

*Constant Coquelin*

## **L'ATTORE E LA RECITAZIONE**



I Libri di **AAR**



Constant Coquelin

## **L'ATTORE E LA RECITAZIONE**

Traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo

I Libri di **AAR**

Titoli originali:

*L'art et le comédien*, Paris, Ollendorf, 1880

*L'art du comédien*, Paris, Ollendorf, 1894

Traduzione e note di Valeria De Gregorio

Copyright © 2018 Acting Archives

Acting Archives Review, Napoli, Novembre 2018

ISSN: 2039-9766

ISBN: 9788894096743

[www.actingarchives.it](http://www.actingarchives.it)

## INDICE

6	INTRODUZIONE
8	Dal Conservatoire alla Comédie-Française
18	<i>L'Art et le comédien</i>
23	<i>L'Affaire du Comédien</i>
26	L'attore «hors les murs»
29	<i>L'Art du comédien</i>
35	L'addio definitivo al palcoscenico della Comédie-Française
38	Le ultime interpretazioni
40	Raccontare la poesia e recitare il monologo
42	Rileggere Molière
48	Pubblicazioni di Constant Coquelin
50	Nota
51	L'ARTE E L'ATTORE
83	L'ARTE DELL'ATTORE

## INTRODUZIONE

Le comédien existe et vit sa vie normale entre l'être et le paraître, entre une délivrance et une domination de soi, dans un contrôle plus ou moins savant, plus ou moins secret, et dont la pénétration est très malaisée.

Louis Jouvet, *Propos sur le comédien*.<sup>1</sup>

Quando nel 1880 Constant Coquelin dà alle stampe *L'Art et le comédien* [*L'Arte e l'attore*], il primo di una lunga serie di testi, ha alle spalle un'esperienza ventennale sul più prestigioso palcoscenico di Francia, quella Comédie-Française in cui aveva debuttato giovanissimo nel dicembre 1860.<sup>2</sup> Un decennio più tardi pubblica *L'Art du comédien* [*L'Arte dell'attore*], dopo le polemiche suscitate da un suo articolo, *Acting and Actors*, apparso nel 1887 su un periodico newyorkese.

In modo brillante e faceto Théodore de Banville traccia il ritratto dell'attore svelandone nel contempo il temperamento:

Un giorno in cui il buon Dio andava di fretta dopo aver terminato un'infornata di mortali si accorse di aver dimenticato di fare un attore. Per non perdere tempo, ricopiò velocemente il volto di Molière: gli stessi occhi incavati, vivaci, curiosi, [...] le stesse sopracciglia troppo accentuate, le stesse labbra carnose e fasciose, le stesse narici ben aperte per aspirare i pensieri, soltanto che, andando di fretta, fece la punta del largo naso buffa e demenziale e non se ne accorse. Non trovò nella sua memoria un altro nome se non quello di Poquelin e si limitò a cambiare la P in C. [...] Sotto una capigliatura castano scuro folta e superba, Coquelin ha un volto che sprizza intelligenza e un'indicibile giovinezza. Sulle sue labbra si legge un appetito da divorare tutto: i fiori della terra e le stelle del cielo, l'arte, l'amore, tutte le opere, tutte le parti! Un bel colorito. È la testa di un ragazzo risoluto che recita tre pièces a sera e che si riposa studiando, ebbro d'amore per la Musa

---

<sup>1</sup> «L'attore esiste e vive la sua vita normale tra l'essere e l'apparire, tra liberazione e dominio di sé, in un controllo più o meno studiato, più o meno segreto e la cui penetrazione è molto ardua».

<sup>2</sup> Nel consuntivo del suo operato alla Comédie-Française stilato da Alexandre Joannidès dal 7 dicembre 1860 al 25 gennaio 1892 (con un periodo di interruzione fra il 1° marzo 1887 e il 7 dicembre 1889) le parti da lui interpretate sono 163 di cui 99 nelle pièces del repertorio, 57 nelle novità e 7 in pièces recitate precedentemente su altri palcoscenici, cfr.: *La Comédie-Française - 1904*, Paris, Plon-Nourrit, 1905, p. 123. Diamo alla fine dell'Introduzione la lista cronologica completa degli scritti di Coquelin.

incoronata di pampini e, come dice Corot, con una nota in più d'amore, il cuore scoppierebbe!<sup>3</sup>

Se nel Settecento il termine più usato per definire l'attrattiva e l'infatuazione per il teatro era *théâtromanie*, per l'Ottocento si parla invece di *dramatocratie* termine che esprime la centralità del teatro in seno alla società, quasi perno della vita e dell'opinione pubblica e costitutivo di una cultura e di una dimensione politica comune: ad essa appartiene Coquelin.<sup>4</sup> Nato in provincia il 25 gennaio 1841 in un ambiente familiare modesto, il padre che era panettiere-pasticciere a Boulogne-sur-Mer (Pas de Calais) avrebbe voluto che il primogenito seguisse il suo commercio. Ma fin da piccolo, quello che una certa critica malevola definirà «un boulanger manqué»<sup>5</sup>, si appassiona alla recitazione e organizza con i compagni di scuola recite certamente raffazzonate ispirandosi al repertorio allora in voga, ad esempio i melodrammi di Bouchardy, come suggerisce Francisque Sarcey che immagina poi lo stupore e l'emozione del giovinetto nell'assistere alla rappresentazione dell'*Adrienne Lecouvreur* interpretata da Rachel di passaggio a Boulogne.<sup>6</sup> Questo incontro sembra rimuovere qualche giusto tentennamento iniziale e il giovane Constant decide, nel 1859, di recarsi a Parigi per studiare al Conservatorio. L'anno precedente in seno a una compagnia amatoriale, la «Nouvelle Société d'Amateurs bouonnais», aveva partecipato a una recita di beneficenza nel teatro della sua città natale ne *Le Pauvre Jacques* nel ruolo del titolo e nella pochade in

---

<sup>3</sup> Théodore de Banville, *Camés parisiens*, 4<sup>e</sup> douzaine, n° 41, Paris, 1866. Somiglianza che non si attenua nel tempo: Édouard Noël e Edmond Stoullig ne *Les Annales du théâtre et de la musique*, scrivendo di Coquelin che il 21 ottobre 1880, in occasione del duecentesimo anniversario della fondazione della Comédie-Française, rappresenta Molière, annotano che: «Sembra uscire dal famoso ritratto di Molière: la rassomiglianza è di una perfetta coincidenza» (6<sup>e</sup> a., 1880, Paris, Charpentier, 1881, pp. 154-155). Una descrizione singolare è quella tratteggiata da Edmondo De Amicis che per altro insiste sul fascino innegabile di Coquelin una volta salito sul palcoscenico: «La sua faccia è una vera maschera d'istrione antico: un faccione largo e grasso, d'una carnagione giallognola da mercante olandese, in cui brillano due occhietti bigi di fauno, un po' maligni, sopra un grosso naso che guarda in su, con una petulanza senza esempio, in modo che le nari si presentano come le aperture di due canne d'un fucile da caccia; una gran bocca, con le labbra grossissime, tagliate a forma di trapezio, che par che succhino continuamente un enorme bocchino di pipa turca; un mento lungo e sporgente, e due mascelle leonine, che si dilatano, quando parla, con un movimento inquietante», *Ritratti letterari*, Milano, Treves, 1881, pp. 191-192.

<sup>4</sup> Cfr.: Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012. Tale centralità deriva anche dal moltiplicarsi dei generi, dalla varietà degli spettacoli, dalla diversificazione e dal proliferare dei teatri.

<sup>5</sup> «Un fornaio fallito».

<sup>6</sup> Francisque Sarcey, *Comédiens et comédiennes*, (1<sup>re</sup> série), La Comédie-Française, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1876, pp. 1-24, qui p. 1. Elisabeth, Rachel, Félix, detta Rachel (1821-1858), presentata da Samson, suo maestro, debutta nel 1838 alla Comédie-Française. Fu acclamatissima interprete del teatro classico, trionfando nell'interpretazione di Roxane (1838) e di Fedra (1843).

un atto di Labiche e Lefranc, *Une Dent sous Louis xv*.<sup>7</sup> Nell'*Art du comédien* (cap. X) ricorda l'entusiasmo di quell'esordio e l'esaltazione emotiva giustificata solo dall'inesperienza del debuttante.

### Dal Conservatoire alla Comédie-Française

Per affrontare l'esame di ammissione al Conservatoire Impérial de Musique et de Déclamation, istituzione ormai imprescindibile per gli aspiranti attori, viene guidato da Regnier, sociétaire della Comédie-Française e professore del Conservatorio e, malgrado una prova non brillantissima, riesce a essere ammesso nella classe diretta dal suo maestro nel dicembre 1859.<sup>8</sup> Esce dal Conservatorio nel luglio 1860 con un secondo premio nella commedia e già in dicembre viene chiamato dalla Comédie-Française che vuole saggiarne le competenze; lo statuto prevede che l'aspirante 'pensionnaire' debba dar prova delle sue capacità interpretative in tre diverse pièces a scelta nell'*emploi* per il quale si presenta, quello dei *comiques* e che condizionerà il suo futuro.<sup>9</sup> Per il suo debutto il 7 dicembre recita la parte di Gros-René, valet di Eraste, nel *Dépit amoureux* [*Il Dispetto amoroso*] di Molière (repliche il 10 e il 31), il 29 dicembre, come seconda prova, interpreta la parte di Petit-Jean ne *Les Plaideurs* di Racine e infine Sylvestre, valet d'Octave, nelle *Fourberies de Scapin* di Molière il 29 gennaio 1861 (in questa occasione Regnier interpretava Scapin).

Eppure il suo debutto passò quasi inosservato annota d'Heylli che intuisce in quel ventenne di una perfetta fisionomia comica e dalla verve inesauribile e talentuosa doti non indifferenti, tali da permettergli di recitare di lì a poco non solo nel repertorio classico, ma anche in quello moderno.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Cfr.: il catalogo della Mostra *Constant et Ernest Coquelin. L'Art du comédien*, Archives & Bibliothèque Municipales de Boulogne-sur-Mer, 2009, p. 21, che riporta il programma dello spettacolo del 15 maggio 1858. *Pauvre Jacques*, commedia-vaudeville in un atto (rappresentata per la prima volta al Théâtre du Gymnase Dramatique, il 15 settembre 1835), di Théodore Cognard (1806-1872).

<sup>8</sup> Coquelin resterà sempre legato di grande amicizia a Regnier; racconta delle lunghe passeggiate per le strade di Parigi, una volta usciti dal teatro, durante le quali continuano a recitare, incuranti degli sguardi sorpresi dei passanti. Il Conservatorio fondato nel 1795 come scuola musicale, contempla dal 1808 classi d'arte drammatica, vi insegnano i più grandi attori della Comédie-Française. «L'insegnamento è gratuito. Vi si studia la dizione, il portamento, la scherma e vi si seguono corsi [...] di storia della letteratura drammatica», J.-Cl. Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, cit., p. 211.

<sup>9</sup> L'*emploi*, che potremmo tradurre con ruolo, comporta una serie specifica di parti che appartengono a un dato repertorio e che presuppongono un attore con particolari doti (voce, corporatura, espressività, temperamento...), nel caso specifico di Coquelin «valet à livrée ou à grande casaque». Una volta entrato in un ruolo, la cui classificazione varia secondo i generi, era molto difficile uscirne.

<sup>10</sup> Cfr.: Georges d'Heylli [Edmond Antoine Poinso], *Journal intime de la Comédie-Française, 1852-1871*, Paris, Dentu, 1879, p. 308.



Il 13 agosto è M. Loyal nel *Tartuffe* in un'interpretazione molto originale; la sua prima creazione è nella parte del valet Anselme nella commediola in un atto di Léon Gozlan, *La Pluie et le beau temps*, «amusant badinage» secondo d'Heylli.<sup>11</sup>

Fin da subito appare il temperamento esuberante, estroverso e risoluto del giovane esordiente e Edmond Got, che per anni condividerà con lui le tavole della Comédie-Française, così lo sintetizza con ironica bonarietà nel suo *Journal* in data 11 agosto 1861:

Da un anno la Comédie-Française si è arricchita con un certo Coquelin, giovane davvero dotato, soprattutto teatralmente, ma dall'educazione sommaria. Sebbene sia uno sbarbatello dà pacche sulla pancia a Léon Guillard, discute di prospettiva con il vecchio Ciceri, di letteratura con Émile Augier che non osa troppo sottrarsi, tanto la presunzione eroica costituisce una forza!

Nessuno a teatro, tranne Louis Monrose in segreto, non ha ancora l'idea di sbarazzarsene, ma un giorno si dovrà tener conto di questo nuovo elemento e presagisco una personalità presto ingombrante.<sup>12</sup>

La prestazione più impegnativa non si fa attendere, il 15 giugno 1862 è chiamato a interpretare la parte di Figaro nel *Mariage de Figaro* di Beaumarchais.<sup>13</sup> Ci voleva una certa audacia, commenta d'Heylli, perché un giovane attore di soli ventun anni affrontasse una parte così complessa e irta di difficoltà dove sapere ed esperienza devono essere supportate da doti fisiche non indifferenti. Coquelin possiede al massimo grado foga, verve, gioventù, ha una voce piena, sonora e instancabile prodigata senza risparmiarsi:

Nel lungo monologo del quinto atto la sua voce incisiva ha fatto vibrare ogni frase con una giovinezza e una forza straordinarie ed è stato capace di innovare sulla tradizione ed essere se stesso. Se c'è un appunto da fargli è una qualche mancanza di moderazione che finisce per mortificare alcune sottigliezze, fatte queste riserve era da tempo che la Comédie-Française non aveva prodotto un attore dalle qualità così brillanti e complete.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> 21 ottobre 1861. Ivi, p. 328.

<sup>12</sup> *Journal de Edmond Got, Sociétaire de la Comédie-Française (1822-1901)*, Paris, Plon-Nourrit, 1910, 2 voll., vol. II, p. 21. Fra i personaggi citati, Léon Guillard era l'archivista-bibliotecario della Comédie e Pierre-Luc-Charles Ciceri (1782-1868) celebre pittore-decoratore sia all'Opéra che alla Comédie.

<sup>13</sup> Il 17 febbraio aveva sostenuto in questa pièce la parte di Bazile.

<sup>14</sup> G. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, cit., pp. 345-346. Coquelin recita il monologo accentuandone il tono tragico come era invalso nell'antico repertorio a seguito dell'interpretazione di Arnolphe da parte di Provost. In questa rivisitazione Coquelin: «aveva cercato di rendere Figaro aspro, cupo e irritante. L'emozione personale che lo agitava [era il suo primo vero debutto] dette maggior accento alla sua voce naturalmente vibrante e un'espressione più desolata e più truce al volto e al gesto. [...] Tutto in lui è

L'anno successivo è di nuovo Figaro, ma questa volta nel *Barbier de Séville*, la prima commedia della così detta trilogia spagnola di Beaumarchais, dove Figaro deve essere necessariamente «più giovane e più spensierato»; sempre d'Heylli fa notare quanto l'attore sia stato capace di differenziare il Figaro del *Barbier* da quello del *Mariage* dove era apparso più maturo dato il diverso contesto determinato dall'unione del Conte d'Almaviva con Rosine. «Coquelin ha recitato con una verve strabiliante questa parte meravigliosa che nel repertorio classico resterà sempre una fra le più popolari e migliori».<sup>15</sup>

Commenta Théophile Gautier, riscontrando nell'attore inconsuete qualità interpretative:

L'ultima rappresentazione del *Barbier* ci ha dimostrato che dopo Monrose e Regnier c'è ancora, rue de Richelieu, un Figaro degno di Beaumarchais. Coquelin è stato quel Figaro. Ha mostrato in questa parte così brillante e rischiosa un brio sfolgorante, una verve smagliante e la leggerezza della gioventù che presta le ali a questo tipo turbolento del barbiere, sempre attivo, sempre sveglio, sempre pronto a tutto e le cui frasi abbagliano la mente come i lustrini della sua giacca abbagliano gli occhi.<sup>16</sup>

Anche nella parte di Lubin, il paysan-valet di Madame Argante, nella *Mère confidente* di Marivaux, (pièce assente dalla programmazione dal 1810), e che ha un ruolo di non scarso conto nello svolgersi degli eventi, viene notato dalla critica: «Non si può essere più divertenti, più scaltri, più naturali di Coquelin nella sua parte di un campagnolo, all'apparenza zoticone e sempliciotto».<sup>17</sup>

In questi anni di formazione che lo porteranno a essere ammesso come 'sociétaire' nel 1864,<sup>18</sup> recita naturalmente anche in parti di secondo piano

---

naturale. Lo sguardo, il naso e la voce, la voce soprattutto, sono i suoi mezzi più potenti d'azione», Sarcey, *Comédiens et comédiennes*, ..., cit., p. 12.

<sup>15</sup> G. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, cit., p. 369.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 369-370. Per nulla elogiativa la recensione di Barbey d'Aurevilly alla ripresa delle due commedie di Beaumarchais una quindicina d'anni dopo: Coquelin non è all'altezza della parte, la voce stridula, il fisico appesantito, il costume poco armonico, un che di impudente, il tono non sempre appropriato e in punto inutilmente patetico, 21 novembre 1879, *Œuvre critique*, VII, *Théâtre contemporain*, introduction par Caroline Sidi, Paris, Les Belles Lettres, 2017, pp. 843-845.

<sup>17</sup> G. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, cit., p. 382. *La Madre confidente*, commedia in tre atti in prosa del 1735, Coquelin vi recita il 14 settembre 1863.

<sup>18</sup> Anno di svolta anche nella sua vita privata: incontra una giovane attrice del Vaudeville, M<sup>lle</sup> Derieux (pseudonimo di Antoinette Marie Manry) che sposerà nel gennaio 1865; il 1° dicembre di quello stesso anno nasce il figlio Jean, cui Coquelin sarà legatissimo, gli darà lezioni di recitazione insegnandogli il suo repertorio, spesso saranno insieme sul palcoscenico. Per un periodo di quasi due anni farà parte della troupe della Comédie-Française (debutta il 20 novembre 1890), per poi essere scritturato al Théâtre de la Renaissance allora diretto da Sarah Bernhardt. Successivamente sarà direttore del Théâtre de

sia in opere del repertorio, nelle novità, come ad esempio nella pièce di argomento storico sul periodo del Direttorio, *Le Lion amoureux* di François Ponsard riscuotendo notevole successo con più di cento rappresentazioni, Coquelin interpretava con grande originalità il personaggio di Aristide, un irriducibile repubblicano.<sup>19</sup>

Nell'interpretazione di un altro personaggio storico, il poeta Gringoire, la critica apprezzerà il suo talento, per la capacità di apparire in un aspetto inedito, quello dell'*amoureux*, come Coquelin stesso mette in evidenza nel suo *L'Art et le comédien*, e che poco gli si confà.<sup>20</sup>

Questo eminente artista che aveva già riscosso un grande successo nel teatro comico, ha trovato il mezzo di trionfare in modo eccezionale nel repertorio sentimentale e drammatico. Come immaginare che quel volto comicamente spiritoso fosse capace di trasformarsi così all'improvviso e completamente? Gringoire è al tempo stesso poeta, desolato, moribondo; eccolo ai piedi della forca, poi di colpo trasfigurato dalla clemenza del re e dall'amore di colei che ama. Bisogna vedere come Coquelin rifletta sul volto tanto magistralmente mobile quella serie di emozioni diverse e inattese, passando repentinamente dalla disperazione alla gioia e dall'avvicinarsi della morte alla beatitudine umana più impreveduta e totale.<sup>21</sup>

Un'altra esecuzione di bizzarra originalità e assai grottesca è quella del principe di Mantova nel *Fantasio* di Alfred de Musset che non tutti i critici avevano di primo acchito apprezzato e che invece era stata frutto di una scelta interpretativa ben meditata a tavolino come Coquelin narra nel suo scritto del 1880, testimonianza di quanto sia importante per l'attore seguire il proprio intuito e sostenere contro tutti la propria visione.<sup>22</sup>

A partire dal 1867 Constant riprende alcune parti già appartenute al repertorio di Regnier, repertorio che gli spetterà di diritto quando l'attore dà l'addio alla scena, come ad esempio quella di don Annibal ne *L'Aventurière* di Émile Augier<sup>23</sup> e recita anche in piacevoli operine, le così

---

la Gaité e poi della Porte-Saint-Martin, partecipando anche alle numerose tournées paterne. Come Costant, Jean dedicherà la sua vita al teatro, figura anche in una ventina di film; muore nel 1944.

<sup>19</sup> *Il Leone innamorato*, commedia in cinque atti in versi, 18 gennaio 1866, di François Ponsard (1814-1867). Cfr.: Frédéric Loliée, *La Comédie-Française 1658-1907*, Paris, Lucien Laveur Éditeur, 1907, p. 299.

<sup>20</sup> *Gringoire* (commedia in un atto in prosa) adattata da un testo poetico di Théodore de Banville (1823-1891), andata in scena il 23 giugno 1866. È la sua prima creazione.

<sup>21</sup> G. d'Heylli, *Journal intime de la Comédie-Française*, cit., p. 458.

<sup>22</sup> *Fantasio*, commedia in tre atti in prosa di Musset (1810-1857), 18 agosto 1866.

<sup>23</sup> *L'Aventurière*, commedia in cinque atti in versi di Augier (creazione di Regnier 23 marzo 1848), Coquelin reciterà in questa parte il 29 maggio 1867. In occasione della ripresa della pièce nel 1881, Jules Barbey d'Aurevilly annota (12 settembre) che il testo è di una inammissibile assurdità e che solo un grande attore come Coquelin riesce a salvare lo spettacolo «con un'intensità di talento che ha costituito l'unico interesse della pièce», godibilissima poi la scena dell'ubriachezza, *Œuvre critique*, cit., p. 1103. Sul sonno provocato

dette 'bluettes' di gusto classicheggiante: *La Revanche d'Iris* e *Le Coq de Mycille*.<sup>24</sup>

Nel giugno del 1868 fa da spalla al fratello Ernest che ha seguito le sue orme: dopo le lezioni di Regnier al Conservatorio, si presenta alla Comédie nelle parti di *valet*;<sup>25</sup> interessante il parallelo fra i due fratelli tracciato qualche anno dopo da Alphonse Daudet:

Il talento dei due fratelli è diverso quanto il loro fisico. L'uno ha la risata in largo, l'altro in lungo, Coquelin aîné si muove con facilità nella comicità di Molière e di Regnard, la comicità sfrontata [...] che si fa perdonare, a forza di franchezza e vivacità, le sue licenze inconse e la sua gaiezza. Aggiungete poi quell'imperturbabile sicurezza data dal talento, l'esperienza e il successo. L'altro ha la comicità inglese, umoristica e fredda; con un po' di ginnastica potrebbe essere un clown.<sup>26</sup>

Nel luglio 1868 insieme con alcuni componenti della troupe della Comédie-Française partecipa a una serie di spettacoli in provincia, approfittando del fatto che il teatro era chiuso, per necessari e urgenti restauri.<sup>27</sup>

La capacità camaleontica di trasformazione del Nostro diventa quasi proverbiale: anche in una pièce subito ritirata dal cartellone, come *Lions et renards* di Augier, Coquelin nella parte di Adhémar de Valtravers, come annota Barbey, sembra evocare la prestanza scenica di Garrick, passando dalla goffaggine alla garbatezza e viceversa, in un avvicinarsi istantaneo di stati d'animo opposti.<sup>28</sup>

Ma Coquelin va oltre il mero dato sensoriale per operare quella 'trasfigurazione' da lui osservata in Frédérick e Regnier quale 'sforzo supremo' dell'arte dell'attore. Ed è proprio il termine di 'trasfigurazione'

dall'ebbrezza e raccontato ne *L'Art du comédien* (cap. XIII) si dilunga Coquelin a dimostrazione della sua convinzione che la «pura realtà a teatro è impossibile».

<sup>24</sup> *La Rivincita di Iride*, un atto in versi di Paul Ferrier (25 marzo 1868) molto applaudito nella parte di Diogene; *Il Gallo di Micillo*, due atti in versi liberi di Eugène Nyon e H. Trianon, un'imitazione da Luciano, con Coquelin nel ruolo del titolo.

<sup>25</sup> Ernest-Alexandre-Honoré (detto Coquelin cadet, Constant essendo conosciuto come Coquelin aîné, sotto questi appellativi compagno nella stampa dell'epoca), nato a Boulogne-sur-Mer nel 1848, morirà lo stesso anno del fratello nel 1909, condividendo spesso con lui la scena alla Comédie-Française (*sociétaire* dal 1879) che non lascerà mai e collaborando alla stesura de *L'Art de dire le monologue* (1884). Varie sono le sue pubblicazioni, alcuni testi sono firmati con lo pseudonimo di Pirouette. Riceve la Legione d'onore nel 1903. Per il suo repertorio cfr.: A. Joannidès, *La Comédie-Française, 1904*, Paris, Plon-Nourrit, 1905 (pp. 123-139). Le sue interpretazioni che si volevano innovative rispetto alla recitazione tradizionale codificata non sempre furono apprezzate dalla critica.

<sup>26</sup> A. Daudet, articolo del «Journal Officiel», 6 settembre 1875.

<sup>27</sup> Fra artisti, amministrativi e tecnici la compagnia formata da ventuno persone recita a Digione, Lione, Tolone, Nizza e Marsiglia.

<sup>28</sup> *Leoni e volpi*, commedia in cinque atti in prosa, 6 dicembre 1869. La critica di Barbey d'Aureville, datata 12 dicembre 1869, figura nel suo *Théâtre contemporain*, cit., pp. 419-420.

che De Amicis utilizza per descrivere il cambiamento che avviene in Léopold, il personaggio de *Les Fourchambault*:<sup>29</sup>

Venne il terzo atto, sul principio del quale il Coquelin è ancora il giovane ameno e leggero delle prime scene. Mi meravigliò, nonostante, il modo in cui fece al Bernard il racconto delle sue avventure della sera innanzi e del duello della mattina [...] con una speditezza, con una naturalezza così viva e così spigliatamente spontanea. [...] Di lì a poco i ferri si cominciarono a scaldare, e di parola in parola il Bernard giunge a fare quell'allusione al padre Fourchambault, che colpisce il figlio in mezzo al cuore. Allora si rivelò improvvisamente un altro Coquelin. Fu una vera trasfigurazione. Parve che gli cadesse una maschera dalla fronte, - il suo viso impallidì e si stravolse, - la voce cambiò suono, e il gesto scattò colla forza d'una molla d'acciaio. [Recitò] con un tremito nella gola e uno spasimo nel viso che rivelava così irresistibilmente il pentimento profondo, la tenerezza immensa, il bisogno di chiedere perdono, la gioia divina di chiederlo, un misto d'umiltà e di forza selvaggia del cuore.<sup>30</sup>

Gli eventi politici del 1870, che segneranno la fine del Secondo Impero, portano alla chiusura del teatro «par ordre» l'otto settembre.<sup>31</sup> Quando nel 1871 riprenderanno gli spettacoli, la situazione finanziaria appare gravemente compromessa e Got, allora decano della Comédie-Française, ha l'idea di trasferire parte della troupe a Londra nella speranza di risollevarne il grave deficit determinato anche dalla momentanea disaffezione del pubblico. Coquelin fa parte della troupe recitando, nella sala dell'Opéra-Comique-Strand, soprattutto nel repertorio classico, principalmente Molière ma anche Beaumarchais e Marivaux, pur non mancando quello contemporaneo con commedie di Dumas, Augier, Scribe e Laya.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> Commedia in cinque atti, in prosa, di Augier (Comédie-Française, 8 aprile 1878).

<sup>30</sup> E. De Amicis, *Ritratti letterari*, cit., pp. 183-185. Auguste Vitu partecipa allo stesso entusiasmo di De Amicis: «Coquelin l'ha assecondato [Got, che interpreta il fratello Bernard] con un'efficacia straordinaria nella scena dei due fratelli; l'eccellente comico [...] si è rivelato di volta in volta pieno di leggerezza mondana, di forza drammatica e persino di grazia giovanile quando il viveur, tornato a un tratto un ragazzo pentito e convertito, chiede perdono al fratello maggiore e cancella con le labbra, sulla gota di Bernard, l'affronto che aveva osato stamparvi», Auguste Vitu, *Les Mille et une Nuits du théâtre*, sixième série, Paris, Ollendorff, 1889, p. 166. Zola invece, piuttosto critico sulla pièce che definisce 'grigia', annota nell'articolo su Émile Augier che, malgrado il suo grande talento, Coquelin «non riesce a dar corpo al personaggio così incerto di Léopold», Émile Zola, *Nos Auteurs Dramatiques*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, texte de l'édition Fasquelle, Paris, François Bernouard, 1928, p. 82.

<sup>31</sup> La Comédie-Française resterà chiusa a causa dell'assedio di Parigi dal 19 settembre 1870 al 28 gennaio 1871, mentre nel periodo della Comune (18 marzo-28 maggio 1871) le rappresentazioni, seppur limitate, saranno interrotte solo durante una decina di giorni. Parte del teatro era stata trasformata in astanteria.

<sup>32</sup> La sala era stata affittata per tre mesi a partire dal 1° maggio, ma la compagnia lascerà Londra il 9 luglio, in anticipo rispetto alle previsioni, dato che ormai a Parigi la situazione politica si era stabilizzata. Cfr.: *La Comédie-Française à Londres (1871-1879)*, *Journal inédit de E.*

Il ritorno a Parigi è segnato dalla ripresa de *L'Étourdi* di Molière in cui Coquelin impersona per la prima volta Mascarille, il 23 ottobre 1871.<sup>33</sup> Molière, in questo esordio in un testo in versi, aveva scritto espressamente la parte per se stesso, si erano poi segnalati per l'interpretazione del servitore di Lélie: Préville, Dazincourt, Dugazon e Monrose. Ma se Coquelin non ha «la pienezza fisica e il gesto possente di questi re della grande 'casaque' – scrive Auguste Vitu – compensa tale relativa esiguità con un'intelligenza, una foga, una varietà di sfumature che appartengono solo a lui».<sup>34</sup>

Con Mascarille e poi soprattutto con Scapin, Molière da autore e interprete ha affidato a questi valets una funzione metateatrale, come Scapin che si autodefinisce «habile ouvrier de ressorts et d'intrigues».<sup>35</sup> Molière non si accontenta di giocare sull'inventività demiurgica del *fourbe*, ma gli fa esercitare tutti i mestieri del teatro, è drammaturgo (inventa ad esempio i *récits* del matrimonio forzato e della galera), *metteur en scène*, dirige gli altri personaggi, fa provare a Octave l'incontro col padre, infine commediante nella scena delle bastonate al vecchio dove dà voce a diversi personaggi.<sup>36</sup>

Tale gioco identitario doveva piacere in sommo grado a Coquelin sempre attratto dalla duplicità, dalla varietà delle forme e dal diversificarsi delle cadenze. Nel riferire, nel suo *L'Art du comédien*, il modo di recitare la lunga battuta di Mascarille (atto V, scena 8, vv. 1934-2013) mette l'accento sul ritmo particolare da imprimere al verso, quel 'prestissimo' della tirata.

Chiosava F. Sarcey:

Coquelin ha tutto il brio indiatolato che occorre a questi 'servi' insolenti e canzonatori [...]. Il suo volto allegro, la voce calda e vibrante, la petulanza del gesto e il brio della recitazione si armonizzano ammirabilmente con l'idea che ci facciamo di quei divertenti cattivi soggetti. Aggiungete che ha l'ampiezza e la superba disinvoltura che essi esigono. [...] Il suo meraviglioso organo vocale mette in risalto ogni parola e ogni frase poetica, senza che sembri

---

*Got - Journal inédit de F. Sarcey, publiés avec une introduction par Georges d'Heylli*, Paris, Ollendorff, 1880.

<sup>33</sup> *L'Étourdi ou les Contretemps* [Lo Sventato o i Contrattempo], commedia in cinque atti in versi di Molière (Théâtre du Petit Bourbon, novembre 1658). L'ultima rappresentazione della commedia risaliva allo spettacolo dato a beneficio di Samson nel 1853. La parte del valet di Lélie è una delle più lunghe del repertorio comico, più di mille versi tra cui il lungo *récit* del quinto atto.

<sup>34</sup> A. Vitu, *Les Mille et une Nuits du théâtre*, première série, Paris, Ollendorff, 1884, p. 31.

<sup>35</sup> «Abile artefice di sollecitazioni e di intrighi», *Les Fourberies de Scapin*, atto I, scena 2; interpretato da Coquelin il 5 agosto 1864.

<sup>36</sup> Molière, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2010, 2 voll., vol. II, pp. 1475-1476. Coquelin, riportano *Les Annales du Théâtre et de la Musique*, «Ne ha fatto un tipo di una grandiosità epica e di una categoria rabelaisiana, tratti distintivi dell'immortale ipocrita: la fisionomia, l'autorità, la pedanteria, gli appetiti, gli istinti, le grida di misericordia, di perdono e di odio, ha realizzato tutto ciò con una larghezza e un'intensità degne di un talento che oggi salutiamo in tutta la sua potenza e in tutto il suo splendore» (3<sup>e</sup> a., 1877, Paris, 1878, p. 73).

pensarci. Può precipitare come vuole la dizione; non una sillaba va perduta. Tutte le parole si distaccano in quella recitazione rapida e quasi tumultuosa; suonano come le note di una travolgente fanfara.<sup>37</sup>

In un altro lungo monologo del repertorio classico si era segnalato Coquelin, quello del racconto di caccia fatto da Dorante nella *comédie-ballet* di Molière, *Les Fâcheux*,<sup>38</sup> scrive sempre Sarcey: «Si direbbe, nell'ascoltarlo, un suonatore di tromba perduto trascinato a cavallo dietro una muta urlante che annuncia a piena voce l'hallali».<sup>39</sup>

Pur consapevole del fatto che la scelta del repertorio sia condizionata dalla fisicità dell'interprete, Coquelin, forte dei successi ottenuti, sembra avvertire il bisogno di confrontarsi anche con testi drammatici e porta così in scena il personaggio del comico Tabarin nella pièce omonima di Paul Ferrier.<sup>40</sup> Tabarin, mentre sta recitando una delle farse del suo repertorio, viene a sapere che la moglie è fuggita con l'amante, pur cercando di continuare nel suo ruolo comico, non può fare a meno di piangere, ma il pubblico trovando i suoi gemiti molto divertenti, ride ancor di più:

Né la sua voce né la sua figura si prestano purtroppo a questa trasformazione. È difficile emozionarsi per le sventure di un uomo dal naso all'insù e che frema in modo così divertente. [...] Povero Coquelin! È su di lui che m'intenerivo ascoltandolo e non sul personaggio che doveva impersonare. Insomma doti così preziose, una fisionomia così espressiva, una gaiezza così naturale, per rovinare tutto con l'ostentazione di una emozionalità nasale!<sup>41</sup>

Di tutt'altra opinione Alphonse Daudet che afferma che il successo di *Tabarin* è dovuto essenzialmente a Coquelin e di cui descrive la prodigiosa gamma espressiva:

Non v'è dubbio che la pièce sia stata fatta per lui, per mostrarcelo sotto gli aspetti multiformi del suo talento, [...] in pochi istanti permette all'attore di apparire tetro, fatale, innamorato, appassionato e violento, smagliante di verve nella farsa del cappello, agile come un ranocchietto che salta verso lo stagno nella farsa del barile, poi - quando la moglie è partita - incredibile nella disperazione, orribile nel dolore, piangendo lacrime vere e facendone versare, [...] antitesi ironica del buffone che recita col cuore desolato dell'

---

<sup>37</sup> F. Sarcey, «Le Temps», 30 ottobre 1871, (trad. di Cesare Cerati, *I Monologhi e i Coquelin*, Milano, Poligono Società Editrice in Milano, 1945, pp. 18-19).

<sup>38</sup> *Gl'Importuni*, tre atti in versi, atto II, scena 6, vv. 521-586.

<sup>39</sup> Sarcey, *Comédiens et comédiennes*, ..., cit., p. 14. E annota E. De Amicis: «[...] dice quei cento e quattro versi filati della descrizione della caccia, d'un fiato solo, come se li improvvisasse, con una tale potenza imitativa della voce e del gesto, che per un quarto d'ora par di veder fuggire i cervi per la foresta, e il teatro risuona dello scalpito dei cavalli, del latrato dei cani, dello squillo dei corni, delle grida dei cacciatori, come se vi agisse un'intera Compagnia equestre», *Ritratti letterari*, cit., pp. 205-206.

<sup>40</sup> *Tabarin*, due atti in versi, prima rappresentazione, 15 giugno 1874. La pièce era stata scritta espressamente per Coquelin.

<sup>41</sup> Sarcey, *Comédiens et comédiennes*, ..., cit., p. 20.

attore infelice mentre la parte lo obbliga alla gioia, del volto che piange dietro la maschera che ride.<sup>42</sup>

Coquelin riesce così a evadere, in questa duplicità certamente consona al suo modo di vedere le possibilità offerte dalla scena, dal rigido spazio dell'*emploi* di attor comico (quello dei *grands valets*), con parti sentimentali o drammatiche come Filippo e Jean Dacier. Il suo lavoro di preparazione per costruirsi il personaggio, cui peraltro accenna anche nei suoi scritti e che ha messo in opera assai presto, viene riferito con grande linearità da Félicien Champsaur:

Quando Coquelin riceve una parte, in un primo tempo legge la pièce e cerca il personaggio. Qual è il carattere? Il temperamento? Ha caratteristiche proprie? Quale la sua intelligenza? Ecco la sua realtà. Ne consegue che deve costruirsi in un certo modo, avere abiti di un dato colore, chiari o scuri, apparire in ghingheri, trascurato o sciatto. Ora qual è la sua posizione in questa o quella scena? Ecco infine il personaggio vestito. Ha le sue originalità, un certo spirito, una certa stupidità, è in una determinata posizione. Il personaggio sarà, quest'inverno, un notaio in una pièce di Dumas già recitata al Vaudeville, *Le Fils naturel*.<sup>43</sup> Annotato tutto ciò Coquelin riprende la commedia o il dramma, ricopia la parte, la studia. Si tratterà di far dire a quel personaggio così inteso certe cose in certe situazioni. Coquelin non se ne preoccupa più. Arriva: alla prima prova è, per quanto gli sia possibile, esecrabile. La parte non ha contorni precisi, muscoli, nervi. Ma a poco a poco si rivela come un vago abbozzo sotto il pennello del pittore. Tutto si crea così alle prove. Dopo otto giorni appare il personaggio. Non resta che modellarlo, smussare gli angoli, [...] applaudirlo.<sup>44</sup>

Un altro viaggio a Londra si prospetta nel 1879, questa volta è la troupe nella sua totalità che si trasferisce al Gaiety-Theatre (2 giugno-12 luglio). Sarcey mette l'accento sull'infatuazione degli Inglesi per Sarah Bernhardt e sull'apprezzamento crescente nei riguardi di Coquelin che, dopo uno strabiliante Mascarille, ha successivamente impersonato il duca di Septmonts «con una nettezza, una precisione, un'autorità del tutto straordinarie e l'indomani ha reso con grande brio e finezza l'Aristide

<sup>42</sup> A. Daudet, *Chroniques Dramatiques*, édition établie, présentée et annotée par Anne-Simone Dufief, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 133 (feuilleton del 22 giugno 1874).

<sup>43</sup> *Il Figlio naturale*, commedia in cinque atti in prosa di Dumas fils, creata al Théâtre du Gymnase nel 1858; Coquelin interpreta il personaggio di Aristide Fressard portando la pièce alla Comédie-Française il 2 dicembre 1878. «Ruolo per il quale sembra esser stato creato dalla natura. Quel personaggio comico, intelligente e simpatico, gli offre l'occasione di dispiegare le sue migliori qualità, l'allegria, la verve, la finezza e soprattutto la naturalezza, dono inestimabile che non si impara», *Les Annales du théâtre et de la musique*, 4<sup>e</sup> a., 1878, Paris, 1879, p. 102.

<sup>44</sup> Félicien Champsaur, numero monografico su Constant Coquelin de *Les Hommes d'Aujourd'hui*, n° 3, Paris, Cinquabre Éditeur, 1878.



Fressard de *Le Fils naturel*. Mi sembra che fin ora sia il migliore nel sostenere la reputazione della Comédie-Française». <sup>45</sup>

Viene anche applaudito sotto la parrucca di Vadius ne *Les Femmes savantes* di Molière, in una commediola di Meilhac e Halévy, *Le Petit Hôtel*: «non ha che da mostrare il suo viso e già tutti ridono in anticipo», <sup>46</sup> e nel Pasquin de *Le Jeu de l'amour et du hasard* di Musset è stato «strabiliante di brio e d'allegria. [...] Quel che c'è di piacevole in lui è la sua aria di divertirsi per conto suo di tutte queste follie; la sua gioia è tanto comunicativa quanto esuberante». <sup>47</sup> Sarà un successo anche in *Gringoire* e il critico del «Times» nel dar conto delle parti da lui recitate insiste sulla diversità dei personaggi e si stupisce della scioltezza interpretativa nel renderli tutti perfetti allo stesso modo. <sup>48</sup>

Che sia per moda o per curiosità il successo della compagnia è innegabile, scrive Zola pur notando nella stampa d'oltre Manica alcune riserve avanzate sulle opere contemporanee il cui messaggio è forse troppo ardito per gli Inglesi che

non tollerano sul palcoscenico il minimo studio umano un po' serio. [...] In quanto al redattore del «Times» farebbe bene a meditare su questa considerazione: I bastardi di Shakespeare non hanno il diritto di prendere in giro i figli legittimi di Balzac. <sup>49</sup>

In parallelo alla vita di palcoscenico, sia a Parigi che in provincia, Coquelin ha un'attività mondana intensa che lo porta a recitare monologhi o testi poetici nei salotti, in pubbliche assemblee e in matinées e presto a tenere conferenze, poi puntualmente date alle stampe, ampliando così lo spazio mediatico già da lui occupato, fino a costruirsi una sorta di mitografia del proprio personaggio.

La moda delle libere conferenze di carattere enciclopedico e aperte a tutti senza distinzione di ceto o di livello culturale era ormai in auge a Parigi da una ventina d'anni; Émile Deschanel ne esplicita il senso: «Facciamo con la parola quello che il giornale fa con la penna. La Conferenza è dunque, come il giornale, uno strumento del progresso, una forma della libertà». <sup>50</sup> Il

---

<sup>45</sup> Sarcey, *La Comédie-Française à Londres ...*, cit., p. 84.

<sup>46</sup> Ivi, p. 133.

<sup>47</sup> Ivi, p. 138.

<sup>48</sup> Generoso nei confronti della troupe a differenza del *Truth*, dalle critiche sempre acerbe e spesso ingiuste e ingiustificate.

<sup>49</sup> *Œuvres critiques. Le Naturalisme au théâtre*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, texte de l'édition Fasquelle, Paris, François Bernouard, 1928, «La Critique et le public», pp. 65-66.

<sup>50</sup> *Les Conférences à Paris et en France*, Paris, Librairie Pagnerre, 1870, p. 7. Il grecista Émile Deschanel (1819-1904), tornato in Francia alla fine del 1860, dopo l'esilio in Belgio successivo al Colpo di Stato del 2 dicembre 1851, che a Bruxelles aveva tenuto ogni mercoledì una serie di conferenze, viene invitato da un suo ex compagno dell'École Normale a dare il suo contributo alle «Conférences de la rue de la Paix».

grande successo ne moltiplica in Francia le sedi e le tematiche; la possibilità di raggiungere un pubblico diverso da quello della sala teatrale sottoponendogli tuttavia problematiche inerenti alla professione attoriale, ai repertori, all'interpretazione e all'approfondimento del testo (vedi le varie letture del Nostro da Molière) non deve essere sfuggita a Coquelin che fa della parola, uno strumento di libertà, come preconizzato da Deschanel, per sgomberare il campo dai tanti pregiudizi che ancora gravano sulla figura dell'attore e per argomentare con franchezza sulla propria visione della vita di palcoscenico.

Essere attore in questa seconda metà dell'Ottocento significa per Coquelin affermare una sua immagine del mondo e partecipare alla costruzione di una sensibilità artistica per quanto possibile libera di pregiudizi e di aprioristici schemi convenzionali, di qui l'entità e la varietà dei suoi scritti, le amicizie con scrittori, artisti (in particolare Jean Béraud e il pittore paesaggista Jean-Charles Cazin), intellettuali e politici della Terza Repubblica (Léon Gambetta, Georges Clemenceau, Pierre Waldeck-Rousseau, Joseph Reinach, Paul Déroulède), l'interesse per il collezionismo.<sup>51</sup>

### *L'Art et le comédien*

Il suo primo scritto, *L'Art et le comédien*, vede la luce nel 1880 presso l'editore Ollendorff, che curerà la pubblicazione di quasi tutti i suoi testi.<sup>52</sup> Nella maggior parte di essi Coquelin conserva il carattere conciso e discorsivo dell'oralità rispondendo in modo molto chiaro agli interrogativi che si è posto senza abbellimenti retorici, ma con qualche sottinteso sulla sua visione delle cose che vuole presentare scevra da posizioni estremiste che potrebbero ingenerare un rifiuto di consensi. Se naturalmente a volte parla di sé e delle sue interpretazioni, lo fa sempre in modo defilato, senza nessuna aspirazione autobiografica che invece si riscontra in quel periodo nei vari *Journaux* e *Mémoires* di artisti a lui vicini.<sup>53</sup>

«Coquelin ha raccolto in un volume le conferenze che hanno riscosso grandi consensi», riferisce Daudet nel suo *feuilleton* del lunedì, si tratta di

<sup>51</sup> Così descrive il suo interno F. Champsaur: «I ritratti che ho citato [Coquelin effigiato da Madrazo, Louis Leloir, Jean Béraud e Detaille] si trovano in casa di Coquelin, accanto a tele d'Alphonse Neuville, Detaille, Corot, Jean-Paul Lorens, Bonnat. Coquelin è un artista, e ne ha tutti i gusti. Da lui, in questa ricca dimora, declama novelle e racconti, o recita pagine di Rabelais assieme a Gambetta, che è un attore consumato», numero monografico de *Les Hommes d'Aujourd'hui*, cit. Parte della sua collezione sarà posta in vendita all'asta, qualche mese dopo la sua morte, il 3 giugno 1909, cfr. il catalogo della vendita: *Collection de M. Coquelin aîné, tableaux, aquarelles, pastels, dessins*, Paris, Hôtel Druot.

<sup>52</sup> Il volume, che riunisce le letture fatte nella Salle des Conférences del 39 Boulevard des Capucines, viene tradotto in inglese l'anno successivo: *The Actor and his Art*, translated from the French by Abby Langdon Alger, Boston, Roberts Brothers, 1881.

<sup>53</sup> Ricordo i nomi di Frédéric Febvre, Sarah Bernhardt, Delaunay, Got, Mounet-Sully, Regnier, Sanson, Frédéric Lemaître.

un libriccino denso e pregnante, di uno stile vivace, solido e limpido con qualcosa di sonoro e di argentino nella frase che ricorda gli squilli di tromba di Mascarille. [...] In poche linee erudite e spiritose evoca le ceneri del passato, il teatro greco e il carattere quasi sacro dei suoi officianti, [...] allora non si mettevano in discussione, nei confronti dell'attore, né la reputazione né gli onori.<sup>54</sup>

Nel suo tempo, Coquelin percepisce nei riguardi degli attori una sorta di ritrosia da parte della società a riconoscerli cittadini a pieno titolo, giudicandoli marginali e persino sospetti. Gli antichi preconcetti e interdetti, veicolati soprattutto dall'autorità della Chiesa,<sup>55</sup> costituiscono un sostrato pregiudizievole e minaccioso che si insinua facilmente in un contesto sociale moraleggiante e dai comportamenti codificati come quello della seconda metà dell'Ottocento. Nel pensiero di Coquelin, che al contrario vuol fare dell'attività dell'attore il nucleo fondante di un pensiero innovativo, l'attore non è solo il demiurgo tra autore e spettatore, ma il co-creatore del testo e, a supporto di questo assioma all'inizio del suo scritto, riporta una serie di dediche che i drammaturghi hanno destinato a chi ha creato il loro personaggio. Tale peritesto reca i nomi di autori illustri e in voga in quegli anni: Doucet, Vacquerie, Feuillet, Monnier, George Sand, Dumas père, Musset, Laya, Augier; i dedicatari sono altrettanto celebri: Regnier, Geffroy, Got, Frédérick.

Chi vuole vedere nell'attore un semplice *perroquet* [pappagallo] viene smentito dai fatti e quale esempio più calzante se non quello di Frédérick Lemaitre che si inventa il personaggio di Robert Macaire?

La difficoltà a far comprendere che il mestiere dell'attore sia un'arte deriva dal fatto che, come scrive Coquelin, «l'attore è all'interno della propria creazione» e ciò che crea lo rende visibile tramite il proprio corpo dopo un lungo lavoro prima mentale e poi fisico. Per il fatto stesso di poter rappresentare una così vasta gamma di personalità ora positive, ora negative, l'attore viene accusato di 'abdication' alla propria personale dignità perché, smettendo di essere se stesso, sembra rinunciare a essere un uomo. Ma mai l'attore dimentica il proprio io, egli crea e domina il personaggio con la mente e il talento per farne il prototipo definitivo e

---

<sup>54</sup> A. Daudet, *Chroniques Dramatiques*, cit., p. 1202 (8 marzo 1880).

<sup>55</sup> Soltanto con il concilio di Soissons riunito nell'autunno 1849 sarà abrogata la scomunica comminata agli attori per il loro mestiere. Era il primo «concilio provinciale» che si riuniva dal 1789, il solo autorizzato a poter riformare le leggi canoniche. Cfr.: Camille Maugras, *Les Comédiens hors la loi*, Paris, Calmann-Lévy, 1887 che delinea e analizza la situazione sia civile che religiosa degli attori attraverso i secoli. Maugras riporta il testo delle modifiche del Concilio, sempre mortificanti per la corporazione: «In quanto agli attori, non li mettiamo nel novero degli infami né degli scomunicati. Tuttavia, se come quasi sempre accade, abusano della loro professione per recitare in opere empie od oscene così da esser guardati come pubblici peccatori, si deve rifiutar loro la comunione eucaristica», cit., pp. 480-481.

perfetto di ciò che intende rappresentare, senza rifarsi a caratteristiche esclusive incontrate nella realtà del singolo. L'attore non solo rappresenta, ma trasfigura.

Il suo lavoro si affianca a quello dell'autore, si tratta di una studiata composizione che prevede la conoscenza dell'autore, della tradizione, della natura e l'elaborazione della propria esperienza. Dopo aver enucleato l'anima del personaggio, il corpo ne consegue, affinché ne sia «l'espressione compiuta».

Una volta composto il personaggio nella sua individualità e con un corpo ben appropriato, nessun fatto emotivo può più intervenire a modificarlo in scena e, sulla scia del celebre *Paradosso* di Diderot, Coquelin afferma che «l'attore non deve emozionarsi», né fare affidamento sull'ispirazione. Il lungo lavoro preliminare serve proprio a fissare ogni minimo dettaglio sicché l'attore possa in qualsiasi contesto far appello alla memoria e restituire senza esitazione o coinvolgimento i sentimenti attribuiti al personaggio.

In realtà Diderot, come mette in luce Claudio Vicentini, per dimostrare l'impossibilità dell'attore di utilizzare i propri sentimenti per rendere quelli del personaggio, insiste sulla differenza delle loro due nature. L'attore, essere umano non può provare sentimenti adeguati a rendere la qualità, la potenza e l'intensità di quelli del personaggio, figura fantastica nata dalla creazione artistica dell'autore. Ma Coquelin non si preoccupa di affrontare questo problema, evita di rilevare la diversità costitutiva che separa la realtà umana dalla figura poetica del personaggio. E tanto meno intende sottolineare, come fa Diderot, la superiorità della figura del personaggio rispetto alla concreta umanità dell'attore. Anzi, se mai, si preoccupa di difendere la dignità della persona dell'attore, che non deve essere confusa con la degradazione di molti dei personaggi che rappresenta.<sup>56</sup>

Coquelin preferisce invece soffermarsi su altri argomenti suggeriti dall'impianto del *Paradosso*, riportando episodi in cui un grande interprete, in questo caso Talma, riesce a rendere perfettamente le espressioni e le battute del personaggio pur essendo immerso in tutt'altra personale situazione emotiva. Di qui passa poi al tema della verità a teatro, o piuttosto 'dell'illusione della verità'. Coquelin sembra abbreviare la discussione per rimandare alla lunga *Préface de L'Étrangère* di Dumas fils che porta la data dell'agosto 1879.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Claudio Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, in *La passione teatrale, Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: Otto e Novecento*. Studi per Alessandro d'Amico, a cura di A. Tinetti, Roma, Bulzoni, 1997 (pp. 477-507), qui p. 484.

<sup>57</sup> Per l'autore della *Dame aux camélias*, infatti la verità in pubblico ha dei limiti e come esempio si rifà alla trasposizione scenica dell'*Assommoir* di Zola: il testo è stato espurgato da tutte le espressioni linguistiche che, tollerate nel romanzo sarebbero state inaccettabili sul palcoscenico e poi, a livello dei personaggi, per la caduta di Coupeau si è dovuto rinunciare alla verità assoluta e servirsi di un modesto manichino. Se tali considerazioni sono assai

Per Dumas la natura va interpretata e restituita filtrata attraverso il genio particolare dell'artista, - e questa è anche la convinzione di Coquelin - solo idealizzando il reale si realizza l'ideale che l'artista percepisce. Bisogna quindi accettare che la verità a teatro sia frutto di convenzioni e di codici specifici che non possono essere trasgrediti come avviene nella vita e nei romanzi e che c'è un'enorme differenza tra le verità della vita e quelle del teatro.<sup>58</sup>

Il problema della convenzione teatrale era ampiamente dibattuto in quegli anni,<sup>59</sup> Coquelin pur partendo dalla certezza che nulla sia più grande della natura, questa sortisce un mediocre effetto a teatro se riprodotta alla lettera, va necessariamente trasformata dall'arte, secondo il celebre detto *ars perficit naturam*, e adeguata alla particolare condizione del palcoscenico; come esempio evoca la necessaria amplificazione della voce e della gestualità. La verità non deve distruggere l'illusione del teatro, scrive il Nostro, «procurate quindi l'illusione della verità, ma solo l'illusione».<sup>60</sup> Eppure nella *Préface* a Paul Delair Coquelin non esitava ad affermare: «Rien n'est beau ni grand hors du vrai».<sup>61</sup>

Il suo pensiero non è mai stato soggetto a tentennamenti:

Le arditezze dei seguaci del realismo, che immaginavano di trasportare sul palco il movimento e il mistero della vita, lo esasperavano. Quante volte l'ho sentito protestare con veemenza contro tali tendenze innovatrici.

- Rovineranno tutto, esclamava, insudiceranno tutto! Il teatro è la consolazione della vita, non la vita stessa. Il teatro è il sogno, non la realtà.

---

pretestuose, Dumas lancia un attacco diretto all'estetica del naturalismo: «Se l'arte non fosse che la riproduzione esatta della natura, le resterebbe comunque sempre inferiore, per cui diventerebbe inutile». Cito dall'edizione del *Théâtre complet, avec préfaces inédites*, Paris, Calmann Lévy, 1896, t. 6, pp. 173-225, qui p. 178.

<sup>58</sup> Zola criticherà duramente Dumas «scrittore dallo stile mediocre e da una visione rimpicciolita dalle più strane teorie», per lui la *Préface* è una sorta di non ritorno: «Analisi involontaria della crisi psicologica di uno scrittore che fa i suoi addii al pubblico», *Ceuvres critiques. Nos Auteurs dramatiques*, cit., «Alexandre Dumas fils», pp. 95-155, qui p. 146.

<sup>59</sup> Così sintetizza Daudet: «Questa convenzione è necessaria per la scena, è una legge d'ottica. Dato l'ambiente scenico, il palco, la ribalta, le quinte, i fondali, gli attori, si deve di conseguenza, per procurare l'illusione della vita negli spettatori presenti, modificare la vita nel senso di questo ambiente, adeguarla all'illuminazione artificiale», *Chroniques Dramatiques*, cit., p. 1202.

<sup>60</sup> Contro tale convenzione insorge Zola: «Per farsi sentire gli attori battono i piedi, sforzano la voce, esagerano ogni minimo gesto affinché i loro effetti superino la ribalta e siano visti dal pubblico. Si arriva così a fare del teatro un mondo a parte dove la menzogna è non solo tollerata, ma persino dichiarata necessaria. Viene redatto lo strano codice dell'arte drammatica, si formulano in assiomi le più sorprendenti falsità. Gli errori diventano regole e chi non le applica viene fischiato», *Ceuvres critiques. Le Naturalisme au théâtre*, cit., «Les Comédiens», p. 113.

<sup>61</sup> Paul Delair, *Les Contes d'à présent, avec une lettre de C. Coquelin aîné de la Comédie-Française sur la poésie dite en public et l'art de la dire*, Paris, Ollendorff, 1881, p. X. «Nulla è bello né grande al di fuori del vero».

Voleva che la sua arte conservasse il magnifico corteo di chimere e d'illusione e fu fedele alle sue convenzioni quali privilegi indispensabili e aggiungeva: – La finzione al di là della ribalta non è forse necessaria alla parvenza della verità?<sup>62</sup>

E a chi sostiene che il teatro sia una sovrastruttura poco opportuna Coquelin risponde, rifacendosi alla storia, che si tratta di un'esigenza insita nell'uomo e non va visto come mero strumento di divertimento, ma come «arte di pace e di civiltà» perché costituisce una sorta di 'mise en abyme' dell'esistenza in cui ognuno di noi può leggere i propri sentimenti e il proprio destino. Lo spettacolo è anche un momento di condivisione emotiva e aiuta alla convivenza sociale, così si riscatta l'autonomia dell'attore che quella società vuole tenere ai margini non riconoscendone la statura morale.

Presso i Greci l'attore godeva di grande considerazione, sottolinea Coquelin, che individua due momenti di crisi avvenuti in Francia tra società e *comédiens*, prima con le *soties* e poi con il *Tartuffe*, che determinano una frattura apparentemente insanabile e che anche Voltaire aveva più volte deplorato, a sostegno del suo assunto, Coquelin riporta un lungo brano tratto dalla dedica di *Zaïre* all'amico Falkener.<sup>63</sup> La voce dell'attore nella Terza Repubblica, come avveniva in quella ateniese, può sostenere l'ideale patriottico e diffondere la cultura.

Di fatto i riconoscimenti ufficiali tardano a venire, la Legione d'onore viene assegnata ad alcuni attori per le loro benemeritenze solo in quanto professori del Conservatorio e non per l'impegno sul palco; sarà soltanto nel 1889 che, con l'onorificenza data a Mounet-Sully, vengono considerati esclusivamente i meriti del *comédien*; la novità suscitò molto scalpore, così la racconta il nuovo insignito:

Ero dunque decorato come attore. La professione di cui ero così fiero, veniva onorata nello stesso tempo in cui si onorava la mia persona appuntando quel nastrino rosso che per così tanto tempo era stato rifiutato agli attori, o che era sta accordato con pretesti che sembravano disprezzare il loro vero mestiere.<sup>64</sup>

Un anno dopo il suo *L'Art et le comédien*, Coquelin torna ad esprimersi nella *Préface* ai poemi di Paul Delair.<sup>65</sup> Nel congratularsi con l'autore per la pubblicazione in volume di testi già comparsi sul «Voltaire», alcuni da lui peraltro interpretati, coglie l'occasione di esporre le proprie idee sulla poesia detta in pubblico e di come dirla. Ormai è una moda dilagante:

<sup>62</sup> Articolo di Robert de Flers, «Le Figaro», 28 gennaio 1909.

<sup>63</sup> Vedi nota 233.

<sup>64</sup> *Souvenirs d'un tragédien*, Paris, Pierre Lafitte, 1917, p. 156.

<sup>65</sup> P. Delair, *Les Contes d'à présent, ...*, cit. La raccolta è dedicata a Coquelin: «Ho scritto questo libro, ma voi l'avete creato. Regalarvelo non è in fondo che restituirvelo. Accettatelo come testimonianza di un'amicizia, così vera da fare a meno di testimonianze».

«Nelle serate, nelle matinées, nelle conferenze, nelle feste, dappertutto infine dove ci si riunisce, a dispetto delle canzonature, si recitano sempre più versi». <sup>66</sup>

Erede dei rapsodi, dei trovatori e dei maestri cantori, l'attore assume la nuova veste di fine dicitore per avvicinare l'uditorio alla poesia; per Coquelin «la forma poetica più adatta alla recitazione pubblica è precisamente un breve dramma raccontato che si può definire *récit*». <sup>67</sup>

I *Contes* di Delair, già fatti conoscere da Delaunay, Worms e M<sup>me</sup> Favart, hanno le caratteristiche di una breve pièce in versi con uno sviluppo drammaturgico che porta allo scioglimento, spesso «esplosione potente e toccante di un sentimento naturale». <sup>68</sup> In rapporto alla modalità del raccontare, il codice interpretativo è del tutto simile a quello teatrale: «Tutto ciò che è esposizione deve essere declamato con la massima semplicità. Nessuna fretta, nessuna enfasi. [...] Dite i versi naturalmente, attenti soprattutto al senso e alla punteggiatura». Va poi rispettato il ritmo, «il movimento della strofa poetica, la concatenazione dei versi, la *quantità*, l'armonica distribuzione delle sillabe lunghe o brevi, alla fine delle quali, a intervalli regolari, la rima torna ad accarezzare l'orecchio». <sup>69</sup>

In quanto al *récit*, dopo un inizio *adagio* bisogna andare in *crescendo* fino all'esplosione finale che deve essere distaccata con chiarezza: «Via via che progredite nell'azione, infiammate l'eloquio, prendete posizione, trascurate del tutto le parole per l'idea che rappresentano, nessun ricamo poetico, recitate, vivete». Tutto diventa molto teatrale con il tono e l'atteggiamento consoni al carattere e alla posizione sociale del narratore. Per recitare il «Naufragé», ad esempio, Coquelin si presenta seduto trattandosi di un vecchio marinaio che racconta le sue avventure ai bambini del porto. Non può fare a meno poi di accennare a quanto aveva già scritto a proposito del racconto dell'*Étourdi* e quanto sia necessario per l'attore conoscersi e sapersi controllare.

### **L'Affaire du Comédien**

A quasi due anni di distanza da *L'Art et le comédien*, Coquelin costata i suoi dubbi sulla reale accettazione della società nei riguardi degli attori concretizzarsi sotto la penna di Octave Mirbeau. <sup>70</sup> Prendendo spunto dal

---

<sup>66</sup> Ivi, p. VI.

<sup>67</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>68</sup> Ivi, p. XI.

<sup>69</sup> Ivi, p. XII.

<sup>70</sup> Octave Mirbeau (1848-1917), giornalista, critico d'arte, romanziere e drammaturgo, contestatario e libellista. All'inizio della carriera ha difficoltà a farsi accettare per i suoi romanzi che suscitano scandalo per le posizioni politiche libertarie e anarchiche e per la rappresentazione di argomenti tabù. Il successo arriva con il romanzo *Le Journal d'une femme de chambre* (1900) e con due pièces *Les Affaires sont les affaires* (1903) e *Le Foyer* (1908). Solo a distanza di anni sconfesserà i suoi eccessi verbali in un articolo: «Pour les comédiens» (20 aprile 1903).

processo del Nostro contro l'impresario Mayer, dalle discussioni e prese di posizione che compaiono sulla stampa,<sup>71</sup> Mirbeau, all'epoca giovane cronista de «Le Figaro», pubblica sul quotidiano del 26 ottobre 1882 un articolo, *Le Comédien par un journaliste*, destinato a suscitare grande scalpore e risentite reazioni, fra le quali spicca quella di Coquelin.<sup>72</sup> Nell'articolo, dai toni oltraggiosi, malevoli ed esageratamente sprezzanti, pieno di livore, Mirbeau sembra parafrasare in senso antitetico *L'Art et le comédien* e pur non citando mai Coquelin, se non nell'*incipit*, – anche se l'accenno allo «Scapin vantard, tapageur et brouillon»<sup>73</sup> è piuttosto chiaro – traccia un tutt'altro ritratto del *comédien* e di un mestiere «orribile e vergognoso»:

Ha il dono di eccitare le curiosità in un tempo in cui non ci si appassiona più né per un uomo né per un'idea. Dal principe di casa reale che lo visita nel suo camerino,<sup>74</sup> fino alla canaglia che, gli occhi spalancati, schiaccia il naso contro le vetrine dei negozi di fotografia, tutti in coro cantano le glorie dell'attore. Mentre un artista o uno scrittore impiega venti anni di lavoro, di miserie e di genialità per uscire dall'anonimato, lui, in una sola serata di smorfie, ha conquistato la terra. Si pavoneggia, da monarca assoluto, al brusio delle acclamazioni, col volto truccato e avvizzito dal belletto, ostenta i suoi costumi di carnevale e le sue impudenti fatuità. E di fatto l'attore è re. Con il legno marcio dei teatrini ambulanti si è costruito un trono [...] vi si stravacca, sciocco, avendo a mo' di scettro il becco usato della sua siringa, e cinge la sua testa di eunuco vizioso con una ridicola corona di cartone dipinto. Questo essere, un tempo rigettato dalla vita sociale, marciscente, sordido e rognoso nel suo ghetto, si è impadronito di tutta la vita sociale. [...] In cambio dell'antico disprezzo gli si rendono gli onori nazionali e siamo arrivati a un punto tale di avvillimento che, mercanteggiando la ricompensa al vero coraggio e a sublimi abnegazioni, appuntiamo la croce sul petto di questo guitto il cui mestiere consiste nel ricevere, ogni sera, in scena, calci e schiaffi.<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Il 25 ottobre si svolge la prima udienza presso il Tribunal de Commerce che oppone l'impresario inglese Mayer a Coquelin che «debutta come avvocato», deciso a difendersi da solo. L'impresario sosteneva di aver scritturato l'attore per una tournée in America nel 1882, mentre Coquelin dichiarava che mai l'impegno era stato veramente preso sul serio da entrambi. L'arringa di Coquelin «vera lezione di eloquenza» viene recitata come se stesse sul palcoscenico e salutata dagli applausi degli astanti. Otto giorni dopo il Tribunale condanna Mayer alle spese processuali. Cfr.: *Les Annales du théâtre et de la musique*, 8<sup>e</sup> a., 1882, Paris, 1883, pp. 84-85.

<sup>72</sup> Il testo viene ripreso in un opuscolo: *Le Scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, di Octave Mirbeau, Paris, Brunox, 1883, che riporta anche la risposta di Coquelin pubblicata su «Le Temps» del 1° novembre 1882. Sui dettagli dell'Affaire, cfr.: Pierre Michel e Jean-François Nivet, *Octave Mirbeau biographe*, Paris, Séguier, 1990, pp. 145-148.

<sup>73</sup> «Scapin spaccone, chiassoso e arruffone».

<sup>74</sup> Fa forse riferimento alla visita a Parigi del principe di Galles, il futuro Edoardo VII, che, in occasione dell'esposizione Universale del 1867, si era recato nel camerino dell'attrice Hortense Schneider, allora in scena al Théâtre des Variétés nella parte della Grande-Duchesse de Gérolstein. Nel 1880 Zola aveva trasposto quella visita nel suo romanzo su un'attrice di quel teatro, *Nana*; l'anno successivo, va in scena l'adattamento teatrale di William Busnach.

<sup>75</sup> Accenno alle onorificenze assegnate agli attori, *Le Scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, cit., pp. 5-6.



Mirbeau passa poi a interrogarsi sulla natura dell'attore e riesce a stravolgere l'impegno della sua attività interpretativa e di trasformazione del proprio io, ribadendo con rara virulenza gli antichi interdetti:

L'attore, per la natura stessa del suo mestiere è un essere inferiore e un reprobato. Dal momento che calca le scene, abdica alla sua qualità di uomo. Non ha più né una propria personalità, che anche la persona più ottusa possiede sempre, né la propria forma fisica. Non ha neanche più ciò che hanno i più poveri, la proprietà del proprio viso. Tutto ciò non gli appartiene più, tutto ciò non è più suo, tutto ciò appartiene ai personaggi che ha il compito di rappresentare. Non solo pensa come loro, ma deve camminare come loro, non solo deve ficcarsi le loro idee, le loro emozioni e le loro sensazioni nel suo cervello di scimmia, ma deve ancora prendere i loro indumenti e i loro stivali, la loro barba se è rasato, le loro rughe se è giovane, la loro bellezza se è brutto, la loro laidezza se è bello, il loro ventre enorme se è scheletrico, la loro magrezza spettrale se è obeso. [...] Assume le forme successive della creta sotto le dita del modellatore.<sup>76</sup>

La risposta di Coquelin che compare di lì a poco su «Le Temps», *Les Comédiens par un comédien*, è ironica e quanto mai equilibrata, confuta uno a uno gli attacchi del 'jeune homme', rivendicando il riconoscimento dell'arte dell'attore e la dignità della professione. Vede nell'articolaista un triste Tartuffe:

No, non fatevi beffe dell'attore. Bossuet sul pulpito, è un Bossuet in rappresentazione. Eppure anche lui ha maledetto Molière, come voi fate oggi. Le preziose lo hanno perdonato, anche i medici; i cornuti non gli hanno serbato rancore... Sareste forse parente dell'*altro*, quello che non perdona, l'amico in nero, il cliente del signor Loyal?<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Ivi, pp. 7-8. Anche Coquelin usa la metafora della creta, ma con tutt'altra valenza. Un lungo passaggio dell'articolo viene ripreso da Louis Jouvét, a distanza di anni quel testo suscita ancora disgusto, e annota: «I naturalisti sostengono che le osservazioni sulle scimmie variano secondo la nazionalità degli osservatori. Con la penna con cui stigmatizza la nostra professione, se l'avesse intinta in un altro inchiostro, Mirbeau avrebbe potuto con altrettanto brio e calore, celebrare quel tisisco chiamato Molière che morì una sera affinché le sue maestranze e i suoi attori ricevessero il provento della loro giornata. Quando si ha in sé il gusto dell'orribile o della derisione, tutto diventa naturalmente orribile e vergognoso...», *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Champs arts, 2016 [1952], «Propos sur le comédien», pp. 283-315, qui p. 289.

<sup>77</sup> Cito dal testo di Coquelin riportato ne *Le Scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, cit., p. 9. Coquelin parafrasa quanto scriveva con raffinata ironia Molière nella Préface del *Tartuffe*: «I Marchesi, le Preziose, i Cornuti e i Medici, hanno sofferto in silenzio per essere stati rappresentati, e hanno fatto finta di divertirsi, insieme a tutti, del ritratto che è stato fatto loro; ma gli Ipocriti non hanno accettato la canzonatura; dapprima costernati, hanno trovato strano che avessi l'ardire di portare in scena le loro smorfie e di voler denigrare in mestiere che accomuna così tanta gente onesta», Molière, *Ceuvres complètes*, cit., vol. II, p. 91. Per cliente di Monsieur Loyal, l'ufficiale giudiziario, (atto V, scena 4) s'intende naturalmente Tartuffe, Coquelin ha probabilmente avuto qualche remora a nominarlo apertamente.

In quanto poi alle pretese richieste, lungi dall'aspirare a un posto d'onore in società, l'attore reclama soltanto il diritto comune di preservare la propria dignità e la propria condizione:

Il diritto, lavorando molto, di guadagnare la vita, di far crescere la famiglia e difendere il proprio nome dall'insulto. Esercita un'arte difficile, che adora, perché si ama tanto più la propria arte quanto più se ne è presi, e che quella dell'attore, richiede infatti l'uomo quasi nella sua interezza. Nessuna esige maggiori sacrifici di quanti ne compie l'attore, semplicemente per divertire la gente onesta e trasmettere nei loro animi il brivido del sublime o le voluttà del bene. [...] Quale che sia il costume, sotto, il cuore resta intatto: il cuore al quale nulla di umano è estraneo. Quando piangiamo in cento ruoli tutte le lacrime degli altri, questo non ci impedisce di avere anche le nostre, reali e dolorose e perciò rispettabili.<sup>78</sup>

### L'attore «hors les murs»

Ormai le tournées di Coquelin in Francia e all'estero sono considerevoli: la Comédie-Française che sa l'importanza del suo nome in cartellone, temendo di perderlo (dopo i venti anni regolamentari i *sociétaires* avevano il diritto di ritirarsi) era stata costretta ad assicurargli, in modo atipico, il godimento di due mesi di congedo annui a sua insindacabile scelta.<sup>79</sup>

All'apice della carriera, avido di libertà, conscio del proprio valore, Coquelin vuol tentare altre strade: «Le lodi erano universali. Era giunto al culmine delle sue ambizioni artistiche. Quando recitava il camerino traboccava di ammiratori; politici, senatori si succedevano con la massa di giornalisti pronti a cogliere ogni suo detto».<sup>80</sup>

Celebre e molto discusso è il suo giro del 1882 a proposito del quale Sarcey pubblicava, il 13 novembre, un articolo piuttosto polemico, *Les Sociétaires en tournées*, deprecando non solo la lunga assenza dalle scene di Coquelin, ma anche il periodo scelto, essendo la stagione invernale la più lucrativa per il teatro.<sup>81</sup>

Avendone una documentazione diretta, ne diamo un resoconto particolareggiato che offre l'idea dell'impegno dell'attore. Così l'impresario Schürmann racconta l'incontro con Coquelin: «Una mattina d'autunno feci la salita dei cento e più gradini fino al quinto piano di rue Lafayette, dove

<sup>78</sup> *Le Scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, cit., p. 11.

<sup>79</sup> Negli anni 1881-83, gli spettacoli cui partecipa Coquelin sono piuttosto ridotti: nell'81, il 25 aprile, crea il personaggio di Paul Raymond nella commedia di Pailleron *Le Monde où l'on s'amuse* (tre atti, in prosa); il 27 marzo 1882 il personaggio di Florence in *Les Rantzeau* (commedia in quattro atti, in prosa) di Erckmann-Chatrion (Émile Erckmann e Alexandre Chatrion); infine nel maggio 1883 interpreta Hercule Dubouloy ne *Les Demoiselles de Saint-Cyr* di Dumas père (quattro atti, in prosa).

<sup>80</sup> F. Loliée, *La Comédie-Française 1658-1907*, cit., p. 356.

<sup>81</sup> *Quarante ans de théâtre, feuilletons dramatiques*, Paris, Bibliothèque des Annales politiques et littéraires, 1900, vol. I, pp. 277-283.

l'immenso comico conduceva allora una vita di agiato possidente e di artista pontificante». <sup>82</sup> Prima si discute il compenso, le date e infine si fissa la compagnia e il repertorio: *Les Rantzeau*, *Tartuffe*, *Gabrielle*, *Les Précieuses ridicules*, *L'Aventurière*, *Le Dépit amoureux*, *Gringore*, *Les Vivacités du capitaine Tic* [*Le Bizzarrie del capitano Tic*] di Labiche, un programma assai equilibrato tra classico e moderno già ben rodato se si esclude la pièce di Labiche che è una novità.

Il 15 novembre la prima tappa è a Strasburgo, si prosegue poi per Vienna (Carl-Theater, dal 17 al 26) dove la sua interpretazione di *Tartuffe* crea qualche perplessità:

La sua trovata di trasformare la fisionomia del famoso ipocrita in quella d'un secondo brillante ingenuo e incosciente, alla maniera di un personaggio del Teatro del Palais-Royal, sconcertò assolutamente i puristi del Carl-Theater, abituati al falso devoto con l'anima nera, come è d'uso. <sup>83</sup>

Il percorso continua con Odessa, Kiev, Mosca, Pietroburgo, Varsavia (6-14 gennaio 1883); mattatore sul palcoscenico ma anche in riunioni private a pagamento dove recita poesie e monologhi, questa attività particolarmente remunerativa serve a risollevarne gli incassi non proprio brillanti degli spettacoli, Coquelin non si risparmia:

Dotato d'una salute di ferro e d'una gola di bronzo, l'umoristico dicitore si esibisce in quattordici ore in quattro luoghi diversi. Il pomeriggio: matinée; dalle otto di sera a mezzanotte, quattro o cinque atti; verso l'una del mattino, sei monologhi all'ambasciata di Francia; e così, tre quarti d'ora dopo, davanti a un caminetto principesco. «*Il corvo e la volpe, recitata da un Inglese*» manda in visibilio l'uditorio. <sup>84</sup>

Un sordo rancore dell'impresario che si vede costretto a pagare ogni spesa di Coquelin, anche la più voluttuaria, trapela dalle pagine del diario:

---

<sup>82</sup> Maurice Strakosch e Joseph J. Schürmann, *L'impresario in angustie. Adelina Patti e altre stelle fuori della leggenda, diari-ricordo di due impresari*, Milano, Bompiani, 1940, p. 350. Titolo originale: *Mémoires d'un imprésario. Les Étoiles en voyage*, (Paris, Tresse & Stock éditeurs, 1893) versione, introduzione e note di Eugenio Gara.

<sup>83</sup> Schürmann, *L'impresario in angustie*, cit., p. 359. Negli anni '40 così annota Louis Jouvet nei suoi appunti relativi ai Corsi tenuti al Conservatoire di Parigi a proposito del *Tartuffe*: «Coquelin lo recitava 'très cochon'. Attualmente lo si recita 'en paillard' (in modo licenzioso). La gente definisce 'Tartuffe' un ipocrita, un uomo che si sfrega le mani con unzione, un sacrestano, uno scaccino di chiesa». Aggiunge poi: «Il giorno in cui si reinterpreterà *Tartuffe*, si dovrà trovare un *giovane incantevole, inquietante, molto intelligente*. Si deve avvertire fin dall'inizio della pièce che si tratta di un individuo pericoloso, ma non provare odio per lui», *Molière et la Comédie classique*, Paris, Gallimard, 1965, pp. 249-250.

<sup>84</sup> Ivi, p. 366.

Non mi sono preso solo un padrone, ma mi sono attaccato una mignatta. Impossibile azzardare un passo nel corso della giornata, senza sentire un 'Vengo con voi, mio caro!', come dire che ho pure la costosa fortuna di far passeggiare l'illustre rampollo del fornaio di Boulogne-sur-Mer.<sup>85</sup>

Al suo ritorno a Parigi viene acclamato dal pubblico nell'«incomparabile» Marquis de Mascarille delle *Précieuses ridicules*,<sup>86</sup> ma il 16 agosto 1886, dopo lunghe trattative e ventisei anni di servizio, Coquelin presenta le dimissioni in modo irrevocabile,<sup>87</sup> dimissioni che vengono accettate (ordinanza ministeriale del 7 ottobre 1886)<sup>88</sup> e il suo pensionamento potrà partire dal 1° marzo 1887. Solo che nell'ordinanza viene affermato che il *sociétaire* dimissionario non potrà recitare in nessun teatro né a Parigi né in provincia a meno che non abbia ricevuto l'autorizzazione dal Ministro (Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts), autorizzazione che naturalmente gli viene negata.<sup>89</sup>

Coquelin accetta le condizioni, ma dopo due anni di vita nomade all'estero,<sup>90</sup> desidera rientrare a Parigi, e, non ricevendo le autorizzazioni

<sup>85</sup> Ivi, p. 356.

<sup>86</sup> [*Le Preziose ridicole*]. *Les Annales du théâtre et de la musique*, 9<sup>e</sup> a., 1883, Paris, 1884, p. 30, parte da lui interpretata per la prima volta il 1° agosto 1864. Così annota De Amicis: «Nessun Mascarille, nelle *Précieuses ridicules*, ha mai detto con più petulante disinvoltura le sue spropositate goffaggini; nessuno ha mai mostrato sul palco scenico una più maledetta grinta, una più impertinente sfacciataggine di lachè astuto e ridacchione, docile ai pugni e alle legnate, e pronto a tutte le pagliacciate e a tutte le briconerie. [...] Ha una mobilità di fisionomia, un'elasticità di voce, una pieghevolezza di membra, una sicurezza, un'audacia che nessuna parola può rendere», *Ritratti letterari*, cit., pp. 204-205. Quanto lontana la sua arte tutta di riflessione e di ricerca dalla battuta di Mascarille: «Tout ce que je fais me vient naturellement, c'est sans étude», scena 9.

<sup>87</sup> La «question Coquelin» viene riportata in dettaglio negli *Annales du théâtre et de la musique*, in data 13 settembre, dove figura anche il testo di un'intervista di chiarimento rilasciata dall'attore, 12<sup>e</sup> a., 1886, Paris, 1887, pp. 76-78.

<sup>88</sup> Già nel 1880 c'era stato un tentativo, poi rientrato, di lasciare la Comédie (cfr.: *Les Annales du théâtre et de la musique*, 6<sup>e</sup> a., 1880, Paris, 1881, pp. 117-122). L'ultima sua creazione è in *Monsieur Scapin* (commedia in tre atti, in versi) di Jean Richepin, dove interpreta Scapin, 27 ottobre 1886.

<sup>89</sup> Lo statuto dei *comédiens français* era stato definito da Napoleone nel così detto Décret de Moscou del 1812, che tra gli altri articoli contemplava che dopo venti anni di servizio ininterrotto il *sociétaire* poteva ottenere il pensionamento sempre che il sovrintendente lo giudicasse accettabile, ma che l'artista non avrebbe potuto esibirsi in nessun teatro né a Parigi né su tutto il territorio nazionale. Un successivo decreto del 1850, tempera in parte il precedente, permettendo di recitare liberamente in provincia, ma a Parigi solo se autorizzato dal Ministro. Il divieto che viene fatto a Coquelin è quindi eccessivo in quanto non tiene conto della modifica di statuto del 1850. Sull'organizzazione statutaria della Comédie-Française, cfr.: Émile Fabre, *La Comédie-Française*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1942.

<sup>90</sup> La sua presenza è segnalata negli Stati Uniti (New York, Boston, San Francisco, Chicago), a Montréal, in America Latina, in Russia, a Londra, a Costantinopoli, ad Atene, in Egitto, in Portogallo. Durante una sua tournée in Italia recita in *Gringoire*, *Chamillac*, *Tartuffe*, *Les Précieuses ridicules*, *Le Mariage de Figaro*, *Don César de Bazan*; solo a Napoli il *Mariage* «fu

necessarie per esibirsi liberamente, acconsente a rientrare in seno alla Comédie in veste di *pensionnaire* (7 dicembre 1889) il che gli permette di usufruire di un periodo di congedo annuo da aprile a settembre per libere *tournées* in provincia.<sup>91</sup>

### ***L'Art du comédien***

Nel 1890 esce sulla «Revue Illustrée» il suo secondo saggio: *L'Art du comédien* a completamento del precedente scritto,<sup>92</sup> qui Coquelin si propone di studiare l'arte dell'attore e la sua attuazione, alla luce di una trentennale esperienza, passando anche alla disanima dei maggiori commediografi da Molière ai contemporanei. Con poche frasi riesce a estrapolarne le caratteristiche salienti e a consigliare il modo più idoneo per rappresentarli; sembra privilegiare gli autori del famoso "trio Audusar" (Augier, Dumas fils, Sardou) «simbolo della commedia 'moderna' o 'sociale', ma anche illustrazione del repertorio ufficiale del Secondo Impero».<sup>93</sup>

Ciò che sorprende è la totale assenza di riferimenti sia al teatro simbolista, certamente lontano dalla sua estetica, sia alla nuova drammaturgia del Théâtre Libre di André Antoine, come se tutto incentrato su se stesso, non volesse ampliare il suo orizzonte nel pericolo di eventuali ibridazioni.

*L'Art du comédien* è un testo composito, in esso confluiscono le traduzioni, in parte rimaneggiate, con alcune omissioni e aggiunte, di due articoli pubblicati in inglese sulla rivista di New York «Harper's New Monthly

---

accolto assai malamente. Aspre critiche dei giornali gli negarono addirittura l'attitudine a improntare un carattere e lo proclamarono buon dicitore di monologhi, ma artista drammatico di scarso valore. Ed arrivarono ad anteporgli, non solo il Novelli, ma lo Scarpetta. Siffatte aberrazioni non si discutono, e d'altronde il giudizio di Napoli è stato prontamente cassato da quelli di Roma, di Firenze, di Torino, di tutte insomma le altre città italiane dove il Coquelin ha dato saggio del proprio valore», F. D'Arcais, *Un attore francese in Italia. Coquelin aîné*, «Nuova Antologia», 16 marzo 1887, a. XXII, Fasc. VI, pp. 351-359, qui p. 355. I recensori, secondo D'Arcais, non hanno compreso appieno la scelta interpretativa di «un Figaro filosofo e che potrebbe anch'essere un collaboratore della *Enciclopedia*, [...] in questa commedia l'attore è persuaso di adempiere un ufficio politico, conforme alle proprie opinioni», pp. 356-357. All'inizio del 1888, *Les Annales du théâtre et de la musique* annotano che l'assenza di Coquelin aveva arrecato un certo turbamento in seno alla Comédie, si rimpiangevano gli incassi fatti con *Monsieur Scapin*, «prova innegabile della sua presa sul pubblico», (14<sup>e</sup> a., 1888, Paris, 1889, p. 33).

<sup>91</sup> La sua 'représentation de retraite' da *sociétaire*, il 15 maggio 1889, aveva riscosso un grande successo, aveva scelto soprattutto dal repertorio di Molière (se si esclude il quarto atto del *Légataire universel* di Regnard, Crispin): *Les Précieuses ridicules* (Mascarille), il secondo atto del *Dépit amoureux* (Gros-René), il terzo atto di *Tartuffe* (Tartuffe), il quinto atto de *L'Étourdi* (Mascarille).

<sup>92</sup> «Revue Illustrée», V a., t. IX, décembre 1889-juin 1890, pp. 12-40, poi in volume (Paris, Ollendorff, 1894).

<sup>93</sup> Jean-Claude Yon, *Une triade et un vétéran: Auger, Dumas fils, Sardou et Scribe*, in *Les Spectacles sous le Second Empire*, sous la direction de J.-Cl. Yon, Paris, Armand Colin, 2010, pp. 125-137, qui p. 126.

Magazine».<sup>94</sup> L'uscita del primo numero aveva suscitato una polemica che aveva coinvolto Coquelin, Henri Irving e Dion Boucicault soprattutto sul tema dell'emozionalismo.<sup>95</sup>

La discussione veniva innescata da un passaggio in cui Coquelin, dopo aver accennato al modo in cui era stato rappresentato il personaggio di Mefistofele (cfr. cap. II), aggiungeva un suo giudizio su Irving e altre considerazioni più generali che tuttavia, non figurano ne *L'Art du comédien*:

Ma Irving, che è diventato celebre recitando in questo ruolo, - Irving che è un metodico Mounet che enfatizza l'esteriorità della parte - Irving non può evitare la ricerca del pittoresco persino nel minimo movimento. Se desidera toccarsi il mento, alza la mano e la fa ruotare, la mano compie il giro del capo, sorprendendo il pubblico con il suo gesto affettato e mai afferra la barba se non dopo aver descritto un cerchio completo. [...]

L'amore per gli effetti drammatici e l'elogio del personaggio difficilmente si adattano a una situazione comune e ordinaria, e spesso inducono anche attori molto intelligenti a sbagliare in questo senso. Scelgono innanzitutto gli aspetti che pensano siano caratteristici del personaggio che devono interpretare e si lasciano attrarre da altri che sono semplicemente pittoreschi, senza considerare, o forse senza preoccuparsi che appartengano davvero alla parte; e alla fine è una caricatura, non un ritratto, un mostro o un burattino, mai un essere umano.

Anche dal punto di vista di un successo immediato, questo modo di fare ha un grande inconveniente. Il pubblico si stanca quasi subito del mero effetto pittoresco. Una volta fatta la vostra entrata non fa più attenzione a voi; avete perso credibilità se non avete stile e impeto lo sviluppo del personaggio viene meno. Lo stile è l'uomo dice Monsieur de Buffon.<sup>96</sup>

Irving, dopo aver letto il contributo di Coquelin all'«Harper's Magazine», si oppone al suo giudizio criticando il fatto che un attore si permetta suggerimenti e paragoni su interpretazioni altrui con una tesi che «contiene una confortante parte di truismi», e che giunga a generalizzazioni affrettate sulla differenza del «natural acting» in Inghilterra e in Francia. Deve altresì

<sup>94</sup> Il primo articolo *Acting and Actors*, «Harper's New Monthly Magazine», vol. LXXIV, May 1887, pp. 891-909, è seguito l'anno successivo da alcune note aggiuntive di Coquelin: *Acting and Authors*, vol. LXXV, April 1888, pp. 679-698.

<sup>95</sup> Henry Irving (1838-1905) celebre interprete di Shakespeare. Dion Boucicault (1820-1890) attore irlandese e drammaturgo. I diversi interventi, incluso il testo iniziale di Coquelin sono ripubblicati nel volume: *Papers on Acting*, edited by J. Brander Matthews, New York, Hill and Wang, 1958: *Actors and Acting, a Discussion by Constant Coquelin, Sir Henry Irving and Dion Boucicault* (pp. 161-200). Il volume contiene anche il testo di Coquelin *Art and the Actor*, tradotto da Abby Langdon Alger, preceduto da un'introduzione di Henry James (pp. 18-40). In questa pubblicazione il titolo originario di Coquelin viene trasformato in *Actors and Acting*, pp. 163-179. Brander Matthews (1852-1929) aveva edito nel 1880 un volume illustrato: *The Theatres of Paris* (London, Sampson Low), con la dedica: «À M. Constant Coquelin, de la Comédie-Française: Souvenir des soirées passées dans sa loge, J. B. M.».

<sup>96</sup> Coquelin, *Acting and Actors*, cit., p. 894. A sostegno del suo assunto Coquelin riporta l'aforisma del celebre autore dell'*Histoire naturelle* (Georges Louis Leclerc, conte de Buffon, 1707-1788), dal suo *Discours de réception à l'Académie* del 1752.

constatare che si assegni all'*idealismo* una piccolissima parte della sua filosofia, e che è singolare che un artista dall'individualità così definita come quella del Nostro, sia capace di rinunciare del tutto alla propria identità e che possa sostenere che un attore non debba mai mostrare una «vera emozione». Né condivide quanto viene affermato a proposito della resa scenica di Mefistofele e che la sua mostruosità psichica necessiti di un corpo altrettanto deforme.

Il punto nodale del discorso verte sull'opposizione, mai completamente risolta né risolvibile per le infinite sfumature addotte, tra emozionalisti e anti-emozionalisti, conflitto suscitato dallo scritto diderotiano e ampiamente discusso in quegli anni;<sup>97</sup> queste polemiche 'americane' consolidano la fama di Coquelin in quanto teorico e gli consentono di meglio definire la propria dottrina.

Dion Boucicault interviene nei due mesi successivi sulla «The North American Review» con toni più pacati: dopo un breve parallelo tra Coquelin e Irving, l'uno uscito dal Conservatoire l'altro formatosi direttamente dall'esperienza del palco perché in Inghilterra non esiste una scuola, analizza il processo attraverso il quale gli attori portano in scena le passioni delineate dal drammaturgo; se commedia e tragedia hanno caratteristiche e scopi diversi<sup>98</sup> è necessario che l'interpretazione tenga conto di questa distinzione: «siccome l'oggetto della commedia differisce in modo diametralmente opposto a quello della tragedia, i principi e la pratica di uno di questi campi di una stessa arte possono non essere applicabili all'altro».<sup>99</sup> Per questa ragione non è d'accordo sull'assoluto controllo che Coquelin impone all'attore né sull'applicazione del medesimo processo nella «costruzione del personaggio» sia che si tratti di commedia che di tragedia perché «se la commedia è uno studio soprattutto fisiologico, la tragedia è prevalentemente uno studio patologico».<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> H. Irving aveva pubblicato una prefazione al testo del *Paradosso* tradotto da Walter Herries Pollock, uscito nel 1883, in cui avversava le teorie di Diderot. Di lì a poco William Archer darà alle stampe i risultati di un questionario sottoposto a un nutrito numero di attori atto a sintetizzare le loro diverse posizioni nei confronti delle tesi diderotiane desunte dalla loro esperienza diretta di interpreti: *Masks or Faces? A Study on Psychology of acting*, London, Longman's, Green & Co., 1888; cfr. Cl. Vicentini, *Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer*, cit.

<sup>98</sup> «Comedy aspires to portray by imitation the *weakness* to which human beings are subject [...] Tragedy aspires to portray the *passions* to which strong natures are subject, and a resistance to their influence. But strong natures exhibit no distinctive character. Heroes are monotonous. [...] they suffer alike, they all cry in the same histrionic key», Dion Boucicault, *Coquelin-Irving*, «The North American Review», vol. CXLV, n° 369, August 1887, pp. 158-161; in *Papers on Acting*, cit., p. 184.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> Ivi, p. 185. *La Folle du logis* che alla lettera si potrebbe tradurre con «la pazza della casa», sta a significare «l'immaginazione», così definita in una celebre frase dal filosofo e teologo Nicolas Malebranche (1638-1715).

Nel rispondere a questa obiezione Coquelin evidenzia come il punto di vista di Boucicault in quanto autore sia diverso da quello dell'attore e così riassume il suo pensiero: «L'ispirazione è immaginazione; ed è giusto che l'attore non chiuda la porta a quest'ultima; ma la *folle du logis*, l'immaginazione demenziale, non deve diventare padrona della casa».<sup>101</sup> Si sorprende poi che Boucicault non percepisca la diversità nei personaggi della tragedia:

Non posso ammettere che tutti gli eroi siano simili. Nei tragediografi, come anche in Omero, sono differenti. Edipo non è re Lear, Oreste non è Achille. Le loro lacrime se sono chimicamente uguali, umanamente non c'è nulla di più diverso.<sup>102</sup>

In quanto poi alla necessità di diversificare il metodo interpretativo nella commedia o nella tragedia, non va dimenticato che:

L'uomo è il fine ultimo e l'anima sia della tragedia che della commedia, l'attore di commedie come quello tragico dovendo rappresentare l'uomo, non vedo come i loro metodi debbano differire così radicalmente. L'attore tragico deve essere padrone di sé proprio come l'attore di commedie.<sup>103</sup>

Boucicault, infine pur dichiarandosi estimatore degli indiscussi meriti di Coquelin, aggiunge di dubitare del ricorso allo «Zolaism» in questa arte, ed evoca, a mo' di esempio, l'ultima scena dell'*Adrienne Lecouvreur* di Scribe, quella dell'agonia dell'eroina, recitata da Sarah Bernhardt in opposizione all'interpretazione di Rachel che non lasciava trasparire nessuna «volgare ostentazione della sofferenza fisica se non nel reprimerla», mentre Sarah «sotto l'atroce tortura del veleno inalato, muore tra le convulsioni», per chiedersi se seguendo meno pedissequamente Zola, Sarah non sarebbe stata emotivamente superiore alla sua immensa professionalità.<sup>104</sup>

La posizione di Boucicault riguardo a quanto definisce il «cerebro mechanism» celebrato dal Nostro è un rifiuto della teoria anti-emozionalista, che potrebbe essere accettata e solo in parte nella commedia, ma mai nella tragedia.

Ciò che sorprende Coquelin, e ben conosciamo la sua posizione a riguardo, è di essere accusato

di predicare *Zolism*, o *Zolaism*, quale che sia l'ortografia preferibile. Devo, in verità, essermi espresso in modo veramente oscuro. Comunque quando il mio articolo apparirà in volume nel suo completo sviluppo, si vedrà chiaramente

<sup>101</sup> *A Reply to Mr. Henry Irving, A Reply to Mr. Dion Boucicault*, «Harper's Weekly», vol. 31, n°1612, November 12, 1887, in *Papers on Acting*, cit., p. 197.

<sup>102</sup> Ivi.

<sup>103</sup> Ivi.

<sup>104</sup> Dion Boucicault, *Coquelin-Irving, Papers on Acting*, cit., pp. 186-187.



che sono fautore della *naturalness* in contrapposizione del *naturalism*. Non ammetterò mai che la bruttezza possa essere nell'arte un principio uguale alla bellezza; non ha diritto ad essere osannata.<sup>105</sup>

Contesta inoltre l'affermazione di Boucicault, che alla Comédie-Française prevalga un insegnamento conformista, pericoloso per l'indipendenza dell'artista.<sup>106</sup> Non è assolutamente così, l'attore gode di ampia libertà e seppure la tradizione regna,

non governa; e chi lo desidera può emanciparsi dalla tradizione. Ai nostri giorni non vediamo forse in contemporanea Worms, che è la personificazione della correttezza, e Mounet-Sully, l'incarnazione di tutto ciò che è inatteso e passionale?<sup>107</sup>

Tra i punti chiave della discussione è però l'argomento antiemozionalista ribadito da Coquelin nella sua riflessione sul processo creativo dell'attore centrato sulla convinzione che «l'attore deve essere doppio», individuando un *uno* che concepisce il personaggio, pur nel rispetto dell'ottica dell'autore, e un *due* che lo realizza: strumentista e strumento inscindibili, ma con una supremazia assoluta del primo sul secondo.<sup>108</sup>

Nel processo creativo l'attore dovrà innanzitutto crearsi la figura del personaggio da rappresentare. Colta l'importanza e la verità del personaggio attraverso la lettura reiterata e attenta del testo deve riuscire «a vederlo», come un ritrattista vede davanti a sé la persona da riprodurre sulla tela. Ma l'attore al posto della tela deve usare se stesso e il proprio corpo seguendo un processo che Coquelin illustra ricorrendo all'esempio del Tartuffe di Molière:

come il pittore, coglie ogni tratto e lo fissa, non sulla tela, ma su se stesso; adatta al suo *due* ogni elemento di quella personalità. – Vede a Tartuffe quel costume, lo indossa, gli vede quel portamento, lo copia; gli vede quel volto, lo prende. Vi costringe il proprio viso, taglia, per così dire, incide e ricuce sulla

---

<sup>105</sup> *A Reply to Mr. Dion Boucicault*, cit., p. 199.

<sup>106</sup> *Coquelin-Irving*, cit., p. 187.

<sup>107</sup> *A Reply to Mr. Dion Boucicault*, cit., p. 200. Ma anche Zola, a proposito dell'insegnamento del Conservatorio basato su un corpo dottrinale applicabile a tutti, annota che: «da noi la tradizione teatrale è una delle più false che esistono, e sarebbe ora di tornare alla verità, a poco a poco in modo da non indispettare nessuno», *Ceuvres critiques. Le Naturalisme au théâtre*, cit., «Les Comédiens», p. 110.

<sup>108</sup> Coquelin indica in Alphonse Daudet l'ispiratore di questa sua concezione, peraltro l'accenno alle teorie del *due* in Daudet, figurava già nell'articolo *Les Comédiens par un comédien*: «Il suo *due* è un Daudet intimo, che è del Nord, cosa bizzarra e che avverte sempre e dappertutto nel suo Daudet del Mezzogiorno. Che il Daudet del Mezzogiorno rida o pianga, gridi o canti nei momenti più folli, nei lampi più improvvisi, il *due* del Nord è presente e prende appunti. Sempre lucido. Spietato. E una memoria! Daudet a tal proposito mi citava alcuni esempi che facevano pensare a Talma. [...] tutto ciò è osservazione, ricerca della verità, arte», cit., p. 7.

propria pelle, finché il critico che è nel suo *uno* si dichiara soddisfatto e pensi che indubbiamente assomiglia a Tartuffe. Ma non è tutto, perché non ci sarebbe ancora che una rassomiglianza di superficie, l'aspetto fisico del personaggio, non il personaggio stesso; bisogna ancora che faccia parlare Tartuffe con la voce che sente in Tartuffe e che, per determinare la condotta della parte, lo faccia muovere, andare, gesticolare, ascoltare, pensare con l'*anima* che sente in Tartuffe. Solo allora il ritratto è completo, potete incorniciarlo, voglio dire portarlo in scena.

Terminata questa fase del processo creativo, l'attore non dovrebbe che ripetere con precisione, a freddo, senza alcuna personale interferenza emotiva, la figura del personaggio fissata su di sé. Proprio su questo punto, sull'esito antiemozionista del procedimento descritto da Coquelin, interveniva Tommaso Salvini nel suo articolo «Una questione d'Arte drammatica» del 1891 sintetizzando in questi termini l'intera questione: «Un attore deve sentire effettivamente le commozioni che ritrae, o dev'essere affatto indifferente, affidando soltanto all'arte il modo di comunicarle agli spettatori?».<sup>109</sup> Per Salvini si tratta di una teoria «alquanto paradossale»:

Quand'ebbi il piacere di assistere alle interpretazioni di quell'eminente e versatile artista [Coquelin], fui più di una volta colpito dal pensiero che in mezzo a tutto quello splendore di esecuzione fosse qualche deficienza. [...] L'attore che non sente la commozione ch'egli ritrae, non è che un perfetto meccanico: il quale mette in moto certe ruote e molle che posson dare a un automa tale un'apparenza di vita. [...] Anch'io affermo che l'attore deve avere il dono della impassibilità, ma soltanto fino a un certo punto.<sup>110</sup>

Salvini resta guidato dal sentimento e da una certa empatia col personaggio, ma soprattutto ha bisogno dell'immediata risposta emotiva del pubblico sulla quale invece a suo avviso Coquelin sembra sorvolare:

Senza dubbio il signor Coquelin, se fedelmente segue le teoriche da lui così mirabilmente espresse, potrà recitare una parte artisticamente e con egual successo, così in una sala vuota come in un teatro affollato. Io debbo confessare di non poter altrettanto. Non posso vivere la mia vita artistica, se non al chiarore della ribalta, e soltanto la simpatia e il sentimento de' miei uditori reagiscono sopra di me e mi permettono dal canto mio di far sì ch'essi sentano e simpatizzino con me. Ma quel che vorrei segnatamente imprimere nella mente de' miei lettori si è, che mentre recito, vivo una doppia vita, piangendo o ridendo da un lato, e insieme anatomizzando per modo le mie lacrime e il mio sorriso, ch'essi possano fortemente colpire le persone al cui cuore voglio parlare.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Tommaso Salvini, *Sul teatro e la recitazione. Scritti rari e inediti*, a cura di Donatella Orecchia, I Libri di Acting Archives, «Acting Archives Review», Anno IV, n. 7, maggio 2014, pp. 56-61, qui p. 57.

<sup>110</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>111</sup> Ivi, p. 60.

Le due posizioni di Coquelin e di Salvini, esplicitamente citate, dovevano poi diventare, com'è noto, per Stanislavskij i paradigmi del «metodo rappresentativo» e della «reviviscenza» nella creazione del personaggio sulla scena.<sup>112</sup>

Interessante nella concezione di Coquelin è infine l'ideale del corpo dell'artista quale «pasta molle» plasmabile all'infinito e quindi dalle mille possibilità di trasformazione e di adattamento, utopia però subito smentita dalla fisicità dell'interprete che solo attraverso lo studio interiore del personaggio può tentare di avvicinarsi alla creazione dell'autore. Quale allora le procedure da mettere in atto per comporre il personaggio e far sì che l'attore raggiunga l'auspicata coincidenza con esso? Studiarne innanzitutto la personalità e le intenzioni dell'autore facendo astrazione da quanto il pubblico si aspetti (vedi ad esempio la sua interpretazione del Principe di Mantova in *Fantasio*), adattare il volto, il corpo, l'andatura, sforzarsi di pensare con l'animo del personaggio, esercitare infine la voce la cui sonorità e coloratura devono rendere visibile l'espressione interiore. «Il fisico, il gesto, la voce, che tutto concorra all'unità» proclama Coquelin. Ci si deve altresì concentrare sull'arte del *dire*, sull'importanza di differenziare l'elocuzione e di dare il giusto ritmo al testo, l'ascolto della parola deve riflettersi e quasi essere anticipato dallo sguardo capace di catturare il movimento dell'azione.

### **L'addio definitivo al palcoscenico della Comédie-Française**

Dopo tanti riconoscimenti internazionali e la rilevanza dei suoi saggi, non sentendosi del tutto appagato nel nuovo ruolo di *pensionnaire* in seno alla Comédie,<sup>113</sup> il 29 gennaio 1892 Coquelin non esita a lasciare in modo definitivo il palcoscenico di rue de Richelieu e trovando ingiusti e intollerabili i divieti che gli vengono opposti, decide di recitare comunque sarebbero andate le cose.

---

<sup>112</sup> Constantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri con la prefazione di Fausto Malcovati, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 21-29.

<sup>113</sup> Pochi per altro gli spettacoli cui partecipa, collabora tuttavia a due creazioni: il personaggio di Labussière nel *Thermidor* di Sardou (dramma storico in quattro atti, in prosa), 24 gennaio 1891 e di Petruccio, gentiluomo di Verona, nella *Mégère apprivoisée* [*La Bisbetica domata*] adattamento libero in versi da Shakespeare di Paul Delair (1842-1894) (commedia in quattro atti), 19 novembre 1891. *Thermidor* sarà recitato per solo due sere perché, a seguito di aspre polemiche sul modo critico di rappresentare Robespierre e la Rivoluzione, fu proibito dalla censura, Coquelin lo riproporrà al Théâtre de la Porte-Saint-Martin tra il 2 marzo 1896 e il 1897 con notevole successo. Sugli aspetti politici della censura repubblicana per *Thermidor*, cfr.: Michel Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1940*, Paris, Honoré Champion, 2006 (pp. 43-46). Il critico considera che la pièce di Sardou «di grande qualità» si avvaleva della «verve indiolata [di Coquelin] che conduceva lo spettacolo che si potrebbe considerare come una sorta di prova generale di *Cyrano*. [...] Ma in versi e soprattutto ambientato in un contesto Louis XIII, quindi meno attuale e meno atroce», p. 123.

Infatti, dopo un altro periodo di soggiorni all'estero,<sup>114</sup> viene annunciata la sua partecipazione a uno spettacolo al Théâtre des Célestins di Lione, e una messa in scena dell'*Amphitryon* dove interpreterà Sosie accanto a Sarah Bernhardt/Alcmène (altra transfuga dalla Comédie) al Théâtre de la Renaissance (6 febbraio 1895).

Da otto giorni – scrive Sarcey nel suo *feuilleton* – non si parla sui giornali che di questa ripresa di *Amphitryon*, il capolavoro di Molière ci sarebbe stato restituito in tutto il suo fulgore dai ribelli della Comédie-Française, dagli indipendenti dell'arte. Era il tracollo della grande *boutique* di Rue de Richelieu,<sup>115</sup>

ma il pubblico, diverso da quello della Comédie, restò nell'insieme piuttosto freddo.

Inizia allora un lungo processo che dal marzo 1895 si trascinerà fino al 1899 per concludersi con un giudizio tutto sommato positivo per Coquelin, che a fronte di sanzioni pecuniarie, viene autorizzato a recitare liberamente sia a Parigi che in provincia.<sup>116</sup>

Dal 1897, comunque, rivestiva il ruolo di direttore e amministratore del teatro della Porte-Saint-Martin e su quel palcoscenico porta in scena la sua creazione più notevole, quella di Cyrano, nel *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand<sup>117</sup> in cui Coquelin, con un trionfo inaspettato, «consegue lo statuo di monumento nazionale vivente».<sup>118</sup> Si tratta quasi di un'apoteosi. Scrive Sarcey il 3 gennaio 1898:

<sup>114</sup> New York, Abbey's Theatre nel 1894. Farà poi un terzo viaggio negli Stati Uniti: nel dicembre 1900 al Garden Theatre reciterà nella parte di Cyrano con Sarah Bernhardt in quella di Roxane.

<sup>115</sup> «Le Temps», 11 febbraio 1895. Sul palcoscenico di questo teatro si presenterà in un'altra pièce classica, interpretando Sganarelle ne *Le Médecin malgré lui*, di Molière, il 3 marzo 1895.

<sup>116</sup> Arrêt Ministeriel del 2 agosto 1899. Tutte le svariate fasi del processo e diversi documenti relativi sono riportati in: Edmond de Chauveron, *Les Grands Procès de la Comédie-Française depuis les origines jusqu'à nos jours*, Lettre-Préface de Jules Claretie, Paris, Arthur Rousseau éditeur, 1906, pp. 308-329.

<sup>117</sup> Commedia eroica in cinque atti in versi, 28 dicembre 1897, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, uno dei più grandi successi del secolo. Edmond Rostand (1868-1918) autore di poesie e della pièce simbolista *La Princesse lointaine* (quattro atti, in versi, Théâtre de la Renaissance, 5 aprile 1895) scritta per Sarah Bernhardt, incontra in quest'occasione Coquelin che gli chiede di creare una parte anche per lui. Rostand sceglie il personaggio storico di Cyrano de Bergerac (1619-1655) facendo rivivere la Parigi del 1640 e il clima del preziosismo della fine del regno di Luigi XIII. Nel 1898 l'autore è nominato cavaliere della Legione d'onore, nel 1901 entrerà all'Académie française, a solo 32 anni, dopo il successo del suo dramma storico in versi, *L'Aiglon*, in cui Coquelin crea il personaggio di Séraphin Flambeau (Théâtre Sarah-Bernhardt, 15 marzo 1901).

<sup>118</sup> Sophie Lucet, *Sur la scène de l'histoire: les héroïsmes réconciliateurs de Costant Coquelin*, in *Les héroïsmes de l'acteur au XIX<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'Olivier Bara, Mireille Losco-Lena & Anne Pellois, préface de Jean-Claude Yon, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2014, pp. 189-202, qui p. 189. Con 1.267 rappresentazioni sia in Francia che all'estero nel decennio

Ho già detto che è ammirevole; non lo dirò mai abbastanza. È l'anima di questo lavoro, l'anima vivente, turbolenta, manierata, squisita! Che attore! Che meraviglioso attore! Sempre in scena e sostenendovi tutti gli altri che scaldano con il proprio calore. Mai più grande sforzo è stato fatto da un artista; mai, anche, egli è stato coronato da maggior successo.<sup>119</sup>

L'anno 1898 è stato l'anno di *Cyrano*, affermano entusiasti Édouard Noël e Edmond Stoullig, con un successo senza precedenti e più di trecento repliche (a quella del 9 febbraio aveva assistito il presidente della Repubblica Félix Faure), Coquelin era stato in sommo grado ammirevole in una parte così gravosa e da tutti omaggiato.<sup>120</sup> Rostand, conscio dell'apporto insostituibile di Coquelin, gli destina la pièce: «Volevo dedicare questo poema all'anima di Cyrano. Ma poiché è entrata in voi, Coquelin, a voi la dedico».<sup>121</sup>

Ci si interroga quale sia il concreto apporto di Constant all'ideazione e alla stesura della pièce:

Qual è, in questa sorprendente avventura la parte di Coquelin? Precisamente di avere, con la natura del suo talento, influenzato l'autore nel momento in cui immaginava la parte, di aver inserito riflessi della propria personalità nel personaggio ancora in abbozzo, il che implica di tutta evidenza lo splendido risultato finale, almeno in tutti i passaggi in cui Cyrano ha bisogno di essere l'altisonante e volubile Coquelin.<sup>122</sup>

E anche Jules Lemaître, sul «*Journal des Débats*», si unisce al coro degli ammiratori:

In questo personaggio, così ricco, di Cyrano, insolente, fastoso, folle, magnifico, gioviale, tenero, sottile, ironico, eroico, malinconico e non so che altro, Coquelin è stato, dall'inizio alla fine, ammirevole e di una sicurezza, di una ricchezza e di una varietà di dizione!... Egli è, senza paragone possibile, il grande attore classico delle parti espansive e impennacchiate.<sup>123</sup>

---

1897-1907, secondo quanto riferisce E. Stoullig ne *Les Annales du théâtre et de la musique*, 33<sup>e</sup> année, 1907, Paris, 1908, p. 357. Coquelin sembra ormai identificarsi in Cyrano.

<sup>119</sup> Riportato in Cesare Cerati, *I Monologhi e i Coquelin*, cit., p. 21.

<sup>120</sup> *Les Annales du théâtre et de la musique*, 24<sup>e</sup> année, 1898, Paris, 1899, pp. 365-370. Nello stesso periodo era in scena il dramma *Les Mauvais Bergers* di O. Mirbeau (Théâtre de la Renaissance, 14 dicembre 1897, interpreti Sarah Bernhardt e Lucien Guitry). La pièce profondamente pessimista è agli antipodi del dramma 'romantico' di Cyrano, descrizione realistica e violenta di un povero ambiente operaio la cui giusta ribellione finisce nel sangue. Si ritrovano così i due antagonisti di un tempo ancora agli opposti nei generi prescelti.

<sup>121</sup> «C'est à l'âme de CYRANO que je voulais dédier ce poème. Mais puisqu'elle a passé en vous, COQUELIN, c'est à vous que je le dédie». Coquelin aveva per altro collaborato in prima persona alla messinscena.

<sup>122</sup> Beatrix Dussane, *Dieux des planches*, Paris, Flammarion, 1964, pp. 69-70.

<sup>123</sup> Riportato in Cesare Cerati, *I Monologhi e i Coquelin*, cit., p. 21.

### Le ultime interpretazioni

Coquelin non si limita a riproporre il suo amatissimo Cyrano e altri suoi celebri cavalli di battaglia, crea in questi anni instancabilmente nuovi ruoli in una sorta di frenesia bulimica ogni volta salutato da un pubblico entusiasta di scoprirlo in aspetti inediti; cito tra i più notevoli: «l'incomparable» Monsieur Jourdain del *Bourgeois gentilhomme* di Molière il 29 marzo 1902 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin: «è la perfezione assoluta. Impossibile dare al celebre borghese aspirante gentiluomo maggior verità, semplicità, ingenuità, ma anche, data la complessità del personaggio, maggior intelligenza e delicatezza».<sup>124</sup>

E su questo stesso palcoscenico il 15 novembre 1902, eccolo impersonare l'Abbé Piou nella commedia in cinque atti e sei quadri in prosa *Nos deux consciences* di Paul Anthelme (pseudonimo di Paul Bourde, giornalista del «Temps»):

Con quale bonarietà, con quale profonda dolcezza, con quale naturalezza, con quale semplicità, con quale ammirevole varietà di sfumature, con quale sobrietà e con quale unzione meravigliose, con quale santa grandezza, con quale incomparabile padronanza ha concepito la parte del curato di Glandieu!<sup>125</sup>

Sarà finalmente Tartuffe al Théâtre de la Gaîté il 5 gennaio 1905; pur avendo impersonato in passato il falso devoto a Bruxelles, Coquelin aveva esitato a proporlo alla Comédie forse temendo che il pubblico, assuefatto ad applaudirlo nei famosi *valets* di Molière, non potesse apprezzarlo in questa insolita veste.

Sempre alla Gaîté lo ritroviamo nei panni di Scarron nella commedia tragica eponima di Catulle Mendès (cinque atti, in versi) il 30 marzo di questo stesso anno, giudicato, anche qui, «incomparabile» nel sostenere la parte complessa e problematica del celebre scrittore, un invalido, trascinato sul palco in una sedia a rotelle, marito invano innamorato della giovane Françoise d'Aubigné, che solo in punto di morte gli mostrerà la sua riconoscenza con un bacio. Scrive Coquelin in una lettera a Mendès di riscontrare in Scarron la grande comicità dei personaggi della commedia classica quali l'Avare e Tartuffe, ma, ligio ai suoi principi di interprete, di non voler interferire col suo punto di vista:

Non deve accadere che sul palcoscenico si avverta una differenza di vedute tra di noi. Non *voglio* che la mia competenza sia superiore alla vostra e il mio dovere, come la mia volontà, consistono nel far eseguire nel miglior modo possibile la vostra volontà e anche la vostra visione.<sup>126</sup>

<sup>124</sup> *Les Annales du théâtre et de la musique*, 28<sup>e</sup> année, 1902, Paris, 1903, p. 279.

<sup>125</sup> Ivi, p. 294.

<sup>126</sup> Lettera a C. Mendès [fine marzo 1905], Paris, BnF, Département des arts du spectacle.

Al filone della storia di Francia si riferiscono le sue nuove interpretazioni quasi tutte sul palcoscenico del Théâtre de la Porte-Saint-Martin; ai già citati personaggi di Labussière, Cyrano, Séraphin Flambeau e Scarron, Coquelin, che ora gode di una totale libertà di scelte interpretative inattuabili alla Comédie-Française, porta in scena quelli di Bertrand du Guesclin, di Napoléon, di Chicot, buffone del re Henri III, di Jean Bart, dell'attore Saint-Phar, innamorato della Montansier, dell'abbé Griffard, accusatore degli intrighi della Voisin e di M<sup>me</sup> de Montespan.<sup>127</sup>

«Balzac of actors» lo aveva definito Henry James in un articolo del 1886 così riassumendo la lezione lasciataci da Coquelin: «la recitazione è un'arte, l'applicazione dell'arte è stile, e questo stile è espressione e tale espressione è il sale della vita, l'arricchimento non si limiterà a un'emozione momentanea, sarà una nuova saggezza».<sup>128</sup>

Nel gennaio 1900 era stato eletto alla presidenza dell'Association de Secours Mutuel des Artistes Dramatiques, società fondata nel 1844 dal barone Isidore Taylor, in tale veste aveva fortemente voluto, e in parte finanziato, la casa di riposo per attori in un'antica abbazia a Couilly-Pontaux-Dames nella vallata del Grand-Morin (Seine et Marne). La prima pietra viene posta il 16 luglio 1903 da Waldeck-Rousseau, e inaugurata il 27 maggio 1905, l'anno successivo viene allestito un «théâtre de verdure» alla presenza del presidente della Repubblica, Armand Fallières.

Qui muore improvvisamente di embolia il 27 gennaio 1909 mentre stava ripetendo il testo di *Chantecler* finalmente ultimato da Rostand dopo una lunga gestazione e molti rinvii, pièce alla quale Coquelin teneva moltissimo.<sup>129</sup> Di fatto era lui per tutti e da tempo il Coq (gallo) per antonomasia:

Si chiama Coquelin, ma tutti gli intimi lo chiamano Coq, gli si addice perfettamente per il suo atteggiamento e la sua voce di tromba! e ci si inventa,

---

<sup>127</sup> Rispettivamente in *Messire du Guesclin*, dramma in tre atti in versi di Paul Déroulède, 22 ottobre 1895; in *Plus que Reine*, quattro atti e sette quadri, in prosa di Émile Bergerat, 4 aprile 1899, parte non facile in quanto Coquelin doveva interpretare il giovane Bonaparte del 1795 fino al Napoleone del 1809; ne *La Dame de Monsoreau*, dramma in cinque atti e 11 quadri di Dumas père, 9 ottobre 1899; in *Jean Bart*, dramma in cinque atti e sette quadri, in prosa, di Edmond Haraucourt, 5 aprile 1900; in *La Montansier*, dramma in quattro atti e prologo, di Caillavret, Flers et Ibels-Jeoffrin, Théâtre de la Gaîté, 24 marzo 1904; ne *L'Affaire des Poisons*, dramma in cinque atti di Sardou, 7 dicembre 1907.

<sup>128</sup> Pubblicato in *Art and the Actor, Constant Coquelin*, New York, Dramatic Museum of Columbia University, 1915; il testo figura anche come introduzione al già citato *Papers on Acting* (pp. 2-17). H. James ritraccia parte della storia scenica di Coquelin a partire dai suoi successi in *Gringoire* e nel *Luthier de Crémone* fino al suo trionfo in *Jean Dacier*; ricorda il suo *emploi* nei «*servicing men*» della commedia classica e non nasconde il proprio apprezzamento per la straordinaria interpretazione del falso marchese delle *Précieuses ridicules* (cit., p. 6).

<sup>129</sup> La lettura del primo atto si era svolta a teatro con Coquelin il 16 dicembre 1908. La parte di Chanteclair sarà affidata a L. Guitry e andrà in scena il 7 febbraio 1910, al Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

per caratterizzare la sua dizione, il verbo *coqueliner*. Dal Coq-Coquelin il sogno di Rostand passa in modo del tutto naturale al Coq del *Roman de Renart*, al vecchio Chanteclair battagliero e generoso come Cyrano, nemico del crudele Ysengrin e del perfido Goupil, signore e protettore delle paurose Galline.<sup>130</sup>

Scrive Louis Péricaud ricordando quel momento:

È morto combattendo, un emistichio di *Chanteclair* sulle labbra, di quel *Chanteclair* al quale da cinque anni aveva sospeso la sua vita. «È solo un attore in meno» ha detto un triste e malvagio scrittore, ma quest'attore era il più grande e il più completo degli attori della sua epoca. [...] Talma fu il più grande attore tragico del suo tempo; Coquelin resterà il più grande attore del suo. Il teatro era la sua vita.<sup>131</sup>

Nel discorso funebre pronunciato al suo funerale, Rostand affermava:

Coquelin fu un artista di una qualità incomparabile. In questo momento glielo dicono Molière e Beaumarchais. Hugo e Banville lo ringraziano di esser stato don César de Bazan e Gringoire. Ma ciò che fu ancora più meraviglioso nell'arte di questa voce fu la fede di quest'anima, la convinzione eroica con la quale Coquelin sosteneva un testo. E quando, fra le nostre povere opere contemporanee, ne aveva adottata una la serviva con una coscienza entusiasta; non poteva permettere che se ne dubitasse, l'imponeva con passione.<sup>132</sup>

### Raccontare la poesia e recitare il monologo

L'attività di Coquelin scrittore che aveva accompagnato per tutta la sua vita la realizzazione sulla scena di un ampio repertorio di personaggi, non si era limitata alla stesura degli interventi e dei saggi di cui abbiamo già parlato. Oltre ai due scritti maggiori, *L'Art et le comédien* e *L'Art du comédien* è indispensabile ricordare almeno le conferenze sui poeti del suo tempo, *L'Art de dire le monologue* e le riflessioni sui personaggi di Molière.

Tra le sue pubblicazioni dei primi anni Ottanta si collocano infatti le trascrizioni delle conferenze su tre poeti, ognuno con prerogative e tematiche ben diverse, che, dato l'argomento, gli permettevano di arricchire le sue *causeries* con ampie letture tratte dalle raccolte poetiche.<sup>133</sup> Centrale in tutte è Coquelin, l'io narrante, che si confronta con situazioni esistenziali e personalità dissimili, chiosando i loro versi e raccontando con grande

<sup>130</sup> Accenno all'epopea animale del *Romanzo di Renart* del Trecento, con i personaggi rispettivamente del Gallo, del Lupo e della Volpe.

<sup>131</sup> *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné. Notices biographiques de Louis Péricaud, préface de Coquelin aîné*, Paris, Fasquelle, 1922, p. 358.

<sup>132</sup> Riportato in *Constant Coquelin*, Paris, Pierre Lafitte & C<sup>ie</sup>, Éditeurs d'art, MCMX. Sarà sepolto nell'abazia di Pont-aux-Dames.

<sup>133</sup> Mi riferisco a: *Un poète du foyer*. Eugène Manuel, 1881; *Un poète philosophe*. Sully Prudhomme, 1882; *Un poète national*. Béranger, 1884.



empatia l'amicizia con Eugène Manuel e Sully Prudhomme e la sua ammirazione per Béranger, scomparso nel 1857.

La conoscenza con Manuel era avvenuta tramite Regnier; Coquelin era stato subito colpito dalla sua eloquenza profondamente umana e dalle evidenti qualità drammatiche tanto da convincerlo a scrivere per il teatro un dramma in versi, *Les Ouvriers*.<sup>134</sup> Confidava Manuel a Coquelin una riflessione ben in armonia con le concezioni del Nostro: «La potenza interpretativa dell'attore diventa una sorta di coscienza per il poeta incosciente».<sup>135</sup>

Di Béranger, il Nostradamus repubblicano, l'amico del popolo, il democratico, il patriota, Coquelin traccia il racconto della sua formazione, quasi un romanzo sullo chansonnier, più volte imprigionato per la sua satira politica, per oltraggio alla morale pubblica e alla religione; vuole soprattutto restituirgli lo spazio che merita un vero patriota nazionale, a torto calunniato.

Infine di Sully Prudhomme racconta a lungo dell'amico e dell'uomo, grande quanto il poeta dalla raffinata sensibilità, capace di dar vita alle cose più inafferrabili e poesia alle astrazioni filosofiche. Un solo cruccio nell'amicizia che, amante della solitudine, Sully Prudhomme si rechi molto raramente a teatro adducendo la scusa assai curiosa che detesta l'intervallo: quella sospensione dell'interesse, quella brusca ricaduta nella realtà, gli appare odiosa.

L'esperienza reiterata delle pubbliche letture sembra avergli poi ispirato *L'Art de dire le monologue* scritto in collaborazione col fratello Ernest;<sup>136</sup> Constant alla maniera di Montaigne non si ammanta di infallibilità ma si limita a esprimere opinioni personali e non assolute. Ben consapevole che lo scopo principale sia quello di emozionare e di produrre un effetto sugli ascoltatori, bisogna riflettere su quali siano i mezzi per riuscirci e in che modo esprimerli. Innanzi tutto la scelta della poesia o del monologo non

---

<sup>134</sup> *Gli Operai*, atto unico, cui Coquelin aveva partecipato in parte alla stesura. Portato in scena alla Comédie-Française, con Coquelin nel personaggio di Marcel, il 17 gennaio 1870. Successivamente aveva recitato ne *L'Absent [L'Assente]* la parte del dottore Radel, il 4 giugno 1873. Una ripresa de *Les Ouvriers* è segnalata ne *Les Annales du théâtre et de la musique* in data 1° ottobre 1880: «opera moderna, in cui Manuel, senza enfasi, si fa interprete delle sofferenze del popolo. [...] L'autore ha giustamente dedicato l'opera a Coquelin. La parte di Marcel è di certo una fra le più complete dell'attore che raggiunge la perfezione assoluta nelle diverse espressioni del personaggio, dalla noncuranza, alla tenerezza, per finire nel dramma» (6° a., 1880, Paris, 1881, p. 149).

<sup>135</sup> *Un poète du foyer. Eugène Manuel*, cit., p. 19.

<sup>136</sup> Ollendorff, 1884, pp. 1-80. Va citato anche un volume: *Recueil de Monologues dits par les Frères Coquelin*, Paris, Librairie Théâtrale, s. d., pp. 236. Ma la forma letteraria dei monologhi, come annotava F. D'Arcais, è «tutt'altro che squisita. Essi non acquistano valore che per l'abilità con cui l'artista sa colorirli. In alcuni Coquelin riesce persino a dare, con una grande sobrietà e semplicità di mezzi, l'illusione di una azione drammatica», *Un attore francese in Italia*, cit., p. 358.

può essere casuale, bisogna che ci sia, movimento, un'azione, che insomma accada qualcosa, che l'argomento sia chiaro e che, come in una pièce, ci sia un'esposizione, un intreccio, uno scioglimento. Parimenti anche il modo di studiare il monologo sarà del tutto simile alla pratica teatrale: penetrare l'intenzione dell'autore, vedere ciò che racconta e trasmettere al pubblico quella visione, distribuendo in modo appropriato il movimento e scegliendo il tono e la misura.

Piacevole passatempo, prosegue Coquelin, più adatto ai salotti che non al teatro, per la sua brevità evita di annoiare e costituisce un genere letterario a sé, occasione per schizzi, ritratti e studi con possibilità di variare all'infinito e in cui si distingue per fantasia e spregiudicatezza più di un autore contemporaneo e Coquelin ricorda Manuel, Coppée, Delair, Meilhac, Halévy, Nadaud, Déroulède, Normand, Cros... Secondo i precetti di Constant il verso va detto nel modo più naturale possibile rispettando il senso della frase e della punteggiatura, conservando il ritmo, «l'accento poetico», ritmo che non consiste solo nelle dodici sillabe dell'alessandrino, ma nel movimento generale, nella concatenazione dei versi e della rima «nel suo ritorno periodico alla fine d'intervalli temporali perfettamente misurati»,<sup>137</sup> perché i versi a due a due devono avere sempre la stessa durata, ma per evitare la regolarità del metronomo, lunghe, brevi e anche silenzi vanno alternati. In quanto al movimento, tutto va declamato con la massima semplicità, senza precipitazioni né enfasi, col tono del narratore, quasi del lettore, ma progredendo nell'azione farsi interprete del o dei personaggi, alternando racconto e dialogo, in un *crescendo* fino all'esplosione finale.

Per rendere più espliciti questi precetti Coquelin legge, commentandolo, un poema di Manuel, *La Robe*, dramma popolare, dal tono semplice e dai sentimenti umani e naturali, dove in un dialogo serrato si affrontano, nella loro misera esistenza, un uomo e una donna, poi *La Messe de l'âne*, poemamonologo di un semplice contadino dal quadro rustico e molto umano, infine *Les Écrevisses [I Gamberi]* di Jacques Normand, breve *récit* comico, declinato in prima persona, diviso in stanze con un refrain, dal ritmo ben evidente: *adagio, allegro, presto, decrescendo*.

### Rileggere Molière

Infine, Molière. È senza alcun dubbio il repertorio classico, Molière in particolare, come si evince dagli accenni che abbiamo fatto alla sua assidua presenza negli spettacoli della Comédie, che ha permesso a Coquelin di diventare il grande attore che sa di essere, segnalandosi per originalità e spessore interpretativo. Non sorprende quindi che Molière sia il suo punto centrale di riferimento, l'autore sommo, paragonabile solo a Shakespeare, da leggere e rileggere per penetrarne sfumature e sottintesi.

---

<sup>137</sup> Ivi, pp. 16-17.

Negli anni Ottanta vedono la luce tre studi incentrati su altrettanti personaggi di Molière: *Alceste*, *Arnolphe* e *Tartuffe*,<sup>138</sup> frutto di conferenze durante le quali Coquelin, nell'analizzare i testi, suffragato da documenti del tempo, propone una chiave di lettura, semmai li dovesse portare in scena, unitaria: vanno rappresentati tutti sotto il segno del ridicolo e della comicità. Smentendo saggisti e studiosi porta avanti la sua teoria ricorrendo a un'approfondita analisi filologica delle commedie, attento anche a restituire il contesto storico della stesura e della ricezione, e negando qualsiasi possibilità di identificare il drammaturgo con i personaggi. Molière, a suo tempo aveva impersonato *Arnolphe* (1662) e *Alceste* (1666), mentre nel *Tartuffe*, *Orgon* (1664).<sup>139</sup>

Di *Alceste* si è fatto un mito, la virtù incarnata, l'ideale umano, scrive Coquelin riassumendo il pensiero dei più: «Lo si approva con aria afflitta; con lui si maledice la società corrotta che lo fa soffrire; è un eroe, un santo, diciamolo in due parole, un attore tragico».<sup>140</sup> Ma così facendo si cancella non solo il titolo di *Misanthrope* che sottintende una commedia, ma ancor più il sottotitolo con cui era stato presentato: *l'Atrabilaire amoureux*. Molteplici poi le possibili letture proposte, quelle di un *Alceste* giansenista, dell'uomo onesto indignato dai costumi del tempo, di un essere di dolore nella fattispecie degli *Amleto* o dei *Faust*, di un essere simbolico, l'ideale umano; dimenticando così che Molière è innanzi tutto un attore comico.

Altrettanto specioso poi identificare *Alceste* con un personaggio reale o addirittura con l'autore col pretesto che *Célimène* potrebbe essere *Armande* di cui, al momento della stesura della commedia, Molière aveva scoperto le infedeltà; egli è un carattere, un tipo e Molière, da 'contemplateur' qual è, ha voluto dipingere i difetti dell'uomo cogliendoli ogni dove; e qui, per il *grand monde* dei cortigiani Molière si serve del linguaggio rarefatto delle alte sfere, diverso da quello più libero di *Tartuffe* e più arguto de *L'École des Femmes*.

<sup>138</sup> Pubblicati da Ollendorff: *Molière et le Misanthrope*, 1881; *L'Arnolphe de Molière*, 1882; *Tartuffe*, 1884. Analizzo i testi delle conferenze in ordine cronologico di stampa. Curiosamente non ha interpretato alla Comédie-Française nessuno di questi personaggi. Nel *Misanthrope* ha impersonato Dubois, valet di *Alceste*, 14 gennaio 1861; Una guardia, 31 marzo 1865; Oronte, innamorato di *Célimène*, 14 gennaio 1878. Nell'*École des Femmes* [*La Scuola delle mogli*] i ruoli secondari del Notaio, 19 luglio 1861 e di Alain, il contadino valet di *Arnolphe*, 3 agosto 1868. Nel *Tartuffe* il sergente M. Loyal, 13 luglio 1861; nello spettacolo in suo onore in occasione della sua «représentation de retraite» ha impersonato *Tartuffe*, ma solo il terzo atto.

<sup>139</sup> Secondo l'analisi di Roselyne Laplace condotta sui *Registres des représentations journalières* (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française) Coquelin avrebbe recitato complessivamente 1072 volte impersonando i personaggi del repertorio di Molière, in assoluto l'autore da lui più interpretato. Per altro il culto di Molière era una costante alla Comédie-Française, che non si smentisce nel tempo, nel 1876 era stato pubblicato il *Registre de La Grange (1658-1685)* che aveva avuto grande eco, e ogni anno una cerimonia particolare con tutti i membri della Comédie celebrava l'anniversario del suo compleanno (15 gennaio).

<sup>140</sup> *Molière et le Misanthrope*, cit., p. 3.

In nome della virtù puritana Alceste vorrebbe riformare tutto, ma per il suo carattere intrattabile e paradossale appare ridicolo,<sup>141</sup> le sue stravaganti esagerazioni finiscono per far suonar falso il vero e il modo di dar lezioni di moralità brusco ed eccessivo fa apparire caricaturale la sua indignazione. In tal senso l'avrebbe interpretato Coquelin: nel leggere la scena tra Alceste e Célimène (atto IV, scena 3), sottolinea come Molière «non si allontani un momento dalla più vera commedia»,<sup>142</sup> e avrebbe senz'altro fatto ridere con gli eccessi di Alceste.

L'impianto della conferenza su *L'Arnolphe de Molière* è leggermente diverso, qui Coquelin riassume con brio l'argomento, facendo finta di assistere alla prima de *L'École des Femmes*, il 26 dicembre 1662, immaginando anche i commenti degli spettatori. Recita poi vari passi particolarmente esemplari per la loro comicità come il discorso di Arnolphe ad Agnès sui doveri del matrimonio (III, 2), la lettera inviata da lei a Horace e che questi legge ad Arnolphe (III, 4) credendolo amico e confidandogli anche il progetto di rapire Agnès, fino alla comicità del quinto atto, in cui Arnolphe prima rimprovera aspramente Agnès e poi le dichiara il suo amore.<sup>143</sup> Non ha proprio senso immaginare un Arnolphe tragico, lo stesso Luigi XIV, avendo assistito allo spettacolo, aveva dichiarato Molière «excellent poète comique». Come non ridere di Arnolphe che si era tanto vantato di un'educazione infallibile per essere alla fine sconfitto da un'ingenua che si prende gioco di lui, e che Molière ha dipinto tronfio di vanità (cambiar nome dopo la quarantina per farsi chiamare Monsieur de La Souche!).<sup>144</sup>

<sup>141</sup> Lo esplicita Philinte ad Alceste: «Je vous dirai tout franc que cette maladie, / Partout où vous allez, donne la comédie; / Et qu'un si grand courroux contre les mœurs du temps / Vous tourne en ridicule auprès de bien des gens», atto I, scena 1, vv. 105-108. «Vi dirò con tutta franchezza che questa malattia, / Dovunque voi andiate, si fa commedia / E che un così grande sdegno contro i costumi attuali / Vi rende ridicolo agli occhi dei più». Dello stesso avviso anche Zola: «Alceste è un personaggio comico, una natura pessimista la cui tetraggine è esagerata per suscitare il riso; solo che questo comico prova a tratti amarezze che ne fanno il prototipo della tristezza umana. Tutte le rivolte della coscienza indignata, tutte le sofferenze del giusto alle prese con la vita prorompono in quest'anima in un modo così strano che non si sa se si debba ridere o piangere delle sue furiose invettive contro la società. [...] Molière, col senso profondo che aveva del vero, ha inventato questo personaggio così vivo nel quale si avvertono tutte le contraddizioni, tutti i grovigli, tutto il male e tutta la grandezza dell'uomo. Alceste non può essere paragonato che ad Amleto», *Ceuvres critiques. Nos Auteurs dramatiques*, cit., «Théâtre classique», p. 12.

<sup>142</sup> *Molière et le Misanthrope*, cit., p. 64.

<sup>143</sup> Per sfuggire al ridicolo di essere tradito da un'ipotetica moglie, situazione in cui si erano trovati tanti suoi amici, Arnolphe ha deciso di educare secondo rigidi dettami una sposa ideale, una *sotte*, una sciocca, ignorante del mondo e di un'ingenuità a tutta prova.

<sup>144</sup> Coquelin deplora quell'educazione che mira a fare delle donne un oggetto di piacere creato esclusivamente per il diletto del suo signore e padrone: «Comme un morceau de cire entre mes mains elle est, / Et je lui puis donner la forme qui me plaît», atto III, scena 3, vv. 810-811, «Tra le mie mani è come un pezzo di cera. / E posso darle la forma che mi aggrada». Ma Molière vuole tutt'altro, i libri per imparare a pensare e «la scuola del mondo» per imparare a vivere (*L'Arnolphe de Molière*, cit., p. 95).

In quanto a *Tartuffe*, Coquelin dichiara di non voler passare per un erudito, ma di essere stato costretto a risalire a fonti storiche per enucleare le vere intenzioni di Molière nella composizione del personaggio; la scomparsa delle due stesure precedenti a quella del febbraio 1669 pone infatti problemi d'interpretazione. Per Coquelin *Tartuffe* non è né un ateo né un ipocrita come Dom Juan, ma un 'mistico', avendo abbracciato la dottrina dei gesuiti e il loro linguaggio, sostiene che con il cielo si può venire a patti e che «le mal de l'action» può essere emendato con «la pureté de [l']intention».<sup>145</sup>

Le massime gesuitiche facili da seguire e applicabili a ogni circostanza della vita dispensano l'uomo dal ragionare, *Tartuffe* finisce per identificarsi con Dio per cui qualsiasi sua azione sarà santificata, ma in quest'ottica il personaggio offre evidenti prospettive comiche: comica la scena con Elmire (atto III, scena 3), comico quando invece di difendersi delle accuse di Damis che ha svelato al padre il suo operato, si accusa di essere un peccatore incallito (atto III, scena 6), comica l'ultima sua battuta del terzo atto «La volonté du ciel soit faite en toute chose» (v. 1082) quando Orgon lo ha dichiarato suo erede. Al ridicolo delle sue affermazioni da mistico e da perfetto casista che predica una dottrina di astinenza quando non si rifiuta nulla, e giustifica con la volontà del cielo le sue azioni ingannevoli, si aggiunge il ridicolo delle situazioni vedi la scena del tavolo, quando si scontra con Orgon che appare al posto di Elmire, o la piega comica dello scioglimento quando, dopo aver ritenuto di essere il padrone, viene cacciato di casa e gettato in prigione.<sup>146</sup> «Credo che facendo ridere si entri nelle mire di Molière. *Castigat ridendo*» afferma Coquelin, ridere del cattivo devoto, dell'orgoglio smisurato dell'uomo che si crede sacro.<sup>147</sup>

Con il *Dom Juan* Coquelin, chiudendo la serie degli studi su Molière, vuole rendere esplicito il valore morale e la filosofia che ne sottende l'intera opera, ma senza fare alcun accenno alla messa in scena o a una sua eventuale interpretazione.

*Dom Juan*, commenta Constant, è certamente la pièce più singolare dell'autore e del tempo: vi si parlano tutte le lingue, appare in scena l'intera società: contadini, borghesi, religiose, nobili; il soprannaturale alligna accanto al reale, le coordinate spazio-temporali vengono sovvertite. Ascritto al periodo che Coquelin definisce 'eroico', Molière fulmina in *Dom Juan* due poteri da lui avversati, il libertino incallito, il *grand seigneur*, *méchant homme*, e il falso devoto.

<sup>145</sup> Cfr. la battuta di *Tartuffe* a Elmire (atto IV, scena 5, vv. 1485-1492).

<sup>146</sup> Risponde *Tartuffe* a Orgon: «Vos injures n'ont rien à me pouvoir aigrir; / Et je suis, pour le ciel, appris à tout souffrir», (atto V, scena 7, vv. 1867-1868), battuta che secondo Coquelin deve essere recitata in modo da suscitare l'ilarità.

<sup>147</sup> *Tartuffe*, cit., p. 69.

Il drammaturgo ha creato «un essere fantastico e sublime alla maniera di Faust e Amleto e impersonato di volta in volta l'uomo assetato d'ideale e l'uomo in rivolta che professa la ribellione abbagliato dalla luce come il Satana di Milton o il Prometeo di Eschilo»<sup>148</sup>.

Al di sopra dei comuni mortali, come i 'roués' della corte di Monsieur le Dauphin, Dom Juan pensa per la sua supremazia di poter trasgredire qualsiasi legge e che nessuna autorità possa ostacolare i suoi desideri. «Senza nessun afflato umano, pietà, paura o santo orrore, la sua anima di ghiaccio gli consente una sorprendente lucidità di spirito. [...] Il bene e il male è ciò che gli piace o non gli piace».<sup>149</sup>

Dopo aver analizzato le varie 'incarnations' di Dom Juan nelle letterature europee e l'influsso dei filosofi quali Gassendi e Descartes, Coquelin conclude che la vera morale di Molière è quella della società e della vita; la «gaieté d'esprit» che ne illumina l'intera opera e superiore a tutti i colpi della fortuna, era, come per Rabelais l'ultima parola della filosofia.

Nel saggio *Molière et Shakespeare* che vede la luce in Francia nel 1901, ma che era stato oggetto di una 'lecture' al Nineteenth Century Club di New York durante il primo soggiorno di Coquelin negli Stati Uniti,<sup>150</sup> l'attore individua nel raffronto fra i due drammaturghi varie similitudini: prima autori, poi attori, infine direttori di compagnie, entrati giovanissimi nella carriera teatrale, morti quasi alla stessa età, di famiglia borghese, entrambi protetti dal favore regio, incuranti della loro opera che viene pubblicata completa solo dopo la loro scomparsa; con un'unica regola essere veri e piacere, la stessa passione per la naturalezza e la stessa avversione per l'enfasi. In questo studio squisitamente letterario, nessun accenno alla realizzazione scenica o all'interpretazione.

L'analisi tra costanti e varianti che Constant conduce in parallelo nelle loro opere dimostra una profonda conoscenza dei testi e una reale sensibilità critica. La commedia in Molière, soprattutto a partire da *L'École des Femmes*, si fa satira del mondo e svela in scena gli arcani della società, privilegiando lo studio dei caratteri individuali a discapito di quelli sociali, mettendo in pratica i principi di Aristotele di 'purgare' gli uomini dei loro difetti: quasi tutte le opere hanno una finalità e una morale. Mai invece da parte sua Shakespeare ha pensato alla possibilità di riformare la società tramite il teatro, ha voluto fare solo opera d'arte; in entrambi Coquelin riscontra poi la stessa fecondità creatrice, la stessa intensità di vita, la stessa forza drammatica.

<sup>148</sup> *Le Dom Juan de Molière*, «La Revue de Paris», 11<sup>e</sup> a., n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1904, p. 572.

<sup>149</sup> *Ivi*, p. 573.

<sup>150</sup> *Molière et Shakespeare*, «Grande Revue», 1<sup>er</sup> janvier 1901, pp. 57-83, traduzione del testo inglese *Molière and Shakspeare [sic]*, «The Century Illustrated Monthly Magazine», XXXVIII, n° 6, October 1889, pp. 820-830.

In quanto ai caratteri dei personaggi necessariamente diversi per il genere commedia *vs* dramma, quelli di Molière *sono* perché nelle più diverse situazioni restano fedeli a loro stessi e sanno scegliere il proprio destino, quelli di Shakespeare *diventano*, modificandosi, spinti da passioni devastanti e incontrollabili, la volontà dell'individuo appare come il gioco del caso e l'esito è fatale, tutto il suo teatro è di carne e di sangue.

Se Molière si chiude nell'umano e non conosce la natura, Coquelin individua la 'vertiginosa' poesia shakespeariana nella comunanza tra mondo e uomo, tra il mondo delle cose e il mondo degli spiriti, la sua poesia è l'arte di esprimere l'inesprimibile.

Del tutto diversa la concezione che hanno della vita, per il Bardo «è mobile, torbida, mutevole sottratta nel suo sviluppo alla volontà umana, soggetta ai venti, alla pioggia, a ogni soffio»,<sup>151</sup> i suoi personaggi sono in balia di forze superiori e facili prede della follia, tutto è menzogna, inganno, vertigine. Se Shakespeare vede la vita come un sogno, Molière lega ogni cosa alla realtà, in lui gli incidenti scaturiscono dal contrasto fra i caratteri e si risolvono dando ascolto alla ragione.

E Coquelin conclude che Shakespeare offrendoci l'immenso e doloroso spettacolo del mondo insegna a pensare mentre Molière con la sua realtà insegna a vivere.

---

<sup>151</sup> Ivi, p. 81.

### Pubblicazioni di Constant Coquelin

#### 1880

*L'Art et le comédien*, Paris, Ollendorff.

Successivamente in inglese: *The Actor and his art*, by C. Coquelin of the *Comédie Française*, translated from the French by Abby Langdon Alger, Boston, Roberts Brothers, 1881.

#### 1881

*Molière et le Misanthrope*, Paris, Ollendorff.

Paul Delair, *Les Contes d'à présent*, avec une lettre de C. Coquelin aîné de la Comédie-Française sur la poésie dite en public et l'art de la dire, Paris, Ollendorff.

*Un poète du foyer*. Eugène Manuel, Paris, Ollendorff.

#### 1882

*Un poète philosophe*. Sully Prudhomme, Paris, Ollendorff.

*L'Arnolphe de Molière*, Paris, Ollendorff.

*Les Comédiens par un comédien*, «Le Temps», 1° novembre, poi in un opuscolo: *Le Scandale d'hier*. *Le Comédien par un journaliste*, di Octave Mirbeau, Paris, Brunox 1883.

#### 1884

*L'Art de dire le monologue*, in collaborazione con il fratello Coquelin cadet, Paris, Ollendorff.

*Tartuffe*, Paris, Ollendorff.

*Un poète national*. Béranger, Paris, Ollendorff.

#### 1887

*Acting and Actors*, «Harper's New Monthly Magazine», may, pp. 891-909, pubblicato in francese nel 1889: *L'Art du comédien*, «Revue Illustrée», V a., t. IX, décembre 1889-juin 1890, pp. 12-40. Uscirà successivamente in volume (Paris, Ollendorff, 1894).

Eugène-Edouard Morand, *Le Roman de Paris*, Préface, Paris, Ollendorff.

#### 1889

*Molière and Shakspeare* [sic], in «The Century Illustrated Monthly Magazine», XXXVIII, n° 6, October 1889, pp. 820-830. Traduzione in francese «Grande Revue», 1<sup>er</sup> janvier 1901, pp. 57-83.

Samson, *L'Art Théâtral*, Préface, Paris, Dentu.



**1896**

*Regnard, Scène tirée de Democrite, arrangée par Coquelin aîné de la Comédie-Française*, Paris, Ollendorff (si tratta del testo della scena tra Strabon e Cléanthis, 18 pp.).

**1904**

*Le Dom Juan de Molière*, «La Revue de Paris», 11<sup>e</sup> a., n° 7, 1<sup>er</sup> avril 1904, pp. 555-594.

**1922**

Louis Péricaud, *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné. Notices biographiques de Louis Péricaud, préface de Coquelin aîné*, Prefazione pubblicata postuma, Paris, Fasquelle.

### Nota

Le traduzioni sono state condotte sulle due edizioni rispettivamente del 1880 e del 1894, entrambe pubblicate a Parigi da Ollendorff. Nello stilare il repertorio di Coquelin, la cronologia degli spettacoli e i profili degli attori mi sono avvalsa in particolare dei testi seguenti:

Georges d'Heylli [Edmond Antoine Poinot], *Journal intime de la Comédie-Française, 1852-1871*, Paris, Dentu, 1879.

Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900 – Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Paris, Plon, 1901.

Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier). Biographie, Bibliographie, Iconographie*, Genève, Bibliothèque de la Revue Universelle Internationale Illustrée, 1904, 2 voll.

Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française – 1904*, Paris, Plon-Nourrit, 1905.

Édouard Noël et Edmond Stoullig, *Les Annales du théâtre et de la musique, 1875-1907*, Paris, Charpentier poi Ollendorff, 1876-1908.

*La Comédie-Française, 1680-1962*, Catalogue de l'Exposition, Château de Versailles, 1962, Ministère des Affaires Culturelles.

Roselyne Laplace, *Constant Coquelin, comédien de Paris*, tesi di dottorato, Université de Paris-Sorbonne, 1975.

Dossier des Sociétaires, Constant Coquelin, Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

Il termine *comédien* dei testi di Coquelin viene reso in italiano con *attore*. In Francia la parola *acteur* aveva una connotazione generica, si usavano in alternanza i termini *comédien* – interprete per antonomasia della commedia – e *tragédien* – interprete della tragedia – secondo la divisione fra i due generi codificata fin dal Seicento e che implicava una differenziazione dei ruoli fra gli interpreti; era piuttosto raro infatti che un attore recitasse indifferentemente parti tragiche e comiche. Per altro, fin dall'inizio della creazione della troupe della Comédie-Française nel Seicento, gli attori nel loro insieme erano definiti *comédiens du Roi*.

Se non altrimenti specificato tutte le traduzioni dei testi sia in francese che in inglese sono del curatore.

Constant Coquelin

## L'arte e l'attore

In tempi recenti ci s'interessa molto a noi; si discute a proposito degli attori e del teatro, vogliono far di noi persone a parte nell'arte e nella società; si è giunti persino a dire che non saremmo che semplici pappagalli... Cercherò di provare che l'attore è un artista e che ha una sua posizione in uno Stato allo stesso titolo di ogni altro cittadino.

Cos'è dunque *l'arte* e cosa si intende con essa, se non l'interpretazione della natura, della verità, più o meno penetrata da un'illuminazione che non altera le proporzioni, ma che nondimeno fa risaltare il tratto o lo colora, mette in rilievo la vita, così che la nostra mente sia emozionata nel modo più vivo e profondo?

Non è quello che fa l'attore?

Il poeta ha come materia le parole; lo scultore il marmo o il bronzo; il pittore i colori e la tela; il musicista i suoni: ma la materia dell'attore è se stesso. Per realizzare un pensiero, un'immagine, un ritratto virile, opera su di sé! È lui la propria tastiera, suona con le proprie corde, si plasma come creta, si scolpisce, si dipinge!

Ma, mi direte, non è un lavoro d'artista, perché il pensiero che realizza non è il suo e la creazione è lo specifico dell'arte. Ah! La creazione! Vedete se il buon senso popolare non risponde immediatamente all'obiezione, perché questa parola *creazione* è proprio quella di cui ci serviamo per indicare la prima esecuzione di una parte. E la parola è rigorosamente vera. Se non mi credete, credete a Victor Hugo che dice di M<sup>lle</sup> George, in *Marie Tudor*: «Ella crea, nella creazione stessa del poeta, qualcosa che stupisce e incanta l'autore stesso».<sup>152</sup>

Trovo anche nelle *Memorie* di Marmontel:

[M<sup>lle</sup> Clairon] fu ancora più sublime nella parte di Elettra. Quella parte che Voltaire le aveva fatto declamare con una lamentazione continua, raggiunse una bellezza sconosciuta anche a lui, poiché nel sentirla recitare nel suo teatro a Ferney, esclamò: «Non sono io che ho fatto questo, è lei; lei ha creato la sua parte!».<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Victor Hugo (1802-1885), portò sulle scene *Maria Tudor* (dramma storico, in tre atti, in prosa, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 6 novembre 1833) con M<sup>lle</sup> George (1787-1867) nel ruolo del titolo.

<sup>153</sup> A proposito di questo episodio e per il rapporto fra Jean-François Marmontel (1723-1799) e M<sup>lle</sup> Clairon, cfr.: Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, a cura di Valeria De Gregorio Cirillo, Libri di AAR, anno IV, n° 8, novembre 2014 (pp. 14-15 e 181-182).

È dunque nel contempo il parere di Voltaire e di Marmontel, e la parola *creato* sembra essere una creazione stessa di Voltaire.

Quanto significativo è lo stupore del poeta. Se lui lo prova, a maggior ragione gli altri. Non possono sottrarvisi, del resto leggete le loro prefazioni, le loro postfazioni, spesso le loro dediche.

Vi chiedo il permesso di citarne alcune.

Letto sull'esemplare de *Le Fruit défendu*:<sup>154</sup>

Mio caro Regnier,<sup>155</sup>

Nell'offrirvi questo libriccino, ho il piacere di mettere per iscritto sulla prima pagina l'espressione della mia cordiale gratitudine. Oltre al prezioso aiuto del vostro talento, vi devo i consigli più utili e i migliori incoraggiamenti.

Vi prego quindi di ricevere in cambio i ringraziamenti che indirizzo all'artista, al collega, all'amico.

Camille Doucet

Al grande attore che ha creato Jean Baudry.<sup>156</sup>

Il suo ammiratore e amico

Auguste Vacquerie

Sulla copia di *Julie*:<sup>157</sup>

Al mio caro ed eccellente Regnier, ringraziandolo molto cordialmente per la sua dedizione così cordiale, sincera, illuminata per l'opera e il suo autore.

Octave Feuillet

A proposito di *Comme il vous plaira!*<sup>158</sup> M<sup>me</sup> Sand scriveva al mio eccellente maestro e amico:

---

<sup>154</sup> *Il Frutto proibito*, commedia in tre atti, in versi, Comédie-Française, 23 novembre 1857, di Camille Doucet (1812-1895). Autore di vaudevilles, di scene liriche e di commedie in versi che ebbero un discreto successo; tra il 1853 e il 1870 dirige il Bureau des Théâtres, carica amministrativa rivestita con grande efficacia. Accademico di Francia nel 1865.

<sup>155</sup> François-Joseph-Philoclès Regnier de la Brière (1807-1885), figlio d'arte, debuttò alla Comédie-Française interpretando la parte di Figaro, fu nominato sociétaire nel 1835 per le parti comiche e le 'utilités'. Il suo repertorio era vastissimo (in una lista che lo concerne si contano duecentocinquanta parti). Dal 1854 era stato nominato professore al Conservatorio, dove Coquelin fu suo allievo; Régisseur général della Comédie dal 1872 al 1875. Ha collaborato alla stesura di numerose pièces e pubblicato studi sul teatro (*Souvenirs et études de Théâtre*, Paris, Ollendorff, 1887; *Le Tartuffe des Comédiens: Notes sur Tartuffe*, Paris, Ollendorff, 1896). Insignito della Legione d'onore nel 1872.

<sup>156</sup> La pièce *Jean Baudry*, commedia in quattro atti in prosa, Comédie-Française, 19 ottobre 1863, è la più conosciuta fra le opere teatrali di Auguste Vacquerie (1819-1895), scrittore, drammaturgo e giornalista. Alla creazione, nel ruolo del titolo recitava Regnier, Coquelin impersonava il creditore Gagneux.

<sup>157</sup> *Giulia*, dramma in tre atti, in prosa, Comédie-Française, 4 maggio 1869, di Octave Feuillet (1821-1890). Romanziere e drammaturgo, accademico di Francia nel 1863 succeduto a Eugène Scribe. La sua pièce più celebre *Dalila* (1857). Nei romanzi che all'epoca riscossero grande successo si distacca per stile e contenuti dal naturalismo contemporaneo.

Nel momento in cui state terminando il lavoro di studio e di messa in scena di questo lavoro teatrale, desidero ringraziarvi per la grande intelligenza, coscienza e generosità da voi messe al servizio dell'arte che amate e dell'autore che vi ama...

E sulla copia di una graziosa operina rappresentata al Vaudeville di cui Regnier aveva diretto le prove, dal titolo *La Soupe aux choux*:<sup>159</sup>

La zuppa di cavoli

Ecco la mia povera zuppa di cavoli  
Adattata in commedia  
Nella sua scodella da tre soldi,  
Prima che si raffreddi,

Amico Regnier, più caro fra tutti,  
Permettete che ve la dedichi.  
Senza di voi non l'avremmo gustata:  
Grazie a voi è stata applaudita.

Sotto i vostri occhi, sotto la vostra mano  
Alexis, Chapuy, Saint-Germain,  
Thèse, hanno gareggiato in garbatezza:

Davanti a me, semplice spettatore,  
Hanno creato con voi la mia pièce.  
Ecco come ne sono l'autore.

Marc Monnier

Victor Hugo scriveva ancora, all'indomani de *Les Burgraves* queste parole relative a Geffroy:<sup>160</sup>

Geffroy, che come pittore e attore è due volte artista, e artista eminente, ha trasmesso al personaggio di Otbert quella fisionomia fatale che i poeti come Shakespeare sanno sognare e che gli attori come Geffroy sanno realizzare.

Un curioso passo di Dumas père, relativo a *Henri III*:<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> *Come vi piacerà*, commedia in tre atti, in prosa, Comédie-Française, 12 aprile 1856, di George Sand, pseudonimo di Aurore Dupin, baronessa Dudevant (1804-1876).

<sup>159</sup> *La zuppa di cavoli*, commedia in un atto, in prosa, Théâtre du Vaudeville, 6 novembre 1869 di Marc Monnier (1827-1885). Giornalista, romanziere e studioso dell'Italia cui dedicò numerosi volumi, scrisse anche per il teatro, il suo *Théâtre des Marionnettes*, è l'opera più interessante.

<sup>160</sup> *I Burgravi*, dramma in versi diviso in tre episodi, Comédie-Française, 7 marzo 1843, lo scarso successo della prima rappresentazione spinse Hugo ad abbandonare la scrittura per il teatro. Edmond Geffroy (1804-1895) debuttò alla Comédie-Française nel 1829 in ruoli tragici (Oreste nell'*Andromaque* di Racine e poi nell'*Amleto* e nell'*Otello* di Ducis. Era pittore (allievo di Amaury-Duval) anche in scena, curando con particolare attenzione e senso storico costumi e trucco. Si ritira nel 1865 dopo una lunga carriera di successi sia nella tragedia che nella commedia.

Dei rimproveri sono stati mossi a Michelot sul modo in cui ha creato la sua parte.<sup>162</sup> Quei rimproveri mi devono essere addebitati. Avevo in certo qual modo forzato Michelot a recitare la parte secondo dei documenti ritenuti falsi dalla critica. Ha dato successivamente al personaggio un'altra fisionomia, quella da lui scelta all'inizio ed è stato applaudito: il processo ha emesso il giudizio... avevo torto.

#### A proposito di Firmin:<sup>163</sup>

Trova nella sua parte non solo sfumature sfuggite all'autore, ma espressioni dei sentimenti che emozionano l'anima.

#### Dedica di Angèle:<sup>164</sup>

Agli attori che hanno recitato in *Angèle*. Amici miei abbiamo avuto un successo di famiglia, godiamone e condividiamolo.

#### *Il ne faut jurer de rien*:<sup>165</sup>

Al signor Got, per il suo Abate.<sup>166</sup>

Alfred de Musset

#### *Les Caprices de Marianne*:<sup>167</sup>

---

<sup>161</sup> Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour* [*Enrico III e la sua corte*], dramma storico in cinque atti, in prosa, Comédie-Française, 10 febbraio 1829.

<sup>162</sup> Théodore Michelot (1786-1856) attore alla Comédie-Française dal 1811 nei ruoli della commedia in cui brillava per il suo aspetto piacevole e la disinvoltura dei suoi modi. Ritiratosi nel 1831, continuò la sua carriera come professore di declamazione al Conservatorio dal 1835 al 1851.

<sup>163</sup> J.-B. François Becquerelle, detto Firmin (1784-1859), sociétaire della Comédie-Française dal 1817 dopo aver calcato le scene del Théâtre Louvois e dell'Odéon, vivace e amabile, fu felice interprete di Marivaux; il suo repertorio era assai vasto, aveva creato più di cento ruoli.

<sup>164</sup> A. Dumas, *Angela*, dramma in cinque atti, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 28 dicembre 1833.

<sup>165</sup> *Non bisogna mai giurare*, commedia in tre atti in prosa, Comédie-Française, 22 giugno 1848 di Alfred de Musset (1810-1857), la pièce era andata in scena alla vigilia dell'insurrezione. Sospesa e poi ripresa, Got reciterà nella parte dell'Abate durante i cinquant'anni della sua carriera.

<sup>166</sup> Edmond Got (1822-1901), sociétaire alla Comédie-Française dal 1850 recita nella sua lunga carriera non solo nel repertorio classico, ma anche in quello contemporaneo con grande successo. In quanto professore del Conservatorio è nominato nel 1881 Cavaliere della Legione d'onore. Autore di libretti d'opera, il suo *Journal* è stato pubblicato postumo nel 1910 a cura del figlio Médéric: *Journal de Edmond Got. Sociétaire de la Comédie-Française, 1822-1901*.

<sup>167</sup> *I Capricci di Marianna*, commedia in quattro atti in prosa, Comédie-Française, 14 giugno 1851, era stato Got a interpretare per primo il personaggio di Tibia (servitore di Claude).

Grazie per Tibia, mio caro Got

Alfred de Musset

*Le Duc Job*:<sup>168</sup>

Al duca Got

Léon Laya

*Souvent homme varie*:<sup>169</sup>

All'autore di Troppa, il suo debitore,

Auguste Vacquerie.

*Maître Guérin*:<sup>170</sup>

Mio vecchio amico, una creazione come quella di *Maître Guérin*, è una collaborazione, sono felice di riconoscerlo.

Émile Augier<sup>171</sup>

Questo termine, collaborazione, viene utilizzato in una deliziosa lettera di Ambroise Thomas a Faure; vi chiedo il permesso di leggervela:<sup>172</sup>

Mio caro Faure,<sup>173</sup>

È già stato proclamato l'immenso successo che avete appena ottenuto nell'*Amleto*; il futuro spero, ne parlerà ancora di più.

Mi affretto a inviarvi fin dal primo giorno questo spartito e tengo a dirvi quanto sa stato felice e commosso dai segni di affettuosa dedizione che non avete smesso di approfondire durante i lunghi studi del nostro lavoro.

---

<sup>168</sup> *Il Duca Job*, commedia in quattro atti in prosa, Comédie-Française, 4 novembre 1859 di Léon Laya (1811-1872); è la sua pièce di maggior successo. In un'altra commedia di Laya, *La Loi du cœur* (tre atti, in prosa) Coquelin recita all'inizio della sua carriera nella parete di Joseph.

<sup>169</sup> *Spesso l'uomo cambia*, commedia in due atti in versi, Comédie-Française, 2 maggio 1859 di Auguste Vacquerie.

<sup>170</sup> *Maître Guérin*, commedia in cinque atti in prosa, Comédie-Française, 29 ottobre 1864.

<sup>171</sup> Émile Augier (1820-1889), poeta e drammaturgo, accademico di Francia (1857). Coquelin reciterà in sette delle sue commedie, oltre alle quattro citate in nota e al già ricordato personaggio di Valtravers, porterà sul palcoscenico della Comédie-Française anche: *La Jeunesse*, cinque atti in versi, (30 luglio 1863), impersona Hubert; in *Paul Forestier*, quattro atti in versi, (25 gennaio 1868), interpreta la parte di Adolphe de Beaubourg nella ripresa del 31 ottobre 1876.

<sup>172</sup> Ambroise Thomas (1811-1896), compositore di opere e di opéras-comiques, ottenne un grande successo con il suo *Amleto* (1868).

<sup>173</sup> Jean Baptiste Faure (1830-1914) cantante di grande talento, dotato di notevole presenza scenica e capacità recitative.

*Nostro* è la parola giusta, perché considero come un'autentica collaborazione l'autorità del vostro talento, i consigli della vostra esperienza e le costanti attenzioni da voi dedicate non solo alla magnifica *creazione* della vostra parte, ma ancora a tutto l'insieme dell'opera.

Io, che ho partecipato vivamente ai vostri successi e seguito con tanto interesse ogni fase della vostra brillante carriera, mi rallegro di vedere oggi il mio nome accomunato al vostro recente e doppio trionfo di cantante ammirevole e di grande attore.

Per sempre, mio caro amico, il vostro affezionatissimo e devotissimo

Ambroise Thomas

16 marzo 1868

### Trovo poi nelle Memorie di Halévy:<sup>174</sup>

Nel 1835 Nourrit<sup>175</sup> recita la parte dell'ebreo Eléazar. Nella descrizione che Scribe<sup>176</sup> mi aveva fatto dell'intreccio della *Juive* e del modo in cui intendeva illustrarlo, la parte del cristiano Léopold, amante dell'ebrea Rachel, era destinata a Nourrit; quella del padre affidata a Levasseur e del cardinale a Dabadie.<sup>177</sup>

Ma quando cominciai a occuparmi della distribuzione, fui colpito dai nuovi accenti che la voce del tenore avrebbe dato alla musica, la voce di Nourrit nella parte del padre.

Ottenni così, nella parte del Cardinale, padre anch'esso, la voce e il talento di Levasseur.

Scribe fu della mia opinione e di comune accordo demmo il testo a Nourrit perché lo leggesse, lasciandolo padrone di scegliere la parte. «La mia scelta è fuor di dubbio, ci disse pochi giorni dopo, avrò un cuore paterno». Nourrit associandosi così al nostro desiderio era animato dal sincero amore della sua arte. Il tenore tiene alle prerogative di amoroso, teme, truccandosi da vecchio, di perdere per sempre il prestigio della giovinezza e di lasciare agli spettatori, soprattutto alle spettatrici, il ricordo duraturo di una maschera sgradevole e l'impronta troppo precoce di quell'età fatale che l'arte dell'attore nasconde con abilità; ma Nourrit era abbastanza giovane e si sentiva abbastanza forte per affrontare quel pericolo e vi si buttò a capofitto, nobilmente, nel comune interesse. Nourrit ci dette eccellenti consigli. Al quarto atto c'era un finale, ci chiese di sostituirlo con un'aria, ne composi la musica sulla situazione scelta; Nourrit chiese a Scribe di autorizzarlo a scrivere lui stesso le parole dell'aria la cui musica era già composta. Voleva scegliere le sillabe più sonore, più favorevoli alla sua voce. Scribe nella sua grande generosità acconsentì di buon grado al desiderio del cantante e Nourrit ci portò, qualche giorno dopo, le parole dell'aria «Rachel, quando del signore la grazia tutelare».

---

<sup>174</sup> Jacques Fromental Lévy, detto Halévy (1799-1862) compositore di grandi opere e professore al Conservatorio, aveva creato la musica de *L'Ebreo* (opera in cinque atti) su libretto di Scribe. Andata in scena il 23 febbraio 1835 all'Académie Royale de Musique, salle Le Peletier, costituì il suo più grande successo.

<sup>175</sup> Adolphe Nourrit (1802-1839), artista lirico.

<sup>176</sup> Eugène Scribe (1791-1861) drammaturgo con un catalogo ricchissimo di più di quattrocento pièces, scrisse anche libretti per l'Opera e l'Opéra-Comique, alcuni in collaborazione. *L'Ebreo* è il suo testo più conosciuto, accanto ad altri successi come *La Favorite* [*La Favorita*], 1831. Accademico di Francia nel 1836.

<sup>177</sup> Si tratta dei due artisti lirici: Nicolas-Prospère Levasseur (1791-1853) e Henri-Bernard Dabadie (1797-1853).



Halévy, *Dernier souvenir*.

Vedete quanto anche lui fosse collaboratore e creatore.

E a proposito di Frédéric Lemaître,<sup>178</sup> Lamartine scriveva nella prefazione di *Toussaint Louverture* «che un grande attore aveva nascosto con lo splendore del suo genio le imperfezioni dell'opera».<sup>179</sup>

Non nego che in queste dediche ci possa essere una certa esagerazione determinata dai buoni rapporti di un lungo lavoro fatto in comune e da una certa propensione alla benevolenza, risultante della gioia di un successo... si è migliori quando si è felici, ma credo che la parte di verità sia abbastanza grande trattandosi di un'informazione seria fornita proprio da chi è più idoneo a darla in modo giusto.

Sì, l'attore crea anche quando interpreta un sogno di questi geni, i Racine, i Corneille, gli Hugo; persino, cosa ancora più strana se è un personaggio pensato e portato in scena da quei maestri unici che furono attori loro stessi, gli Shakespeare e i Molière.

C'è sempre una notevole distanza tra il tipo sognato e il tipo reale; creare un'anima non è tutto, bisogna fornirle un corpo, ma non basta, bisogna che questo corpo ne sia l'espressione compiuta e viva, che abbia i suoi propri modi di andare, di venire, di entrare, di uscire, di sedersi, di ridere, di piangere, di respirare, di parlare, di tacere e che tutti questi modi d'essere, di agire, di soffrire, stiano insieme, costituiscano un'individualità reale, evidente, incontrata, riconosciuta, con cui si è parlato: e questa pelle di cui il personaggio ha bisogno è l'attore a fornirgliela.

La pelle che l'attore offre a una parte, persino di Shakespeare, finisce per restargli sicché un particolare gioco scenico, un tratto fisionomico inventato da Garrick o da Kean sarà sempre presente sul palcoscenico in Amleto od Otello.<sup>180</sup> Nel teatro francese c'è una tradizione, di cui non si trova traccia

---

<sup>178</sup> Frédéric Lemaître (1800-1876), allievo del Conservatorio, recita in vari teatri dei Boulevards dove si abitua all'improvvisazione e alla pantomima; la notorietà arriva all'età di ventiquattro anni con *L'Auberge des Adrets*, mélodrame, ma trasformato, da un'idea geniale del giovane attore, in farsa. Grande interprete del teatro romantico, creerà nel 1839 *Ruy Blas*. Charles Baudelaire nelle sue *Curiosités esthétiques* afferma che l'attore «componesse la sua parte con la grandezza e la vastità del genio. Per quanto la sua recitazione sia costellata di dettagli luminosi, resta sempre sintetico e scultoreo», *L'Art romantique*, édition Henri Lemaître, Paris, Garnier, 1962, p. 471; era soprannominato il «Talma des Boulevards».

<sup>179</sup> *Toussaint Louverture*, poema drammatico in cinque atti, in versi, (6 aprile 1850 Théâtre de la Porte-Saint-Martin) di Lamartine. L'attore aveva recitato nel ruolo del titolo e aveva contribuito con Lamartine a modifiche necessarie per la rappresentazione.

<sup>180</sup> David Garrick (1717-1779) e Edmund Kean (1787-1833) famosi e acclamati interpreti di personaggi shakespeariani. Il primo anche drammaturgo e autore di *An Essay on acting* (1746), fu più volte a Parigi, conobbe i più grandi attori del tempo ed è presente nella trattatistica francese settecentesca (Sticotti, Diderot). Il secondo fu l'attore più celebre del teatro inglese in epoca romantica. La sua vita sfrenata e sopra le righe fu trasposta in un dramma di Alexandre Dumas, *Kean ou Désordre et génie* [*Kean ovvero Genio e sregolatezza*],

negli scritti di Molière, senza la quale non si rappresenta più Molière e che lo spettatore, da lettore, restituisce mentalmente accanto al camino, così come si ricostruiscono le lacune di un testo incompleto.

C'è di più. Ci sono capolavori, in un certo qual modo antiquati, che si ammirano leggendoli e sui quali si è d'accordo per dichiararne impossibile la rappresentazione. Chiamiamo le cose con il loro nome, la rappresentazione è noiosa se affidata ad artisti mediocri. Ma che sopraggiunga un attore di talento, che si impadronisca dell'opera seppellita sotto la coltre dell'indifferenza, – che questo attore vi entri, che vi esprima la sua forza e il suo estro ed ecco la mummia liberarsi delle sue bende e ritornare rigogliosa e viva, e la folla accorre e si entusiasma e il capolavoro dimenticato ha un successo di cassetta! Qui l'arte non si accontenta di creare, risuscita!

Aggiungiamo che sono rari i capolavori in cui l'attore non abbia, se si vuole, nulla o poco da mettere di suo. Molto più frequenti sono le parti nelle quali l'autore, di secondo, di terzo, o di nessun ordine, lascia all'interprete tutto o quasi tutto da fare. Cosa resta delle tante pièces classicheggianti dell'Impero o della Restaurazione, i *Léonidas*, i *Marius*, i *Charles VI*, ecc.<sup>181</sup> Nulla se non il ricordo di Talma.<sup>182</sup> Cercate allora di leggerle fino alla fine. Arrivate al passaggio in cui sapete che Talma era sublime e vi chiedete, grattandovi la testa: «Ma come diavolo faceva?». Eh, diamine! è molto semplice, creava. Leggete la scena, vi trovate Arnault o Pichat ed è inconsistente, lui ci metteva Talma e tutto diventava vivo, grandioso e bello! E dite che questa non è arte? Mi farete un favore se mi spiegate cos'è.

Penso, ad esempio, che si tratti di qualcosa di analogo al procedimento del ritrattista. Il tipo che l'attore deve riprodurre (difficoltà che non concerne il ritrattista), non sempre ce l'ha sotto gli occhi, deve cominciare, in un certo qual senso a evocarlo, come un mago. L'autore, se è un talento, un genio, crea secondo la propria immaginazione il personaggio completo; altre volte, molto spesso, non fornisce che uno schizzo, un abbozzo; altre volte, infine, è necessario che l'attore attinga personalmente al fondo comune e

---

cinque atti in prosa (Théâtre des Variétés, 21 agosto 1836), la pièce era stata scritta per Frédérick Lemaître.

<sup>181</sup> Con la Restaurazione sono in auge, accanto al repertorio di epoca imperiale, tragedie d'ispirazione politica come *Leonida* (tragedia in cinque atti, in versi, Comédie-Française, 26 novembre 1825) di Michel Pichat (1790-1828) e *Carlo VI* (tragedia in cinque atti in versi, Comédie-Française, 6 marzo 1826) di Alexandre-Joseph La Ville de Mirmont (1783-1845). Di fine Settecento: *Marius à Minturne* [*Mario a Minturno*], tragedia in cinque atti in versi, Comédie-Française, 19 maggio 1791 di Antoine Vincent Arnault (1766-1834).

<sup>182</sup> L'ultima apparizione di Talma sul palcoscenico della Comédie, il più grande interprete del tempo, era stata nella tragedia di *Carlo VI* (13 giugno 1826), morirà il 19 ottobre; anche l'interpretazione di *Leonida* era stata una fra le sue più recenti creazioni, riscuotendo grandi consensi.

cioè alla natura umana e raffiguri in astratto, a forza di osservazioni e riflessioni il personaggio cui darà forma.

Gli attori sommi hanno anche la splendida fortuna di creare di sana pianta, quasi malgrado gli autori, dei tipi che sussistono accanto a quelli nati dal cervello di Molière. Tutti capiscono che sto per parlare di Frédérick e della sua immortale creazione di Robert-Macaire.

Lascio la parola allo stesso Frédérick e leggo da un volume appena pubblicato da Ollendorff, il libraio di Rue de Richelieu,<sup>183</sup> il racconto della prima rappresentazione de *L'Auberge des Adrets*.<sup>184</sup>

La storia di questo sinistro mélodrame trasformato in buffoneria dopo esser stato concepito in modo serio dagli autori, è stata talmente snaturata che sarà forse interessante raccontare la vera origine di una fantasia che sarebbe diventata il prologo di una commedia chiamata a dieci anni di distanza a destare così fortemente la suscettibilità di più di un Robert Macaire affermato o di un Bertrand decorato.

Finita la lettura tenutasi a teatro, partii scoraggiato nel pensare che questa parte di Macaire doveva essere la mia prima creazione.

Come far accettare al pubblico un intreccio tetro e tenebroso trattato in uno stile tutt'altro che accademico? Come rendere senza far ridere questo personaggio volgarmente cinico, quest'assassino di strada, spaventoso come l'orco del racconto di Perrault che arriva fino all'impudenza di arricciarsi i favoriti con un pugnale mentre mangia un pezzo di formaggio di gruviera!

Non si trattava neanche più del mélodrame trito e ritrito, passato di moda, caduto ancor più nell'oblio dove la legge di natura trascina ogni cosa, era la sua improvvisa rovina.

Ero arrivato a non saper più veramente quale partito prendere, quando una sera, girando e rigirando le pagine del manoscritto, cominciai a trovare eccessivamente buffe tutte le situazioni e tutte le frasi delle parti di Robert Macaire e di Bertrand, se fossero state prese in senso comico.

Parlai a Firmin, persona di spirito e che come me si trovava a disagio in un Bertrand serio, dell'idea bizzarra, folle che aveva attraversato la mia immaginazione. La trovò sublime! Ma bisognava ben guardarsi dall'idea di proporre tale trasformazione agli autori, convinti di aver creato un nuovo Cid.

---

<sup>183</sup> Frédérick Lemaître fils, *Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils*, Paris, Ollendorff, 1880.

<sup>184</sup> *La Locanda degli Adrets*, mélodrame in quattro atti di Benjamin Antier (1787-1870), Saint-Amand (1797-1885) e Polyanthe (pseudonimi rispettivamente di Benjamin Chevrillon, Jean-Armand Lacoste e Alexandre Chapponier), era andato in scena al Théâtre de l'Ambigu-Comique il 2 luglio 1823. L'interpretazione inattesa di Frédérick fu un successo senza pari, dopo ottantacinque rappresentazioni la pièce fu vietata dalla censura (3 aprile 1824), probabilmente a causa delle aggiunte satiriche di critica sociale. Il testo più volte rimaneggiato sarà poi rappresentato anche su altri teatri dei boulevards: Porte-Saint-Martin, Odéon, Folies Dramatiques... Sulla creazione di Robert Macaire da parte di Lemaître esiste un'amplissima letteratura. Per l'operazione condotta da Lemaître in rapporto alle teorie e tecniche della resa attorica del mascalzone sulle scene del tempo, vedi C. Vicentini, *Orrore e piacevolezza del mascalzone. Tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento e la creazione di Robert Macaire*, in *Il piacere del male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale*, Pisa, Pacini Editore, 2017, 2 voll., vol. I, pp. 743-758.

Ben decisi tuttavia a mettere in esecuzione, costi quel che costi, il nostro piano fissammo tra noi, Firmin e io, ogni possibile effetto senza farne parola con nessuno e la sera della prima rappresentazione facemmo il nostro ingresso, mai simulato durante le prove.

Quando si videro i due banditi venire a piantarsi sul proscenio in quella posizione tante volte ripetuta, agghindati con quei costumi diventati leggendari, Bertrand con la sua palandrana grigia, dalle tasche smisuratamente lunghe, le mani incrociate sul manico dell'ombrello, in piedi, immobile davanti a Macaire che lo squadrava spavaldamente, il cappello sfondato sulle ventitré, la giacca verde buttata all'indietro, il pantalone rosso tutto rattoppato, una benda nera su un occhio, il jabot di pizzo e le scarpe da ballo, l'effetto fu travolgente.

Nulla sfuggì all'avida perspicacia di un pubblico sovrecitato da uno spettacolo nuovo e impreveduto. I calci sferrati a Bertand, la tabacchiera appariscente di Macaire, le allusioni di ogni sorta furono seguite con un'ilarità tanto più grande che il resto della pièce fu reso dagli altri artisti con tutta la serietà e la gravità dettate dalle loro parti.

M<sup>lle</sup> Levesque aveva dato al personaggio di Marie, la sventurata sposa di Robert Macaire, la stessa convinzione che aveva messo due anni prima nella sua creazione di *Thérèse ou L'Orpheline de Genève*<sup>185</sup> e il coscienzioso Baron, fu pieno di bonarietà nel suo infelice Germeuil.

I direttori Audinot e Sénépart ottenevano un grande successo che erano ben lungi dall'aspettarsi, e lo confessarono poi con franchezza, facevano poco affidamento sulla pièce.

Gli autori Benjamin Antier e Saint-Amand che sarebbero diventati poi i miei collaboratori nel *Robert Macaire*,<sup>186</sup> si rassegnarono da uomini di spirito e si consolarono tanto più facilmente di non aver fatto scorrere nel pubblico le lacrime da loro sognate, senza poterle versare neanche loro vedendo gli incassi aumentare ogni sera a cifre fino ad allora sconosciute.

Soltanto il loro terzo *complice*, un certo dottor Polyanthe, drammaturgo all'occasione, che, se non si fosse per fortuna frenato, sarebbe arrivato a uccidere tanti melodrammi quanti malati, mi dichiarò un odio implacabile.

Andava gridando dappertutto che avevo assassinato la sua pièce!

Lui, almeno, aveva un cuore di padre.

E quale aiuto gli dovevano gli autori del *Vieux Caporal* in cui recitava una parte muta e in *Paillasse*!<sup>187</sup> E ancora in quanti altri ruoli! Bisogna ricordare

<sup>185</sup> M<sup>lle</sup> Levesque, attrice del Théâtre de l'Ambigu-Comique (1816-1825), debutterà alla Comédie-Française nel 1845. *Teresa o l'Orfana di Ginevra* (mélodrame in tre atti, 23 novembre 1820, Théâtre de l'Ambigu-Comique) di Victor Henri-Joseph Brahain Ducange (1783-1833).

<sup>186</sup> *Robert Macaire*, mélodrame in quattro atti e sei quadri, rappresentato il 14 giugno 1834 alle Folies Dramatiques, scritto da Frédéric Lemaître in collaborazione con Benjamin Antier, Saint-Amand e Maurice Alhoy. Il successo fu colossale. L'idea di questo seguito si deve a un romanzo pubblicato anonimo da Baudouin nel 1833 (ma l'autore era Alhoy): *L'Auberge des Adrets, manuscrit de Robert Macaire trouvé dans la poche de son ami Bertrand*. Il pittore e caricaturista Honoré Daumier (1808-1879) si ispirerà all'interpretazione di Frédéric Lemaître per illustrare la celebre serie dei *Cent et un Robert Macaire* pubblicata su «Le Charivari» a partire dal 1836.

<sup>187</sup> *Il Vecchio caporale*, dramma in cinque atti di Dumanoir (Philippe-François Pinel) e Adolphe Dennery, 9 maggio 1853, Théâtre de la Porte-Saint-Martin. *Paillasse* [Pagliaccio] di Dennery e Marc Fournier, Théâtre de l'Ambigu-Comique, 10 novembre 1850.

che lo stesso uomo che inventò Robert Macaire fu anche il prodigioso interprete di *Ruy-Blas*;<sup>188</sup> si capisce allora la forza dell'espressione usata da Victor Hugo per render conto di quella serata dell'otto novembre 1838 che fu per Frédérick, disse, non una rappresentazione, ma una *trasfigurazione*. Ecco la parola giusta: questo lo sforzo supremo dell'arte attorica.

E non si potrebbe applicare questa bella espressione di trasfigurazione a Regnier, quando recitava *La Joie fait peur, Gabrielle*,<sup>189</sup> *L'Aventurière* o *Romulus*<sup>190</sup> a Samson per il pari di Francia ne *La Camaraderie*, il Marchese in *Mademoiselle de la Seiglière*, Bertrand de Rantzau o Sganarelle nel *Don Juan*;<sup>191</sup> a Delaunay quando recita Fortunio, Perdican o quel delizioso Horace de *l'École des Femmes*;<sup>192</sup> a Got quando interpreta il Duca Job,

<sup>188</sup> *Ruy-Blas*, dramma in cinque atti in versi di Victor Hugo (Théâtre de la Renaissance, 8 novembre 1838).

<sup>189</sup> *La Gioia fa paura*, commedia in un atto in prosa (25 febbraio 1854), di Delphine de Girardin (1804-1855) personaggio di Noël; *Gabrielle*, commedia in cinque atti in versi di É. Augier (13 dicembre 1849), parte di Julien Chabrière (Coquelin la riprenderà il 27 aprile 1875).

<sup>190</sup> *Romolo*, commedia in un atto in prosa di Dumas, Feuillet e Bocage (13 gennaio 1854). Paul Bocage (1822-1884), drammaturgo e romanziere, condiscipolo e amico di Feuillet con cui collaborò alla stesura di varie pièces; il loro dramma *La Vieillesse de Richelieu*, fu rappresentata alla Comédie-Française nel 1848.

<sup>191</sup> Joseph-Isidore Samson (1793-1871), dopo aver recitato in provincia e all'Odéon, diventa sociétaire della Comédie-Française nel 1827, grandi furono i suoi successi. Professore al Conservatorio, ebbe come allieva Rachel, è sotto tale veste che fu insignito della Legione d'onore nel 1864, il governo imperiale essendo ancora restio a decorare gli attori. Autore di alcune pièces, di un testo di memorie (*Mémoires de Samson de la Comédie-Française*, Paris, Ollendorff, 1882) e di un poema in otto canti *L'Art théâtral*, Paris, Dentu, 1889, con una prefazione di Coquelin. *La Camaraderie ou la Courte Échelle* [*Il Cameratismo*], commedia in cinque atti in prosa di Scribe (19 gennaio 1837). *Mademoiselle de la Seiglière*, commedia in quattro atti in prosa di Jules Sandeau (1811-1883), riduzione teatrale del romanzo omonimo (1848) che aveva riscosso un notevole successo. Coquelin sosterrà la parte dell'avvocato Destournelles il 31 gennaio 1867 in sostituzione di Monrose che si era ammalato, e con esiti favorevoli fino al 14 settembre 1885; alla creazione della commedia (4 novembre 1851) la parte era recitata da Regnier. Il conte Bertrand de Rantzau è il sottile politico della commedia in cinque atti in prosa di Scribe, *Bertrand et Raton ou L'Art de conspirer* (Comédie-Française, 14 novembre 1833). Sganarello, servitore del protagonista, nel celebre *Don Giovanni* di Molière. Scrive Samson nelle sue *Memorie*: «La parte di Bertrand fece fare un passo considerevole alla mia reputazione e devo dire che dopo quel momento, sentendomi amato dal pubblico, mi sentii più sicuro e potetti mostrare finalmente le qualità di attore che la mia grande timidità mi aveva impedito di mettere in luce fino a quel giorno», *Mémoires*, cit., p. 279.

<sup>192</sup> Louis, Arsène Delaunay (1826-1903), dopo aver recitato in vari teatri parigini, debutta alla Comédie-Française nel 1848; la parte di Fortunio nel *Le Chandelier* (commedia in tre atti in prosa, 29 giugno 1850) di Alfred de Musset, portò alla consacrazione del suo talento (la pièce era stata precedentemente rappresentata al Théâtre Historique il 10 agosto 1848, ma senza successo) e al titolo di sociétaire. In un'altra pièce di Musset, *On ne badine pas avec l'amour* [*Con l'amore non si scherza*] (commedia in tre atti in prosa, 18 novembre 1861) interpreterà il personaggio di Perdican, accolto con entusiasmo dal pubblico. Fu ineguagliato interprete dei personaggi di Musset da lui creati. Nel 1883 è nominato cavaliere della Legione d'onore. I suoi *Souvenirs* sono stati pubblicati a cura del conte Fleury con una prefazione di Jules Claretie, Paris, Calmann Lévy, s.d.

Giboyer e il suo incredibile Abate di *Jurer de rien*; a Dumaine in *Patrie*;<sup>193</sup> a Saint-Germain in *Bébé*.<sup>194</sup>

Non la finirei più se si dovessero citare le creazioni di tanti artisti di valore. I ricordi appena evocati mi portano alla memoria anche uno degli argomenti utilizzati contro di noi. L'attore non crea, si dice, perché non resta niente di lui dopo la sua morte.<sup>195</sup> Ecco invero la grande sventura della nostra arte, Talma lo deplorava in punto di morte. Pur tuttavia non è una verità assoluta dal momento che Frédérick, come abbiamo appena visto, ha lasciato dopo di lui un tipo che non sparirà presto. Ma quand'anche fosse rigorosamente vero, per quale ragione ci dovrebbe essere impedito di esercitare un'arte solo perché le creazioni di quest'arte sono periture? Solo l'attore si trova in questa situazione? Cosa resta di Apelle e di tutti i pittori dell'antichità? Un ricordo, come dell'attore Callipide, contemporaneo di Fidia.<sup>196</sup> La durata delle creazioni artistiche? Ahimè! È una questione di più o meno tempo. Quante opere sublimi di poesia o di pittura, di scultura, sono scomparse per sempre! Una cosa è la creazione, altra renderla perenne. Il marmo dura più della tela, i versi più del marmo, ma il tempo corrode tutto. Supponete che per effetto di una legge naturale, fatale, nel momento in cui Michelangelo spirò, la morte, con la stessa martellata invisibile, avesse ridotto in polvere tutte le sue opere, dal *Mosé* al *Giudizio Universale*: essendo avvenuta nel medesimo tempo la distruzione della creazione e del creatore avreste detto: Michelangelo non fu un artista, non ha creato nulla!

Tale è la condizione dell'attore. Le sue statue cadono con lui. Restano solamente, come per Prassitele alcune tradizioni più o meno consolidate.<sup>197</sup> Lo ripeto, è la sventura della nostra arte; siamo defraudati della consolazione suprema per i talenti misconosciuti, l'appello ai posteri. Ma infine è una sventura, non una diminuzione. Bisogna compiangerci, ecco tutto, forse amarci di più o caro pubblico indulgente poiché per noi

---

<sup>193</sup> Louis François Person, detto Dumaine (1831-1893), recitò sui palcoscenici di vari teatri parigini (Montmartre, Gaîté, Porte-Saint-Martin, Ambigu, Odéon) soprattutto nel genere del dramma. *Patrie* [*Patria*] è un dramma storico di Sardou del marzo 1869, Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

<sup>194</sup> François Victor Saint-Germain (1832-1899) attore molto apprezzato nei ruoli comici, recitò al Vaudeville, al Gymnase e alla Porte-Saint-Martin. In *Bébé* (Gymnase, 10 marzo 1877) di Émile de Najac e Alfred Hennequin, ha creato la parte di Pétilion, un insegnante di diritto di Bébé/Gaston, una fra le migliori interpretazioni di tutta la sua carriera.

<sup>195</sup> Di Coquelin resta uno spezzone della ripresa cinematografica della scena del duello di *Cyrano* con il Viconte: «Ballade du duel qu'en l'hôtel bourguignon Monsieur de Bergerac eut avec un bélite», atto I, scena 4 (film girato per l'esposizione universale del 1900).

<sup>196</sup> Attore tragico di Atene (fine V secolo a. C.), soprannominato «scimmia». «Minnisco infatti aveva definito per i suoi eccessi Callipide una scimmia», Aristotele, *Poetica*, 1462 a-b.

<sup>197</sup> Prassitele, uno dei più celebri scultori ateniesi (IV secolo a. C.), contemporaneo di Scopa e di Lisippo, giunto a noi soprattutto in copie più tarde.

rappresenti nel contempo il presente e l'avvenire e la nostra immortalità si spegne con l'eco dei tuoi applausi!

Ho pronunciato la parola "tradizione", di fatto sopravviviamo grazie a lei, a volte anche allo scossone che uno di noi, di maggior prestigio, sorta di corifeo dell'arte, trasmette a tutta un'epoca. Un grande attore ispira le opere. Come Burbage al tempo di Shakespeare,<sup>198</sup> come Frédérick o Bocage.<sup>199</sup> Un altro crea una scuola, rivoluziona i costumi, la dizione, l'interpretazione generale dei capolavori e sembra così rinnovarli.

L'attore è dunque un artista.

E ora, qual è il suo fine?

Mio Dio! Si può dire, in modo molto generale che è uguale a quello delle donne: piacere.

Solo che l'attore, preoccupato di sé e della propria arte, vuole piacere accontentando gli istinti nobili o sensibili del pubblico, incantando con lo spettacolo del bello, facendo ridere in modo onesto o riflettere tramite la rappresentazione del vero.

In quanto poi all'argomentare se gli attori siano utili, se cioè il piacere che suscitano e che ho or ora spiegato sia giovevole all'umanità, significa evidentemente discutere dell'utilità stessa del teatro e rimando a quanto hanno detto su questo argomento i maestri interessati. I Corneille, i Molière, gli Shakespeare e anche nell'antichità Aristotele nel suo capitolo... sulla questione.<sup>200</sup>

Mi sembra quanto a me molto puerile mettere in dubbio l'utilità di una istituzione che risponde a un'esigenza dell'umanità così evidente.

Fin dall'età della pietra grezza o levigata, tale esigenza generava già le pantomime selvagge, le simulazioni di sfide, di combattimenti. Dopo il diluvio - ma non mi dilungo - si ritrovano nelle religioni, e ispirano quei misteri nei quali avvenivano drammi veri come la morte e la risurrezione di

---

<sup>198</sup> Richard Burbage (v. 1567-1618), celebre interprete e creatore dei principali ruoli dei drammi di Shakespeare, alcuni scritti espressamente per lui; cofondatore del Globe Theatre.

<sup>199</sup> Pierre-François Touzé, detto Bocage (1799-1862), uno dei più celebri interpreti dei drammi della scuola romantica (*Marion Delorme*, *Angèle*, *Antony*, *La Tour de Nesle*), fu anche direttore del Théâtre de l'Odéon (1845-1848) e successivamente del Théâtre Saint-Marcel (1859).

<sup>200</sup> Corneille nel suo complesso *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique* (1660) afferma che Aristotele non ha mai utilizzato il termine utilità nella sua *Poetica*, anche se poi il concetto si evince dal modo in cui analizza funzioni e valore delle opere teatrali. Corneille aggiunge poi che Orazio nella sua *Ars poetica* «ci insegna che non sapremmo piacere a tutti se non vi si unisse l'utile "*Centuriæ seniorum agitant expertia frugis*" (v. 341) e passa ad analizzare in quattro punti come l'utile possa essere rappresentato sotto forma di diletto: servirsi di sentenze e di istruzioni morali da diffondere un po' dappertutto; rappresentare vizi e virtù in modo riconoscibile e in tal sorta che non si confondano e che gli uni siano vituperati e la virtù acclamata; il successo della virtù pur attraverso i pericoli ci porterà ad amarla mentre crimini e ingiustizie aumenteranno il nostro orrore naturale; la catarsi dalle passioni avverrà tramite la pietà e il terrore. In quanto a Molière, cfr. la *Préface* alla commedia *Le Tartuffe ou l'Imposteur*.

Adone. Tutti i popoli primitivi ebbero simili rappresentazioni. Dappertutto dove c'è la società si ritrova il teatro ed è sempre nel momento in cui esce vittoriosamente dalla barbarie che esso assume una forma definitiva e ha un notevole incremento. È per antonomasia arte di pace e di civiltà e nei popoli raffinati e socievoli per eccellenza, Greci e Francesi, raggiunge il massimo splendore e rifulge sul mondo antico o moderno.

Cosa fa realmente il teatro? Mette l'uomo di fronte a se stesso, gli descrive il suo destino. Perché il teatro, essendo proteiforme, diversa è la sua utilità e va dal semplice divertimento e dal puro abbandono fisico alle più alte lezioni morali. Un vaudeville gioioso di Labiche, che per un istante ci rende affabili come l'autore, è profittevole in modo diverso da *Horace* o da *Cinna*.<sup>201</sup> E poiché accenno incidentalmente all'opera di Corneille, mi sembra difficile negare che vi si trovi altrettanto se non maggior beneficio rispetto al più perfetto trattato dei doveri, e che il suo repertorio non sia, nei momenti di torbidi o di pericolo, una sorta di riserva nazionale di patriottismo e di dignità. Ma infine, anche se l'utilità del teatro non fosse sempre così alta, anche se il teatro non correggesse i nostri vizi come ne ha la pretesa nel mostrarci le nostre comuni imperfezioni facendo ridere o piangere, il teatro ci insegna comunque a sopportare e a perdonarci vicendevolmente, a stare volentieri insieme, insomma ci rende più socievoli, più umani.

Una questione divide in due campi chi fa teatro e cioè se l'attore deve condividere le passioni della propria parte, piangere per far piangere,<sup>202</sup> oppure se deve restare padrone di sé anche nei moti più appassionati, più travolgenti del suo personaggio, non provare nessuno dei sentimenti che esprime, in una parola, per emozionare nel modo più sicuro, non essere personalmente emozionati, cosa che costituisce il *paradosso* di Diderot.

Ebbene! Penso che questo paradosso sia sacrosanta verità e sono persuaso che un attore non può essere grande se non a patto di dominarsi in modo assoluto e di poter esprimere a volontà sentimenti che non prova, che mai proverà e che secondo la propria natura non potrebbe provare.

Proprio per questo il nostro mestiere è un'arte! E per questo noi creiamo!

---

<sup>201</sup> Il vaudeville è all'inizio, xv° secolo, una semplice canzone popolare e orecchiabile, spesso dal contenuto satirico; inserita successivamente in un testo teatrale dà vita a un genere nuovo di commedia breve. Molto in auge nell'Ottocento, intramezzato da strofe cantate e dall'argomento spesso legato ai costumi contemporanei trattati con ironica comicità e leggerezza, fu portato alla perfezione da Eugène Labiche (1815-1888). Autore prolifico di commedie, spesso scritte in collaborazione, dotato di ironia e capacità di osservazione, il suo stile vivace e naturale ben si prestava a far rivivere situazioni stravaganti e qui pro quo inverosimili. Tra le sue opere di maggior successo: *Un Chapeau de paille d'Italie* [Un cappello di paglia di Firenze] (1851), *Le Voyage de M. Perrichon* [Il Viaggio del signor Perrichon] (1860), *La Cagnotte* (1864).

<sup>202</sup> Accenno al celebre verso di Orazio (*Ars poetica*, v.13): «Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi».



La stessa facoltà che permette al drammaturgo di far scaturire dalla propria mente, armato di tutto punto, un Tartuffe o un Macbeth, benché sia, lui poeta, un uomo onestissimo, permette all'attore di far proprio quel personaggio, di montarne e smontarne facilmente a suo piacimento i meccanismi senza smettere per un momento di essere lui tutt'altro e di restare perfettamente distinto, come il pittore resta distinto dalla tela.

L'attore è all'interno della propria creazione, ecco tutto.

Dalla propria sfera interiore muove le fila che fanno esprimere ai personaggi l'intera gamma dei sentimenti umani e quelle fila, costituite dai suoi nervi, deve tenerle saldamente in mano e servirsene a suo intendimento.

Non dico che non avvenga senza fatica, si può arrivare fino allo sfinimento, dipende dal temperamento, ma bisogna disciplinare il proprio dispendio di forze!

L'attore compone il proprio personaggio. Attinge dall'autore, attinge dalla tradizione, attinge dalla natura, coglie da quanto sa degli uomini e delle cose, dalla sua esperienza, dalla sua immaginazione, a dirla in breve fa il proprio lavoro, e una volta fatto ha la sua parte, la vede, la possiede, la abita, ma non gli appartiene!

Questo fa sì che il vero attore sia sempre pronto. Può assumere la sua parte in un momento qualsiasi e suscitare immediatamente l'impressione desiderata. Domina il riso, le lacrime, l'orrore; non ha bisogno di aspettare di essere suggestionato o che la grazia l'illumini dall'alto.

Una sera Talma recitava Amleto. In attesa del proprio turno parlava dietro le quinte con un amico; il buttafuori lo vede sorridente, distratto, si avvicina: «Signor Talma, è quasi il vostro turno!». – «Va bene, va bene, aspetto la battuta». La sua scena, la scena dello spettro deve iniziare proprio dietro le quinte e lo spettatore sentire Talma prima di vederlo. Continua la sua chiacchierata, molto allegro, la battuta arriva, stringe la mano dell'interlocutore e col sorriso ancora sulle labbra, quella mano amica tra le sue: «Allontanati, spettro spaventevole!» e l'amico indietreggia sbigottito e un brivido attraversa la sala.

Questo impedisce di essere naturale? Niente affatto. Ma la mente dell'artista deve rimanere libera e le emozioni, persino quelle personali, devono spegnersi al limitare del pensiero. Si tratta di due campi diversi. L'attore è il solo a vivere questo fenomeno? Che mi si permetta di citare un fatto, quantunque appaia estraneo all'argomento.

Un amico di Victor Massé me lo confermava ancora pochi giorni fa: è al capezzale della madre che adorava, ammalata del male di cui sarebbe morta e senza speranza di guarigione; è lì allora che il maestro, ispirato dal più straziante dolore compone quella musica, ci credereste?, quella così leggera, così vivace e così allegra delle *Noces de Jeannette*!<sup>203</sup>

---

<sup>203</sup> *Le nozze di Jeannette* (1853), opera del compositore Victor Massé (1822-1884).

Numerosi sono gli esempi di questa reciproca indipendenza fra testa e cuore negli artisti. Un altro mi aiuterà a concludere.

Si tratta ancora di Talma. Si racconta che quando venne a sapere della morte del padre, gettò un grido straziante, così sincero, insomma così bello, che l'artista, sempre alla ricerca nell'uomo, ne prese immediatamente nota e pensò di ricordarsene poi sul palco. Tale peculiare condotta mostra l'artista dominare in certo qual modo le proprie emozioni e assoggettarle per formare il tesoro da cui poi attingerà. Così come le loro afflizioni servono ai poeti per scrivere bei versi, parimenti le nostre possono servire a creare belle parti.<sup>204</sup>

Ritroverete in questo racconto lo stesso uomo che sul letto di morte, rimpiangendo non la vita ma l'arte che costituiva la passione e l'onore della sua esistenza, considerava con l'occhio dell'artista il suo corpo smagrito e sofferente e diceva a un amico, tirando con le dita la pelle vizza del collo: «Sarebbe stato perfetto per Tiberio!».<sup>205</sup> Di fatto, se avesse potuto, avrebbe trascinato in scena il suo futuro cadavere per incarnare il tiranno! Lì avrebbe lasciato trapelare della sua sofferenza e della malattia quanto sarebbe servito alla verità della parte, eliminando tutto il resto! Parimenti – vi ritorno – ripetendo a teatro il suo singhiozzo di orfano avrebbe saputo dominare la propria emozione, ma che dico, non l'avrebbe provata! In entrambi i casi sarebbe stato attore, solo attore, padrone e sovrano di tutto quanto vi era di umano in lui, attore abbastanza grande per rendere, senza il concorso della malattia il viso emaciato e il collo smagrito di Tiberio, almeno per trovare da solo, senza la perdita del padre, con la sola luce del suo genio, il grido che la natura gli strappò a forza dalle labbra.

---

<sup>204</sup> Tutt'altra e assolutamente disforica è la visione di Mirbeau: «L'attore non può neanche soffrire. Segue le tracce di un dolore per annottarlo e riprodurlo in scena. [...] Il cadavere è lì, nella stanza, ma è passato davanti allo specchio! Si guarda. Ah! come i suoi tratti sono alterati, come le lacrime hanno tracciato, là, sotto gli occhi un solco rosso, come il labbro si è increspato, curiosamente! E annota tutto; ricomincia a increspare le labbra, a decomporre i tratti, a velare gli occhi, a gonfiare le palpebre. Sì, è proprio così, l'effetto è trovato. Come sarà applaudito domani! L'attore ha disonorato la sofferenza», *Le Scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, cit., pp. 9-10. Così gli risponde Coquelin su «Le Temps»: «Quando studiamo sui nostri congiunti o su noi stessi l'espressione della passione o la maschera della morte, ci comportiamo diversamente da quanto fanno gli altri artisti e per primi i letterati? C'è bisogno di ricordarvi il Tintoretto che ritrae la figlia morta? E quale pittore non ha fatto il proprio ritratto? E quale scrittore, quale drammaturgo non ha, come non so più in quale tela di un maestro spagnolo, sbrogliato le proprie viscere per gettarle nella propria opera e darle il palpito della vita?», *Les Comédiens par un comédien*, in *Le scandale d'hier. Le Comédien par un journaliste*, cit., p. 7.

<sup>205</sup> Coquelin fa riferimento alla tragedia di Marie-Joseph Chénier (1764-1811), *Tiberio* (cinque atti, in versi) composta verso il 1804-1805 che sarebbe dovuta essere rappresentata alla Comédie-Française nel 1819, ma sospesa all'ultimo momento dalla censura. Andrà in scena su quel palcoscenico ben più tardi (15 dicembre 1843) e solo per sei sere nell'indifferenza generale.

L'attore dunque non deve emozionarsi. Non ne ha bisogno, come neanche un pianista ha bisogno di sentirsi disperato per suonare la marcia funebre di Chopin o di Beethoven. La conosce, apre il clavicembalo e restate incantati. C'è da scommettere un occhio che al contrario, se si lasciasse andare a un dolore personale, la suonerebbe di traverso e analogamente un attore che considerasse le proprie emozioni solo come materiale da utilizzare o che facesse del tutto proprie le passioni della parte, rischierebbe di cavarsela piuttosto male. L'emozione balbetta e singhiozza, fa tremare la voce o la spezza. Non lo si capirebbe più. L'effetto naturale della passione è di toglierci il controllo di noi stessi. Si perde la testa, e perché pensate che si possa far bene piuttosto che male quando non si sa più cosa si fa?

Una certa eccitazione può non nuocere, ma non farei mai molto affidamento sullo spirito o sull'amore di qualcuno se lo dimostrasse dopo champagne e tartufi!

Fare affidamento sull'ispirazione è quindi, secondo me, un errore; può, come lo spirito santo nella canzone di Béranger, rifiutarsi di scendere e allora tutte le grida del mondo e i gesti più pazzi non faranno che svanire.<sup>206</sup>

Non misconosco quelli che definiamo lampi di genio, ma penso che il genio si riveli meglio con un pieno e costante possesso di sé piuttosto che per intermittenze, sublimi, certo, ma incoerenti, sorta di atout che si scopre per caso.

E poi nulla è più adatto a suscitare l'ispirazione di un buon lavoro preparatorio; e, per tornare al mio paragone, per far scendere lo spirito, bisogna mettersi in stato di grazia - arricchire cioè la mente con la meditazione e la pratica costante della propria parte.

L'opinione da me sostenuta è stata quella di tutti gli attori veramente grandi: Talma, Rachel, Samson, Regnier, la stessa M<sup>me</sup> Duval... L'opinione opposta è un pregiudizio della folla. In virtù di tale pregiudizio questa stessa folla non accetterebbe, per altro a ragione, che l'attore lasciasse trapelare attraverso la parte i propri sentimenti, i propri dispiaceri familiari, ma accetta e ordina che noi recitiamo delle parti da sbellicarsi dalle risa quando a volte abbiamo voglia di contorcerci dal dolore; in virtù, dico, di tale ingenuo pregiudizio, questa stessa folla aspetta sulla porta del teatro il traditore della pièce per conciarlo per le feste. Quando Provost recitava al Théâtre de la Porte-Saint-Martin la parte di Hudson Lowe, era obbligato a farsi accompagnare all'uscita.<sup>207</sup>

---

<sup>206</sup> Pierre Jean de Béranger (1780-1857), le sue *Chansons* (raccolte in quattro volumi, 1815-1830) dai contenuti patriottici e anticlericali, e di satira politica erano molto popolari.

<sup>207</sup> Jean-Baptiste Provost (1798-1865), dopo aver recitato all'Odéon e alla Porte-Saint-Martin, entra nel 1835 alla Comédie-Française e diventa sociétaire nel 1839. Professore del Conservatorio. La parte di Hudson Lowe in *Napoléon ou Schœnbrunn et Sainte-Hélène*, dramma storico in due parti (Porte-Saint-Martin, 20 ottobre 1830) di Charles Dupeuty (1798-

Sull'argomento dovrei fermarmi qui, però mentre vi raccontavo la storia di Talma me ne sono ricordata un'altra, piuttosto dolorosa, ma non posso fare a meno di dirvela perché non è priva d'interesse. Una mattina della primavera del 1849 un padre attraversava il Pont-des-Arts con la sua figlioletta, una bimba deliziosa e siccome le piaceva correre, anche lui, come un bambino, le correva dietro e afferrandola al volo, la tirava su fino alle labbra e la baciava in uno stupendo movimento di paternità felice. «Bravo!» disse allegramente qualcuno dietro di loro e due mani applaudirono come a teatro. Chi applaudiva era Émile Augier, il padre era Regnier, e questi, ricordando la celebre frase di Henri IV sorpreso a giocare con i figli: «Siete padre anche voi, signor Ambasciatore?», aveva chiesto ridendo.

Tre mesi dopo quel padre e il suo celebre amico tornavano dal cimitero dove ahimè avevano lasciato la bambina; Augier arrivato a casa, stava allora rimaneggiando il quinto atto di *Gabrielle*, aggiunse questi versi:

Non esistiamo veramente se non grazie a questi esserini  
 Che si insediano da padroni nel nostro cuore,  
 Che prendono la nostra vita senza accorgersene  
 E che devono solo vivere felici per non essere ingrati.<sup>208</sup>

E quei versi così deliziosi e veritieri, poco tempo dopo il padre stesso li declamava in scena, imponendo, da artista, silenzio al suo dolore, o piuttosto, per una sorta di coraggio proprio della nostra arte, fondendolo con quello della parte per farne una creazione stupenda... E per ringraziarlo e consacrare quei ricordi, Augier inviandogli la sua raccolta di versi, scriveva sulla prima pagina le strofe che ho sotto gli occhi:

GABRIELLE

*Al mio amico Regnier*

Vi ricordate del giorno quando v'incontrai,  
 Il padre con la figlia? un giorno del mese di maggio,  
 O d'aprile, mi sembra.

Correvate sul ponte come scolaretti,  
 Esprimendo in propositi teneri e familiari  
 La felicità di essere insieme.

Ed eravate così totalmente estranei a tutto il resto,  
 Che improvvisamente, senza pensare ai passanti,

---

1865) e Hippolyte-François Régnier-Destourbet (1804-1832) con musiche di Alexandre Piccini (1779-1850), suscitava l'ira della folla per il suo ruolo di traditore.

<sup>208</sup> Battuta di Julien a Stéphane, scena 5: «Nous n'existons vraiment que par ces petits êtres / Qui dans tout notre cœur s'établissent en maîtres / Qui prennent notre vie et ne s'en doutent pas / Et n'ont qu'à vivre heureux pour n'être pas ingrats.»

L'avete stretta fra le braccia.

Quella gioiosa esplosione di un cuore felice e traboccante,  
E quel festoso bacio, verso un mondo sereno,  
Commossero il mio pensiero.

Il riflesso di una felicità, ahimè, così presto perduta,  
Come un tiepido raggio soffuso nei miei versi,  
Per voi vi brilla ancora,

E pone la nostra amicizia, povero cuore desolato,  
Sotto la protezione del vostro angelo volato via  
Che li ha fatti sbocciare.<sup>209</sup>

ÉMILE AUGIER

Torno sul mio argomento.

Qui si pone la domanda, così controversa, della convenzione teatrale e in contrapposizione del realismo, del naturalismo, come si dice oggi.

Secondo me, nulla è bello, nulla è grande al di fuori della natura; ma eccomi ancora una volta forzato a ripeterlo, il teatro è un'arte e di conseguenza la natura non può esservi riprodotta se non con quella sorta di fulgore o di rilevanza senza i quali non c'è arte.

Direi di più, la natura pura e semplice produce sul palco solo un mediocre effetto.

Ed è molto semplice da capire. Moltiplicate gli artifici della messa in scena, fate miracoli con gli arredi, rovinatevi con accessori insensati per l'esattezza, con costumi da incantare certosini e collezionisti, non farete, non creerete altro se non l'ambiente dove avviene un'azione teatrale, cioè l'ambiente della realtà.

Siete a teatro e non per strada o a casa vostra. Se portate in scena l'azione della strada o di casa vostra tale e quale avverrà qualcosa di analogo a quanto accadrebbe mettendo su una colonna una statua di grandezza naturale: non sembrerebbe più di grandezza naturale!

Vi trovate in un ambiente speciale, dovete appropriarvene.

Prendiamo un esempio: la voce. Se parlo sul palco come in un salotto, con lo stesso tono gentile con cui vi chiedo notizia della vostra salute, non sarei né compreso né sentito. Altro è la vostra stanza attraversata in pochi passi,

---

<sup>209</sup> «Vous souvient-il du jour où je vous rencontrai, / Le père avec la fille? un jour du mois de mai, / Ou d'avril, ce me semble. // Vous couriez sur le pont comme des écoliers, / Épanchant en propos tendres et familiers / Le bonheur d'être ensemble. // Et vous étiez si bien de tout le reste absents, / Qu'en vos bras tout à coup, sans souci des passants, / Vous l'avez embrassée. // Ce gai débordement d'un cœur heureux et plein, / Et ce joyeux baiser, vers un monde serein / Émurent ma pensée. // Le reflet d'un bonheur, hélas, si tôt perdu, / Comme un tiède rayon dans mes vers répandu, / Pour vous y brille encore, // Et met notre amitié, pauvre cœur désolé, / Sous l'invocation de votre ange envolé / Qui les a fait éclore».

altro questa immensa navata dove circa milleottocento persone mi ascoltano e tutte hanno il diritto di udire in ugual misura. Per rendere un effetto analogo a quello che produrrei fra le quattro pareti della vostra stanza se parlassi con voi faccia a faccia, devo alzare la voce, accentuare più nettamente e, per essere ben compreso, introdurre nel linguaggio delle intenzioni che nell'intimità non avrei bisogno di mettervi, dato che nell'intimità sareste al corrente del mio personaggio.

Si tratta di una convenzione necessaria; il gesto ne comporta altrettante simili. In fin dei conti, sono leggi dell'ottica. Dato quest'ambiente, la scena isolata, rialzata, illuminata e quest'insieme di convenzioni, la ribalta, le quinte, gli scenari, gli stessi attori – perché un attore è una convenzione – bisogna necessariamente, per produrre sugli spettatori riuniti l'illusione della vita, modificare secondo quest'ambiente le condizioni esistenziali.

Non posso entrare nei particolari di tali convenzioni necessarie, lo studio ne è troppo particolare e troppo tecnico, ma devo annotare un punto essenziale che, siccome l'illusione della vita deve essere mostrata a queste milleottocento persone riunite, il così detto pubblico, bisogna tener conto del loro stato intellettuale e del loro grado culturale. Non si può presentare l'illusione della vita al pubblico parigino con le stesse convenzioni di come la si presenterebbe a un pubblico di selvaggi; un pubblico di bambini si accontenta di quelle molto grossolane che offre Guignol<sup>210</sup> e non ci voleva molto di più per gli spettatori di Shakespeare; oggi siamo più esigenti. Per farla breve, la legge dell'amplificazione, dell'effetto sussiste eternamente perché è una legge dell'arte, ma le convenzioni cambiano con i tempi e con gli uomini.

I costumi più grossolani dei nostri antenati rendevano forse necessari per il palcoscenico il roteare gli occhi e l'arrotare la erre. I costumi più sereni di oggi rendono superfluo questo eccesso di amplificazione. Il diapason si è abbassato.

Non sono per nulla sostenitore del verso cantato e detesto l'enfasi, ma se per esempio accadesse domani, come nel 1830,<sup>211</sup> una scossa generale di intendimento, se il pubblico sovrecitato diventasse appassionato, violento, sfrenato, considero che a teatro ne conseguirebbe una rivoluzione dello stesso genere; bisognerebbe alzare il diapason per trovarci d'accordo.

Trattando di sfuggita quest'argomento mi metto, lo si capisce, dal punto di vista particolare dell'attore. Se dovessi esaminare le cose dall'alto, rimanderei alla bellissima prefazione di Dumas fils pubblicata

---

<sup>210</sup> Si tratta del teatro dei burattini che prende nome dal personaggio di Guignol, creato a Lione all'inizio dell'Ottocento.

<sup>211</sup> Accenno alla 'bataille' d'*Hernani*. La rappresentazione del dramma in cinque atti, in versi, di Victor Hugo, andata in scena alla Comédie-Française il 25 febbraio 1830, fu un trionfo, ma aspramente contestato dagli avversari di Hugo. Tutti i trentanove spettacoli si svolsero fra accese polemiche e vivaci alterchi.

recentemente come premessa all'*Étrangère*.<sup>212</sup> Ho la soddisfazione di condividere lo stesso parere di questo maestro, figlio anche di un maestro dal quale ha tanto ereditato – a teatro, naturalmente – Alexandre Dumas mi sembra aver definito in modo splendido l'arte e indicato le ragioni per le quali l'interpretazione assoluta della verità è impossibile sul palco.

Per ricapitolare. Non bisogna distruggere, a furia di convenzioni, la verità a teatro, ma non bisogna, a forza di verità, distruggere l'illusione del teatro; con ciò voglio dire il piacere che vi si viene a cercare – il piacere del teatro – costituito certo dall'illusione che si ha di un'azione vera, ma accompagnata da un sentimento di sicurezza personale e dall'intimo convincimento che si assiste solo a un'illusione.

Proprio questo sentimento di sicurezza non deve andare distrutto, se, a forza di realtà o di artifici, fate dimenticare del tutto allo spettatore che si trova a una rappresentazione, non si diventerà più, sarà attore invece che spettatore e, peggio ancora, attore ingannato perché sarà il solo sincero.

Il piacere del teatro è analogo a quello del saggio di Lucrezio che amava contemplare dalla riva i temporali. Se spingete quel saggio in mare non proverà più alcun piacere.

Procurate quindi l'illusione della verità, ma solo l'illusione. C'è tutta una serie di sentimenti e di sensazioni che è meglio non suscitare a teatro per la ragione inconfutabile che ne ostacolerebbero l'andarci. Quali? È una faccenda vostra, attori o autori, che è vostro compito avvertire, perché si tratta molto spesso di sfumature e di finezze. Ma faccio un esempio: Paulin Ménier nel *Courrier de Lyon*.<sup>213</sup>

Si è trattato di una creazione geniale. Con quale arte squisita era composta quella figura di buffone! Il gesto! Le smorfie! E quell'accento impareggiabile da canaglia! Ricordate!...

Era abbastanza naturale? Macché! Era reale, non era ripugnante: era spaventoso, ma non era raccapricciante. Si trattava di arte ed eccellente. C'era una luce, quella che rende un Teniers o un Jean Steen un capolavoro.<sup>214</sup> Lo spettatore divertito o atterrito non protestava, non aveva voglia di andarsene. Prendetene nota, ve ne prego, non bisogna che lo

---

<sup>212</sup> *L'Étrangère* [*La Straniera*], commedia in cinque atti in prosa, 14 febbraio 1876; Coquelin vi interpretava la parte del duca Maximien de Septmonts. Alexandre Dumas fils (1824-1895), conosciuto all'inizio come romanziere, s'impone a teatro dopo lo strepitoso successo della sua prima pièce, *La Dame aux camélias* (febbraio 1852, Théâtre du Vaudeville).

<sup>213</sup> Jean René Lecomte, detto Paulin Ménier, (1822-1898), nella parte di secondo piano di Chopart, detto l'Aimable (Théâtre de la Gaîté, 16 marzo 1850), nella commedia di Charles-François Moreau de Commagny (1783-1832), Alfred Delacour (1815-1883) e Paul Siraudin (1813-1883), ebbe un successo trionfale tanto da recitarla per più di quarant'anni su vari palcoscenici. Il suo repertorio era assai vasto; apprezzato per la sua originalità sempre legata al tratto reale e per la sua diretta comicità.

<sup>214</sup> Pittori di genere del Seicento, si tratta del Fiammingo David Teniers il Giovane (1610-1690) e dell'Olandese Jean Steen (1626-1679).

spettatore abbia voglia di andarsene. Quanto dico è forse borghese, ma non vedo come il teatro potrebbe esistere senza pubblico.

Ma, esclameranno i puristi, il teatro non ha dunque che questo scopo, il divertimento? Allora, fate vedere le donne!

Non dico questo. Non che mi opponga a che si mettano in mostra le donne se l'arte ha il proprio tornaconto, cioè se mostrandole suscitate nello spettatore il piacere del teatro e non un piacere di un genere più intimo, stavo per dire più segreto. Ma non dimentico la massima: «*Castigat ridendo mores*», soltanto la voglio assoluta.<sup>215</sup>

Sì, il teatro corregge i costumi, divertendo. Eliminato quel piccolo gerundio, *ridendo*, distruggete il teatro, lo fate diventare un luogo di penitenza, ma un palco, non è un confessionale. Se il teatro lo fosse, siete sicuri che ci sarebbero milleottocento persone disposte a recarvisi ogni sera? Severi moralisti affermano che gli uomini, e anche le donne, cercano a volte in chiesa il piacere del teatro, ma non li ho sentiti dire che cerchino a teatro le edificazioni della chiesa.

Ben inteso traduco la parola *ridendo* nella sua più larga accezione, non significa solo il divertimento, ma in senso più generale il piacere, quanto ho definito il piacere del teatro, sorta di soddisfacimento, lo ripeto, commisto d'illusione e di verità a dosi disuguali secondo i generi; piacere insomma che non è che una varietà molto particolare e vivida di quel diletto suscitato dall'arte, quale che sia.

Ho cercato di dimostrare che l'attore esercita un'arte, che essa ha le sue difficoltà, la sua utilità, la sua grandezza; vorrei concludere analizzando la posizione degli attori nella nostra società.

Presso i Greci, veri antenati del teatro, l'attore godeva di grande considerazione.<sup>216</sup> Ci si ricorda di Callippide, comandante delle flotte di Atene, senza per questo rinunciare alla maschera e alla lira.

Le rappresentazioni teatrali avevano all'epoca carattere religioso e patriottico, originate dal culto di Bacco erano sempre presiedute dal sacerdote del dio.

---

<sup>215</sup> Motto del celebre letterato e latinista francese Jean-Baptiste de Santeul (1630-1697), rappresentato nei *Les Caractères [I Caratteri]* di Jean de La Bruyère (1688) sotto il nome di Théodas. L'aforisma fu coniato per Dominique, l'Arlecchino del Théâtre Italien (Domenico Biancolelli, 1640-1688) che ne fece l'emblema del suo teatro. Scrive Coquelin nella *Préface* al testo di Péricaud: «Jean de Santeul sapeva di elevare la missione dell'attore all'altezza di un sacerdozio, di creare per lui un pulpito sacro, che faceva dell'attore il prete che comunica alle masse la parola di saggezza, di morale e di civiltà», *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné*, cit., p. II.

<sup>216</sup> Come non ricordare quanto scriveva La Bruyère: «La condizione degli attori era infame presso i Romani e onorevole presso i Greci. Quale da noi? Pensiamo di loro come i Romani, viviamo con loro come i Greci», *Ceuvres complètes, texte établi et annoté par Julien Benda*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1951, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle*, «Jugements», p. 366.



A quei concorsi stupendi dove lottavano Eschilo e Sofocle, tutta la Grecia invitata accorreva ad applaudire nell'immenso anfiteatro; erano una sorta di esposizione universale del tempo, almeno come le nostre del 1° maggio e del 30 giugno!

Il coro delle tragedie era in qualche modo il popolo stesso e nelle parabasi di Aristofane per bocca del corifeo si delibera sugli affari di Stato con un linguaggio degno d'Atene, di quell'Atene che fu a quel tempo ciò che è oggi Parigi, adorata dai pensatori e delirio dell'umanità!

Nel medioevo il teatro conservò ancora qualcosa di quel carattere, fatte le debite riserve sul valore poetico delle opere.

Apparve anche nelle chiese con i misteri e i confratelli della Passione, diretti antenati del teatro francese.

Nell'immensità delle rappresentazioni teatrali che duravano settimane, nelle impalcature pubbliche, nel gran concorso di popolo che vi si accalcava, si ritrova una rassomiglianza grossolana con le feste tragiche di Atene e parimenti nella libertà di linguaggio di quelle antiche composizioni, licenziose nelle forme e a volte audaci nel pensiero, si ritrovano con tinte più crude, stavo per dire più naturalistiche, le libertà salaci di Aristofane.

Allora la chiesa e la commedia fraternizzavano. Ne era dimostrazione lo scenario: in alto il cielo con i suoi scomparti gerarchicamente distribuiti e sotto la bocca spaventosa dell'inferno.

Com'è successo che la chiesa, così materna per i misteri e le moralità, si sia poi messa in urto con noi in modo così inflessibile?

Temo che il conflitto dati dal tempo delle *soties*, al tempo di quel caro Gringoire col quale ho per un po' convissuto... in un'esistenza anteriore.<sup>217</sup>

Sì, temo che il conflitto sia iniziato allora con le ardite satire teatrali di quell'eccellente e sfortunato amico che osò portare in scena, come si sa, con il costume di *mère sottie* la nostra madre chiesa e sua santità il Papa con lo pseudonimo trasparente dell'uomo ostinato.

Le cose quindi si misero male, ma è più tardi, con Molière, che qualsiasi riconciliazione diventò impossibile. E nell'antipatia che ci è stata giurata è difficile non individuare un risentimento per *Tartuffe*.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> *Sotie* o *sottie* era una farsa satirica di argomento sociale o politico in auge nei secoli XIV e XV in cui i personaggi sono dei folli e dove il mondo appare come il regno della follia, la parola 'sot' aveva allora il senso forte di 'folle'.

Pierre Gringore (1475-1538) autore di poemi satirici e di numerose *soties* tra cui il celebre *Jeu du Prince des sots* (1512) in cui sostiene la politica di Louis XII contro il papa Giulio II. Fondatore della commedia politica in Francia, fu felice interprete della borghesia del tempo rappresentando diversi personaggi di un immaginario *peuple sot*.

<sup>218</sup> I primi tre atti della commedia *Le Tartuffe ou l'Imposteur* [Il Tartufo o l'Impostore] furono rappresentati a Versailles per Louis XIV nel maggio 1664, ma la pièce comparve sul palcoscenico del Théâtre du Palais-Royal solo il 5 febbraio 1669 a causa dell'ostilità della Compagnie du Saint-Sacrement, fondata nel 1627 con intenti riformistici.

Siamo legati alla proscrizione di Molière..., non di questo mi dolgo. Credo che da lì, dai rancori suscitati da quell'opera immortale risieda la spiegazione che va dall'attore Genesio, canonizzato dalla chiesa,<sup>219</sup> fino all'attore Molière cui la chiesa rifiutò la sepoltura.<sup>220</sup>

Bisogna ammettere tuttavia che da allora si è ammorbida. A volta ci accetta, acconsente a darci sepoltura, forse persino con piacere..., ma sussistono ancora non poche tracce della grave scomunica pronunciata un tempo contro di noi; questa specie d'infamia che gravò così a lungo sull'attore resta sempre articolo di fede per molta gente, persino colta. Insomma il pregiudizio sussiste ancora, impera con le attenuazioni favorite dai nostri costumi più umani dopo la Rivoluzione.

In realtà è abbastanza naturale che una concezione così vivida e appassionata come il teatro sia guardata con preoccupazione e diffidenza dalle vecchie istituzioni spaventate da una qualche vivacità di pensiero. Oggi ancora, a quasi cento anni di distanza dalla prima, dubito che la magistratura esca ben disposta all'indulgenza da una rappresentazione del *Mariage de Figaro*.<sup>221</sup>

Ma da cosa deriva che il pregiudizio abbia ancora così tanto potere persino sul pubblico liberale? Perché molti ci ricevono, ci invitano anche, pur essendo ancora confusamente imbarazzati all'idea di una perfetta uguaglianza? Ci coccolano, ci adorano – questa volta penso alle attrici – ma se oltrepassiamo certi limiti, se lasciamo intravedere qualche pretesa ad alcuni diritti, alto là, il vecchio pregiudizio insorge e tuona come al buon vecchio tempo.

Non voglio parlare dei diritti che ci si arroga contro di noi. Non recriminerò contro i fischi, certamente uno dei rumori più spiacevoli, forma che il

---

<sup>219</sup> Il mimo Genesio, in una parodia pagana delle cerimonie della chiesa cristiana davanti all'imperatore Diocleziano, fu colpito dalla rivelazione della grazia; per la sua conversione venne martirizzato (III secolo). Jean de Rotrou dedicò all'argomento la sua tragedia *Saint Genest* (1646).

<sup>220</sup> Il curato di Saint-Eustache aveva rifiutato l'inumazione in terra consacrata, preclusa agli attori se non avessero fatto rinuncia del loro stato; Molière venne poi sepolto nel cimitero Saint-Joseph. Ma non fu l'unico esempio, Voltaire scrisse parole di fuoco contro l'atteggiamento della chiesa al momento della morte di Adrienne Lecouvreur. Eppure ancora a fine Ottocento l'anatema sembra aver seguito. Scrive Mirbeau: «Dio stesso lo aveva cacciato dai suoi templi e non permetteva che il suo cadavere riposasse nell'oblio tranquillo e benedetto dei cimiteri. Errante nella vita, voleva che fosse errante anche nella morte. Ed era giusto, perché l'attore, che prostituisce la bellezza, i dolori e il rispetto della vita, avrebbe ugualmente prostituito la maestà, la santità e le consolazioni della morte», *Le Scandale d'hier, Le Comédien par un journaliste*, cit., p. 8.

<sup>221</sup> *Il Matrimonio di Figaro*, commedia in cinque atti in prosa, di Beaumarchais, Comédie-Française 27 aprile 1784. Accenno al terzo atto e alle esilaranti scene 12-20 del processo tenuto dal giudice Don Gusman Brid'oison contro Figaro. Per altro la vena satirica e l'evidente critica dissacrante ai costumi del tempo non era sfuggita a Louis XVI che a lungo aveva impedito la rappresentazione della commedia, già approvata dal comitato di lettura della Comédie nel 1781.

pubblico ha diritto di dare al proprio scontento, diritto posto sotto la sacrosanta cauzione di un verso di Boileau.<sup>222</sup>

Né contro le mele cotte lanciate sulla scena, spreco di commestibile ormai diventato un incidente raro anche in provincia. Né contro le scuse che un pubblico, a volte più dispotico di quanto permesso dalla carità cristiana, dalla semplice giustizia o dalla pazienza, esige di quando in quando da qualche attore smarrito o peggio, da qualche attrice nervosa, forse sofferente, che dimentica la parte.

Né dei complotti... mi fermo; ma cosa prova tutto ciò se non una sorta di sudditanza in cui il pubblico, spesso inconsciamente, vuole ancora tenere l'attore, schiavo più o meno favorito della sua volontà? Sudditanza più sensibile in provincia dove si conservano le antiche abitudini, pregiudizi compresi, dove peraltro gli attori, essendo soltanto uccelli di transito, non possono avere col pubblico quelle relazioni continue che, un po' di talento da un lato e di buona grazia dall'altro, si trasformano facilmente in rapporti amichevoli.

E infine supponiamo che rinasca Molière. Certo, considerati i capolavori che ci offrirebbe, lo perdonereste di prodursi sul palco, senza dubbio il presidente della Repubblica, non meno fiero di Louis XIV, avrebbe piacere ad aggiungere un posto in più alla sua tavola, non foss'altro che come elettore e gli offrirebbe un'ala di pollo con lo stesso gesto cortese che ebbe un tempo il Re Sole; ma fra i più appassionati ammiratori del suo genio, fra quelli che applaudirebbero nel modo più entusiasta l'autore e l'attore nella parte d'Alceste, ce ne sarebbero ancora molti che troverebbero disdicevole che l'uomo dai nastri verdi diventasse per benemerita l'uomo dal nastro rosso?...<sup>223</sup>

Oggi, è stato detto, Molière non reciterebbe più sul palco. Che ne sappiamo, dopotutto? Chi può rispondere e perché la sorte che lo fece attore comico prima che autore non lo metterebbe nella stessa situazione?<sup>224</sup> Perché ben conosciamo quale fosse la sua passione per la nostra arte e la risposta a Boileau che gli consigliava, per rispetto del *Misanthrope*, di

---

<sup>222</sup> Boileau, *Art poétique*, (canto III, vv. 148-150), in cui si fa riferimento all'autore: «Il trouve à le siffler des bouches toujours prêtes / [...] / C'est un droit qu'à la porte on achète en entrant» (Trova bocche sempre pronte a fischiarlo, è un diritto che si compra alla porta entrando).

<sup>223</sup> Alceste, l'innamorato di Célimène nel *Misanthrope* [*Il Misanthrope*] di Molière (commedia in cinque atti, in versi, Théâtre du Palais-Royal, 4 giugno 1666), impersonato dall'autore stesso, viene definito «l'homme aux rubans verts» (atto V, scena 3), il verde era il colore preferito di Molière. Il 'ruban rouge' è il simbolo della Legione d'onore, alta onorificenza istituita nel 1802 da Bonaparte in riconoscimento di particolari meriti militari o civili.

<sup>224</sup> Annota Coquelin nel suo *Molière et Shakespeare*: «La passione di Molière per il mestiere di attore gli offrì grandi vantaggi. Aumentò la sua capacità di osservazione. Lo sguardo che dirigeva sull'uomo era in un certo senso uno specchio con un doppio riflesso: lo studiava prima per conoscerlo, poi per riprodurlo. Quanto avrebbe potuto sfuggirgli se non avesse fatto che scrivere la pièce, lo ritrovava recitando», cit., p. 61.

liberarsi del sacco di Scapin e abbandonare il palco: «Ve lo figurate? Per me è un onore restarvi.»<sup>225</sup> Un onore, pensateci! L'onore di Molière! Questa parola merita di essere meditata, le persone come Molière non sono Legioni!

Una cosa singolare, dolorosa persino per la mia vanità di Francese, vanità che in me non supera una buona media, benché in genere quella dell'attore la si rappresenti come molto invadente, una cosa dolorosa, dico, è che questo pregiudizio, ancora così imperante da noi, sia abolito all'estero.

Non esiste in Inghilterra dove, senza parlare di Shakespeare, perché non bisogna far paragoni, il nome di Garrick figura a Westminster accanto alle più grandi celebrità.

Non esiste in Germania, né in Italia né in Russia né in Belgio dove gli attori ricevono onorificenze che da noi ci sono rifiutate, né in Svezia dove la signora Ristori ne ha appena ricevuta una regale, come se si chiamasse Rosa Bonheur;<sup>226</sup> né in Austria dove so che un vecchio attore a riposo, ma che torna di tanto in tanto sul palco e molto arzilla malgrado i suoi ottant'anni, ha ottenuto lettere di nobilitazione. L'Austria peraltro non si ferma qui, ha appena inviato l'ordine di Francesco Giuseppe a due artisti del nostro paese, di cui posso nominarne uno che è il decano della Comédie-Française.<sup>227</sup>

Così monarchie dalle celebri tradizioni aristocratiche rinunceranno a fare degli attori una categoria a parte nella società e la Francia, che dico, la Repubblica francese, vi persisterà e nella patria dell'uguaglianza si manterrà, si fossilizzerà con argomenti religiosi questa lampante disuguaglianza.

Aggiungete poi questo, che è il più bello: il nostro repertorio è universale, i teatri stranieri se ne ispirano, può succedere ai loro attori di diventare membri di un ordine unicamente per il modo in cui interpretano le nostre

---

<sup>225</sup> Boileau, nella sua *Art poétique*, scriveva: «Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe / Je ne reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*» (vv. 399-400) («In questo sacco ridicolo in cui Scapin si avvolge / Non riconosco più l'autore del *Misanthropo*») e aveva anche cercato di convincere Molière a lasciare il palcoscenico per continuare solo l'attività di commediografo. Molière aveva fatto di Scapin il personaggio principale della sua commedia *Les Fourberies de Scapin* [*Le Furberie di Scapino*] (commedia in tre atti, in prosa, Théâtre du Palais-Royal, 24 maggio 1671) che deriva dal *Phormio* di Terenzio (161 a. C.). La scena del sacco (atto III, scena 2) è tratta dalla farsa del comico Tabarin (Antoine Girard, 1584-1626), *La Francisquine*. Il gioco scenico consisteva nel fatto che Scapin entrava con un sacco sulle spalle a mo' di mantello, sacco nel quale poi avrebbe nascosto la sua vittima, Géronte.

<sup>226</sup> Rosa Bonheur (1822-1899), pittrice molto in voga della natura e del mondo animale, era stata insignita della Legione d'onore dall'Imperatrice Eugenia e successivamente promossa alla classe di ufficiale.

<sup>227</sup> L'ordine imperiale austriaco di Francesco-Giuseppe era stato creato nel 1849. Dal 1871 il decano della Comédie era Got; nel marzo 1876 si era recato a Vienna per rappresentazioni in società a scopo di beneficenza.

opere, mentre l'attore francese, creatore di queste stesse opere sarà dichiarato in Francia... *non dignus intrare*.

Un'altra ragione che si adduce mi è sempre sembrata la più ridicola benché sia una delle più ripetute, cosa che deriva forse dal fatto che, secondo l'apofisma di Figaro, sembra essere un'opinione. Non si può, si dice, accordare agli attori il nastro rosso prima citato perché sarebbero obbligati a toglierlo nel momento stesso d'esercitare l'arte grazie alla quale sono stati decorati. - Oh! Oh!... Ma vedete la logica che obbligherebbe un soccorritore, per esempio, a mantenere la croce per tuffarsi? E, senza voler azzardare questa volta ancora un paragone disdicevole, benché si sia a volte rimproverato ai conversi della Maison de Molière di mettere un po' troppa solennità nel loro ufficio,<sup>228</sup> forse che i preti che hanno ricevuto l'onorificenza tolgono il loro nastrino per salire all'altare?

Ma quali sono allora le ragioni reali di questa pretesa indegnità che si vuol far pesare sull'attore?

Le bastonate sulla schiena, i calci in un altro posto? Ma questo non è che un problema del ruolo e perché estendere la scomunica a un cavaliere come Delaunay, a un commendatore come Maubant, a un imperatore come Ligier?<sup>229</sup>

Forse perché gli attori pagano di persona esponendosi sia ai fischi che agli applausi?

Ma andiamo! Sono i soli?... Parlavo prima di mele, ma distinti professori ne hanno poi ricevute di cotte e di crude e sono state gettate delle monetine a Renan.<sup>230</sup>

E gli oratori non si rivolgono direttamente al pubblico e non si servono nell'uso della loro arte meravigliosa di procedimenti, Dio mi perdoni, stavo per dire di trucchi, che si apparentano molto da vicino ai nostri?<sup>231</sup> Non parlo solo degli oratori politici, anche il pulpito ha i suoi tribuni.

Andiamo! È forse che, per adempiere alle proprie funzioni, l'attore, pur liberato dalla maschera antica, è nondimeno forzato dal trucco e dal belletto a fare una maschera del proprio volto? Cosa! Tanto odio per il rosso e la biacca e i vasetti in cui le nostre signore mettono tanti deliziosi unguenti! Dove vi fermerete se proibirete così duramente cosmetici e tinture, non ci sono tra le persone austere fremiti di parrucche? In realtà, tutte le ragioni serie, speciose o semplicemente speculative che si oppongono alla nobilitazione definitiva dell'attore, al suo ingresso nel diritto comune, tutte

---

<sup>228</sup> Con "Maison de Molière" s'intende la Comédie-Française.

<sup>229</sup> Henri-Polydore Maubant (1821-1902) e Pierre Mathieu Ligier (1796-1872), entrambi sociétaires della Comédie-Française erano interpreti di personaggi della borghesia o della nobiltà. Il primo eccelse nell'impersonare i grandi vecchi del teatro di Victor Hugo, il secondo i re (Luigi XI, Riccardo III).

<sup>230</sup> Ernest Renan (1823-1892) scrittore e filologo, celebre autore della *Vie de Jésus* (1863).

<sup>231</sup> Con molta sagacia Coquelin ribalta la situazione rispetto al Seicento in cui la recitazione si inseriva nell'ambito dell'arte oratoria.

queste ragioni, insomma si riducono a una sola, puramente istintiva, che cercherò di chiarire.

C'è in questa rinuncia che l'attore fa della propria personalità per rivestirne un'altra, direi, venti altre, una sorta d'abdicazione della propria dignità e quasi una sconfessione della dignità umana.

Le parole sono pesanti, ma se vi rifiutate di servirvene, che potrete dire contro i Talma, contro i Lekain? Non è perché l'attore può immedesimarsi nella parte di Jocrisse che gli avete rifiutato una considerazione pari a quella di ogni altro artista, perché allora potreste o dovrete accordarla a chi riveste la porpora di Augusto o l'anima del vecchio Orazio;<sup>232</sup> no, è semplicemente perché ne riveste una che non è la sua, perché smettendo di essere se stesso, vi sembra che smetta di essere un uomo.

A questa obiezione, l'unica seria secondo me, rispondo con due considerazioni: la prima che è falsa; la seconda che, quand'anche fosse vera, l'attore non ne è responsabile e di conseguenza non ne deve patire.

Sì, quand'anche fosse vera, l'attore non sarebbe responsabile di questa rinuncia alla propria dignità perché gli è imposta dall'autore; e se c'è uno scadimento non dobbiamo prendercela con lui, ma con la forma stessa dell'arte che rende necessario tale scadimento, con il teatro nel suo insieme e non dovete esonerare dalla scomunica il drammaturgo che espone, noi, non emancipati, a questa depravazione, né il direttore che ci presta la sua dimora per abbandonarvi, Signori, in vostra compagnia.

Ma nego che vi sia scadimento, perché non c'è rinuncia. Sì l'attore cambia pelle, l'ho troppo detto per astenermi dal ripeterlo; e in questi altri panni, che non sono i suoi, riceve all'occorrenza bastonate e buffetti. Ma in questi altri panni, che poi si toglierà, vi entra con la sua anima, il suo talento, il suo coraggio perché la sera di una prima è un soldato che va al fronte; vi partecipa con il suo *io*, direttore e creatore, con quell'*io* vi fa ora fremere, ora piangere o sorridere i brividi più nobili, le lacrime più belle, il sorriso più umano. Non abdica, comanda; può sottomettersi fino a un certo punto, non rinuncia!

Perciò conserva la sua dignità, resta un uomo, ed è un artista.

Prima di concludere, permettetemi di leggere un passo da una lettera di Voltaire che funge da dedica alla sua tragedia *Zaire*:<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Jocrisse, è il personaggio del babbeo già presente in alcuni balletti all'epoca di Louis XIII; figura in ambito popolare il perfetto sciocco e lo stupido sbeffeggiato. Il commediografo Dorvigny (1742-1812) lo rese celebre in una serie di pièces di successo: *Le Désespoir de Jocrisse* (1802) [*La Disperazione di Giocrisse*], *Jocrisse congédié* (1803), *Jocrisse jaloux* (1804), *Jocrisse au bal de l'Opéra* (1808). Coquelin accenna poi ai personaggi di due tragedie di P. Corneille entrambe del 1640: l'imperatore Augusto nel *Cinna* e il vecchio padre di Orazio nella pièce eponima.

<sup>233</sup> Prima rappresentazione della tragedia (cinque atti, in versi) alla Comédie-Française, il 13 agosto 1732. I brani citati da Coquelin sono tratti della «Seconde épître dédicatoire» del 1736: *À M. Le Chevalier Falkener ambassadeur d'Angleterre à la Porte Ottomane*. Cfr. il testo

Al Signor Falkener, ambasciatore a Costantinopoli.

Mio caro amico (perché la vostra nuova dignità di ambasciatore rende la nostra amicizia soltanto più onorevole e non m'impedisce ora di servirmi di un titolo più sacro di quello di ministro: il nome di amico è ben al di sopra di quello di Eccellenza), dedico all'ambasciatore lo stesso testo che ho dedicato al semplice cittadino, al mercante inglese.<sup>234</sup>

Coloro che sanno quanto il commercio sia onorato nella vostra patria, non ignorano altresì che un mercante sia a volte un legislatore, un buon ufficiale, un pubblico ministro.

Certe persone, corrotte dall'uso indegno di rendere omaggio unicamente alla grandiosità, hanno cercato di ridicolizzare la novità di una dedica fatta a un uomo che allora non aveva che merito. Si è osato, su un teatro consacrato al cattivo gusto e alla maldicenza, insultare l'autore di questa dedica e il dedicatario; si è osato rinfacciargli di essere un negoziante.<sup>235</sup> Non si deve imputare alla nostra nazione una villania così vergognosa che farebbe arrossire popoli meno civilizzati. I magistrati, che da noi vigilano sui costumi e che sono di continuo impegnati a reprimere lo scandalo, furono allora sorpresi; ma il disprezzo e l'orrore del pubblico per l'autore conosciuto per questa indegnità sono un'ulteriore prova della buona creanza dei Francesi.

Le virtù che formano il carattere di un popolo sono sovente smentite dai vizi di un singolo. Ci furono uomini voluttuosi a Sparta, ci furono spiriti superficiali e meschini in Inghilterra, ci furono ad Atene uomini privi di gusto, maleducati e rozzi, e se ne trovano a Parigi.

Dimenticateli come sono dimenticati dal pubblico e ricevete questo secondo omaggio: lo devo tanto più a un Inglese in quanto questa tragedia è stata recentemente abbellita a Londra; è stata tradotta e recitata con tanto successo, si è parlato di me sul vostro teatro con tanto garbo e favore che devo qui un ringraziamento alla vostra nazione.<sup>236</sup>

Una novità, che sembrerà strana ai Francesi, è che un gentiluomo del vostro paese, dotato di fortuna e di considerazione, non abbia disdegnato di recitare

---

dell'epistola in Voltaire, *Ceuvres complètes*, édition Louis Moland, Paris, Garnier, 1877-1885, 52 voll., qui vol. II, pp. 547-554. Voltaire, che era stato ospite di Falkener durante il suo esilio in Inghilterra, voleva con questa dedica testimoniargli la sua gratitudine e la sua stima.

<sup>234</sup> Voltaire accenna al testo della prima edizione del 1733: *Épître dédicatoire à M. Falkener, marchand anglais*, che aveva provocato critiche risentite per l'inadeguatezza del titolo di mercante del dedicatario. L'attività mercantile in Francia era vista dalla nobiltà come lesiva delle loro prerogative nobiliari.

<sup>235</sup> Voltaire fa riferimento a due parodie rappresentate nell'anno stesso di *Zaïre: Arlequin au Parnasse, ou La Folie de Melpomène, comédie critique de la tragédie de Zaïre*, par l'Abbé Nadal (Théâtre-Italien, 4 dicembre 1732) e *Les Enfants trouvés, ou Le Sultan poli par l'amour, parodie de la tragédie de Zaïre, de monsieur de Voltaire*, di Dominique, Romagnesi e F. Riccoboni (Théâtre-Italien, 9 dicembre 1732).

<sup>236</sup> La tragedia era stata tradotta da Aaron Hill; scrive Voltaire in un passo dell'epistola non citata da Coquelin: «Il Sig. Hill, letterato, che sembra conoscere il teatro meglio di qualsiasi altro autore inglese, mi fece l'onore di tradurre la mia pièce, nell'intento d'introdurre sulla vostra scena alcune novità e per il modo di scrivere le tragedie e per il modo di recitarle», *Ceuvres complètes*, cit., p. 548. Hill avrebbe iniziato la traduzione nel 1733 pubblicando alcune parti sul *The Gentleman's magazine* di maggio (Cfr.: *The Complete Works of Voltaire*, The Voltaire Foundation, Taylor Institution, vol. 8 (1731-1732), critical edition by Eva Jacobs, Oxford, 1988, p. 290.

sul vostro teatro la parte di Orosmane.<sup>237</sup> L'esempio di un cittadino che ha fatto uso del proprio talento per la recitazione non è il primo fra voi: ciò che è sorprendente in questo è che ce ne meravigliamo. Dovremmo riflettere che ogni cosa di questo mondo dipende dalla consuetudine e dall'opinione. La corte di Francia ha ballato sul teatro con gli attori dell'Opéra e non si è trovato in ciò nulla di strano se non che la moda di questi divertimenti sia finita.<sup>238</sup> Perché sarebbe più strano recitare piuttosto che ballare in pubblico? C'è forse un'altra differenza fra queste due arti se non che l'una è tanto al di sopra dell'altra quanto i talenti, in cui predomina lo spirito, sono al di sopra di quelli del corpo? Lo ripeto di nuovo, e lo dirò sempre, nessuna delle belle arti è da disprezzare e ciò che è veramente vergognoso è attribuire vergogna ai talenti.

Ebbene, credo che sarebbe oggi dignitoso liberare definitivamente l'attore dall'interdizione pronunciata contro di lui dalla società monarchica che si ostina a vedere in lui solo uno strumento di piacere.

Sarebbe vantaggioso per tutti se l'attore ridiventasse, nella Repubblica francese, ciò che era in quella ateniese.

E allora, cosa? Grande ammiraglio come Callippide? Non dico questo, e quale che sia la propensione degli artisti e dei letterati moderni a rivestire, a ogni proposito, atteggiamenti e pretese sacerdotali, da parte mia non rivendico alcun pontificato.

Mi sembra nondimeno che l'attore possa essere proficuamente utilizzato nel campo dell'educazione generale – conferenze come questa, per esempio, in cui può rendere concreti servigi all'arte – e in feste periodiche per ricordare con solennità le ricorrenze della nostra storia: ci sarebbe per lui uno spazio da occupare in modo egregio.

La declamazione in pubblico di una bella ode o di un racconto epico susciterebbe, certamente, su un uditorio dotato come quello francese, un'impressione stimolante e salutare quanto l'esecuzione di una fanfara.

Basta ricordare il successo di Rachel nella *Marseillaise* e mi si capirà meglio.

Già esiste una corrente in tal senso e spero che non farà che estendersi e svilupparsi in intensità. Quando un identico pensiero riunisce gli uomini, pensiero di patriottismo o d'arte o di religiosa riconoscenza per una gloria scomparsa, bei versi vibranti di pensiero non smuoverebbero forse nel pubblico quanto c'è di migliore nell'uomo e quale profitto trarrebbe la nazione da simili cerimonie consacrate per intero a onorarne il genio!

---

<sup>237</sup> La parte di Orosmane, soldano di Gerusalemme, innamorato di Zaïre, era stata recitata da un nipote di Hill. Prima della rappresentazione professionale al Drury Lane, la tragedia era stata interpretata da «una compagnia di dilettanti nel grande salotto di musica negli York Buildings, Villars Street, di Sir Richard Steele, con il nipote di Hill nella parte di Orosmane e un vecchio amico di Hill's, William Bond, in quella di Lusignan. Questi però, la prima sera, ebbe un malore sul palcoscenico e morì subito dopo. I sei spettacoli successivi ebbero luogo nell'Haymarket Theatre», cfr.: Eva Jacobs, cit., ivi.

<sup>238</sup> Accenno alla passione di Luigi XIV per la danza, da giovane il re non aveva disdegnato di prodursi in spettacoli di balletti.



Restituendo all'attore tutta la sua dignità, finendo col metterlo su un piede d'uguaglianza davanti alla legge non si farebbe che incoraggiarlo a così nobili tentativi; potrebbe allora contribuire al rinnovamento dell'arte di cui tanto si parla e che avverrà col rinnovamento dei costumi.

Già sento che si fanno beffe di me: «Tirate l'acqua al vostro mulino». E sì, lo faccio e peroro per la mia causa, ma non è così nei secoli dei secoli? E ci si aspetta da me che diminuisca l'importanza, voglio dire la necessità, di ciò che alcuni chiamano arti coltivate per diletto e che molti vorrebbero definire arti inutili?

Ah! Il corpo ha bisogno del necessario, ma la mente del superfluo!

Mi ricordo di un incantevole poema di questo eccellente, delicato e profondo Sully Prudhomme. È la rivolta dei fiori.<sup>239</sup> Conoscete l'argomento. Lo spleen si impossessa di loro; l'uomo, l'universo, il ripetersi immutabile del destino li rattrista e li indispettisce, rinunciano a rifiorire. Scompaiono le rose. Non più gigli, le vergini ci rimettono, né violette, che peccato per il mese di maggio, né papaveri, com'è triste il grano! In poche parole, fine della primavera. Ma cosa c'importa dei fiori? dicono le persone serie. Una puerilità in meno, ecco tutto. Sì, ma questa puerilità è la bellezza dell'anno, è il fascino della vita! Tutto sparisce, colori e profumi, il delicato e il bello! Che ne sarà delle donne? E l'amore? E quindi la gioia? È finita, ci si annoia, ci si invidia, rinascono le passioni negative, ridateci i fiori, abbiamo bisogno dei fiori e credo che finirebbe con le barricate se la rosa non si lasciasse impietosire...

Ebbene! Figuratevi che, come i fiori di Sully Prudhomme e senza continuare il paragone più a lungo di quanto sia necessario, attori e attrici si mettessero in sciopero!

Ve lo chiedo, facendo appello alla vostra coscienza, non succedrebbe qualche sovvertimento della stessa natura? E Parigi, una Parigi così luminosa e viva ci metterebbe molto a diventare inabitabile? Si morirebbe di noia nelle strade. Se si prolungasse, significherebbe ritornare allo stato selvaggio!

Ah! Una volta si diceva che se fossero mancate le fragole, Parigi sarebbe insorta. Signori, durante l'assedio, sono mancate fragole e ben altre cose zuccherine, ma non è insorta per questo: ha giustamente combattuto,

---

<sup>239</sup> René François Armand Prudhomme, detto Sully Prudhomme (1830-1907), aderì al movimento parnassiano, autore di una poesia intimista ed elegiaca pervasa di lirismo che non gli impedì di comporre poemi filosofici profondamente umani (*La Justice*, 1878 e *Le Bonheur*, 1888). Coquelin pubblicò su di lui nel 1882, lo studio *Un poète philosophe. Sully Prudhomme*, frutto della conferenza, durante la quale era stato letto il poema de *La Révolte des fleurs*. Esso figura nella raccolta *Poésies 1872-1878* (Paris, Alphonse Lemerre, s.d., pp. 165-183), la visione di malinconica tristezza sarà cancellata alla fine grazie al canto del poeta innamorato, che novello Orfeo, riporta con i fiori la gioia di vivere. Il poeta era stato eletto accademico di Francia nel 1881 e riceverà il premio Nobel nel 1901.

coraggiosamente sofferto, ma c'erano gli attori che sostituivano le fragole!<sup>240</sup>

Sono state poca cosa allora, in quei momenti così bui, le rappresentazioni della Comédie-Française e di altri teatri, dove i versi creati dai nostri poeti andavano, palpitanti di ardore, dai nostri cuori al cuore del pubblico? E quelle recitazioni degli *Châtiments*, di memoria commovente e consolatoria?<sup>241</sup> E tante altre in cui i vostri attori vi portavano, in mancanza di altri allori, quelli dell'arte che mai appassisce sulla fronte della Francia! Ah! come battevano i cuori! Quali impetuosità! Quale unisono! Ecco solo al ricordo di quei momenti, quando viene detto che l'attore è un essere inutile, inferiore, solo capriccio, veramente, non capisco più!

E voglio fermarmi qui perché nulla può darmi meglio la certezza – orgogliosa, lo riconosco, ma credo giustificata – che possiamo avere un rango onorevole, non solo nell'arte di cui siamo i soldati, ma nella patria.

---

<sup>240</sup> Accenno all'assedio di Parigi (settembre 1870) da parte delle truppe prussiane dopo la sconfitta di Napoleone III a Sedan, che avrà come conseguenza la caduta del Secondo Impero e la proclamazione della Repubblica. Durante il periodo della Comune la troupe, anche se in forma ridotta, continuò nel suo repertorio, tra il 20 marzo e il 20 maggio furono date 51 rappresentazioni, cfr.: *La Comédie-Française à Londres...*, cit., pp. XXXIX-XLI.

<sup>241</sup> Il tema centrale della raccolta *Les Châtiments [I Castighi]* di Victor Hugo (1853) è quello del castigo e della violenza: indignazione, satira, epopea lirica, scherno ridicolo, rivolta politica contro Napoleone III ("Napoléon le petit"), enfasi e descrizioni magistrali di grande impatto emotivo.

Constant Coquelin

## L'arte dell'attore

Circa sei anni fa ho pubblicato *L'Arte e l'Attore*, un opuscolo col quale mi ero proposto di dimostrare che l'attore è un artista allo stesso titolo del pittore o del musicista e che i pregiudizi d'Antico Regime che ancora lo perseguitavano non avevano la più pallida ragione di sussistere nei tempi democratici in cui viviamo.

Ho vinto la mia causa? Non sta a me affermarlo. Posso dire almeno che tutte le mie conclusioni non sono state rigettate poiché, poco dopo la pubblicazione del mio opuscolo, il pregiudizio che aveva impedito fino allora di insegnare gli attori, riceveva un attacco che è stato, grazie a Dio, seguito da molti altri, sicché spero che non si riproporrà, in modo definitivo, nella persona dei suoi successori, l'attore Molière è stato dichiarato dalla Legione d'onore *dignus intrare*.<sup>242</sup>

Del resto l'evento l'ha provato, non chiedevo nulla per me e questo mi permette di evocare il ricordo.

Avevo allora mostrato, nella misura della mia modesta eloquenza, che il mestiere dell'attore è un'arte; vorrei in queste nuove postille studiare l'arte in se stessa, ricercarne le condizioni, stabilirne le pratiche giuste, quelle almeno che giudico tali per esperienza, esperienza che rinnovo da quasi trent'anni.

### I

Definisco l'arte, in generale, una composizione rivestita di poesia e che la rende ancor più veritiera.

Per creare un'opera d'arte il pittore ha i colori, una tela e i pennelli, lo scultore l'argilla, lo scalpello, la sgorbia; il poeta ha le parole e la lira, cioè il ritmo, la misura e la rima; l'arte differisce secondo lo strumento. Ebbene, lo strumento dell'attore è se stesso.

La *materia* della sua arte, quella che manipola e plasma per trarne la creazione, è il proprio volto, il proprio corpo, la propria vita. Ne consegue che l'attore deve essere doppio. Ha il suo *uno* che è lo strumentista, il suo *due* che è lo strumento. L'*uno* concepisce il personaggio da creare o piuttosto, poiché l'ideazione spetta all'autore, lo *vede* come l'autore lo ha delineato: è Tartuffe, Amleto, Arnolphe, Romeo e il *due* realizza quel modello.

---

<sup>242</sup> Accenna all'onorificenza data, come abbiamo già detto, a Mounet-Sully nel 1889 nella sua qualità di sociétaire della Comédie-Française, era la prima volta che accadeva. In precedenza Samson, Regnier, Delaunay e Got l'avevano sì ricevuta, ma solo in quanto professori del Conservatorio.

Questo sdoppiamento è la caratteristica dell'attore.

Esiste certamente presso altri e al mio caro Alphonse Daudet piace segnalarlo nella personalità del narratore; le espressioni di cui mi servo, le prendo a prestito da lui, anche lui, dice, ha il suo *uno* e il suo *due*; questi, l'uomo come tutti, che ama o odia, che gode o che soffre, il primo che aleggia al di sopra, impassibile, che nelle più intense emozioni osserva, studia, prende appunti in vista delle future creazioni.<sup>243</sup>

Ma questo sdoppiamento dello scrittore non è *effettivo* come quello dell'attore. Non si manifesta esteriormente. L'*uno* dell'autore osserva il *due*, ma non lo modifica. L'*uno* dell'attore al contrario agisce sul *due* fino a trasformarlo, fino a trarne il personaggio immaginato; in una parola, fino a fare di se stesso la propria opera d'arte.

Quando il pittore esegue un ritratto, fa posare il modello, prende con la punta del pennello ogni elemento distintivo che il suo occhio esercitato riesce a cogliere, lo fissa sulla tela con la magia della sua arte, dopo di che l'opera è terminata. L'attore, lui, deve fare ancora una cosa: entrare nel ritratto. – Perché è necessario che il ritratto parli, agisca, si muova nel suo spazio: la scena, e che dia allo spettatore l'illusione del personaggio stesso.

Dunque quando l'attore deve eseguire un ritratto, creare cioè una parte, bisogna innanzitutto che con una lettura attenta e reiterata della pièce si immedesima nelle intenzioni dell'autore, colga l'importanza e la verità del personaggio, lo inglobi nel suo progetto, *lo veda* infine tale quale deve essere. E da quel momento ha il suo modello.

Poi, come il pittore, coglie ogni tratto e lo fissa, non sulla tela, ma su se stesso; adatta al suo *due* ogni elemento di quella personalità. – Vede a Tartuffe quel costume, lo indossa, gli vede quel portamento, lo copia; gli vede quel volto, lo prende. Vi costringe il proprio viso, taglia, per così dire, incide e ricuce sulla propria pelle, finché il critico che è nel suo *uno* si dichiara soddisfatto e pensi che indubbiamente assomiglia a Tartuffe. Ma non è tutto, perché non ci sarebbe ancora che una rassomiglianza di superficie, l'aspetto fisico del personaggio, non il personaggio stesso; bisogna ancora che faccia parlare Tartuffe con la voce che sente in Tartuffe e che, per determinare la condotta della parte, lo faccia muovere, andare, gesticolare, ascoltare, pensare con l'*anima* che sente in Tartuffe. Solo allora il ritratto è completo, potete incorniciarlo, voglio dire portarlo in scena e il pubblico non dirà: Ah! ecco Geffroy o: ecco Bressant.<sup>244</sup> Dirà: Ah! ecco Tartuffe!... o avrete mal lavorato.

---

<sup>243</sup> Alphonse Daudet (1840-1897) legato al mondo dell'infanzia trascorso nel sud della Francia, la sua scrittura è largamente autobiografica (*Le Petit Chose*, *Lettres de mon Moulin*). Critico teatrale al «Journal Officiel de la République», dal marzo 1874 al dicembre 1880, autore di sette pièces di cui si ricorda solo *L'Arlésienne* e di adattamenti teatrali tratti dai suoi romanzi.

<sup>244</sup> Jean Baptiste Bressant (1815-1886) attore della Comédie-Française per ventitré anni, calco anche le scene di vari teatri parigini e fu acclamato all'estero. La critica unanime nel

Per riassumere studio intimo e profondo del *carattere*; poi evocazione da parte dell'*uno* e riproduzione del *due* del personaggio come risulta dal carattere: ecco l'opera dell'attore.

Come il caposcuola Molière, prende d'altronde il suo bene dove lo trova, vale a dire che, per completare la rassomiglianza, può aggiungere al ritratto tutti gli aspetti particolari da lui colti in natura: così Arpagone è stato composto da mille avari, buttati e fusi in uno stampo di magistrale unità.

## II

I due esseri che coesistono nell'attore sono inscindibili: ma è l'*uno*, colui che *vede*, che deve essere l'arbitro. È l'anima, l'altro è il corpo. È la ragione, questa Ragione che i nostri amici Cinesi definiscono la *Governante suprema*, e il *due* sta all'*uno* come la rima alla ragione: una schiava che deve solo ubbidire.

Più questo controllo è sovrano, più si è artisti.

L'ideale sarebbe che il *due*, questo povero corpo, fosse una semplice pasta molle plasmabile all'infinito che prendesse, secondo la parte, ogni possibile sembiante, che diventasse per Romeo un delizioso attor giovane, per Riccardo III un gobbo infernale, seducente a forza di spirito, per Figaro un servitore ficcanaso, dal volto impertinente, audace, sicuro di tutto, ecc., ecc. L'attore sarebbe allora universale e, se fosse dotato di talento adatto a tutte le parti, potrebbe fare tutto ciò che vuole... Ahimè!

Sarebbe troppo bello, la natura non lo consente.

Per quanto il corpo sia flessibile, la fisionomia duttile, né l'*uno* né l'*altra* si prestano a tutte le fantasie dell'artista.

Ci sono costituzioni fisiche che rendono gli attori inadatti ad affrontare alcune parti, pur essendo capacissimi di concepirle e insegnarle. Costituzioni che li classificano e relegano irrimediabilmente in certi ruoli.

Infine esistono altre nelle quali il loro *due* ribelle, o per meglio dire il loro *io* umano, la loro individualità, esercita una tale autorità che non possono mai rinunciarvi e che, invece di andare verso la parte e coglierne la rassomiglianza, si appropriano al contrario della parte e la forzano a rivestire la loro.

Il primo inconveniente di tale sistema è che in questo modo non si è che l'uomo di una parte. Così l'eccellente Félix non credè altro che dei Félix;<sup>245</sup> così fino a un certo punto Mounet-Sully, *mounetizza* a sua immagine ogni

---

riconoscergli distinzione, presenza scenica, eleganza, ritrovava però l'io dell'attore in tutte le sue interpretazioni, se ne distaccava solo nell'Almaviva del *Barbiere di Siviglia* e nel Dom Juan.

<sup>245</sup> Félix Cellier, detto Félix (1807-1870) recitava al Théâtre du Vaudeville in pièces moderne, le sue interpretazioni erano molto amate dal pubblico.

personaggio.<sup>246</sup> Ne consegue la sua indiscussa superiorità in *Amleto*. Lui è Amleto! Lui stesso ha nella vita reale quelle cupe malinconie interrotte da intemperanze, quelle macabre ironie corrette da improvvise tenerezze, quelle fughe disperate nel sogno... Dunque più è Mounet in *Amleto*, meglio rende la parte. Cosicché l'interpretazione di questa parte è stata per lui il coronamento di una carriera, in cui peraltro non sono mancati i trionfi. Ma ecco il rovescio della medaglia, e che mi si permetta, per essere chiaro, di citare solo un fatto.

Mounet provava Horace e quel giorno ero *semainier*.<sup>247</sup> Dopo la famosa scena del secondo atto, lo prendo da parte.

– Mio caro Mounet questa non è né una lezione né un consiglio; l'ideazione della parte è vostra; la sosterrate davanti al pubblico e sono sicuro che vi applaudirà. Tuttavia un'osservazione. Bagnando di lacrime, come fate, il celebre verso:

Alba vi ha nominato, non vi conosco più,<sup>248</sup>

non pensate di distruggere il contrasto fra Orazio e Curiazio e di conseguenza l'intera scena che è costruita su questo contrasto?

– Avete ragione, mi rispose Mounet con franchezza, ma cosa volete? Trovo che Corneille non abbia messo sufficiente umanità in questo personaggio.

Vedete qui, in pieno, l'*io* dell'attore sostituirsi a quello della parte. Nessun meglio di Mounet, poeta lui stesso, capisce i poeti. Vede dunque perfettamente ciò che Corneille ha voluto, ma la sua natura troppo umana si rifiuta di rappresentarlo e si trova indotto, per recitare la parte, a correggerla nel senso della propria natura.

Un'altra conseguenza della teoria, è che conduce logicamente a trascurare lo studio *interno* delle parti, a mio avviso il più importante, a favore delle apparenze e del dettaglio pittoresco.

Non si deve disprezzare il pittoresco, ma non bisogna preoccuparsene in modo esclusivo. Nella composizione di una parte soprattutto non bisogna prendere come punto di partenza tale o talaltro tratto espressivo supposto giusto. Tutto parte dal *carattere*.

---

<sup>246</sup> Jean-Sully Mounet, detto Mounet-Sully (1841-1916), allievo di Bressant al Conservatorio, sociétaire alla Comédie-Française dal 1874, andrà di successo in successo nel genere tragico, acclamato interprete di Hugo, di Shakespeare e dell'*Edipo re* di Sofocle nella traduzione di Jules Lacroix. Decorato della croce della Legione d'onore nel 1889 è l'autore del già citato *Souvenirs d'un tragédien*.

<sup>247</sup> Alla Comédie-Française ogni settimana un attore della compagnia, detto *semainier*, era incaricato a turno di sorvegliare il buon andamento dell'organizzazione teatrale (prove, assenze per malattie, sostituzioni, alternanza del repertorio...).

<sup>248</sup> *Horace*, di Pierre Corneille. «Albe vous a nommé, je ne vous connais plus», atto II, scena 3, v. 502, battuta di Orazio nel dialogo con Curiazio dopo la loro designazione a battersi per dirimere la guerra tra Roma e Albalonga.

Abbiate in voi lo spirito del vostro personaggio, ne dedurrete naturalmente le apparenze e il pittoresco, se sarà il caso, si sistemerà da solo. È l'anima a costruire il corpo.

Se Mefistofele è brutto, è perché il suo animo è mostruoso. L'ho visto rappresentato superlativamente a Vienna da Lewinski, che ce lo mostra gobbo e zoppo, in modo appropriato al personaggio.<sup>249</sup> Ma è nel carattere di Mefistofele di non fare un gesto che non sia pittoresco e di posare per il fotografo a ogni verso? Il manichino deve primeggiare sull'attore?

No, la natura non è così pittoresca e di questo passo si arriva presto alla caricatura e allo stereotipo.

C'è un errore anche dal punto di vista del successo immediato. Perché niente si usa più in fretta dell'impressione prodotta dal semplice aspetto pittoresco. Una volta fatto il vostro ingresso, il pubblico non ci pensa più e l'effetto svanisce se non è sostenuto dalla recitazione, dall'espressione del carattere, in breve, dallo stile.

C'è di più. Se per una ricerca eccessiva della caratterizzazione esteriore arrivate a riprodurre un *tic*, oh! allora, state attenti! invece di divertire, indisporrete e il pubblico, che la prima volta avrà riso, s'infastidirà presto alla ripetizione e non tarderà a manifestarlo nel modo più spiacevole.

### III

Intendiamoci bene. Non proibisco di prendere dalla natura quei tratti particolari che tradiscono l'uomo nel suo intimo: è al contrario una qualità propria dell'attore cogliere e annotare al volo i tratti suscettibili di essere portati in scena; ma si devono considerare solo quelli significativi e adattarli con discrezione: guardarsi, ad esempio, da quelli che sono puramente individuali, evitare di riprodurre tale o talaltro avaro che si conosca, ma che il pubblico non conosce, quando gli si deve mostrare Arpagone, che è *tutti gli avari* e che, di conseguenza, riconoscerà.

In quest'arte della giusta caratterizzazione c'è stato un attore sorprendente, era Lesueur.<sup>250</sup> Nessuno ha fatto lavorare di più il suo *due*, nessuno ha tratto da sé personaggi più diversi e di un'espressione più intensa. La resa era realmente prodigiosa. Ma anche quale perseveranza nella ricerca! Aveva in casa una specie di camera oscura dove si rinchiudeva finestre sbarrate, tende tirate, con i costumi, le parrucche e la sua attrezzatura. Là, da solo,

---

<sup>249</sup> Personaggio della tragedia *Faust* di Goethe (1773-1831), tradotta in francese nel 1827. In Francia il ruolo di Mefistofele, in un adattamento dal dramma tedesco di Antony Béraud, Merle e Charles Nodier, era stato portato in scena da Frédéric Lemaître il 29 ottobre 1828 al Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

<sup>250</sup> François-Louis Lesueur (1819-1876) aveva debuttato col nome di Francisque e recitato in vari teatri parigini prima di arrivare, nel 1848, al Théâtre du Gymnase dove vi resterà per venti anni, creando i suoi personaggi più celebri che resteranno per sempre legati al suo talento e ai quali accenna Coquelin.

alla luce delle lampade, davanti allo specchio, provava le sue espressioni. Ne sperimentava venti, cento prima di arrivare a quella vera, quella che voleva e di cui diceva: Eccola!

Quando infine, con un'ultima pennellata, completava la rassomiglianza (restava ore su una ruga!), il risultato era sorprendente. Gli appassionati di teatro non dimenticheranno mai il suo «bevitore di assenzio» dei *Fous* né il suo vecchio gentiluomo della *Partie de piquet*.<sup>251</sup> È stato Monsieur Poirier, la borghesia fattasi uomo e Don Chisciotte, la cavalleria errante e famelica.<sup>252</sup> Quando entrava in scena in quest'ultima parte, lui, che aveva una statura media, sembrava non finire più, si allungava per l'intera lunghezza della sua lancia, era l'eroe di Cervantes in tutta la malinconia della sua interminabile magrezza.

Con questo straordinario talento, alimentato dall'intimo studio dei personaggi – eppure bisogna dirlo – gli mancava una cosa perché l'illusione fosse completa: era la voce. Non era riuscito a educare la sua; restava in tutte le sue parti la voce di Lesueur, molto comica; ma di un comico uniforme, l'articolazione era terribilmente pesante... Doveva dire nel *Chapeau d'un horloger*: «Signore, la Signora mi desidera». Si sentiva: «Signiioore, la Signora mi desiiderra!».<sup>253</sup>

Ora l'articolazione è il disegno della recitazione.<sup>254</sup> Una frase di Samson, articolata come lui sapeva fare, valeva per caratterizzare un personaggio, un ritratto a matita di Ingres.<sup>255</sup>

Quando questo maestro impareggiabile nell'arte di dire appariva in *Mlle de la Seiglière*, soltanto il modo di pronunciare la breve domanda: «Jasmin, la signora baronessa di Vaubert non è ancora arrivata?», pure a occhi chiusi avreste visto l'uomo. Era il gran signore impertinente per il quale Jasmin non è che una sottospecie, l'emigrato dalla testa vuota; un egoista al quale del resto sarebbe indifferente l'arrivo della Signora Vaubert se quella

<sup>251</sup> *La Partita di picchetto*, commedia-vaudeville in un atto di Narcisse Fournier (1803-1880), Théâtre du Gymnase dramatique, 5 febbraio 1854.

<sup>252</sup> *Le Gendre de Monsieur Poirier* [*Il Genero del Signor Poirier*], di É. Augier e J. Sandeau, Théâtre du Gymnase, 8 aprile 1854, poi nel repertorio della Comédie-Française dal 3 maggio 1864, pièce centrata sull'opposizione fra aristocrazia e borghesia. *Don Quichotte*, riduzione teatrale da Cervantes di Sardou, luglio 1864, Théâtre du Gymnase

<sup>253</sup> *Il Cappello di un orologiaio* di Delphine de Girardin, commedia, atto unico, in prosa, Théâtre du Gymnase, 16 dicembre 1854.

<sup>254</sup> Scrive Coquelin nella prefazione a *L'Art Théâtral* di Samson: «Per Samson la recitazione costituiva tutta l'arte. Era capace di dire le cose così come erano state concepite dalla mente dell'autore, ne conseguiva che scopriva intenzioni fino ad allora inosservate», Paris, Dentu, 1889, p. XIII.

<sup>255</sup> Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) allievo di David, esponente della tradizione neoclassica, acclamato pittore sia di ritratti che di argomenti d'ispirazione storica e letteraria, studiò all'Accademia di Francia a Roma, di cui fu poi anche direttore. I suoi grandi ritratti a olio frutto di una notevole verità espressiva e di un'acuta osservazione introspettiva ebbero un enorme successo, le sue rimarchevoli doti di interprete dell'animo umano si ritrovano nei numerosissimi disegni a matita di rara eleganza.



mancanza di puntualità non avesse la funesta conseguenza di ritardare il pranzo!

E quando parlava di Bonaparte – *del signore di Buonaparte* –, per meglio dire, perché il signore de la Seiglière aveva questa condiscendenza di rendere l'imperatore gentiluomo e marchese; essendo, del resto, rimasto sordo alle profferte di quel povero Buonaparte che aveva riportato le vittorie solo nell'intenzione di essere un suo pari! Nella semplice articolazione delle sillabe trapelava il rudimentale sussiego del personaggio e il suo inflessibile orgoglio di razza!<sup>256</sup>

La forza di un'inflessione di voce è incalcolabile e tutti gli effetti pittoreschi del mondo non valgono, per commuovere una platea, un grido gettato con la giusta intonazione.

#### IV

L'articolazione è dunque lo studio sul quale deve vertere il primo sforzo dell'attore. È al tempo stesso l'A, B, C e il punto sommo dell'arte. Bisogna apprenderla fin dall'inizio come i bambini imparano la buona creanza perché l'articolazione è la cortesia degli attori, come la puntualità è cortesia di re, e bisogna poi coltivarla per tutta la vita.

Dico che è una cortesia. Perché in effetti, quando ci si rivolge al pubblico, conviene farsi capire e di conseguenza articolare nettamente.

Ma la naturalezza? mi si obietterà. Non bisogna parlare naturalmente?

Ah! non parlatemi della naturalezza in chi si esime dall'articolare: parlano davanti al pubblico come se fossero a tavola, s'interrompono, riprendono, si ripetono, masticano le parole come la punta di un sigaro, *farfugliano* – è il termine adatto – e fanno dello stile dell'autore una parlata approssimativa, minutamente tritata come carne per il paté!

Il teatro non è un salotto. Non ci si rivolge a un uditorio di millecinquecento spettatori in una sala di spettacolo come agli amici accanto al camino. Se non si alza il tono non si sarà sentiti, se non si articola non si sarà compresi.

Un attore può, lo so, farsi una grande reputazione di naturalezza ostentando il tono della conversazione, non dice una parola più forte di un'altra, lascia cadere il finale della frase, biascica, accorcia, fa finta di cercare le parole, le ripete due, tre volte di seguito, balbetta dieci minuti, poi precipita l'eloquio per arrivare all'effetto... e il pubblico pecorone esclama: «Mio Dio, com'è naturale! Lo si crederebbe in casa propria... Che

---

<sup>256</sup> *Buonaparte* era il patronimico dell'Imperatore, spesso usato in tono dispregiativo dagli oppositori che ne sottolineavano così l'ascendenza italiana, basti pensare al celebre scritto politico di François-René de Chateaubriand: *De Buonaparte, des Bourbons* (1814). Charles-Marie (1746-1785) padre di Napoleone era un borghese. A proposito delle imprese belliche di Napoleone, il Marchese lo definisce «un piccolo ufficiale di fortuna» (atto III, scena 1).

attore!... Io non ho capito, e voi? Ma com'è detto con naturalezza!...». Solo non ci si deve fare affidamento. Se la pièce, come può succedere, appassiona più dell'attore e si è interessati a capire, un giorno in cui lo spettatore farà troppa fatica a seguire, griderà di cattivo umore: «Voce! Voce, insomma!» e resterà deluso. Soprattutto se si tratta di versi: col pretesto di mostrarsi naturale l'attore altera il movimento delle strofe, mangia la rima, aggiunge all'emistichio, ripetendo le parole, più piedi a modo suo, tratta infine la poesia di Molière o di Regnard come farebbe della prosa di Scribe – oh! allora, attenzione all'insuccesso –.<sup>257</sup> Gli attori di tal genere, e ce ne sono di eccellenti, sono condannati alle commedie contemporanee, il repertorio non fa per loro. Non c'è arte là dove manca lo stile.

È questo il luogo di dichiararlo: il dovere dell'attore è di rispettare il testo. Quale che sia il modo in cui lo dica, deve dire quello che l'autore ha scritto, né più né meno. Se è disdicevole, infatti, trasformare con una dizione difettosa una prosa particolare, colorata, vigorosa in un pastone comune, insipido e privo di forza, se questo è una specie di tradimento, quanto più grave quando ci si lascia andare a infedeltà volute e si presenta al pubblico, sotto l'apparenza di un nome illustre, qualche fantasia distorta del proprio cervello!

Cosa ne sarebbe del repertorio se, da due secoli, i nostri attori si fossero permessi questa libertà? Grazie alla tradizione e volendo ognuno, al tempo stesso, approfittare degli effetti trovati dai predecessori e aggiungerne di personali, i nostri capolavori non sarebbero più che una sorta di mosaico e bisognerebbe grattar via ciò che appartiene a Baron, a Préville, a Fléury, a Molé, a Monvel, ecc., prima di arrivare a Molière.<sup>258</sup>

Non meno irriparabile sostituirsi agli autori viventi; una sorta di plagio al contrario, imperdonabile anche quando riesce. Non sono sicuro che gli autori delle *féeries* siano contenti delle scempiaggini che gl'interpreti

---

<sup>257</sup> Jean-François Regnard (1655-1709) erede del genio comico di Molière, non ne segue la vena moraleggiante, con la sua leggerezza vuole soprattutto divertire. Coquelin reciterà nelle seguenti pièces: *Les Folies amoureuses*, [Le Follie amorose], commedia in tre atti in versi, il personaggio di Crispin, 1861; *Attendez-moi sous l'orme* [Aspettatemi sotto l'olmo], commedia in un atto in prosa, Pasquin, 10 febbraio 1863; *Le Légataire universel* [L'Erede universale], commedia in cinque atti in versi, Crispin, 1865; *Le Joueur* [Il Giocatore], commedia in cinque atti in versi, il Marchese, 1866.

<sup>258</sup> Tutti celebri attori della Comédie-Française d'Ancien Régime, interpreti soprattutto del repertorio classico, in particolare della commedia. Coquelin sfiora appena il problema della ripetitività della recitazione che faceva sì che, una volta trovato un modo 'giusto' di rendere un personaggio o anche una semplice battuta, si finisse per farne un cliché da imitare per paura che il pubblico non ne apprezzasse il cambiamento. Contro questa trasmissione acritica dell'interpretazione insorsero vari critici, ricordo fra tutti Francisque Sarcey: «Il movimento è indice di vita, nel mondo dell'arte come in natura, tutto ciò che resta immobile si decompone e muore» (*Quarante ans de théâtre*, cit., vol. III, p. 146 (feuilleton del 13 agosto 1877)).

aggiungono alla parte.<sup>259</sup> Devono trovarle di un gusto detestabile e se il pubblico ne ride, e non fa la distinzione, trovarlo stupido.

Queste osservazioni, mi affretto a dirlo, sarebbero troppo severe se fossero applicate a certi giochi scenici, a tratti consacrati dalla tradizione, alcuni dei quali possono risalire agli autori stessi. Tutt'al più, a mio avviso, bisogna conservare solo quelli per i quali non ci sono dubbi e che rientrano totalmente nel carattere della pièce.

Significa, ad esempio, mancare di rispetto a Molière nell'aggiungere un commento buffonesco all'improvvisazione delle *Précieuses ridicules*? No, ha messo lì un ecc. che autorizza tale libertà e non è la sola volta del suo teatro dove abbia inteso lasciare qualcosa alla fantasia dell'interprete.<sup>260</sup> Lui stesso, si sa, improvvisava a volte scene intere, la tradizione può averci conservato qualcosa. Lo stesso per le commedie di Marivaux, che derivano dalla commedia italiana e dove Frontin fu dapprima Arlecchino.<sup>261</sup>

Per Beaumarchais, al contrario, sempre così ricercato, così preciso, non ammetterei fioriture, tutt'al più nella famosa discussione su l'*e* e sull'*o*, l'interrogazione cacofonica di Brid'oison che è consacrata: «C'è *e...* *o...* *e...* *dove...*».<sup>262</sup>

---

<sup>259</sup> Il genere della *féerie* (spettacolo fiabesco) è molto in voga in quegli anni, dove la spettacolarità della messinscena, le elaborate coreografie, le lunghe parti musicali, la sontuosità dei costumi, i balletti, i giochi di luce sostengono testi dalla fantasia più sfrenata. L'allestimento più sensazionale è quello de *La Nouvelle Biche au bois*, grande *féerie* in cinque atti e diciassette quadri, dei fratelli Hippolyte e Théodore Cogniard, oltre trecento recite nel 1865, Théâtre de la Porte-Saint-Martin. Alla varietà dei balletti (più di cento figuranti), agli effetti illuminotecnici (Grotta delle Sirene) si affianca persino un domatore con cinque leoni. Cfr.: Romain Piana, «Pièces à spectacle» et «pièces à femmes»: *féeries, revues et «délassements comiques»*, in *Les Spectacles sous le Second Empire*, cit., pp. 328-338, qui pp. 330-331.

<sup>260</sup> Commedia in un atto in prosa, Théâtre du Petit Bourbon, 18 novembre 1659. Coquelin si riferisce all'ecc., dopo un verso della canzone intonata da Mascarille (scena 9).

<sup>261</sup> Il personaggio del valet Frontin, peraltro insieme con Arlecchino, compare per la prima volta ne *La Fausse Suivante* ou *Le Furbe puni* [*La Falsa Confidente* ovvero *Il Furbo punito*], commedia in tre atti, in prosa, Comédie-Italienne, 8 luglio 1724. Successivamente ne *Les Serments indiscrets* [*I Giuramenti indiscreti*], 1732; *L'École des mères* [*La Scuola delle madri*], 1732; *L'Heureux Stratagème* [*Il Felice Stratagemma*], 1733; *La Méprise* [*L'Equivoco*], 1734; *Le Petit-Maître corrigé* [*Il Damerino punito*], 1734, *Les Sincères* [*I Sinceri*], 1739; *L'Épreuve* [*La Prova*], 1740; *La Femme fidèle* [*La Moglie fedele*], 1755. Coquelin reciterà alla Comédie-Française nelle seguenti pièces di Marivaux: *Le Jeu de l'amour et du hasard* [*Il Gioco dell'amore e del caso*] (1861, personaggio di Pasquin); *L'Épreuve* 1863 (Frontin); *La Mère confidente* [*La Madre confidente*], 1863 (Lubin); *Le Legs* [*Il Legato*], 1876 (il Marchese).

<sup>262</sup> La battuta è detta da Double-Main, cancelliere e segretario di Brid'Oison, che legge il documento a suo tempo consegnato da Figaro a Marceline; *Le Mariage de Figaro* [*Il Matrimonio di Figaro*], commedia in cinque atti, in prosa, atto III, scena 15 (Comédie-Française, 27 aprile 1784). Discussione a proposito dell'atto firmato da Figaro dove non si legge bene se si tratta di una *e* o di una *o*. La lettura fatta da Bartholo: «Le restituirò la somma di denaro *e* la sposerò», è contestata da Figaro che gli oppone: «Le restituirò la somma di denaro *o* la sposerò».

Ma né in Molière né in Beaumarchais si possono prendere delle libertà con i capolavori. Il non voler mostrare maggior spirito dell'autore, costituisce la probità dell'attore.

V

L'asserzione, temo, sembrerà ad alcuni terra terra. Ci sono attori che non sono mai così felici e non si credono mai migliori che quando, senza alterare materialmente il testo, riescono a introdurre qualcosa d'altro di quanto abbia voluto l'autore.

Qualche anno fa, si dava la prima di un dramma in versi di uno dei nostri accademici più amati. La pièce era portata alle stelle.

Un mio amico critico entra nel camerino dell'attore più in vista del teatro e si congratula calorosamente: «Avete, gli dice, interpretato la vostra parte in modo ammirevole!». A quelle parole, una persona, che il critico all'inizio non aveva visto, si alza indignata. Era un amico intimo dell'attore e attore lui stesso: «Interpretato, esclama. Dite signore che è andato *oltre*».

La parola è tutta una teoria.

Si può dire molto per difenderla.

Ci si può chiedere se, in nome della loro genialità, alcuni attori molto famosi non possano, in un certo qual modo, travisare alcune parti, infondervi la loro anima e quella del tempo, dare quindi alla creazione del poeta un significato che questi non poteva prevedere, diverso in ogni caso, forse più forte o più profondo.

Mi si citerà Frédérick che ricava da un volgare personaggio di mélodrame il suo stupefacente Robert Macaire; mi si ricorderà l'effetto prodotto in alcune parti nelle quali non c'era nulla e dove di conseguenza metteva tutto!

Lo so, ne tengo conto, ma si tratta qui di un attore eccezionale e di autori di terzo o quarto ordine. Da ciò non si può desumere una regola generale. A parer mio la teoria resta infinitamente pericolosa allorché sostituisce, allo studio serio e approfondito del carattere, la fantasia più o meno sfrenata di un attore e il suo pensiero, che non gli è richiesto, al pensiero di Corneille o di Shakespeare che deve portare in scena per il pubblico.

Andare *oltre* Horace, Hermione, Macbeth, Lear, Amleto? Ecco, mi sembra, una strana ambizione. Arrivarci non è già faccenda da poco?

Irving stesso, così abituato a Shakespeare, passa per essersi sbagliato con Macbeth. Il Macbeth che ha messo in scena, viene detto – copio qui il giudizio di un critico che per altro lo ammira molto – «non è più l'uomo violento e debole, *troppo nutrito del latte della bontà umana*,<sup>263</sup> per diventare improvvisamente criminale, è il vero scellerato ma vile; non è trattenuto dall'onore, ma dal timore dell'avvenire e dal pericolo del crimine...».

---

<sup>263</sup> Battuta di Lady Macbeth, atto I, scena 5.

Se Irving si può sbagliare nell'interpretare un personaggio di Shakespeare, chi potrà illudersi di riuscirci in modo appropriato? E non è sufficiente consacrare tutto il proprio talento, e il proprio genio, se lo si ha, a portare in scena semplicemente l'immagine sognata dal poeta?

Volendo andare *oltre* Molière è stato inventato un Arnolphe tragico, un Alceste rivoluzionario, un Tartuffe bello, seducente e terribile e altre fatuità di moda nel nostro tempo.<sup>264</sup>

Fare in modo giusto quanto ha sognato Shakespeare, recitare Arnolphe come lo recitava Molière, lo ripeto, non è poi così facile. Ma nelle parti apparentemente più consolidate, quanti punti restano ancora in ombra!

Far passare dal libro alla scena, vale a dire alla vita, personaggi così complessi, tormentati da tante passioni contrastanti, anime in molti punti oscure come le nostre, – quale compito più difficile e più glorioso!

Il lettore ha presto fatto, col libro in mano, a crearsi una certa visione del personaggio, spesso molto sfuggente, e della quale, il più delle volte, sarebbe ben imbarazzato a disegnarne i contorni. Il suo fantasma, in ogni caso, non è quello del suo vicino, terzo lettore, terzo fantasma. Tutto ciò fluttua e differisce. Ma che i nostri tre lettori vadano a teatro, che vi vedano il personaggio con i tratti di un attore geniale, ormai non vedranno più altrimenti. I fantasmi lasceranno spazio a un essere vivente.

Ancora una volta, questo glorioso risultato che associa l'attore al poeta, non è facile da ottenere, anche quando si tratta di particine e se soprattutto non si è che un modesto attore di secondo piano, si può non trovare l'intento dell'autore, o si può, una volta trovato, andare incontro a molte difficoltà per farlo accettare dal pubblico se alla lettura ne ha concepita un'idea diversa.

Mi torna in mente un esempio che pur essendo personale, mi permetto di raccontare.

È al tempo in cui si allestiva *Fantasio*.<sup>265</sup> È una di quelle pièces di Musset che sarà capita in seguito. Musset era morto; fu suo fratello Paul a dirigere le

---

<sup>264</sup> Personaggi di tre commedie di Molière, rispettivamente: Arnolfo (*L'École des femmes*), Alceste (*Le Misanthrope*), Tartufo (*Tartuffe*).

<sup>265</sup> La pièce, scritta nel 1834, viene rappresentata postuma, come tutte le sue altre opere teatrali, eccezion fatta per *Un Caprice* (1847). Musset dopo il fiasco de *La Nuit vénitienne ou Les Noces de Laurette* [*La Notte veneziana o Il Matrimonio di Laurette*] (1° dicembre 1830, Théâtre de l'Odéon) difficilmente classificabile in un genere (né commedia né dramma) e priva secondo la critica di teatralità nella brevità delle tre scene, aveva deciso di pubblicare il suo teatro, scritto più per la lettura che non per il palco, in volume: *Un Spectacle dans un fauteuil* [*Uno Spettacolo in poltrona*] (1833 e 1834), poi *Comédies et proverbes* [*Commedie e proverbi*] (1848 e 1854). *Lorenzaccio* è il suo dramma romantico più celebre (1834, ma rappresentato solo nel 1896, e interpretato *en travesti* da Sarah Bernhardt). Il fratello Paul (1804-1880), oltre a curare le messe in scena dei suoi drammi, fu autore di due opere teatrali e prolifico romanziere. Scrisse anche novelle e saggi storico letterari (*Originaux du XVII<sup>e</sup> siècle*, 1850 e *Voyage in Italie*, 1851), pubblicherà una *Biographie d'Alfred de Musset* (1877) non priva di elementi agiografici. L'interpretazione di Coquelin alla Comédie risale al 18 agosto 1866.

prove. Mi era stata affidata la parte del principe di Mantova, e mi sentivo in imbarazzo. Chi era infondo quel tipo d'imbecille, certamente più stupido che in realtà? Paul de Musset che interrogai mi spiegò l'idea del fratello. Edouard Thierry, all'epoca amministratore,<sup>266</sup> aggiunse acute osservazioni da poeta e da uomo di teatro. Davesnes, infine, il nostro vecchio direttore di scena, impeccabile consigliere di cui Samson e Regnier ascoltavano i suggerimenti, Davesnes mi disse: «Non c'era che Potier per questa parte!»<sup>267</sup> e mi citò una ventina di espressioni di quel grande attore, lo imitò in venti ruoli, me lo fece vedere o almeno immaginare nel principe di Mantova. Così guidato, percependo in modo chiaro il testo, costruisco il mio personaggio e il giorno della prova generale ho il piacere di vedere questi signori avvicinarsi esclamando bravo con le lacrime agli occhi per il troppo ridere. Era, mi dicevano, un successo assicurato. Ebbene! sì! fu un fiasco clamoroso e sulla stampa una levata di scudi. All'unanimità, o poco ci manca, eccetto Gautier e Saint-Victor, fui criticato e convinto di non aver capito neanche una parola del personaggio.<sup>268</sup>

Alla seconda rappresentazione (i letterati sono ancora in maggioranza alle seconde), stesso insuccesso. Ero desolato, andai dispiaciuto da Paul de Musset e da Thierry, per chieder loro cosa si dovesse fare.

Furono d'accordo nel rispondermi: Niente. – Siete voi a essere nel vero, mi disse Musset. Recitate la parte come la vedeva mio fratello che aveva voluto fare una caricatura del romanticismo e dei suoi truculenti personaggi di tiranni. Continuate, il successo arriverà. – Arrivò in effetti. Il pubblico delle rappresentazioni successive si divertì dei miei eccessi e il principe di Mantova, secondo Musset, fu molto applaudito.

Mi sembrò opportuno tuttavia di vederci chiaro, andai a trovare alcuni dei miei giudici, quelli che si erano dimostrati i più ostili. Ebbene! Il loro disaccordo dipendeva da questo: tutti, prima di recarsi a teatro avevano preso la precauzione di rileggere la pièce e si erano formati un'opinione sul

<sup>266</sup> Edouard Thierry (1813-1894), bibliotecario all'Arsenal e critico teatrale, fu amministratore generale della Comédie-Française dall'ottobre 1859 al luglio 1871. Ha pubblicato il suo *Journal: La Comédie-Française pendant les deux sièges (1870-1871)*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

<sup>267</sup> Charles Hippolyte Dubois, detto Davesnes (1800-1874), dopo un inizio come attore, ma con scarso successo, scrisse varie brevi commedie, per scegliere infine di diventare direttore di scena; i suoi consigli erano molto apprezzati e seguiti. Fu *régisseur général* della Comédie-Française dal 1850 al 1873. Charles Gabriel Potier (1774-1838), dopo aver recitato per vari anni in provincia, lo si ritrova a Parigi nel 1809 sui teatri dei boulevards specializzatosi nei ruoli comici, riscuotendo unanime consenso.

<sup>268</sup> Théophile Gautier (1811-1872), romanziere di successo, finissimo poeta, tanto che Baudelaire gli dedicò *Les Fleurs du mal*, critico d'arte con i celebri *Salons* e collaboratore di varie testate giornalistiche, nonché autore di commedie in versi; la sua attenzione portava soprattutto sulle produzioni drammaturgiche contemporanee come attestato dai suoi scritti: *Histoire de l'art dramatique depuis vingt-cinq ans* (1858) e *Histoire du romantisme* (1874).

Paul Bins, comte de Saint-Victor (1827-1881), critico e saggista, sostenitore del romanticismo, ha pubblicato vari studi su Hugo e numerosi articoli sul teatro (*Le Théâtre contemporain*, 1889, raccolta dei suoi contributi critici).

personaggio e la maggioranza vi aveva visto un uomo pedante,<sup>269</sup> maestosamente idiota, sentenzioso con autorevolezza, feroce infine per stupidità, ma serio, posato, reale, visto e vissuto, si direbbe oggi. Da qui il disaccordo. L'interpretazione suggeritami da Paul de Musset aveva ribaltato quella di questi signori e naturalmente mi avevano dato torto.

## VI

Ritorno sull'articolazione e mi riassumo con quest'assioma: «Non bisogna parlare come si parla, bisogna *dire*».

Dite in modo vero, dite in modo naturale, e allora sarà giusto, ma *dite*.

Perché *dire*, è ancora certamente parlare (mai deve essere cantilenare), ma significa dare alle frasi e alle parole essenziali il loro giusto valore, qui passare sfiorando, là, al contrario insistere con un'inflessione di voce, significa distribuire le cose semplici e quelle di rilievo, le luci e le ombre. Dire significa modellare.

La frase tutt'una quando la si parla, diventa più malleabile quando la si dice, prende forma, diventa cosa d'arte.

Si deve del resto aggiungere, col rischio di sembrare contraddirsi, che ciò non deve essere spinto all'eccesso. È peraltro cattivo attore chi dice troppo, che espone tutto per filo e per segno con la stessa attenzione, che non sa, dov'è necessario, accontentarsi di lunghe uniformità per poi staccare, cesellandoli, i tratti importanti.

Se c'è ostentazione nel voler essere naturale a ogni costo, ce n'è altrettanta nel far sentire l'artista a ogni istante.

Parlare non basta; dire tutto è dire troppo: - la verità è nel mezzo.

Punto basilare è l'essere compresi. È per questo che ci si deve abituare a non andare troppo in fretta. La volubilità porta a farfugliare.

Ecco, lo sento, un consiglio che sorprenderà da parte mia. Passo, in effetti, per accelerare il movimento piuttosto che rallentarlo. E non è *andante*, è *presto*, è *prestissimo* quando recito la tirata de *L'Étourdi*.

È vero, ma non dico allo stesso modo il monologo di Figaro e non credo tuttavia di indebolire l'attenzione nel soffermarmi, come faccio, sui particolari, né credo di confonderla nel precipitare il racconto di Mascarille, né farne perdere una parola. Ho messo in pratica questo prezioso consiglio: Non vi affrettate! Lo devo a Regnier che lo esprimeva pressappoco in questi termini: «È quando dite tra voi: - Dio mio! come vado lentamente! Non finisce più! Devo essere noioso! - Solo allora cominciate a non andare più troppo in fretta!».

---

<sup>269</sup> Coquelin usa il termine 'prud'homme', personaggio banale e sentenzioso della borghesia creato da Henri Monnier (vedi *infra*).

Certamente, non voleva dire che non si deve mai glissare. Ma voleva insegnare a farlo senza smettere di essere comprensibili. Bisogna restare chiari pur essendo rapidi e questo si ottiene solo a forza di aver detto lentamente, distaccando le sillabe senza martellarle, misurando infine la portata della voce secondo il luogo dove si parla: – cosa importante! Perché non bisogna far brontolare il tuono in un salotto, né, in una sala immensa, parlare come sospira l’arpa eolica.

Il dire bene, il ben ritmare comunica alla prosa anche la più volgare una sorta di poesia che di solito suscita gli applausi alla fine di una tirata.

Il movimento! È la grande legge.

Insisto sulla necessità di farsi capire. Ma ci si fa capire tanto con il movimento quanto con le parole. Provost raccontava ridendo che una sera, nel finire una tirata di Hippolyte, seguita dal pubblico commosso, di colpo, proprio negli ultimi due versi perse la memoria.<sup>270</sup> Impossibile nondimeno rallentare il movimento per aspettare il suggeritore. In un lampo si decide e in un impeto magnifico, senza riprendere fiato, lancia due alessandrini in un qualsiasi *volapük*,<sup>271</sup> dei quali naturalmente il pubblico non capì nulla, ma che applaudì calorosamente tanto il gesto, l’accento, in una sola parola: il movimento, rendevano chiara, eloquente e possente quella lingua improvvisata.

## VII

Ho appena accennato alla voce. Voglio concludere. È necessario esercitare la voce quanto l’aspetto fisico. Nel *due* è la cosa che deve essere più flessibile, più colorata, più ricca in trasformazioni. Avrete, secondo la parte, una voce melliflua, falsa, insinuante, canzonatoria, audace, squillante, appassionata, intenerita, sconsolata. Varierete dal flauto alla tromba.

C’è la voce degli innamorati che non è quella dei notai. Iago non ha la voce di Figaro. Né Figaro la voce di Tartuffe.

Secondo la parte, il timbro, la chiave, la gamma differisce. «C’è del cromatismo, là dentro», come dice Madelon.<sup>272</sup>

Insomma nell’articolazione, nella dizione, nella sonorità, disegnatelo, delineate il vostro personaggio. – Che i ciechi possano vederlo!

Questo si aggiunga alla cura che date all’aspetto fisico, con la stessa meticolosità di Lesueur, se volete, ma con la stessa onestà; intendo dire

<sup>270</sup> Ippolito, figlio di Teseo e di Antiope, amato dalla matrigna Fedra nella tragedia di Racine *Phèdre*.

<sup>271</sup> *Volapük* (parola-macedonia: *world e speak*), sistema di lingua universale creato dal tedesco Martin Schleyer nel 1879; ebbe immediatamente un grande successo tanto che verso il 1889 esistevano ventitré periodici redatti in *volapük* e circa trecento *Volapükklubes* o Società per la sua diffusione; fu poi soppiantato dal successo di una nuova lingua artificiale, l’*esperanto*.

<sup>272</sup> Battuta di Madelon ne *Les Précieuses ridicules*, commedia in un atto in prosa di Molière (scena 9: «Il y a de la chromatique là-dedans»).



preoccupandovi sempre del fondo di cui l'aspetto fisico non è che l'illustrazione e del carattere che deve esser reso visibile senza deformarlo con l'esagerazione.

Il fisico, il gesto, la voce che tutto concorra all'unità.

Del resto le parti apparentemente più facili esigono a volte dall'attore il più grande sforzo di trasformazione. Pensate a Thouvenin in *Denise*.<sup>273</sup> Thouvenin non partecipa all'azione; parla, ragiona come potrebbe farlo al posto suo il primo arrivato, come, prescindendo dallo stile, potrei farlo io stesso quotidianamente: ebbene, ecco lo scoglio. Proprio l'affinità del personaggio con la persona che posso essere nella vita reale, avrebbe potuto far nascere la tentazione di impostarlo con le mie abitudini fisiche e di farlo parlare con la mia voce, di essere insomma Coquelin. Avrei allora tradito l'autore che richiedeva che fossi Thouvenin. E ho dovuto tanto più reprimermi, correggere il mio modo di essere, rendere più elastica l'andatura, moderare la voce, mantenerne le vibrazioni quel tanto che serve per la lunga tirata della fine, in una parola lavorare la mia fisionomia in modo da dare a Thouvenin il giusto portamento di ex-operaio autodidatta e che adesso occupa, con discrezione, il suo posto nel mondo; dove ostenta di fronte alle convenzioni e alle schiavitù della società una libertà di giudizio e un'originalità di linguaggio che palesano tanto le sue origini quanto il suo carattere.

È proprio lo studio serio delle parti a facilitare queste trasformazioni.

Maestro in quest'arte, come in tutto era Frédérick. La parola *trasfigurazione* è stata, che io sappia, riferita per la prima volta a un attore in occasione della sua splendida interpretazione di Ruy-Blas. Il termine non era troppo forte. Non è forse trasfigurarsi il passare da Robert Macaire a Ruy Blas? Ha incarnato con la stessa superiorità la bruttezza canagliesca del bandito e la bellezza tragica del domestico innamorato della Regina.

Perché in Ruy Blas era bello. Quanto c'era di altero, d'irregolare, di marcato nella sua *facies*, si fondeva, si addolciva in un'ombra melanconica e appassionata, dove non appariva che la maschera del genio. Tale potenza non è data a tutti: neanche il lavoro, persino il più assiduo, non sempre la assicura; ed eccomi ritornato all'argomento del fisico, così importante per il palcoscenico.

---

<sup>273</sup> *Denise*, commedia in quattro atti in prosa di Dumas fils, Comédie-Française, 19 gennaio 1885: Coquelin interpreta il personaggio di Thouvenin. Scrive F. Sarcey: «Coquelin ha detto con arte consumata l'enorme monologo del quarto atto. Tutti i giovani attori farebbero bene ad andare a studiare il brano a quella scuola. Vedranno come si può sfumare all'infinito un'arringa: essere a volta a volta familiare, insinuante, beffardo, eloquente, superbo, e senza mai uscire dalla verità», «Le Temps», 26 gennaio 1885, (trad. di C. Cerati, *I Monologhi e i Coquelin*, cit., p. 20).

VIII

Certamente, l'ho detto in precedenza, la *facies* di un attore, e tale o talaltro particolare della sua conformazione fisica e della sua costituzione, possono relegarlo esclusivamente in un genere e persino in un solo ruolo.

Ci sono gli *amorosi* a vita come Delaunay. Ci sono parti di caratterista fin dalla nascita come M<sup>lle</sup> Jouassain.<sup>274</sup> Da cosa dipende? Spesso da poca cosa: dall'angolo del naso con la linea dell'orizzonte, per esempio; - ma sull'influenza del naso, leggete Pascal a proposito di Cleopatra.<sup>275</sup>

Una determinata conformazione è adatta solo per il dramma, al più per la commedia seria.

Un altro fisico configurato in modo strano è accettabile solo nella commedia buffa.<sup>276</sup>

Fortunati quegli attori se il loro fisico, che li obbliga in pratica a una sola creazione, permette loro di aggiungervi, a forza di talento, una parte di verità generale e di umanità abbastanza grande da costituire un tipo! Possono allora lasciare un ricordo duraturo e quasi una loro immagine: così Henri Monnier in *Monsieur Prud'homme*.<sup>277</sup> Non è stato che Monsieur Prud'homme, non poteva essere altro, ma ha reso Monsieur Prud'homme una figura leggendaria, un tipo, la rappresentazione di una classe e di un'epoca: lui e la sua creazione vivranno.

Tuttavia bisogna fare attenzione: l'attore di una creazione, per quanto bella, è inferiore all'attore di parecchie.

Si crederebbe a torto che non ci siano creazioni veramente superiori se non quelle in cui si realizza la conformità assoluta dell'attore con la parte.

Anche Frédérick ha creato un tipo eterno quanto Monsieur Prud'homme. Quel Robert Macaire, di cui ho già parlato, di cui parlerò ancora e che appartiene solo a lui. Ma questo non gli ha impedito di creare anche Ruy Blas. Tuttavia, come uomo, non era né l'uno né l'altro di quei due

---

<sup>274</sup> Catherine, Julie Jouassain (1829-1902), attrice della Comédie-Française dal 1851; recitò da sempre nei ruoli di donna matura e arcigna, un po' a causa del suo naso un po' per la sua figura magra e angolosa.

<sup>275</sup> Blaise Pascal (1623-1662). Più di una volta Cleopatra viene citata nelle *Pensées* e associata al termine 'vanità'. Curiosa è l'affermazione: «Se il naso di Cleopatra fosse stato più corto, tutta la faccia della terra sarebbe cambiata» (*Papiers non classés*, 413).

<sup>276</sup> Scriveva Coquelin a proposito della sua impossibilità di impersonare Alceste: «L'interpretazione di questa parte magistrale esige, mi si è detto, un naso fatto in modo particolare, o almeno particolarmente diverso dal mio», *Molière et le Misanthrope*, cit., p. 2.

<sup>277</sup> Monsieur Prud'homme, personaggio caricaturale creato da Henri Monnier (1805-1877), umorista, disegnatore satirico, autore di commedie, di vaudevilles e di pochades. Lui stesso reciterà nella parte del protagonista nella commedia *Grandeur et décadence de M. Joseph Prud'homme* (cinque atti, in prosa, Théâtre de l'Odéon, 23 novembre 1853); l'interpretazione fu molto apprezzata per la sua rara verve comica. Faranno seguito: *Mémoires de Joseph Prud'homme* (1857) e *Joseph Prud'homme, chef de brigands* (1860).

personaggi che ha quasi riunito nel *Don César de Bazan* di Dennery<sup>278</sup> e sarebbe azzardato affermare che come artista fosse superiore nell'uno piuttosto che nell'altro.

La verità è che è stato sublime nel dramma e meraviglioso nella commedia. Ne aveva il talento e il suo fisico lo consentiva.

E in effetti, dal momento che un attore non presenta alcun difetto di costituzione, che il suo volto non è più sgradevole né più particolarmente comico di quello della media degli uomini, che la sua maschera, anche se non bella, è abbastanza mobile da piegarsi all'espressione drammatica, non c'è nessuna buona ragione perché non affronti i due generi.

È una questione di misura e anche, non occorre dirlo, una questione di talento.

Devo citare degli esempi? Ve ne sono a iosa. E come potrebbe essere altrimenti? Il teatro contemporaneo riunisce troppo strettamente i due generi da esigere da quasi tutti gli interpreti il doppio talento. Quali meravigliose creazioni si devono così al mio caro maestro Regnier! Faceva ridere in *Gabrielle* o ne *Le Supplique d'une femme*?<sup>279</sup> E non era inenarrabile nel Balandard de *La Chaîne*, una delle più irresistibili risate che il teatro abbia mai conosciuto?<sup>280</sup>

In realtà la bellezza fisica è indispensabile solo per gli attori giovani. Per fare davanti al pubblico una dichiarazione d'amore e per riceverne bisogna avere un fisico che non susciti una risatina: essere bello o sembrarlo.

Perché c'è una sfumatura, lo si può sembrare e attirare così le persone sensibili e pur non essendolo affatto. Sono certo di non ferire il mio compagno Delaunay nel dirgli che non ha il puro naso greco. E tuttavia chi è apparso più bello in scena? Aveva *fascino*: un non so che di giovane, di tenero, di delicato che, non esito a dirlo, se n'è andato con lui!

Fascino, sì, è questo che deve avere l'attore giovane. Ora, perché alcuni volti lo esprimono pur essendo molto lontani dalla bellezza classica? Perché seducono, perché fanno impazzire il pubblico? Non sta a me spiegarlo.

Le attrici giovani seguono la stessa regola. Non sono tenute a essere belle, ma è necessario che siano dotate di fascino. È il caso di ricordare la battuta

---

<sup>278</sup> Adolphe Philippe, detto Dennery (1811-1899) ha scritto, spesso in collaborazione, un'importante insieme di drammi, commedie, vaudevilles, libretti d'opera. Il ruolo del titolo di *Don César de Bazan* scritto con Dumanoir (1844) sarà recitato da Coquelin al Théâtre de la Porte-Saint-Martin il 10 novembre 1896.

<sup>279</sup> *Il Supplizio di una donna*, dramma in tre atti in prosa di Dumas fils e Girardin, Comédie-Française, 29 aprile 1865.

<sup>280</sup> *Une Chaîne*, [Una catena], commedia in cinque atti in prosa di Scribe, Comédie-Française, 29 novembre 1841. Coquelin riprenderà la parte di Hector Balandard l'8 settembre 1874, con notevole successo, successo molto criticato da Flaubert: «Tutti gli idioti del lunedì vanno in visibilo per *Una catena* di Scribe! La Francia è malata, molto malata checché si dica. E i miei pensieri sono sempre più di color ebano», Gustave Flaubert, lettera a George Sand del 26 settembre 1874, *Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1998, 4 voll., (vol. IV, p. 868).

così appropriata di Victor Hugo a M<sup>me</sup> Dorval: «Voi non siete bella, siete peggio!»,<sup>281</sup>

Così gli innamorati devono essere belli, come Laferrière<sup>282</sup> o sembrarlo come Delaunay.

Bisogna che siano fra quelli che il pubblico accetta e che si amino di colpo e per sempre; sono venuti al mondo amati.

Ciò non vuol dire che solo loro possano esserlo! Si vedono, al contrario, ogni giorno, nelle nostre pièces moderne, personaggi molto meno dotati fisicamente sottrargli alla fine il mirto e l'alloro. Ma alla fine! Mai di primo acchito! Sono amati per il loro spirito, il loro coraggio o la loro dedizione: quest'amore di ragione ha bisogno di tempo per affermarsi e il pubblico ne richiede per abituarsi.

È così che ho potuto recitare in *Jean Dacier* dove finivo amato da una dama di nobile stirpe.<sup>283</sup> Il pubblico non avrebbe ammesso che fossi amato così teneramente fin dalla mia entrata in scena; ma ricevevo la dichiarazione solo all'ultimo atto e ancora perché stavo per morire; quest'amore arrivava alla fine della pièce e il pubblico lo accettava e ne seguiva con interesse la progressione perché da bifolco nel primo atto, poi soldato, poi ufficiale mi elevavo da abnegazione in abnegazione fino a meritare l'onore supremo di essere amato da mia moglie, – perché la dama era mia moglie!

Alcuni critici mi hanno rimproverato in modo spiacevole di voler affrontare ruoli seri. Su questo la mia coscienza d'artista è tranquilla. Ho sempre recitato solo le parti che mi erano congeniali. Mi si è visto interpretare ruoli di amoroso? Mai.<sup>284</sup> Jean Dacier è un carattere. Il *Luthier*

<sup>281</sup> Marie-Amélie Tomase Delaunay, detta M<sup>me</sup> Dorval (1798-1849), figlia d'arte, la più grande interprete dell'epoca romantica, reciterà soprattutto nei teatri dei Boulevards, con qualche apparizione alla Comédie-Française. Alfred de Vigny scrisse per lei *Chatterton* (12 febbraio 1835).

<sup>282</sup> Louis, Fortuné, Adolphe Laferrière (1806-1877), esponente del dramma romantico, eterno attor giovane che recitava ancora le parti dell'innamorato a settant'anni. Si esibì con immutato successo su vari palcoscenici parigini: *Délassements*, Théâtre Historique, Gaité, Odéon... e in fortunate tournées in provincia e all'estero.

<sup>283</sup> *Jean Dacier*, dramma in cinque atti in versi di Charles Lomon (1852-1923), Comédie-Française, 28 aprile 1877, mette in scena un episodio della guerra in Vandea durante la Rivoluzione. Come riassume Coquelin, si tratta della lenta ascensione sociale di Jean Dacier che, per salvarla dalla condanna, sposa la contessa Maria, da sempre amata in silenzio: nel tempo ella apprezza il coraggio e la generosità del marito e finisce per ricambiarne i sentimenti. Era una parte inusuale nel repertorio dell'attore, fedele al suo ruolo di *valet*, ma che seppe renderla connaturale alle sue doti interpretative. «Coquelin si rivelava nella tragedia grande quanto nella commedia [...]. Era semplice, patetico e commovente nel personaggio a cui aveva dato la fisionomia grave e austera che gli si confaceva», *Les Annales du théâtre et de la musique*, 3<sup>e</sup> a., 1877, Paris, 1878, p. 90. Lomon dedica la sua pièce a Coquelin: «À mon cher et vaillant interprète, collaborateur et ami Constant Coquelin. Felix qui potuit verum cognoscere amicum» (Paris, 1877).

<sup>284</sup> La critica aveva notato questo suo limite. Alla creazione della parte di Philippe in *La Volonté*, commedia in quattro atti in versi di Jean Duboys, Comédie-Française 31 agosto 1864, d'Heylli annota, pur lodando la verve e l'intelligenza di Coquelin che «non è fatto per

de Crémone è un innamorato?<sup>285</sup> Ma non è amato, è gobbo. E Chamillac?<sup>286</sup> È un originale, una specie di apostolo baffuto che espia un momento di follia aiutando i colpevoli a redimersi e anche lui è amato solo allo scioglimento. Una parte di contegno e di recitazione, non di passione e di impetuosità. E Gringoire, lo sventurato poeta destinato al patibolo, è un innamorato? Ma all'inizio la parola che lo concerne al primo sguardo della giovanetta è: «Non è bello!». Sicché mi trovo in uno stato di fatto e se poi mi faccio amare è grazie alla poesia e alla pietà. È che mi trasformo... agli occhi della bella, s'intende!<sup>287</sup>

Ci sono attori destinati alla prosa, ce ne sono di lirici: la mia ambizione è di far parte di questi ultimi. I miei amici poeti ne sono un po' la causa: mi hanno così tante volte affidato i loro versi da recitare! E il più colpevole non è forse il più lirico di tutti, il buon maestro Banville, il padre del mio Gringoire, di cui ho avuto la gioia di far applaudire il divino *Socrate* e tante strofe alate frementi di questa eterna aurora che porta nel cuore!<sup>288</sup>

---

rappresentare gli *amoureux*», Georges d'Heylli, [Edmond Antoine Poinot] *Journal intime de la Comédie-Française, 1852-1871*, Paris, Dentu, 1879, p. 411.

<sup>285</sup> *Il Liutaio di Cremona*, commedia in un atto, in versi di François Coppée (1842-1908), Comédie-Française, 23 maggio 1876. Coquelin interpreta il personaggio di Filippo, un gobbo innamorato della figlia del liutaio presso cui lavora; questi decide di dare in sposa la figlia Giannina a chi riporterà il primo premio per la costruzione del miglior violino. Filippo vince, ma venuto a conoscenza che Giannina è innamorata di Sandro, l'altro allievo del liutaio, rinuncia all'amore affinché la giovanetta possa sposare l'uomo che ama.

<sup>286</sup> *Chamillac*, commedia in cinque atti, in prosa di Octave Feuillet, Comédie-Française, 9 aprile 1886. Chamillac, quando era giovane tenente in Africa, aveva perpetrato un furto per pagare un debito di gioco, ora ama in segreto Jeanne de Tryas, figlia del generale La Bartherie che all'epoca, pur a conoscenza del misfatto, aveva taciuto. Adesso però si oppone al matrimonio; Chamillac, che nel frattempo si è ravveduto e che in segreto aiuta chi si trova in difficoltà, trova il coraggio di confessare il proprio errore: ottiene il perdono di entrambi e la mano della fanciulla. Pur essendo il fisico di Coquelin poco adatto alla parte, «questa era stata costruita e recitata con un'arte infinta, al punto da poter essere considerata come una delle sue più coraggiose creazioni», *Les Annales du théâtre et de la musique*, 12<sup>e</sup> a., 1886, Paris, 1887, p. 57.

<sup>287</sup> Il giovane Gringoire, ha composto una *Ballade des pendus*, che accusa il potere regio, ed è proprio davanti al re Luigi XI che gli si richiede di recitarla, senza che il poeta ne conosca l'identità (la scena si svolge a Tours nel 1469). Il re lo condanna a morte, ma potrebbe perdonarlo a patto che sposi la fanciulla che gli destina, Gringoire rifiuta. Si tratta di uno scherzo perché il re sa che Gringoire è segretamente innamorato di Loyse, la figlia di un mercante; quando la giovanetta viene chiamata in presenza del re e vede il poeta magro, affamato, mal messo, ha un momento di sconcerto: «Il n'est pas beau. Il a l'air triste, humilié» esclama, alla fine il re li sposa. Parte non facile, a metà tra il drammatico e il comico (vedi ad esempio il pasto di Gringoire affamato); scrive Théodore de Banville nell'*Avant-Propos* della commedia andata in scena il 21 giugno 1886: «Coquelin, comico, tenero, nobile, lirico nella parte di Gringoire, nel quale ritroviamo, trasfigurato, completato, nobilitato in una creazione moderna il già celebre attore delle *Fourberies de Scapin* e del *Mariage de Figaro*» (*Gringoire*, Paris, Calmann Lévy, s.d., p. IV).

<sup>288</sup> *Socrate et sa femme*, [*Socrate e la moglie*] commedia in un atto in versi di Banville, Comédie-Française 2 dicembre 1885. Nella *Préface*, l'autore, dopo aver ringraziato Jules Claretie che, in quanto amministratore della Comédie gli aveva aperto le porte del teatro, aggiunge: «Cosa

## IX

Ancora una parola sulla fisionomia dell'attore in scena. *L'occhio* la riassume: ne è la luce, la trasparenza, la vita. Lì il pubblico vi cerca, lì vuole decifrarvi, dovete esserci nella vostra pienezza. – Se lasciate lo sguardo inespressivo, vago, disinteressato per ciò che si dice o succede, il pubblico appare sconcertato, non sa dove si trova, si chiede: «Vedi un po'! Non ascolta... Che ha?... Guarda la platea... Ma chi guarda?... Quella signora, là, nei palchi di secondo ordine... Ora guarda i fregi... Diavolo! C'è forse un incendio?». E mentre il pubblico fa queste riflessioni, cosa succede alla pièce? Dovete fare un racconto: che i vostri occhi vedano ciò che narrate, il pubblico lo vedrà di riflesso nel vostro sguardo. Per questo, sia detto fra parentesi, non potete fare un racconto di profilo. Che voi lo iniziate così, di rimpetto al vostro interlocutore, va bene, ma poco a poco girate su voi stesso: eccovi di fronte al pubblico, il vostro sguardo si fissa allora su un punto da cui non si sposta più perché là vedete quello che narrate. Lo sguardo fisso tiene inchiodato il pubblico su quanto dite. Ciò che state per dire è già percepito prima di essere sulle vostre labbra e la parola non fa, in un certo senso, che conficcare nell'attenzione dello spettatore, con una seconda stiletta, lo strale già scagliato con lo sguardo.

Questa fissità non deve esser da meno quando ascoltate: se lo sguardo non segue quanto dice il vostro interlocutore, il pubblico non presta più fede all'importanza di quanto sembrate ascoltare così superficialmente oppure resta scioccato dalla vostra indifferenza.

Chi potrebbe tollerare, per esempio, Horace di spalle al pubblico durante le imprecazioni di *Camille*?<sup>289</sup> Conosco tutto quanto si possa dire sugli *effetti di schiena*; alcuni attori, molto dotati sotto l'aspetto dell'elasticità, li prediligono. La schiena ha i suoi mezzi espressivi: si piega, si rannicchia, si raddrizza, s'inarca, può a rigore aver l'aria di ascoltare, ma quando un'innamorata esasperata vi lancia in pieno viso trenta versi di terribili insulti, non è la vostra schiena che il pubblico vuol vedere; non è su di essa che seguirà il movimento crescente della sorpresa, dell'indignazione, della collera fino a quel parossismo quando si scatenerà l'assassinio. Non potrete mai ottenere che la vostra schiena abbia, per esprimere queste sfumature,

---

non devo al signor Coquelin! Non solo ha recitato il personaggio di Socrate da grande attore, esprimendo la saggezza, l'ironia, la bontà, la magnifica eloquenza del filosofo molto meglio di quanto non avessi fatto, ma ha adattato la mia commedia, l'ha messa in scena, ne ha saputo infondere il pensiero e l'anima nei suoi compagni, felici di ascoltare i consigli della sua giovanile esperienza e, certamente, posso dire che questo poemetto è suo quanto mio» (Paris, Calmann Lévy, 1886). Coquelin per configurare il personaggio si era ispirato a un quadro di Jean-Léon Gérôme (1824-1904). Già un anno prima Coquelin aveva recitato in una commedia (un atto in versi) di Banville, *La Pomme* (creata il 30 giugno 1865): duetto mitologico tra Mercurio e Venere nell'isola di Citera.

<sup>289</sup> Accenno alla scena 5 del IV atto dell'*Orazio* di Corneille.

altrettante risorse quanto lo sguardo, e il pubblico che non vedrà che la vostra schiena, penserà che vi facciate beffe di Corneille o di lui.

Peraltro a teatro non c'è niente di assoluto, ci sono mille modi di dirigere, di misurare, di spegnere, secondo la situazione, la fissità dello sguardo che raccomando a chi ascolta. Lo sguardo deve sempre seguire l'azione: ma può ascoltare senza averne l'aria e aver l'aria di non ascoltare affatto. Dovete recitare in *Mademoiselle de la Seiglière* la scena in cui il marchese riceve, alla presenza dell'avvocato Destournelles, la nota informativa che questi gli ha fatto recapitare; bisogna che Destournelles abbia l'aria di ignorare di cosa si tratti, ma è necessario, nel contempo, che studi sul volto del marchese l'impressione che provoca la nota. Ogni volta dunque che il marchese ha gli occhi abbassati sulla carta bollata, lo sguardo dell'avvocato scivola di lato, lo osserva penetrante e furbo, ascolta o piuttosto legge e sembra dire: «Ebbene! Che ne pensate di questo, signor marchese?». Se il marchese, al contrario, furioso, sospende la lettura e guarda l'avvocato, gli occhi di Destournelles si perdono nel vuoto, le palpebre si chiudono con aria sognante, lo sguardo segue nel vuoto un'idea – una mosca che passa – e più il marchese si irrita, più lo sguardo dell'avversario testimonia innocente certezza e serenità.<sup>290</sup>

## X

Lo avrete notato, tutto questo studio deriva in definitiva dall'assioma enunciato all'inizio: nell'attore *l'uno* deve fare da padrone sul *due*; chi *vede* deve dominare nel modo più assoluto possibile, chi *esegue*.

Questo è vero in ogni momento e lo è soprattutto durante la rappresentazione.

In altri termini l'attore deve restare padrone di sé. Persino negli istanti in cui il pubblico, trascinato dall'azione lo crede sconvolto, l'attore deve *vedere* ciò che fa, giudicarsi e sapersi controllare, insomma non provare minimamente i sentimenti espressi nel momento stesso in cui li esprime con la massima verità ed efficacia.

Non tornerò su quanto ho detto su quest'argomento nell'*Arte e l'Attore*, ma lo confermo.

Studiate la vostra parte, entrate nella pelle del vostro personaggio, ma entrandovi non dovete lasciarvi andare. Mantenete la direzione. Che il vostro *due* rida o pianga, che si esalti fino alla follia, che soffra da morire, – ma sotto la sorveglianza dell'*uno*, sempre impassibile e nei limiti decisi e stabiliti all'inizio.

Trovata l'espressione, deve essere una volta per sempre: sta a voi regolarla in modo tale da riprenderla, identica, dove e quando vi piaccia. L'attore non deve mai *entusiasarsi*. È falso e ridicolo pensare che il colmo dell'arte

---

<sup>290</sup> *Mademoiselle de la Seiglière*, atto IV, scena 2.

sia per l'attore dimenticare di trovarsi davanti al pubblico. Se v'identificate nella vostra parte al punto di chiedervi, guardando gli spettatori: «Chi è quella gente?» e di non sapere più dove siete – non siete più un attore, siete un pazzo.

È un pazzo pericoloso. V'immaginate Arpagone scavalcare la ribalta e afferrare alla gola i signori dell'orchestra e reclamare la sua cassetta! L'arte, lo ripeto non è identificazione ma *rappresentazione*.

Il famoso assioma: «Se vuoi farmi piangere, piangi tu stesso», non si può dunque applicare all'attore.– Se piangesse realmente, sarebbe ben possibile che suscitò il riso perché il dolore altera i lineamenti. Capisco che un giovane, un esordiente, si lasci andare e che *si entusiasmi*: preoccupato per la sua sorte, le emozioni che deve esprimere possono confondersi con l'emozione personale che sta provando; questo mi è successo, come a tutti, e me lo ricordo senza dispiacere perché all'epoca avevo diciassette anni. Per la prima volta recitavo in pubblico e nel *Pauvre Jacques*. *Pauvre Jacques* è uno sfortunato musicista diventato pazzo a causa di un amore contrastato (si vede che il mio gusto per le parti drammatiche mi ha presto fuorviato). L'emozione mi stringeva la gola. Tuttavia recitai, feci piangere molto e... mi sentii male dietro le quinte... È una storia da novellino, ecco tutto. Se una cosa simile mi succedesse oggi, mi sentirei disonorato. Un attore consumato deve essere al riparo da simili incidenti.

Artisti eminenti contestano questa teoria, lo so. Mi ricordo una risposta giusta e divertente che fu data a tal proposito alla signora Ristori da una giovane Inglese dal senso il più artistico e acuto. La signora Ristori sosteneva che l'attore non può rendere efficacemente in scena che ciò che prova realmente.

–Però, signora, le disse la signorina T\*\*\*, quando morite?

Senza dubbio la signora Ristori non moriva realmente. Faceva finta di morire e lo faceva molto bene perché aveva studiato, composto, fissato, regolato la sua morte in anticipo e la eseguiva a meraviglia con tutta la sua mente ben viva e presente a se stessa.

Chi è padrone di sé può del resto permettersi di quando in quando qualche prova in pubblico, sa che quale che sia il risultato, riprenderà il controllo di sé. Il pericolo, per chi non è padrone di sé, è di perdere la testa e di non riaversi durante lo spettacolo. La cosa più terribile è che sono proprio gli attori che poco si padroneggiano che ci provano sempre! Siccome non governano nulla, cercano incessantemente.

Del resto se ne vantano! Sentivo una volta qualcuno dire di Worms: «Non mi fa piacere rivederlo, so in anticipo tutto ciò che farà».<sup>291</sup> Si sa almeno che

---

<sup>291</sup> Gustave Hippolyte Worms (1836-1910) doppio di Delaunay all'inizio di carriera (1858), dopo lunghi soggiorni in Russia, diventa sociétaire della Comédie-Française nel 1878, dove sarà acclamato interprete del repertorio contemporaneo. Professore del Conservatorio e Cavaliere della Legione d'onore (1889).



ciò che farà sarà di buon livello, ed è già qualcosa. Si prova più piacere nel vedere un attore di cui non si sa mai se non farà qualche follia? Ciò mi ricorda quell'Inglese che seguiva di città in città il domatore Batty nella speranza di vederlo divorato dai leoni. Mi sembra che il piacere del teatro sia d'altra natura.

## XI

Come lo si vede, chiedo molto all'attore. Una questione delicata sarebbe di valutare se gli è però necessaria una grande intelligenza. C'è del pro e del contro.

Ho conosciuto attori eccellenti che al di fuori della loro arte passavano, non senza ragione, per essere mentalmente piuttosto mediocri.

In definitiva non c'è che un'intelligenza indispensabile all'attore, *quella della sua arte*.

Non so dove ho letto che Corot, di tutta la poesia francese, conosceva solo *Polyeucte*<sup>292</sup> e neanche aveva finito di leggerlo; ciò non gli impediva di essere lui stesso un adorabile poeta... in pittura.

Lo stesso vale per l'attore. Può non intendersi né di pittura né di musica, nemmeno di poesia ed essere tuttavia un ottimo attore e persino un attore poetico: gli basta conoscere la propria arte, che è altro da tutto ciò.

A torto, peraltro, si è voluto sminuire l'intelligenza particolare dell'attore. Le facoltà grazie alle quali si può, al punto che sappiamo, emozionare e sconcertare il pubblico, non sono da disprezzare. Che non mi si obietti la parte che hanno gli autori. Non la disconosco, ma vi prego di ricordare lo scarso effetto prodotto dalle cose più belle se mal recitate. Quanti tratti stupendi hanno suscitato il riso perché erano detti male! Infine - per trarre profitto a mia volta da un'obiezione che mi si faceva recentemente - ci sono attori nei quali la forza della caratterizzazione è tale che sanno produrre gli effetti più straordinari, più vivi e più veri, da parti convenzionali prive di rilievo e magnificenza. Di quanti drammi non si è detto: «Che pièce mediocre! Ma come Frédérick è stupendo!». E a quali povere tragedie Talma infondeva il genio e l'anima che, lui scomparso, sono diventate ciò che erano: niente!

## XII

Questa creazione di tipi vivi fa dell'arte drammatica l'arte umana per eccellenza e del teatro il piacere più apprezzato, quello che smuove più

---

<sup>292</sup> Camille Corot (1796-1875), sensibile paesaggista, considerato per il suo cromatismo e per le sue composizioni colte dal vivo un antesignano dell'Impressionismo. *Polyeucte* [*Poliuto*], tragedia in cinque atti, in versi di P. Corneille, 1640-41.

efficacemente le masse, quello che offre agli animi sensibili i godimenti più esaltanti.

Deve quindi restare, a mio avviso un'arte, fondere cioè l'espressione della verità con il sentore della poesia e con la percezione dell'ideale: per questo il naturalismo a teatro mi sembra un errore.

D'altronde il pubblico non lo vuole; si opporrà sempre alla realtà cruda e violenta, alla bruttezza oscena. Persino nei personaggi malvagi e vili vuole un barlume d'arte.

Paulin Ménier nel suo *Chopart* appariva spaventoso di abietto realismo, ma c'era una specie di enfasi beffarda che dava risalto al personaggio: «*Ebbene! cosa, prendete la mia testa... Non è un gran regalo che vi faccio!*». Era una sfida alla morte, era la risata, il lampo improvviso...!

Quindi come non voglio che col pretesto del pittoresco ci si allontani dalla verità, così non ammetto che col pretesto di verità si cada nel banale e nell'orribile.

Sono per la natura e contro il naturalismo.

*La naturalezza nell'arte!* Quante cose ci sarebbero da dire su quest'argomento. Perché la s'intende in modo differente secondo il tempo e le nazioni.

Quando Garrick venne in Francia ammirò molto i nostri attori, ma non li trovò abbastanza naturali. Mi si dirà che recitavano la tragedia. Ma quando comparve, Talma introdusse la naturalezza nella tragedia e a ciò si devono i suoi successi e la sua influenza.

La sua naturalezza era la stessa di Garrick? Non so, perché il genio delle due razze è troppo diverso; il gusto dell'originalità è troppo vivo nei nostri vicini per restare sempre nella giusta misura e in ogni caso adesso siamo noi che andando a vedere Irving, non lo troviamo più sufficientemente vicino alla natura.

Non corrisponde alla nostra, ecco la verità! Avremmo altre riserve da fare sulla naturalezza dei Tedeschi, esageratamente lacrimevole e che assomiglia, con le sue ostentazioni filosofiche, alla naturalezza di Diderot e de «l'école sensible» di fine Settecento.

Questi ultimi, bisogna ricordarlo? erano degli innovatori. Questo stile che ci sembra così lontano dalla verità lo introducevano a teatro in nome della natura. E parimenti a suo nome i romantici innalzavano il loro stendardo, oggi scherniti e dichiarati fuori moda per la loro magniloquenza e le loro pose d'ispirati.

Pretendevano di sostituire alla tragedia convenzionale il dramma veramente umano, misto di risate e lacrime e ci davano *Antony*, *La Tour de Nesle*, *Lucrece Borgia*;<sup>293</sup> con la stessa intenzione il barone Taylor,<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> *Antony*, di Alexandre Dumas, dramma in cinque atti in prosa, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 3 maggio 1831; *La Tour de Nesle*, dramma in cinque atti e nove quadri dello stesso

collaborando con il delizioso Nodier, faceva rappresentare *Melmoth ou l'Homme errant*, i *Vampires*, *Honte et Remords*, *Amour et Étourderie*, ecc., ecc.<sup>295</sup> Evidentemente tutto ciò era umanamente diverso da Voltaire.

E gli attori, in conformità con gli autori, non trovavano più Talma abbastanza naturale. S'inventavano di recitare come si parla, così da non essere intesi, di sedersi dando il più delle volte le spalle al pubblico. Declamavano i versi di *Athalie* come si dice: «Buongiorno, come state?» – Mio Dio, sì, biascicava Abner, sì, *vengo nel suo tempio ad adorare l'Eterno*, così, con il bastone in mano; *a celebrare con voi*, tra amici, *il famoso giorno in cui, sul monte Sinai, se non mi sbaglio, ci fu consegnata la Legge...* Caspita! *Come i tempi sono cambiati...*, ecc., ecc. –<sup>296</sup> S'illudevano di introdurre così la naturalezza in Racine. Al contrario, quando erano nel loro territorio, cioè nel dramma, l'enfasi riprendeva i propri diritti. Non era più, di certo, il monotono miagolio tragico, ma un sublime insensato, versi di un lirismo sfrenato intramezzati da effetti di volgarità, da antitesi a più non posso, non dicevano più: «Come state?», ma: «Dammi la tua mano che la stringa!». Ficcavano così spiritualità in ogni cosa, si era fatali dalla testa ai piedi! Erano i tempi del pennacchio. – I naturalisti odierni, la scuola di Coupeau, vi sostituirebbero volentieri il piumetto.<sup>297</sup>

---

autore e portato in scena nello stesso teatro (29 maggio 1832); *Lucrèce Borgia* di Victor Hugo, dramma in tre atti, Théâtre de la Porte-Saint-Martin, 3 febbraio 1833.

<sup>294</sup> Isidore-Séverin-Justin Taylor (1789-1879), scrittore e drammaturgo, Commissaire royal della Comédie dal 1825 al 1838, sostenne gli autori romantici, aprendo le porte a Dumas (*Henri III et sa Cour*, 10 febbraio 1829) e organizzando la prima rappresentazione dell'*Ernani* di Hugo. Direttore dell'immensa opera illustrata *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* (1820-1878): alla redazione dei primi volumi aveva partecipato attivamente Nodier. A lui viene attribuito l'adattamento del romanzo nero inglese *Melmoth the Wanderer* (1820) di Charles Robert Maturin (1782-1824) tradotto in francese nel 1821 da Jean Cohen, mimodramma in tre atti «à grand spectacle» andato in scena al Cirque Olympique il 16 marzo 1824. Parimenti gli atti unici *La Honte et le remords* e *Amour et Étourderie*, probabilmente mai rappresentati, farebbero parte del bagaglio teatrale del barone Taylor. Cfr.: Jean Plazaola, *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989.

<sup>295</sup> Charles Nodier (1780-1844), attratto dai temi onirici, pubblicò, oltre al mélodrame cui accenna Coquelin, dei racconti fantastici, nonché una serie di studi storici, bibliografici e di critica. Bibliotecario all'Arsenal animò un salotto letterario, centro del movimento romantico. Eletto accademico di Francia nel 1833. *Le Vampire* (tre atti con un prologo, Porte-Saint-Martin, 13 giugno 1820) in collaborazione con Carmouche, Béraud e Merle, trasposizione del romanzo *Lord Ruthwen ou Les Vampires*, attribuito a Lord Byron, ma di John William Polidori, tradotto in francese da H. Faber nel 1819.

<sup>296</sup> *Atalia*, tragedia in cinque atti in versi di Racine (Comédie-Française, 5 marzo 1716). Coquelin riporta la battuta iniziale di Abner, (atto I, vv. 1-5): «Oui, je viens dans mon temple adorer l'Eternel: / [...] célébrer avec vous la fameuse journée / Où sur le Mont Sina la loi nous fut donnée. / Que les temps sont changés!».

<sup>297</sup> La scuola di Coupeau è un accenno dispregiativo al naturalismo. Il personaggio di Coupeau, operaio zincatore, che muore di *delirium tremens*, appare nell'*Assommoir* di Émile Zola pubblicato in volume nel 1877, settimo romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart; "opera di verità" come viene definita dall'autore stesso nella *Préface*, fu duramente attaccata dalla

XIII

Che mi si permetta di insistere: credo che l'argomento ne valga la pena. Se non credo all'arte al di fuori della natura, a teatro non voglio la natura senza l'arte.

Tutto deve partire dal *vero*; tutto deve tendere verso l'*ideale*.

La commedia stessa, questa brava ragazza così positiva, non serve forse l'ideale illuminando i nostri difetti e i nostri vizi alla luce della sua allegria! Se si limitasse a raffigurarli brutalmente nella loro nuda bruttura, senza contrasti, senza spirito, senza grazia, non farebbe ridere, non sarebbe la commedia.

Il terrore e la pietà sono gli strumenti dell'arte, non l'orrore e il ribrezzo.

Il teatro è la scuola dei costumi, non deve essere la Scuola di medicina.

Del resto la replica della pura realtà a teatro è impossibile. Se il vero può non essere verosimile, è proprio qui, con questa luce che sale dal basso invece di cadere dall'alto, con questa specie di lente d'ingrandimento che cambia la misura degli uomini, delle cose e persino del tempo.

Ho fatto del naturalismo solo una volta – mio malgrado – e costituisce ancora un mio cruccio.

Ero in tournée, avevo trascorso la notte in treno, poi provato di mattina, fatto in seguito una passeggiata a piedi: ero molto stanco e la sera recitavo Annibal nell'*Avventuriera*.<sup>298</sup> Si sa che alla fine del secondo atto, Annibal che Fabrice fa bere per indurlo a parlare, si ubriaca e poi si addormenta. Recitai l'ebbrezza come al solito, né più né meno, ma quando arrivai al sonno, la cosa che imitavo mi parve così piacevole e ne avevo così tanta voglia che mi lasciai andare senza pensarci: mi addormentai in scena di fronte al pubblico, mi accadde persino, *pro pudor!*, mi accadde di russare... Non era nelle direttive, ma il pubblico che lo sentì pensò che fosse nella parte e che volessi fare effetto. Alcuni risero, altri trovarono la cosa di dubbio gusto. Non mancarono poi quelli che dissero che russavo senza verità, senza grazia, che esageravo, – in poche parole che non ero naturale.

Ahimè! ero indifferente all'applauso quanto alla critica. Credo che neanche un fischio mi avrebbe svegliato! E quando calò il sipario, i miei compagni ebbero qualche difficoltà a richiamarmi al senso della realtà. Quel pisolino mi aveva del resto fatto un gran bene e terminai la parte con disinvoltura.

---

critica non solo per la crudezza del racconto, ma anche per il registro linguistico giudicato troppo 'peuple'. Ne fu fatta una trasposizione teatrale da William Busnach (1832-1907) in collaborazione con Octave Gastineau (1824-1878): *L'Assommoir*, dramma in cinque atti e nove quadri, andato in scena al Théâtre de l'Ambigu il 18 gennaio 1879.

<sup>298</sup> Si legge ne *Les Annales du théâtre et de la musique*, (6<sup>e</sup> a., 1880, Paris, 1881, pp. 98-99) nella recensione alla ripresa del 16 aprile, che il personaggio di Annibal: «è un moderno Scapino che è passato attraverso la borghesia, è un pratico usuraio e al tempo stesso un prudente spadaccino. Coquelin ha colto la parte nel vivo [...] nella scena dove si lascia ubriacare da Fabrice e nell'ebbrezza si lascia sfuggire il segreto».

Eppure era un errore che avrebbe potuto prendere una brutta piega. Certo, se avessi dovuto svegliarmi prima della fine dell'atto, non mi sarei lasciato andare; la mia debolezza fu che sapevo che non avevo più nulla da fare fino al calar del sipario se non dormire e invece di fingere il sonno, dormii veramente. Era, lo ripeto con mio scorno, del naturalismo in sommo grado. Eppure vedete, perché dai nostri errori dobbiamo trarre delle lezioni, alcuni spettatori trovarono quel sonno mal recitato: sembrò loro inverosimile. È la storia, così spesso confermata, del saltimbanco e del contadino. Il saltimbanco imita il verso del porcellino di latte, viene applaudito. Il contadino, che ha scommesso che avrebbe strillato altrettanto bene e che nasconde sotto il mantello un vero porcellino di latte, pizzica l'animale di nascosto: l'animale urla, viene fischiato.

Tutto ciò avveniva sul palco, il punto di vista è differente a seconda che si guardi dal selciato della strada o dalle panche del teatro. Che volete? Il maiale strillava certamente benissimo, ma strillava senza arte.

Ed ecco l'errore del naturalismo: vuole sempre far strillare i maiali.

Posso dirlo? È anche l'errore degli attori che presumono che si debba rendere e che si rende bene solo quanto si prova di persona. Ecco chi deve essere accusato di naturalismo! Perché se è necessario che piangano per far piangere, la logica richiederà che si sbronzino per interpretare l'ubriaco - e per recitare perfettamente l'assassino si faranno suggerire da qualche ipnotizzatore l'idea di pugnalare il loro compagno o eventualmente il suggeritore.

D'altronde col grave pericolo di sembrar recitare in modo falso. Devo citare un altro aneddoto? Lo prendo a prestito da Edwin Booth che ne è il protagonista.

Recitava un giorno *Le Roi s'amuse* (*The fool's revenge*).<sup>299</sup> La parte gli era congeniale e gli piaceva molto. Quel giorno vi si compiacque più del solito e la violenza della situazione, la pateticità del linguaggio agirono così intensamente su di lui fino a identificarsi del tutto col suo personaggio: dai suoi occhi scesero lacrime autentiche, l'emozione gli spezzò la voce, fu soffocato da veri singhiozzi e gli parve di non aver mai recitato così bene. Finita la rappresentazione, però, vide arrivare la figlia, il suo critico più sincero; aveva assistito allo spettacolo da un palco e accorreva preoccupata a chiedergli come stava e come fosse accaduto che quella sera avesse recitato così male!

Preziosa conferma di quel famoso paradosso di Diderot, secondo me la verità: per emozionare non si deve essere emozionati, e l'attore deve, in

---

<sup>299</sup> Coquelin traduce il titolo inglese con il francese *Il Re si diverte*, in quanto si tratta di un adattamento da Victor Hugo di Tom Taylor (1817-1880), dramma in 3 atti, andato in scena per la prima volta nel 1859 al Sadler's Wells Theatre di Londra; nell'aprile 1864, Edwin Booth lo reciterà nel Nible's Theatre di New York. L'attore statunitense (1833-1893) era un celebre interprete del teatro shakespeariano.

ogni circostanza, restare padrone assoluto di se stesso e non concedere nulla al caso.

XIV

Quando si disquisisce d'arte, si ha più di una volta l'aria di spaccare un capello in quattro e con tutti i miei *distinguo* era fatale che accadesse. Ma ricordatevi quanto ho detto in precedenza sulla forza di amplificazione del teatro. La ribalta esagera tutto. Modifica le leggi spazio-temporali. Restringe le leghe in pochi metri quadri, i minuti sembrano ore.

Quello che leggendo vi sembra un filo diventa uno spago spesso quanto una fune. È il contrario dei bastoni galleggianti.

Non dobbiamo temere di insistere sulle distinzioni e aggiungerei anzi che vi sono differenti naturezze.

Naturezza non significa uniformità. Due individui possono essere molto dissimili nel manifestare i loro sentimenti ed essere tuttavia entrambi altrettanto sinceri e naturali.

La naturezza del Mezzogiorno e quella del Nord sono cose diverse. Bisogna far sentire queste sfumature.

Aggiungerò che la critica deve accettarne di simili nella recitazione degli attori. Secondo il proprio temperamento attori di pari merito possono riprodurre aspetti molto diversi della natura. Anzi, sulle prime, potreste trovare nella recitazione di artisti molto famosi un non so che di esagerato, d'insolito che sembra, dal punto di vista della naturezza metterli in stato d'inferiorità rispetto ad artisti di secondo piano. Ma è solo una parvenza. Danno alle loro creazioni la loro grandezza, ecco tutto. Sono naturali come l'aquila, anziché esserlo come la gallina.

Ma che si sia aquila o gallina non si è al di sopra delle leggi generali dell'arte. La verità, la proporzione e l'armonia devono essere di tutti.

Ancora un'osservazione, con cui vorrei finire e che comporta alcuni sviluppi per essere ben compresa.

Come non si recita il dramma allo stesso modo della commedia, così non si deve recitare Molière come Beaumarchais, né Augier come Meilhac.<sup>300</sup> Ogni autore ha una sua particolare natura che si manifesta nell'opera e che l'attore deve rispecchiare, perché non è l'interprete di un solo autore. Pensate a Dumas fils, capirete, credo, quanto sia esatto ciò che avanzo. Ogni personaggio da lui creato non è forse una sorta di missionario incaricato d'inculcare nel pubblico le idee dell'autore e operare conversioni? E allora potreste recitare per esempio queste parti come se

---

<sup>300</sup> Henri Meilhac (1831-1897) autore all'inizio di articoli umoristici, cominciò a scrivere per il teatro, nel 1855 soprattutto vaudevilles, per poi diventare acclamato drammaturgo dallo stile vivace e ironico. La collaborazione con Ludovic Halévy fu particolarmente ricca e apprezzata per umorismo e fantasia. Accademico di Francia nel 1888.

fossero quelle dell'altro Dumas? Queste ultime non cercano di dimostrare alcunché, procedono per la loro strada, vivaci, esuberanti, rapide, talvolta sovrapponendosi, talaltra piroettando sempre raso terra e con l'unica preoccupazione di divertire lo spettatore e di darsi alla bella vita! L'uno crea romanzi anche nelle pièces e per questo si serve della storia, l'altro teorie e per questo si serve della realtà. Quanto spirito in entrambi! Ma che differenza fra il brio universale dell'uno e l'ironia concentrata dell'altro, fra quella leggerezza guascona e quest'asprezza parigina! Le parole del padre sono razzi, le parole del figlio colpiscono nel segno.<sup>301</sup>

All'attore rendersene conto se non vuole recitare *Mademoiselle de Belle-Isle* come il *Demi-Monde* e Richelieu come Olivier de Jalin.<sup>302</sup>

Si tratta di personaggi molto diversi che risentono dell'ingegno di chi li ha creati, come quelli, più modesti, di Labiche o di Scribe. Di quella mente natia hanno conservato l'*accento* – l'accento, questo *quid* d'inesprimibile che fa sì che, qualunque siano l'età, il sesso e il carattere, la Canebière<sup>303</sup> si ritrova, melodiosa, sulle labbra di tutti i Marsigliesi!

L'attore deve avere l'accento particolare dell'autore. Sta a lui conoscerlo abbastanza per trovarlo. Si tratta di un'altra collaborazione, ben più intima

---

<sup>301</sup> Del repertorio storico di Dumas père, Coquelin interpreterà Hercule Dubouloy ne *Les Demoiselles de Saint-Cyr* (cinque atti, in prosa) il 12 maggio 1883 e Chicot, buffone di Henri III ne *La Dame de Monsoreau*, dramma in cinque atti e 11 quadri scritto in collaborazione con Maquet, (Porte-Saint-Martin il 9 ottobre 1899); di Dumas fils, reciterà nelle già ricordate pièces *Le Fils naturel*, *Denise* e *L'Étrangère*; in *Une Visite de noces* infine, impersona Lebonnard (11 aprile 1891). Quanto puntuale il giudizio di Coquelin! Scrive Adolphe Brisson: «Dumas fu il Don Chisciotte di ogni nobile causa. La sua opera è un'intrepida crociata. *Le Fils naturel* esalta la dignità della madre di fronte all'egoismo e al fariseismo borghese, [...] ne *Le Demi-monde* si vede la peccatrice respinta nella duplicità e nella menzogna dall'intransigente rigore dei suoi amanti che non vogliono credere in una sua possibile redenzione; *L'Étrangère* estirpa il marcio di una società malata e si pronuncia per l'amputazione dei membri depravati; *Denise* riabilita la donna ingannata, redenta dalla sventura. [...] È il nostro Tolstoj, il nostro Ibsen. Appartiene alla razza dei liberatori», *Le Théâtre*, Paris, Ernest Flammarion, s. d., vol. II, pp. 157-158.

<sup>302</sup> Commedie rispettivamente di Dumas père [*Madamigella di Belle-Isle*] e di Dumas fils, l'una si svolge a Chantilly nel 1726, l'altra a Parigi in epoca contemporanea. Come esplicita Dumas fils nell'*Avant-propos* della commedia (Théâtre du Gymnase, 22 marzo 1855, poi alla Comédie-Française 1886 e 1874): «Il Demi-Monde non rappresenta, come si crede, la baraonda delle cortigiane, ma la classe delle declassate. [...] Madame d'Ange lo afferma nel secondo atto: "Questo mondo è un decadimento per quelle che sono partite dall'alto, ma un apice per quelle che sono partite dal basso" [scena 2]. Questo mondo inizia dove finisce la sposa legale e finisce dove la sposa venale comincia» (Alexandre Dumas fils, *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy frères, 1868, vol. II, pp. 9-10). Quindi i due personaggi maschili, per quanto entrambi frivoli e superficiali, sono assai diversi per estrazione sociale, il primo è il duca di Richelieu, pari di Francia, e fa parte dell'alta nobiltà, mentre Oliver de Jalin non può vantare origini altrettanto elevate; la recitazione dovrà rispettarne il divario.

<sup>303</sup> Grande ed elegante strada che è diventata il simbolo di Marsiglia, per estensione rappresenta l'accento inconfondibile dei Marsigliesi. La Canebière fu aperta verso la fine del Seicento: inizia dal Vecchio Porto e attraversa il centro città, occupa l'area di un'antica canapaia da cui prende il nome (in provenzale *canebiera*).

e profonda di quella alla quale si dedica nel cercare il personaggio e nell'infondergli la vita.

Non parliamo dei tragici; non che non abbia molto da dire, chiederei invece volentieri di recitarli come uomini del loro tempo. Se rappresentate Corneille, non preoccupatevi né di *umanizzarlo* né di *romanizzarlo*; recitatelo coraggiosamente come lui immaginava da Spagnolo del Seicento, da Normanno, cioè quasi da Guascone, cavaliere quanto avvocato, da Francese dell'inizio di quel Grande Secolo, che è grande forse solo a causa di questo inizio. Epoca fiera quando si cospirava come Cinna, con Montmorency o de Thou,<sup>304</sup> quando si faceva politica come Flaminio o Severo con Retz o Richelieu,<sup>305</sup> e galanteria, ancora un modo di far politica, con le Émilies della Fronda,<sup>306</sup> in poche parole date a Corneille l'accento corneliano. È un lirico, spiegate le ali. In quanto a Racine che trovo di pari genio (vedete che vado per le spicce) chiudetele. La statura umana è scemata, siete sotto Luigi XIV, ma quanto si è perso in grandezza lo si è guadagnato in raffinatezza; si è alla moda, ma si è sobri, più argomentazione che eloquenza, più elegia che lirismo; nessun inganno, Racine aspira a incantare piuttosto che abbagliare. Racine, il più femminile dei nostri autori, deve essere recitato con discrezione e delicatezza; persino Roxane,<sup>307</sup> persino Phèdre devono mantenere nella recitazione la misura che ha dato loro nello stile. Così trionfava Rachel.

Dovete recitare Molière: prendete la sua immensità, prendete la sua stupefacente precisione così poco preoccupata dello scintillio dello spirito, così curiosa al contrario dei grandi tratti schietti di verità; prendete la sua allegria che era proprio lo stato naturale del suo animo ed è soprattutto nelle sue ultime commedie che appare più prorompente: né la malattia né i dispiaceri impedirono quella risata coraggiosa nella quale non s'insinua, checché se ne sia detto, nessuna amarezza da Misanthropo! Parlate con l'opportuna magnificenza questa bella lingua comica, la più bella del teatro. Potete prendere maggior libertà con Regnard che spesso sostituisce la fantasia all'osservazione: ma siate di un'allegria totale e non temiate di rendere più sguaiato quel brio esuberante, ma sciatto, leggero nell'inseguimento, direbbe Rabelais, e audace nell'incontro.

---

<sup>304</sup> Cinna, nipote di Pompeo, capo della congiura contro Augusto nella tragedia eponima di Corneille; Henri II, duca de Montmorency (1595-1632) condannato a morte per aver sostenuto Gaston d'Orléans contro Richelieu; François Auguste de Thou (1607-1642) fece parte della cospirazione con il marchese de Cinq-Mars contro Richelieu e con lui decapitato.

<sup>305</sup> Personaggi corneliani: Flaminio, ambasciatore di Roma in Bitinia (*Nicomède*), Sévère, cavaliere romano favorito dell'imperatore Decio (*Polyeucte*), messi in parallelo con due grandi uomini politici del Seicento, il cardinale de Retz (Jean-François Paul de Gondi, 1613-1679) e il cardinale de Richelieu (Armand Jean du Plessis, 1585-1642).

<sup>306</sup> La Fronda periodo di gravi torbidi politici durante la minore età di Louis XIV, la reggenza di Anne d'Autriche e il governo di Mazarin (1648-1653). L'assetto della monarchia assoluta che era stato minacciato dal Parlamento e dalla nobiltà, ne uscì rafforzato.

<sup>307</sup> Roxane, sultana, favorita del sultano Amurat nel *Bajazet* di Racine.



Beaumarchais è tutt'altro. Nessuna linfa che scorra involontaria da un'anima naturalmente gioiosa. Dello spirito, dello spirito battagliero, puntiglioso, provocatorio, l'autore ne ha talmente che lo dà a tutti i suoi personaggi; quell'asino calzato e vestito di Brid'oison, ha spirito. Equilibrio, audacia, impudenza: ecco cosa si deve vedere quando recitate Beaumarchais.

Marivaux sfugge allo spirito con la grazia, altrimenti sarebbe troppo. È tuttavia più vero di quanto si pensi; e in lui l'espressione, per ciò che ha di lambiccato, nuoce all'osservazione sempre giusta. Così la comicità dei suoi servitori, un po' rozza, mi sembra però naturale e appropriata. Non si deve forzarla, stonerebbe, ma bisogna renderla molto schietta; efficace contrasto con il preziosismo delicato del resto e che a lungo andare potrebbe diventare un po' scialbo. Si tratta di stradine cosparse di rose... dove non si deve lasciar addormentare lo spettatore.

Fra i contemporanei è senza alcun dubbio Augier ad avvicinarsi di più a Molière sebbene il suo accento sia moderno e la sua *Lionne pauvre* e *Giboyer* siano i personaggi più significativi del nostro tempo<sup>308</sup>. Ha nel tratto la concisione e la precisione del maestro. Predilige come lui lo stile giuridico; la sua lingua, meno ricca, ha, soprattutto in prosa, notevole vigoria e piacevole sonorità; bisogna recitarlo in modo spettacolare, fa parte del grande repertorio.

Meilhac e Gondinet<sup>309</sup> sono acuti osservatori che di proposito vogliono essere estrosi. Si abbandonano, in apparenza, a piacevoli invenzioni gravate da un pizzico di verità, ma alcuni tratti lasciano vedere che conoscono i retroscena come nessun altro. Solo che in Gondinet quei tratti non distillano fiele; Meilhac invece li affila, li inasprisce e li fa affondare nel vivo. Le loro fantasie non possono essere recitate allo stesso modo, entrambe richiedono leggerezza, una da bravo ragazzo per il primo, una da ragazzo terribile per l'altro. Gondinet è allegro, senza rancore, può spingersi fino alla satira, conserva nondimeno un fondo di buon senso. Meilhac ha modi aristocratici, è impertinente e canzonatorio: non abbiate paura, come lui, di eseguire brillantemente un brano ma eseguitelo con bravura e in una risata. La sua allegria più artificiosa può scadere nella stravaganza, salvatela con la disinvoltura.

---

<sup>308</sup> Personaggio femminile della commedia *Les Lionnes pauvres* [*Le Leonesse povere*] (Théâtre du Vaudeville, maggio 1858), incentrata sulla prostituzione borghese. Nella commedia *Le Fils de Giboyer* (cinque atti, in prosa), Coquelin reciterà la parte del Vicomte de La Vrillière il 5 gennaio 1863 (Comédie-Française) in sostituzione di Verdelle.

<sup>309</sup> Edmond Gondinet (1828-1888), autore di pièces (anche in collaborazione con Labiche), si distingue nella commedia seria per delicatezza e osservazione rapida e leggera. Coquelin aveva sostenuto, all'inizio della sua carriera, la parte dell'Inglese John nella pièce di Gondinet *Trop Curieux* (un atto in versi), 25 giugno 1863.

Anche Halévy<sup>310</sup> è acuto, forse meno ricercato, ma anche molto delicato. Si sente in ciò che scrive solo il fremito del cuore e pur essendo fra quelli che non si lasciano ingannare, non vuol far parte di quei dilettanti che preferiscono a una virtù tutta di un pezzo, un vizio ben congegnato o una mostruosità rara.

Spiritoso come Meilhac, Pailleron ha, come Halévy, una punta di sentimento e, a forza d'arte, spirito e sentimento sembrano in lui naturali. Non si deve officiare Pailleron, bisogna recitarlo risolutamente, con libertà e gaiezza, molto alla francese.<sup>311</sup>

Feuillet richiede maggior vigore. È un teorico come Dumas, ma romanzesco e fatale: un contegno, un'aria mondana, un pizzico di romanticismo. Nei suoi eroi c'è ancora un po' di Lara,<sup>312</sup> ma sono cattolici e, persino nel crimine, rispettano le convenzioni. Confesso che da parte mia, ne vado pazzo... È l'autore che mette il massimo d'ideale in ciò che fa.

Come Scribe che ne metteva il minimo. Nessun inconveniente nel recitarlo con la familiarità che si trova nella sua opera. Non parla una lingua con la quale farsi scrupolo.<sup>313</sup> Del resto, persona abile, facitore incomparabile se non fosse sopraggiunto Sardou<sup>314</sup> che gli è ben superiore per ricchezza

---

<sup>310</sup> Ludovic Halévy (1834-1908) è autore di operette e vaudevilles, le sue commedie spesso scritte in collaborazione con Meilhac ritraggono la vita di Parigi con finezza e leggerezza. Eletto accademico di Francia nel 1884.

<sup>311</sup> Coquelin reciterà alla Comédie-Française in due pièces di Édouard Pailleron (1834-1899): *Les Faux Ménages* [*Le Famiglie illegali*], (commedia in quattro atti, in versi), il personaggio di Georges (7 gennaio 1869) e *Le Monde où l'on s'ennuie* [*Il mondo della noia*], (commedia in tre atti, in prosa) il personaggio di Paul Raymond (25 aprile 1881). Quest'ultima pièce è l'opera più riuscita di Pailleron: spiritosa satira degli ambienti accademici. Nel 1882 accademico di Francia.

<sup>312</sup> *Lara*, poema di lord Byron (1814), il personaggio eponimo, eroe solitario, torna in patria dopo una lunga assenza, agitato da passioni nascoste, pieno di orgoglio, probabile assassino del cavaliere Ezzelin, è ucciso da Otho che vendica così l'amico scomparso. Nel marzo 1864 l'Opéra-Comique metteva in scena l'opera *Lara* in tre atti, tratta dal poema di Byron, libretto di Michel Carré e Eugène Cormon, musica di Aimé Maillart.

<sup>313</sup> Oltre alle già citate opere di Scribe, Coquelin reciterà (alla Comédie-Française) nelle seguenti pièces, già in repertorio: *Valérie* (commedia in tre atti, in prosa) scritta in collaborazione con Mélesville (Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, detto Mélesville, 1787-1863) il personaggio di Ambroise, 1861; *Feu Lionel, ou Qui vivra verra* [*Il fu Lionel, o chi vivrà vedrà*], in collaborazione con Charles Potron, il personaggio di Montgiron, 1865; *Oscar, ou le Mari qui trompe sa femme* [*Oscar, o il marito che tradisce la moglie*], in collaborazione con Charles Duveyrier (1803-1866), il personaggio di Oscar Bonnivet, 1866. Su Scribe, v. Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe, la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2000.

<sup>314</sup> Victorien Sardou (1831-1908) autore di commedie, drammi, libretti d'opera, fra i più fecondi e applauditi del tempo. I suoi dialoghi rapidi e spiritosi, la sua scrittura a effetto avevano una grande presa sul pubblico. Accademico di Francia dal 1877. Un breve ma interessante ritratto in parallelo fra Coquelin e Sardou viene proposto da Henri Schoen, entrambi avevano comuni affinità, ma soprattutto la tecnica e 'le sens' del teatro. «Bisognava vederlo [Sardou] dirigere, stavo per dire governare, le prove esercitando la sua infaticabile attività in più scene contemporaneamente e conducendo a tamburo battente attori e

d'ingegno. Sardou, il Proteo del teatro, così abile, così fertile, capace fino alla genialità, inventore straordinario, esecutore senza pari, che fa battere sul suo tavolino tutti gli spiriti defunti della scena o della fantasia, Aristofane, Shakespeare, Hoffmann; che sa architettare e sventare e passare facilmente dal dramma eroico alla *féerie*, dalla commedia sociale al vaudeville!... Si dovrebbe recitarlo come lo legge Sardou!... Perché è un lettore meraviglioso. Bisogna recitarlo come suggerisce... Come lo si vede alle prove, moltiplicarsi, interpretando tutte le parti e tutte alla perfezione...

Non dico come si dovrebbe recitare Musset: tutti ricordano ancora, grazie a Dio, le creazioni di Delaunay. Ha segnato quel repertorio con la sua impronta e a lungo ci si chiederà se Musset sia possibile senza di lui. Nulla mostra meglio la verità di ciò che cerco ora di dimostrare: che ogni autore richiede, in un certo qual modo, qualità speciali. Tutte quelle necessarie per recitare il poeta del *Chandelier* o di *On ne badine pas avec l'amour*, Delaunay le aveva a livello ideale. Era 'mussetico' come altri sono shakespeariani. Ma non era solo quello e altre qualità ancora gli permettevano di non recitare Horace de *L'École des femmes* né Dorante de *Le menteur* come Fortunio o Perdican.<sup>315</sup> Non 'mussetizzata' Molière. Non tutti gli attori hanno questa levatura e come ce ne sono che sono interpreti di una sola parte, così se ne incontrano che lo sono di un solo autore.

Hugo deve essere recitato da lirico. È questo innanzi tutto, e anche le situazioni più drammatiche da lui inventate, sono trattate in modo lirico al punto che alcune sembrano pretesti a magnifici sviluppi poetici. Nessuno più di lui è presente sotto la pelle dei suoi personaggi. Chi è Don César del *Ruy Blas*? Un fantasista lirico... Non mi è stato possibile, lo confesso, avvertire qualcosa di diverso e non ho potuto recitarlo altrimenti.<sup>316</sup> E in

---

figuranti alla vittoria», *Victorien Sardou et Constant Coquelin*, Paris, Librairie Fischbacher, 1910, p. 13.

<sup>315</sup> Horace, innamorato di Agnès nella *Scuola delle mogli* di Molière, Dorante il personaggio principale della commedia di P. Corneille *Il Bugiardo*. Fortunio e Perdican personaggi di Musset, rispettivamente de *Le Chandelier* e di *On ne badine pas avec l'amour*.

<sup>316</sup> Coquelin aveva interpretato il personaggio di Don César de Bazan, per la prima volta il 4 aprile 1879, quando la pièce era entrata a far parte del repertorio della Comédie e Victor Hugo aveva assistito alle prove generali. Cfr.: Frédéric Febvre, *Journal d'un comédien*, Paris, Ollendorff, 1896, 2 voll., vol. II, pp. 67-70. «Coquelin interpreta la parte con una verve inesauribile e un afflato comico strepitoso. È un piacere ascoltare i versi pittoreschi del quarto atto suonare e fluire nel suo eloquio incisivo. [...] Come infiamma e riempie la scena! Quali arie da dipingere, che posture, che ricchezza di fisionomie che alludono e sottolineano!», *Les Annales du théâtre et de la musique*, 5<sup>e</sup> a., 1879, Paris, 1880, p. 109. Nel feuilleton del 7 aprile 1879 Sarcey, pur annotando che Coquelin non era forse il don César sognato dal poeta, mette in evidenza il modo originalissimo di interpretare i dialoghi, soprattutto nel quarto atto. Il testo di Hugo che presenta «una comicità del tutto particolare che deriva dalla sonorità dell'alessandrino e dal contrasto della sonorità con l'idea espressa dal verso o dalle parole utilizzate», è stato declamato dall'attore nella pienezza del suono e con verve strabiliante, *Quarante ans de théâtre*, cit., vol. IV, pp. 52-53.

questo senso, l'ho detto, Victor Hugo non mi sembra pari a Molière e a Shakespeare nei personaggi nei quali non si sente l'autore, ma l'umanità. Non bisogna però concludere, con questa confessione, che mi schieri fra i detrattori del Maestro perché a teatro lo metto al di sotto di Shakespeare e di Molière e in poesia lo faccio passare dopo Lamartine o Musset. Inferiore ai due drammaturghi rivali in quanto creatore di uomini, Hugo è superiore a tutti e li supera. Ci sono in lui Omero, Pindaro, Anacreonte, Orazio, Lucrezio, Giovenale, Agrippa d'Aubigné, Ronsard, Regnier, Chénier.<sup>317</sup> Ha l'afflato immenso delle epopee dell'India, ebbre di panteismo come l'eroica e aspra semplicità dei romances medievali. È il poeta miracolo.

Si dirà che mi contraddico, almeno per Molière e Shakespeare, quando affermo, da un lato, che non li si trovano mai nelle loro opere e che, dall'altro, invito a cercarvi per recitarli in un certo modo. La contraddizione è più apparente che reale. I personaggi creati da questi grandi uomini vivono di vita propria e indipendente. Né Shakespeare né Molière vi appaiono o vi si ripetono. Sono uomini, uomini che conosciamo, che possiamo poi incontrare per strada. Ma quando li incontriamo, confondiamo gli uomini di Shakespeare con quelli di Molière? No. Sapremo ben fare la differenza e restituire all'uno o all'altro i tipi che appartengono loro di diritto.

Perché, nello sguardo che portano sull'umanità, questi geni ne scelgono le fattezze secondo un impulso che dipende dal loro peculiare modo di essere. Molière predilige il tipo aperto, diretto e sicuro; Shakespeare il tipo eccessivo, appassionato, inquieto. Non solo scelgono le loro fattezze ma ancora scelgono nei mille tratti attraverso i quali l'uomo si rivela quelli che a loro sembrano i più caratteristici e ne colorano l'espressione a modo loro. Dispongono della facoltà di creare degli uomini, ma anche di quella, non meno meravigliosa, di creare lo spazio dove farli vivere, l'atmosfera che riempie questo spazio, la luce che bagna quest'atmosfera. È una cosa che appartiene solo a loro. Questa scelta di tipi e di espressioni, questa varietà di colore e di ambiente, tutto ciò in conformità all'intimità del proprio genio, costituisce il loro stile, il modo attraverso cui appare la loro personalità. Il fondo è universale, la forma è loro.

Nell'umile ambito della propria azione, l'attore deve realizzare qualcosa di simile. Può marcare con la propria impronta le parti che interpreta, ma quest'impronta deve fondersi così bene nella realtà del personaggio da diventare sensibile per lo spettatore solo con la riflessione e il confronto.

È necessario che guardandolo recitare lo spettatore lo dimentichi e veda solo il personaggio; è magnifico e prova della sua superiorità, se,

---

<sup>317</sup> Oltre a celebri scrittori della classicità, Coquelin evoca alcuni massimi poeti francesi di varie epoche: Agrippa d'Aubigné (1552-1630), Pierre de Ronsard (1524-1585), Mathurin Régnier (1573-1613), André Chénier (1762-1794).

rileggendo la pièce o vedendola recitata da altri, lo spettatore se lo ricordi e dica tra sé: non c'era che lui!

Chissà? Forse Shakespeare e Molière sono appartenuti alla nostra arte perché hanno saputo così bene bandire l'io dal loro teatro, pur profondamente segnandolo con l'impronta del loro genio.

Studiamoli dunque sempre, inadeguati quali siamo e poi, per verificare e completare, non stanchiamoci mai, come loro, di osservare nella Natura, l'eterna, la Divina Commedia.