghe e alle docce, utilizzava a scopo curativo anche i rapporti diretti fra il medico e il malato. Se Blanche venisse a mancare, scriveva Vigny nel 1852, «le pauvre Antoni perdrait [...] une guide, un soutien, une boussole qui remplace sa volonté écrasée par la maladie»<sup>23</sup>.

Durante la composizione del romanzo *Stello*, apparso sulla «Revue des Deux Mondes» fra l'ottobre e il dicembre del 1831, l'esempio del dottor Blanche concorse a formare il personaggio del «médecin des âmes», il Dottor Noire, il quale occupa quasi per intero l'opera raccontando le morti dei poeti Gilbert, Chatterton e Chénier delle quali è stato testimone. Questa «consultation» risponde allo scopo di convincere Stello, anch'esso poeta e uomo malato nello spirito, che occorre separare la vita politica dalla poesia preservando la solitudine della quale l'artista ha bisogno per compiere la sua missione. L'argomentazione del dottor Noire è retoricamente condotta per *exempla* e culmina con una prescrizione severa e sentenziosa che, nella realtà, sarebbe stata più irritante che efficace,

<sup>23</sup> Lettera del 24 dicembre 1952 a Philippe Busoni in *Correspondance II (1850-1863)*, cit. Il dottor Blanche ebbe in cura anche Lassailly, Jacques Arago e Gérard de Nerval.

ma Vigny, attribuendo a questo personaggio autoritario, severo e razionale i consigli e gli ordini che egli stesso voleva sentirsi dare, fece della composizione dello *Stello* una seduta di taglio proto-analitico assai più suggestiva e intrigante di quella descritta all'interno dell'opera. Dai procedimenti curativi e dai materiali fabulistici dello *Stello* discende direttamente *Chatterton* che, riprendendo in forma drammatica il racconto della morte del poeta inglese, mise in scena una funzione dell'immaginario pubblico (l'Artista) con gli stessi fini terapeutici con cui Vigny aveva, in precedenza, oggettivato il proprio lato sentimentale e quello razionale nei personaggi di *Stello* e del *Dottor Noire*<sup>24</sup>.

Nel dramma le funzioni fabulistiche del *Dottor Noire* che, ospite nella locanda di Kitty Bell, accoglie le confidenze della donna e funge da tramite fra lei e *Chatterton*, vengono svolte dal Quacchero. Anch'egli è dottore e, in quanto uomo di fede, appare naturalmente disposto ad essere anche medico delle anime. A *Chatterton* che, entrando in scena, lo saluta dicendo «*Bonjour, mon sévère ami*» il Quacchero risponde con una secchezza e una capacità diagnostica degne del *Dottor Noire*:

Pas assez comme ami, et pas assez comme médecin. Ton âme te ronge le corps. Tes mains sont brûlantes et ton visage est pâle. — Combien de temps espères-tu vivre ainsi? (I, 5).

Nel Quacchero ritroviamo inoltre il caratteristico eloquio del modello originario: il dottor *Esprit Blanche*. Il poeta Jacques Arago, uscito dalla clinica di Montmartre, lo descrisse poi in questi termini: «*Le verbe bref, rapide, acerbe [...] je me sentis sous sa verge de fer*»<sup>25</sup>. Allo stesso modo, anche *Stello* avverte nelle parole del *Dottor Noire* l'incarnazione fisica della legge: «*Je veux rece-*

<sup>24</sup> Dopo essersi retoricamente chiesto chi sono *Stello* e il *Dottor Noire*, Vigny risponde: «*Je ne le sais guère. Stello ne ressemble-t-il pas à quelque chose comme le sentiment? Le Docteur Noire à quelque chose comme le raisonnement?*». Cito dall'ed. moderna *Stello. Daphné*, Édition établie et présentée par A. Prassoloff, Paris, Gallimard, 1986, p. 247. I rapporti fra il romanzo e il dramma sono esaminati in C.W. Bird, *A. de Vigny's «Chatterton»: A Contribution to the Study of Its Genesis and Sources*, Los Angeles, Lymanhouse, 1941, e L. Pighi, *Da Stello a Chatterton*, Bologna, Tipografia Compositori, 1962.

<sup>25</sup> J. Arago, *Livre des Cent-et-Un*, t. IV, Paris, Ladvocat, 1832, p. 197.

voir les coups de votre parole, marteau terrible». Per descrivere la penetrazione morale delle frasi del Quacchero, la metafora cambia di poco. Gli dice John Bell: «*Vous jetez au milieu des actions des paroles qui sont comme des coups de couteau*» (I, 2).

Uomo di scienza e medico delle anime, confidente affettuoso e giudice implacabile, membro d'una religione rigorosa e uomo comprensivo delle angosce altrui, conversatore ironico e fulmineo diagnostico, il Quacchero presenta, specie alla luce dei suoi ascendenti, sfaccettature e aspetti di difficile traduzione scenica. Eppure Joanny, il quale, dice Vigny, mancava «*de finesse et d'esprit*»<sup>26</sup>, seppe «crearlo» in modo memorabile. Per sciogliere la contraddizione conviene estrapolare la parte del Quacchero dal dramma complessivo e considerarla una sorta di unità formale indipendente. Scorrendone le battute e le azioni, ci accorgiamo infatti che i sedimenti derivati dal dottor *Blanche* e dal *Dottor Noire* si trovano in situazioni secondarie mentre in tutte quelle culminanti prevalgono i tipi prettamente teatrali del sacerdote e del «padre nobile». Prendiamo ad esempio il cruciale dialogo col poeta all'inizio dell'ultimo atto (III, 2). *Chatterton* ha deciso di suicidarsi e il medico, accortosene, tenta di dissuaderlo spiando via via, da intelligente terapeuta, la capacità di penetrazione dei suoi argomenti. Ma vista vana ogni ragione, si alza e, invocato il perdono di Dio, rivela al giovane che Kitty Bell lo ama e che morrà a sua volta se egli le viene a mancare. Tipicamente melodrammatico il finale di battuta:

Jeune homme, je te demande grâce pour elle, à genoux, parce qu'elle est pour moi sur la terre comme mon enfant.

Così condotte, le parti di Kitty Bell e del Quacchero implicavano diverse forme di realizzazione scenica. La prima, evitando di esprimere verbalmente i sentimenti del personaggio, stabiliva un vuoto segnico che l'attore veniva chiamato a risarcire. La seconda montava una sequenza di atteggiamenti e *climax* emotivi, l'espressione dei quali contribuiva a fare dell'attore un tramite efficace ancorché inconsapevole del retroterra genetico delle battute.

Nel *Chatterton*, Vigny svolse dunque una progettazione scenica

<sup>26</sup> *Journal d'un poète*, cit., p. 328.



articolata e flessibile che, da un lato, dimostrava una profonda conoscenza del mestiere dell'attore e, dall'altro, si affidava a fattori del tutto contingenti come la partecipazione di Marie Dorval, la sola «Kitty Bell possible»<sup>27</sup>, l'effervescente sostrato romantico degli anni '30 e l'esistenza d'un pubblico potenziale – la *claque* degli artisti – capace di trasformare i teatri da istituti della cultura e dell'intrattenimento in ambiti antropologici vivi e naturalmente disposti a partecipare alla rappresentazione dei propri valori.

Legandosi con un rapporto esclusivo ai propri destinatari originali, il *Chatterton* realizzò un'idea di teatro già espressa dall'autore:

Rappresentare una tragedia non è nient'altro che preparare una serata, e il titolo più esatto dovrebbe essere la data della rappresentazione<sup>28</sup>.

Per Vigny, l'evento scenico perdurava nella memoria di quanti vi avevano partecipato mentre il testo seguiva forme d'esistenza differenziate e suscettibili di vivificarsi in nuovi eventi qualora si fosse verificata un'ulteriore convergenza di intenti e sensibilità fra il dramma, gli attori e il pubblico<sup>29</sup>. Le sue idee prefigurano la marginalità del *Chatterton*. Quest'opera, infatti, non solo non si reggeva su elementi interni allo spettacolo progettato e quindi replicabili (quali sono, ad esempio, i montaggi ritmici di Dumas e le suggestioni foniche e visive di Hugo), ma non venne nemmeno assunta dalle realtà culturali del teatro tardo-ottocentesco, dove figura emarginata dalle esigenze degli attori-divi, vicinissimi all'astratto superomismo dei personaggi di Hugo, e dall'esclusiva preferenza delle avanguardie per il repertorio contemporaneo. Troppo moderno per soddisfare l'archeologismo visionario dei teatri ufficiali, troppo vecchio e datato per interessare i teatri di sperimentazione, il *Chatterton* non si tradusse in eventi scenici che consentissero di comprendere alla luce dell'esperienza le ragioni del grande e misterioso successo della sua «creazione». Ma nemmeno allora, nel 1835, la raffinata progettazione scenica di Vigny

<sup>27</sup> *Correspondance I (1822-1849)*, cit., p. 235.

<sup>28</sup> «Lettre» premessa a *Le More de Venise* (1829), cit. in M. Carlson, *Teoria del teatro. Panorama storico e critico*, Bologna, Il Mulino, 1988 (I ed. 1984), p. 237.

<sup>29</sup> L'affinità fra le idee di Vigny e le teorie teatrali del ventesimo secolo è riconosciuta in M. Carlson, *Teorie del teatro*, cit., pp. 235-237.

si svolse in modo completamente conforme alle previsioni dell'autore, che venne progressivamente spossessato della paternità dello spettacolo dalla creatività scenica di Marie Dorval.

Dopo aver ricondotto la debolezza delle riprese ottocentesche alla concezione originaria del dramma, vediamo ora come l'attrice prima protagonista stabilì nuovi equilibri e nuovi *climax* facendo della sua parte il centro focale del dramma.

### *Lo scorpione e la scala*

Per valutare il rapporto fra la progettazione originaria e il dramma realizzato dall'attrice occorre tener presente che Chatterton, secondo Vigny, avrebbe dovuto risolversi in un personaggio irriducibile all'identità del suo referente storico e connotato da caratteri e comportamenti tanto generali e verosimili da suscitare nel pubblico l'impressione che l'intero spettacolo altro non fosse che l'esibizione di «un être vivant jeté sur le monde [...] comme pâtre à la destinée»<sup>30</sup>.

Il senso dell'opera e la natura della sua teatralità si erano imposti all'autore a testo concluso, durante la febbrile stesura d'una sorta di dichiarazione di intenti che esponeva la ragion d'essere del dramma. Per meglio comprenderne i contenuti, rievochiamo ora la genesi di quest'importante brano ricco di elementi programmatici e introspettivi.

Dopo diciassette notti di lavoro Vigny aveva scritto l'ultima battuta del *Chatterton* ma la tensione accumulata non gli consentì di deporre la penna e riposare. Commentando lo stato d'animo di quel momento osservò poi:

j'étais encore tout ému de l'enthousiasme fiévreux du travail et je ne pouvais m'empêcher de dépasser la barrière du dernier mot du drame. Le moule était plein et il me restait encore de la matière à employer<sup>31</sup>.

Il poeta, intinta la penna, tracciò allora su una pagina ancora bianca le parole «dernière nuit de travail». Fino a quel momento la

<sup>30</sup> A. de Vigny, *Théâtre*, t. II, Paris, L. Conard, 1927, p. XXIV.

<sup>31</sup> *Journal d'un poète*, cit., p. 336.

creatività eccitata dai tempi e dal ritmo del lavoro aveva rivestito lo schema progettuale stabilito da *Stello* e, più genericamente, dalla fase della «composition» che, secondo la diffusa scansione processuale ammessa dallo stesso Vigny, seguiva quella della «conception» preparando l'«execution» drammatica, e cioè, la stesura delle battute. Col nuovo scritto iniziava invece un'improvvisazione intellettuale senza argini o reti. Vigny trovò subito l'argomento e l'articolazione retorica del discorso. Il primo era lo stesso di *Stello* e di *Chatterton*: l'affermazione del diritto all'esistenza del Poeta. La seconda venne invece fornita dalla tripartizione degli uomini dediti alla composizione in «uomini di lettere», «grandi scrittori» e «poeti». Questa divisione, già accennata da Sainte-Beuve<sup>32</sup>, viene qui ampiamente sviluppata. «L'homme de lettre» simula i sentimenti senza sentirli e tratta la letteratura come un affare commerciale; «le grand écrivain» occupa un posto talmente alto nella considerazione della massa da sentirsi obbligato a conservare la propria esistenza; «le poète» consumato da ardori e languori incomprensibili, trascina invece come un malato la sua esistenza e rischia ad ogni passo di perdersi. Diffondendosi su questa figura, il discorso si accende d'immagini liriche, di perorazioni e di cellule dialogiche dal sapore biblico. Leggendo, intuimo che le pagine precedenti hanno stabilito un nuovo «calco» strutturale nel quale il poeta, eccitato dalla propria capacità di elaborazione simultanea, si abbandona al piacere d'un febbrile automatismo che lo porterà a formulare una sorprendente e rivelatoria allegoria dell'opera appena conclusa.

Il flusso discorsivo consente di ricostruirne la genesi. Parlando della disperazione, Vigny accumula metafore che suggeriscono l'immagine dello scorpione:

Le Désespoir véritable est une puissance dévorante, irrésistible, hors des raisonnements, et qui *commence par tuer la pensée d'un seul coup*. Le Désespoir n'est pas une idée c'est une chose, une chose qui torture, qui serre et qui broie le coeur d'un homme comme une tenaille<sup>33</sup>. (I corsivi sono miei.)

<sup>32</sup> Vigny si era probabilmente ricordato della suddivisione dei poeti in due famiglie, che Sainte-Beuve aveva fatto all'inizio del suo articolo su *Racine* pubblicato sulla «Revue de Paris» il 6 dicembre 1829 (cfr. Sainte-Beuve, *Oeuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 1949, pp. 721 e sgg.).

<sup>33</sup> *Dernière nuit de travail*, cit., p. 54.

Immediatamente dopo, l'immagine latente nella descrizione della disperazione emerge in primo piano. Ora, però, lo scorpione è figura del poeta e la sua morte rituale simbolizza il suicidio dell'artista:

Il y a un jeu atroce, commun aux enfants du Midi; tout le monde le sait. On forme un cercle de charbons ardents; on saisit un scorpion avec des pincettes et on le pose au centre. Il demeure d'abord immobile jusqu'à ce que la chaleur le brûle; alors il s'effraye et s'agite. On rit. Il se décide vite, marche droit à la flamme, et tente courageusement de se frayer une route à travers les charbons; mais la douleur est excessive, il se retire. On rit. Il fait lentement le tour du cercle et cherche partout un passage impossible. Alors il revient au centre et rentre dans sa première mais plus sombre immobilité. Enfin, il prend son parti, retourne contre lui-même son dard empoisonné, et tombe mort sur-le-champ. On rit plus fort que jamais<sup>34</sup>.

Il gioco non riflette lo svolgimento del dramma dal quale è assente l'essenziale elemento dell'irrisione. Eppure fra il primo e il secondo sussistono delle analogie il cui confronto illumina l'operazione drammaturgica di Alfred de Vigny. Entrambi trattano della disperazione d'un singolo (il poeta, lo scorpione), implicano un pubblico, trasformano la morte in attrazione e presentano un'azione che isola un organismo vivente all'interno d'un cerchio di attenzione.

*Chatterton* avrebbe dovuto rappresentare simbolicamente tutta una costellazione di tragedie umane assai presente al pensiero degli artisti romantici, ma nel passare dalla «conception» all'«execution»

<sup>34</sup> Ivi, pp. 54-55. Anche Byron, nel poema *The Giaour*, aveva descritto il suicidio dello scorpione minacciato dalle fiamme. Nel caso Vigny si sia intenzionalmente riferito a questo brano e non – come dice – a un gioco di bambini è interessante osservare che la sua rielaborazione estemporanea ha aggiunto all'originale tutti gli elementi spettacolari che consentono il confronto col *Chatterton*: il cerchio dei carboni ardenti, la presenza del pubblico, l'azione rituale dei bambini. Byron aveva scritto: «The Mind, that broods o'er guilty woes, / Is like the Scorpion girt by fire; / In circle narrowing as it close, / The flames around their captive close, / Till inly search'd by thousand throes, / ... / The sting she nourish'd for her foes [...] darts into her desperate brain» (Byron, *Poetical works*, Edited by Frederick Page, Oxford – New York, Oxford University Press, 1986, I ed. 1904, p. 256). Sulla differente applicazione del simbolo dello scorpione in Byron e in Vigny, cfr. E. Dupuy, *La Jeunesse des Romantiques. Victor Hugo-Alfred de Vigny*, Paris, Société Française d'imprim., et de libr., 1905, p. 363.

questa idea aveva subito il destino di tutti i pensieri drammatici, e cioè, si era trasformata «tout à coup en machine»<sup>35</sup> scontrandosi con la necessità di fare dell'emittente retorica del messaggio un organismo efficace e coinvolgente. Chatterton, in scena, avrebbe dovuto conciliare la rappresentatività del simbolo con l'immanenza dello scorpione. Per vivificarne i tratti emblematici e suscitare l'impressione di un «être vivant», Vigny aggiunse alle situazioni già presenti in *Stello* il grande monologo interiore del terz'atto, e stabili nel corso della vicenda un'efficace rete di contrasti fra gli enunciati verbali del protagonista (rigidi e sentenziosi) e i suoi comportamenti, che, di concerto con la piccola Rachel, sviluppano talvolta delicate e infantili pantomime.

Il personaggio, però, a differenza dello scorpione, non poteva compiere gesti assoluti e sacrificare materialmente un corpo che non possedeva e che Vigny, come a ricomporre le discrepanze fra il referente drammatico e il simulacro scenico, si preoccupò di evocare a più riprese sviluppando un elemento già presente in *Stello*. Chatterton, per pagare i suoi debiti, ha firmato una carta nella quale dichiara di vendere il proprio corpo alla scuola di chirurgia e di voler pagare col ricavato il milionario Skirner, il quale, dice Lord Talbot rabbrivendo, «a reçu l'écrit» (III, 4). La conoscenza dell'antefatto conferisce poi un lugubre significato a una frase di Chatterton che, meditando di risparmiare alla povera Kitty il dolore della sua morte, afferma fra sé: «Un corp est aisé à cacher». E ancora una volta l'evocazione del corpo venduto ritorna al momento del suicidio: «Skirner sera payé» (III, 8).

In teatro, la diffusa tendenza ad esaltare le funzioni drammatico-espressive del corpo<sup>36</sup> si innestava a un processo produttivo che attribuiva all'attore la creazione della forma sensibile e corporea del personaggio.

Così Vigny, per risarcire l'emarginazione del proprio ruolo e contenere il carattere di finzione dell'evento scenico, affidò l'immagine del 'vero' corpo di Chatterton all'inventiva degli spettatori

<sup>35</sup> *Lettre à Lord\*\*\**, in A. de Vigny, *Théâtre*, t. I, p. XI.

<sup>36</sup> Cfr. P. Brooks, *Il corpo melodrammatico*, in AA.VV., *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800)*, a c. di B. Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 177-195.

che, reagendo alle allusioni all'infame contratto con Skirner, avevano modo di pensarlo nudo, avvilito, esposto alla distaccata curiosità degli studenti. Questo suggestivo stratagemma evidenzia le fratture che distinguevano le funzioni demiurgiche del romanziere da quelle dell'autore drammatico: il primo esercitava un controllo *reale* su dei corpi *virtuali* che poteva mutilare, piagare, deformare, far ardere di febbre o impallidire col semplice esercizio della scrittura; mentre il secondo non poteva che controllare in modo *virtuale* e a distanza il corpo *reale* del personaggio interpretato. L'attore, nell'ambito della civiltà ottocentesca, costituiva dunque il corrispettivo teatrale del narratore letterario poiché realizzava, seppure coi mezzi della propria arte, quella somatizzazione delle realtà interiori che, secondo la fortunata formula di Peter Brooks, caratterizzava l'«immaginazione melodrammatica» dell'epoca<sup>37</sup>.

Marie Dorval, esercitando la propria esclusiva autorità sulla realizzazione fisica di Kitty Bell, esaltò il corpo drammatizzato dell'eroina in un'originale sequenza performativa che, come vedremo, sintetizzava il senso morale della vicenda.

Commediante di genio, la Dorval capì che la sua parte mancava d'un momento culminante che ne esaltasse l'essenza drammatica imprimendola nella memoria degli spettatori, e decise di articolare la sua strategia creativa in due parti corrispondenti allo svolgimento generale della vicenda e alla conclusione. Nella prima, avrebbe arricchito con piccoli dettagli poetici e invenzioni figurative<sup>38</sup> la realizzazione della partitura scenica costituita, com'era prassi del sistema teatrale parigino, dalla parte letta dall'autore e quindi già parzialmente integrata da un sistema di connotazioni che ne indicava le pause, i toni e le intenzioni<sup>39</sup>. Nella seconda, avrebbe visua-

<sup>37</sup> Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche Editrice, 1985 (I ed. 1976). Sull'analogia che sussiste fra i processi compositivi delle opere di carattere «melodrammatico» e la creatività dell'attore, cfr. le rapide ma pregnanti osservazioni di F. Taviani, *Il melodramma come paradigma per lo studio dell'attore ottocentesco*, in AA.VV., *Forme del melodrammatico*, cit., pp. 19-20.

<sup>38</sup> «Sans cesse elle fait naître le souvenir des Vierges maternelles de Rapahael et des plus beaux tableaux de la Charité» (A. de Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 février 1935 à la Comédie-Française*, in Chatterton, cit., p. 171).

<sup>39</sup> M. Dorval riteneva di essersi «elevata» all'altezza di Kitty Bell ascoltando la lettura di Vigny (cfr. A. Gaylor, *Marie Dorval. Grandeur et misère d'une actrice romantique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 183). Sulle funzione pedagogiche e di

lizzato in termini fisici e corporei la peripezia emotiva che si compiva nell'eroina alla vista di Chatterton morente. Per realizzare il suo disegno, tenuto scrupolosamente nascosto anche ai colleghi della Comédie, Marie Dorval aveva bisogno di un preciso arredo scenografico. Hippolyte Hostein ricorda nella sua descrizione delle prove del *Chatterton* che l'attrice aveva consigliato un dettaglio della messinscena sul quale insisteva particolarmente. Voleva che la scala che conduceva dalla sala della locanda alla camera di Chatterton fosse a chiocciola. Già nel testo del dramma, Vigny aveva indicato la presenza d'un «grand eschier tournant» lungo il quale l'attrice, dopo aver assistito al terribile evento, avrebbe dovuto scendere replicando il comportamento sonnambolico descritto dal racconto:

Elle descendit avec lenteur, droite, docile, avec l'aire insensible, sourd et aveugle d'un ombre qui revient<sup>40</sup>.

A questo proposito le pagine di *Stello* rendevano inutili ulteriori indicazioni e, nel manoscritto di *Chatterton*, l'autore si limitò a scrivere:

Elle crie, redescend l'escalier, et tombe sur la dernière marche<sup>41</sup>.

Ma l'attrice aveva deciso altrimenti. Allorché vedeva Chatterton morente, Marie Dorval gettava un grido. Poi indietreggiava, si rovesciava sulla ringhiera della scala, inerte, una parte del corpo sospesa nel vuoto, e si lasciava scivolare verso il basso cadendo, scrive Hostein, «comme un oiseau blessé»<sup>42</sup>.

Fin dalle prime rappresentazioni la spettacolosa scivolata della Dorval divenne il simbolo del *Chatterton* la cui prima edizione presenta infatti, all'interno dell'elaborato frontespizio di Edouard-Marty, un'immagine dei due giovani amanti figurativamente con-

trasmissione esercitate dalle letture che gli autori facevano ai loro interpreti, cfr. E. Legouvé, *L'art de la lecture*, Paris, J. Hetzel et C.<sup>16</sup>, s. a., pp. 140-155.

<sup>40</sup> *Stello*, cit., p. 96.

<sup>41</sup> *Chatterton*, cit., p. 165. Dopo la rappresentazione Vigny mutò la parte centrale della didascalia: «Elle crie, glisse à demi morte sur la rampe de l'escalier, et tombe sur la dernière marche».

<sup>42</sup> H. Hostein, *Souvenirs*, 1878, cit. in M. Pollitzer, *Trois reines de théâtre. Mademoiselle Mars, Maria Dorval, Rachel*, Paris, La Colombe, 1958, p. 64.

giunti dal pomello della scala a chiocciola che, alzandosi a sinistra, si perde fra le tenebre.

Il sintetico dramma performativo che l'attrice innestò a quello dispiegato e lineare dell'autore, si divideva in tre momenti distinti e calcolati con estrema precisione: la salita, il grido, la caduta. Descrivendo la scena, Gautier intuì il valore preparatorio del movimento ascendente:

quel cri déchirant à la fin, quel oubli, quel abandon lorsqu'elle roulait, foudroyée de douleur, au bas des ces marches montées par élans convulsifs, par saccades folles, presque à genoux, les pieds pris dans a robe, les bras tendus, l'âme projetée hors du corps qui ne pouvait la suivre!<sup>43</sup>

Rivediamo la sequenza. Dapprima, quando la Dorval sale la scala, il suo movimento è spezzato, convulso, contrastato da impedimenti fisici e emotivi, poi la donna, giunta al pianerottolo, lancia un grido lacerante e, nel silenzio che segue questo primo *climax* espressivo, scende compiendo un volo a spirale lungo la traiettoria disegnata dallo scorrimento. Non è azzardato supporre, conoscendo la matrice romantica della composita cultura personale della Dorval<sup>44</sup>, che l'attrice abbia voluto tradurre in movimento il transito dell'anima.

Caduta sull'ultimo gradino Kitty Bell sente la voce del marito chiamarla dalla stanza vicina. Tanto in *Stello* che nel *Chatterton* la donna è ormai un guscio svuotato e solcato da crepe. Si alza, cammina, si siede, apre la Bibbia e balbetta delle frasi incomprensibili che non rappresentano certo l'atto di leggere, ma un comportamento automatico che il personaggio assume nel vano tentativo di ricomporsi agli occhi del marito. Diversamente, nell'interpretazione della Dorval, la decadenza fisica del personaggio si intrecciava a un commosso sentimento religioso. Questa variante è documentata da una lettera scritta a Vigny da Lione, mentre fervevano le repliche del *Chatterton*:

Hier soir (ne va pas te moquer ni rire de moi) j'ai lu tout haut le Saint-

<sup>43</sup> T. Gautier, *Histoire du Romantisme*, cit., p.161.

<sup>44</sup> La Dorval aveva composto un album di citazioni dove si intrecciavano versi e frasi di Schiller, Hugo, Napoleone, Gesù Cristo, Maometto e numerosi altri. Cfr. T. Gautier, *Portraits contemporains. Littérateurs – Peintres – Sculpteurs – Artistes dramatiques*, Paris, Charpentier et C.<sup>16</sup>, 1874, p. 401.

Evangile, et je me suis aperçue que je ne l'avais jamais lu entièrement et avec attention. J'ai pleuré [...] Ce qu'on lit haut fait plus d'impression que ce qu'on lit bas on est ému de son propre accent et cette émotion se communique à ceux qui nous écoutent<sup>45</sup>.

Per quale ragione la scena della Dorval s'impose all'insieme dello spettacolo divenendone la principale attrazione? Probabilmente, il suo fascino derivava dal fatto che in essa i singoli frammenti dell'azione (i passi incerti, i gemiti, i respiri, le esitazioni, il grido, il volo) si connettevano l'un l'altro secondo una logica di contrasti e tensioni organiche<sup>46</sup> che non implicava l'intervento di elementi di finzione. Certo, l'episodio si svolgeva all'interno di coordinate di lettura drammaturgicamente impostate, ma una volta accettata l'idea che Kitty Bell si stava per recare nella stanza del poeta, lo spettatore assisteva a un evento che perforava i valori del teatro di parola. Come i romantici avevano ben compreso, il piacere drammatico consisteva in quei deliziosi istanti «d'illusion parfaite» che non si potevano trovare «que dans la chaleur d'une scène animée»<sup>47</sup>. L'arte del Grande attore consisté dunque anche nella capacità di suscitare e connettere questi attimi di illusione perfetta in micro-drammi performativi come, ad esempio, l'allucinazione di Talma nel *Charles IX*, quella di Modena nel *Saul*, il sonnambulismo della Ristori nel *Macbeth*. Si può aggiungere a questi esempi alti un caso di più esteriore virtuosismo: la scena del dumasiano *Benvenuto Cellini* in cui Mélingue, egli stesso scultore di fama, plasmava in pochi minuti una figura di donna a grandezza naturale.

Marie Dorval non conosceva, come gli attori della Comédie, le tecniche del gesto e del respiro, né possedeva, come il suo grande

<sup>45</sup> M. Dorval, *Lettres à Alfred de Vigny*, recueillies et présentées C. Gaudier, Paris, Gallimard, 1942, p. 135.

<sup>46</sup> Alcuni esempi indicativi della sapienza performativa posseduta dagli artisti drammatici del XVIII e XIX secolo, sono esaminati nel mio saggio *Note sulla cultura del corpo nei cantanti lirici*, in *Teatro Eurasiano n. 2: Tecniche della rappresentazione e storiografia*. Materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Antropology), a c. di G. Guccini e C. Valenti, Bologna, Synergon, 1992, pp. 115-129.

<sup>47</sup> Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Préface et notes de P. Martino, Paris, A. Delpeuch, 1928, p. 30. La funzione del frammento nell'arte dell'attore ottocentesco è esplorata nel problematico C. Meldolesi-F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

«frère siamois dramatique»<sup>48</sup>, Frédérick Lemaître, i segreti della pantomima pura, i suoi *climax* performativi furono dunque l'esito dell'assemblaggio di abilità disparate fra le quali riconosciamo l'intelligenza drammaturgica, una emotività nervosa ed eccitabile e un'empirica capacità di controllo fisico, acquisita nell'esercizio di quell'espressività sfogata e dispersiva che contraddistingueva la recitazione degli attori popolari.

Vigny fu consapevole del fatto che Marie Dorval dando il proprio corpo all'involucro drammaturgico che aveva «créée pour elle»<sup>49</sup> era divenuta, in vece di Chatterton, la vittima sacrificale del dramma? E se lo capì, lo volle?

Un appunto tracciato il 29 agosto 1838 illumina i lati oscuri della personalità del poeta e ci consente di riconoscere nell'assoggettamento della Dorval alla vita scenica del testo l'esito d'una temibile volontà di possesso. Non è senza emozione che lo riporto a chiusa del mio studio:

J'ai rêvé cette nuit que je dévorais le squelette de Marie<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> T. Gautier, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, cit., t. I, p. 151.

<sup>49</sup> *Correspondance II (1850-1863)*, cit., p. 22.

<sup>50</sup> Cit. in M. Dorval, *Lettres à Alfred de Vigny*, cit., p. 198.