

# I GRANDI INTERPETRI NEL TEATRO CLASSICO FRANCESE DEL XVII SECOLO

## I

### I TEATRI E L'ARTE DRAMMATICA NEL XVII SECOLO

Nel periodo più glorioso del teatro francese, da Corneille a Racine e a Molière, nel XVII<sup>o</sup> secolo, due sono a Parigi i teatri permanenti: l'Hôtel de Bourgogne (1634-1715) e il Théâtre du Marais (1600-1673).

L'Hôtel de Bourgogne, che si trovava tra la rue Mauconseil e la rue Française, al tempo di Luigi XIII, apparteneva ai Confrères de la Passion, che vi rappresentavano i misteri del Cristianesimo. Verso la fine del regno di Francesco I<sup>o</sup>, un complesso di attori che aveva il nome di « Troupe royale », vi si stabilì; solo però durante il regno di Luigi XIII cominciarono ad avere successo, grazie alla considerazione del Richelieu, che amava molto la commedia, e grazie anche al Corneille che affidò i suoi versi a due grandi attori di questa « troupe »: Bellerose, che ne era anche direttore, e Montfleury. Vi fu anche una controversia, che determinò un processo, tra i comici e i Confrères de la Passion, intendendo quelli non pagare a questi l'affitto.

La « Troupe royale » ottenne di poter rappresentare le opere del suo repertorio in questa sala; ma doveva pagare ai Confrères tre « livres tournois » per ogni spettacolo. Il processo continuò fino al 1677, anno in cui Luigi XIV confiscò i beni della Confraternita in favore dell'Hôpital général, a cui la « troupe » dell'Hôtel de Bourgogne avrebbe pagato l'affitto.

La « Troupe » ottenne dal re grandi privilegi ed ebbe un'esistenza brillante: rappresentava le commedie alla corte; fu sempre, per il mondo ufficiale, « la Troupe royale »; i suoi attori ricevevano spesso le visite del re e della corte. Dopo le più importanti tragedie di Corneille, ebbe l'onore di interpretare quasi tutte le opere di Racine. La superiorità di questa « Troupe » era tale

che tutti gli autori facevano a gara per ottenere di rappresentare le loro opere all'Hôtel de Bourgogne. Oltre Bellerose e Montfleury, la «Troupe royale» comprendeva attori che eccellevano nell'interpretare parti e personaggi tragici, quali la Beauchâteau, la Champmeslé, il Baron e molti altri. Anche molti attori della «Troupe du Marais» si erano uniti ad essi; ma quando Corneille e Racine non scrissero più per il teatro, l'Hôtel de Bourgogne perdette i suoi vantaggi e Mlle de Champmeslé lo lasciò per passare nella «Troupe» di Molière, traendo seco la sua fama e il suo talento; si rese quindi necessaria la fusione dei due teatri nel 1680.

L'altro teatro, detto «du Marais», ebbe settantatré anni di vita, dal 1600 al 1673, da principio in locali diversi fino a che, nel 1632, si stabilì nella rue Vieille-du-Temple, ad un'estremità di Parigi e in un sito difficilmente accessibile, come dice lo Chappuzeau: «le dégoût que l'éloignement du lieu pouvait donner aux Bourgeois, surtout en hiver, et avant le bel ordre qu'on a apporté pour tenir les rues bien éclairées jusques à minuit, et nettes partout». <sup>1</sup> Diverse compagnie si susseguirono al «Théâtre du Marais». La «troupe» dei «Comédiens du Roi», insediatasi al Marais nel 1620, vi rimase più di cinquant'anni ed ebbe sempre buoni attori ed eccellenti attrici, a cui i maggiori autori confidarono il successo delle loro opere. Questa Compagnia trascorreva qualche volta l'estate a Rouen, una delle prime città del Regno e, di ritorno a Parigi, al primo annunzio di un'opera rappresentata da questi attori, tutti accorrevano al Théâtre du Marais. Il teatro accrebbe la sua fama grazie al Mondory che ebbe grandi meriti come direttore e come attore e fu tenuto in grande stima dal Richelieu e dal La Valette. Al Mondory, Pierre Corneille affidò le sue nuove opere: «La Veuve» e «La Galerie du Palais»; e grazie all'energia del Mondory, alle opere del Corneille, alla protezione del Richelieu, la Troupe du Marais avrebbe potuto avere, nella storia del teatro francese, un successo ancora maggiore se non fosse stata all'improvviso privata del principale sostegno, il Mondory, che aveva fatto grandi sforzi per ottenere l'ammirazione dei Parigini, ma cui la straordinaria fatica impostagli dalla doppia attività di attore e di direttore aveva minato la salute, sicchè un giorno in cui, con tutta la foga che gli era propria, interpretava la

1 S. CHAPPUZEAU, *Le théâtre français*, Lyon 1674.

parte di Hérode, le forze gli vennero meno, e un attacco di apoplezia gli paralizzò la lingua.

Perdendo Mondory, il Théâtre du Marais cadde nell'oscurità, e poco dopo, non vi era più alcun attore o attrice di valore: « Tant que Mondory tint bon, l'on oublia la longueur du chemin, la malpropreté, l'étroitesse, les périls des rues pour aller le voir en scène, pour voir aussi les pièces nouvelles qu'il montait. Mais après sa retraite, on s'avisait que ce quartier était bien lointain et bien morne. Mondory disparu, Richelieu cessa de protéger sa compagnie, Corneille porta ses oeuvres à l'Hôtel de Bourgogne, et le Théâtre du Marais se mit à reprendre les vieilles farces populaires ». <sup>2</sup>

Il Théâtre du Marais ha avuto per primo il merito di aver messo in valore l'attrice che doveva contribuire al successo di Racine, la Champmeslé, che passò poi all'Hôtel Guénégaud. Lo stesso Corneille, alla fine della sua carriera, fece rappresentare alcune delle sue ultime opere, tra cui « Sertorius », agli attori di questo teatro: essi ottennero il maggiore successo drammatico con il « Timocrate » di Thomas Corneille (ottanta rappresentazioni di séguito), e, negli ultimi anni, rappresentarono alcune « pièces à machine », specie di « opéra » in cui la musica compare solo negli intermezzi: come « La Toison d'Or » di Pierre Corneille e « Les amours de Jupiter et Sémélé » dell'abate Boyer, creatore di questo genere.

Il « Théâtre du Marais », malgrado tutti gli spostamenti, nei quartieri più eccentrici della città, fu in gran favore fino al 1673, quando fu chiuso e dei suoi attori alcuni passarono all'Hôtel de Bourgogne, altri alla « troupe » di Molière, quando questa, dopo la morte del suo capo, si stabilì in rue Mazarine, all'Hôtel Guénégaud.

Questi teatri, come del resto tutti quelli del tempo, avevano una forma piuttosto allungata: ad una estremità si innalzava un palchetto che rappresentava il proscenio degli antichi; una tela dipinta nel fondo, alcuni fogli di carta azzurra al soffitto per imitare le nubi, costituivano lo scenario abituale che serviva tanto per rappresentare un palazzo, quanto una prigione, una foresta o un giardino. La presenza di un certo numero di spettatori sulla

---

<sup>2</sup> K. MANTZIUS, *Molière, les théâtres, le public et les comédiens de son temps*, Paris 1908, p. 32.

scena rendeva impossibile di mutare scenari, ostacolava i movimenti degli attori; e a ciò si doveva il ridursi della tragedia francese a dialoghi e conversazioni più o meno appassionate. I due lati del teatro erano stipati di giovani seduti su sedie di paglia, gli spettatori della platea rimanevano in piedi, e i palchi erano disposti male e troppo lontani dalla scena. I teatri erano ornati di tendaggi, attraverso i quali gli attori entravano ed uscivano dalla scena stessa.

L'illuminazione era costituita da alcune candele, su piastre di latta, sospese agli arazzi; ma siccome queste rischiaravano gli attori solo dai lati e dal fondo della scena, si pensò di ricorrere a candelieri con due strisce di latta disposte a croce, ciascuno con quattro candele, posti sulla ribalta. Questi candelieri, sospesi grossolanamente con corde, si sollevavano e si abbassavano per accenderli e spegnerli.

L'accompagnamento musicale era dato da un flauto e da un tamburo o da due violini che si ponevano o dietro il teatro, o ai lati; in un secondo tempo essi furono collocati in un palco di fondo, da dove si sentivano meglio. Era bene che i violinisti sapessero a memoria i due ultimi versi dell'atto, per riprendere immediatamente la musica, senza aspettare che, come spesso accade, si gridasse «Jouez». Non esisteva buca per suggeritore, nè vi erano strumenti al posto dove è oggi l'orchestra, perchè questa prendeva posto in un palco. Tra la platea e la scena vi era una inferriata; la scena era molto piccola; alcuni spettatori stavano in piedi dietro il sipario, e ciò sopprimeva le prime quinte; gli attori non potevano venire che dal fondo della scena: il che annullava l'azione teatrale. Lo scenario era assai semplice, non solo per la presenza di spettatori sul palcoscenico, ma anche per l'insufficienza dei locali adattati alle rappresentazioni teatrali. In generale, la tela di fondo rappresentava un palazzo del XVII<sup>o</sup> secolo («Un moyen infaillible de plaire au public est de lui représenter des lieux qu'il connaît bien et qu'il aime revoir au théâtre»), <sup>3</sup> sia che il soggetto fosse greco, romano o altro. Quando per un'opera nuova da rappresentare v'era bisogno di uno scenario particolare, si aveva cura di farlo in modo che potesse servire anche per altre rappresentazioni. Grande quindi la povertà nella messa in scena, alla cui esattezza storica si

---

<sup>3</sup> J. SCHÉREER, *La dramaturgie classique en France*, Paris, s.d. (ma 1952), p. 151.

poneva scarsamente ed ancora minore esattezza nei costumi, che si voleva fossero oltremodo sontuosi. Fu questa quindi sempre una grossa spesa per gli attori, per lo meno per quelli che possedevano un guardaroba personale, accontentandosi gli altri di prendere in fitto gli abiti. Infatti una tunica di foggia romana si portava ovunque, in Grecia come altrove; il cappello con le piume, o per lo meno il casco ornato di piume gigantesche, era di rigore nell'interpretare soggetti antichi, e non si aveva nemmeno l'idea di assicurarsi se un romano, nelle abitudini della vita civile, avesse mai portato un casco. Del resto, l'esattezza nel costume storico è una conquista molto recente.

Gli scrittori drammatici del XVII<sup>o</sup> secolo cercavano di attenersi al gusto della società del tempo; anche i personaggi di un'opera classica, la cui lista appare all'inizio dell'opera, sono disposti secondo una gerarchia che si ispira alla scala sociale del XVII<sup>o</sup> secolo: vengono dapprima imperatori e re; seguono altri personaggi che possono essere i veri eroi dell'opera, i cui tormenti o avventure possono commuovere o divertire lo spettatore; e ancora i parenti, le amanti o gli amanti, la cui presenza intorno all'eroe è già un annuncio della vicenda drammatica; infine, vi sono le comparse: confidenti, valletti, paggi, ecc. In questa folla di personaggi, l'autore ha concentrato la luce sull'eroe e lo ha posto al centro dell'azione: da ciò si comprende perchè i migliori attori abbiano voluto sempre riservarsi queste parti.

« Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi » dirà Phèdre nel « Thésée » della sua giovinezza, in Racine.<sup>4</sup> L'eroe classico non è sempre amato, non è sempre innamorato, ma è sempre giovane e così anche molte eroine, come l'Agnès dell'« École des femmes », sembrano uscite appena dall'adolescenza, che si manifesta nella loro impetuosità e nella loro foga spesso assurda. Nell'eroe classico il coraggio è inseparabile dalla nobiltà di sangue: il XVII<sup>o</sup> secolo non concepisce l'uno senza l'altra; l'eroe, se è possibile, è re o figlio di re, altrimenti è, almeno, un gran signore; ancora, il fascino dell'eroe, per uno spettatore del XVII<sup>o</sup> secolo, si nutre di un ultimo elemento: la infelicità che è fonte di emozione secondo Aristotele; e gli scrittori del Seicento vi attribuiscono la più grande importanza. Le sventure strappano ai perso-

---

4 Phèdre, acte II, sc. 5.

naggi lacrime abbondanti, che agiscono per contagio su di un pubblico già sensibile. Prima che il Boileau avesse proclamato:

*Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez, 5*

Corneille faceva dire a Camille in "Horace":

*Il faut bien que je pleure:  
Mon insensible amant ordonne que je meure;  
Et quand l'hymen pour nous allume son flambeau,  
Il l'éteint de sa main pour m'ouvrir le tombeau. 6*

Lo spettatore, l'attore e quindi l'autore sono dominati anche dallo stesso desiderio: di vedere l'eroe presente sulla scena, il più possibile, fino a schiacciare con la sua presenza gli altri personaggi. Già nel « Menteur » di Corneille (1644), Dorante è quasi sempre in scena e nell'« Ariane » di Thomas Corneille (1672) la commovente eroina, Ariane, occupa tutto il secondo e il quinto atto; ma l'autore drammatico che con maggiore costanza ha così concepito le sue opere è colui che interpretava le parti principali delle sue opere: Molière. Così nell'« Etourdi », vediamo Mascarille dominare quasi sempre, e nell'« Ecole des Femmes » Arnolphe; anche nell'« Avare » e nel « Bourgeois gentilhomme » campeggiano Harpagon e Monsieur Jourdain.

Tra i personaggi importanti, le cui decisioni rischiano di opporsi alla volontà dell'eroe, i principali sono il re e il padre. E anche questo rispecchia il gusto del tempo, perchè il potere paterno e quello regio sono assoluti e generalmente indiscussi. L'idea del potere assoluto del padre si spiega, nel XVII<sup>o</sup> secolo, con i costumi del tempo e con una lunga tradizione letteraria, che risale alla commedia latina. Il personaggio del re, tradizionale anche esso e naturale in un regime monarchico, soddisfa inoltre il gusto della pompa dei contemporanei di Luigi XIV. Il re è quasi ovunque nel teatro classico. In maniera analoga, la parte di padre è concepita essenzialmente come un ostacolo; tocca al padre, secondo gli usi del secolo, decidere del matrimonio dei suoi figli e spesso il padre sceglie in funzione della ricchezza e non dell'amore. Sarà questo uno dei temi favoriti dal Molière nell'« Avare »; nello stesso « Tartuffe » l'autorità del padre è dispotica: « Il est partout

5 *Art Poétique*, chant III, v. 142.

6 *Acte II*, sc. 5.

des rois, pour un Français du XVII<sup>e</sup> siècle. Et il est partout des pères » dice lo Schérer. <sup>7</sup>

Se si riflette sulla struttura esterna dell'opera, non si può fare a meno di supporre che l'autore abbia potuto pensare talvolta, scrivendo la parte di un personaggio, che preferirebbe affidarla a questo o quell'attore. Chappuzeau scrive nel suo « Théâtre français » del 1674: « à Paris, quand l'auteur connaît la force et le talent de chacun (ce qu'il est bon qu'il sache pour prendre mieux ses mesures), les comédiens se déchargent sur lui avec plaisir de la distribution des rôles... ». <sup>8</sup>

E' verosimile che, per lo Chappuzeau, « prendre mieux ses mesures » significhi non solo distribuire le parti in funzione delle possibilità di ogni attore, ma anche concepirle in maniera che vengano bene interpretate dai principali attori della « troupe » su cui l'autore crede di poter contare. L'attore esercita così, per ciò che si sa della sua carriera e del suo talento, una influenza sul personaggio concepito dall'autore. Per quanto male si conosca la vita e la personalità degli attori del Seicento, anche dei più celebri, si può constatare questa influenza. I grandi attori del secolo, un Mondory, un Floridor, una Champmeslé, hanno senza dubbio dato una forma all'immaginazione degli autori che speravano averli come interpreti. La foga e la potenza tragica di Montdory hanno prodotto un'impressione profonda quando ha interpretato le parti di Hérode in « Mariane » e di Rodrigue nel « Cid ». La nobiltà di Floridor lo designava poi per creare i principali eroi di Corneille e quelli delle prime opere di Racine. Quanto alla Champmeslé, gli stessi contemporanei hanno affermato che i suoi doni di attrice non erano estranei alla concezione raciniana di eroine appassionate. Molto facilmente si può riconoscere l'influenza di alcuni attori comici, perchè essi si sono « créé un personnage »: gli autori che cercano il successo, non devono far altro che scrivere per questo personaggio alcune parti o alcune opere. Così Bellemore, attore del Théâtre du Marais, si era specializzato nell'interpretare capitani ridicoli: per lui Corneille scrive la parte di Matamore nella « Illusion comique ». Mlle Scudéry accusa Corneille di aver introdotto il personaggio dell'Infante per dare una parte ad una nuova attrice, la Beauchâteau. <sup>9</sup> Racine, che co-

7 SCHÉRER, op. cit., p. 32.

8 CHAPPUZEAU, op. cit., in SCHÉRER, p. 154.

9 Cfr. GASTÉ, *La querelle du Cid*, p. 86, in SCHÉRER, p. 156.

nosceva bene le interpreti, scelse spesso i personaggi femminili delle sue tragedie tenendo conto delle attrici che potevano impersonarli. Il Lancaster ha messo in evidenza alcuni particolari significativi: « quand la Des Oeillets commence à vieillir, Racine écrit "Britannicus", dont la principale héroïne, Agrippine, n'est plus une jeune femme; quand la Champmeslé entre à l'Hôtel de Bourgogne, il écrit pour elle "Bérénice". Lorsque l'auteur est lui-même un acteur, il va de soi qu'il tiendra un compte particulier des exigences de la distribution ». <sup>10</sup> Il più grande autore-attore francese, Molière, manifesta in tutta la sua opera la preoccupazione della messa in scena. Riconosciuto come il miglior attore comico del suo tempo, non esita a prendere per sé le parti più importanti, che non sono solo le più lunghe, ma anche quelle più ricche di sfumature « et le rôle où la parole suggère les gestes ou les jeux de scène les plus expressifs: il sera Sganarelle, Arnolphe, Orgon, Alceste, Harpagon e Argan. Mais il n'oublie pas ses camarades et a le souci d'utiliser au mieux les talents de chacun ». <sup>11</sup> Le stesse imperfezioni diventano elementi di comicità, come quando, per Louis Béjart che zoppica, Molière scrive la parte di Flèche nell'« *Avare* » ed eccita la gioiosa diffidenza di Harpagon contro « ce chien de boiteux-là ». <sup>12</sup>

Spesso gli elementi della drammaturgia classica si spiegano anche con le necessità storiche, imposte dalle abitudini o dalle esigenze degli spettatori. Quindi l'adattamento dell'opera al pubblico si fa quasi ad ogni momento, ma si fa anche, e sopra tutto, in funzione di idee generali che il pubblico del XVII<sup>o</sup> secolo ha sul teatro in particolare. Queste idee generali vennero designate con i termini di « *vraisemblances* » e di « *bienséances* ». E' noto che l'esigenza della verosimiglianza è una delle più importanti dell'estetica classica; forse anche la più importante, e i teorici del XVII<sup>o</sup> secolo ne hanno affermato l'indispensabile necessità. Fra tutte le definizioni di verosimile, la più semplice e la più chiara è del P. Rapin: « Le vraisemblable est tout ce qui est conforme à l'opinion du public ». <sup>13</sup> Il pubblico ha, senza dub-

<sup>10</sup> SCHÉNER, p. 156.

<sup>11</sup> Ivi, id. id.

<sup>12</sup> *L'Avare*, acte I, sc. 3

<sup>13</sup> *Reflexions sur la Poétique d'Aristote*, I<sup>ère</sup> partie, n. XXIII; p. 53, in SCHÉNER, p. 372.

bio, in ogni tempo, un certo numero d'idee e di esigenze comuni ed è interessante vedere come gli autori hanno saputo adattare ad esse le loro opere. Certo, nei particolari ci sono molte divergenze e ciò che sembra verosimile all'uno è giudicato inverosimile dall'altro e le discussioni sulla verosimiglianza possono essere infinite. Ma, tante volte, gli autori classici si servono di situazioni che essi stessi considerano inverosimili, e però non esitano ad includere nelle loro opere, perchè piacciono al pubblico. Così, ad esempio, per soddisfare il gusto, gli autori del secolo ricercano il bizzarro, lo straordinario, il meraviglioso. Molto severi sono stati i giudizi sulla verità del teatro di Corneille: lo si è accusato di aver creato dei « bonshommes », che non rappresentano altro che un'idea di grandezza astratta: « Des héros tout d'une pièce, artificieusement mis aux prises avec des événements extraordinaires, et y déployant des vertus presque surnaturelles ou des vices non moins monstrueux: telle est la tragédie de Corneille. C'est beau, admirable, sublime, ce n'est ni humain, ni vivant, ni réel ». <sup>14</sup> Ma dobbiamo riconoscere che questi giudizi sono relativi e si parla così di Corneille, perchè si pensa a Racine « et comme on juge que Racine est vrai, Corneille étant autre, on le déclare hors du vrai ». <sup>15</sup> Ma se consideriamo Corneille in se stesso, ci accorgiamo che i personaggi delle sue tragedie sono tutti francesi, contemporanei del poeta e quindi di grande attualità. Corneille ci offre un quadro fedele della Francia di Richelieu e della classe aristocratica che inaugurava la monarchia assoluta e la vita di società. I soggetti della storia antica sono portati sul piano della tragedia politica, tanto la politica e l'intrigo piacevano ai contemporanei. Negoziati, cospirazioni, rivolte, fughe di principesse, matrimoni di principi che fanno scoppiare la guerra, tutto ciò fa parte della storia di cui protagonista era la generazione di Corneille, e la sua tragedia è fatta di tutto questo. Lo spettatore del XVII<sup>o</sup> secolo che assiste alla rappresentazione della tragedia « Pertharite » non può non pensare ai recenti eventi d'Inghilterra: nel 1652 si diceva che Cromwell non era stato meno in imbarazzo di Grimoald trovandosi ad avere in suo potere la persona del re detronizzato; che egli aveva desiderato, come Grimoald appunto,

---

<sup>14</sup> F. BRUNETIÈRE, in G. LANSON, *Les grands écrivains français*, Paris 1898, p. 166.

<sup>15</sup> LANSON, op. cit., p. 167.

di esserne liberato facendolo fuggire, piuttosto che con una esecuzione regolare. Non dobbiamo però pensare che la tragedia di Corneille sia semplice cronaca; ma la vita contemporanea avvolge il poeta, lo attrae, lascia in lui mille impressioni, che dirigono la sua scelta nei soggetti delle tragedie: « il pense le passé dans les formes et les conditions du présent ». <sup>16</sup> Come i soggetti e le azioni, così anche i caratteri, i sentimenti, gli atteggiamenti dell'animo dei personaggi di Corneille hanno valore e vita se si pongono nell'ambiente del XVII° secolo, e si considerano le convenzioni sociali del tempo. Queste principesse, la cui vocazione è di sentire, di amare per ragion di Stato, a cui l'orgoglio di casta proibisce di dare la loro mano ad un uomo anche nobile, una Infante, una Pulchérie, una Eurydice, non sono forse le contemporanee di Marie de Gonzague che ama Cinq-Mars e sposa il re di Polonia, di Mademoiselle, che rimane nubile, perchè, come figlia di Francia, non deve sposare che il sovrano di un grande reame? Saremmo quasi tentati di vedere artifici teatrali nell'importanza data alla distinzione di classe, alla diversità di nascita; ma tutto si chiarisce e si spiega quando si rivive la storia del XVII° secolo; e la tragedia di Corneille riprende colore e vita, quando la leggiamo, la mente volta alla vicenda politica del tempo. « Elle est à peu près à la France de Louis XIII ce que le *Rouge et le Noir* ou le roman de Balzac sont à la France de Charles X ou de Louis Philippe ». <sup>17</sup> Anche il personaggio di cui Corneille ci ha dato la formula ideale, è suo contemporaneo, è il francese del XVII° secolo; è il figlio delle guerre civili, quasi illetterato, ma energico; incapace di sogni, privo di sensibilità, le sue passioni sono violenti impulsi verso oggetti determinati, e gli danno le forze per l'azione, azione che egli stima più di ogni altra cosa, sopra tutto azione volontaria; egli ammira grandemente la ragione che frena le passioni. Quasi tutti i grandi uomini dell'epoca sono dei volitivi: un Richelieu che, all'età in cui non si sognano che piaceri, si pone come fine il ministero, o un Retz, che non si è lasciato mai distogliere da alcuna passione.

Per adattare l'opera drammatica al gusto degli spettatori, è necessario che essa non sia in contraddizione con i gusti, le idee morali o anche i pregiudizi del pubblico: « Les moeurs des personnages

<sup>16</sup> LANSON, op. cit., p. 170.

<sup>17</sup> Id. id., p. 173.

devront évidemment être à la fois vraisemblables et bienséantes». 18 E infatti molto spesso il lavoro degli autori consisterà nel modificare la loro visione della realtà per renderla conforme alle esigenze morali del pubblico. Il D'Aubignac diceva già: «La scène ne donne point les choses comme elles ont été, mais comme elles devraient être». 19 Si ha così, nella seconda metà del secolo XVII, un cambiamento decisivo in rapporto al periodo precedente, una vera «purification»; le «bienséances» appaiono una condizione necessaria dell'accordo dell'autore col suo pubblico, e l'autore saprà sempre più rinunciare a situazioni rischiose. Così, per esempio, la leggenda di Oedipe, come è raccontata da Sofocle e da Seneca è poco accettata ad uno spettatore del XVII° secolo, e nell'avviso "Au Lecteur" del suo «Oedipe», Corneille dice che «cette éloquente ed curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent». Il pubblico del XVII° secolo è ancora più sensibile alle parole grossolane che alle situazioni ardite. Lo Chapelain ammette che si descrivono «sales amours», ma vuole che ciò sia fatto «avec des paroles honnêtes». Infatti, le stesse parole che descrivono parti del corpo sono state sostituite da parole più nobili e raffinate: così si userà «estomac» o «flanc», al posto di «ventre». Anche la descrizione della vita quotidiana dei personaggi deve pagare il suo tributo alle regole della «bienséance»; nel teatro preclassico si mangiava, si beveva, si dormiva; i personaggi vivevano talvolta in quadri precisi, evocati con dettagli realistici; tutto ciò nella seconda metà del XVII° secolo non sussisterà che raramente e con espressioni molto generali. Nella commedia di Molière, un Harpagon potrà parlare di «quelche bon haricot bien gras, avec quelque pâté en pot bien garni de marrons», 20 ma se un gran signore come don Juan si permette di mangiare in scena, Molière non si permette di dirci ciò che mangia il suo eroe. 21 La tragedia classica oserà menzionare l'abbigliamento, il sonno o il cibo con pe-

---

18 SCHÉRER, op. cit., p. 170.

19 *Pratique du théâtre*, I. II, ch. I, p. 68.

20 *L'Avare*, acte III, sc. 1.

21 *Don Juan*, acte IV, sc. 7 e 8.

rifrasi elevate e riservate:

*Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!  
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,  
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?*

*Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux  
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,  
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure  
Depuis que vostre corps languit sans nourriture. 22*

Anche la naturalezza dei personaggi si indebolirà sempre più; sotto Luigi XIII, il dialogo degli eroi di teatro era molto vicino alle conversazioni reali: Corneille dirà della sua prima opera «*Mélite*» che lo «*style naif en faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens*». <sup>23</sup> Per esempio, i giovani, al teatro come nella vita quotidiana si davano del tu mentre poi anche gli innamorati passeranno al «*Vous*» e Fontenelle dice a ragione: «*On se tutoyait anciennement dans le tragique même... et cet usage ne finit que dans l'«*Horace*» de Corneille, où Curiace et Camille le pratiquent encore*». <sup>24</sup> Ciò mostra come il teatro, nella seconda metà del XVII<sup>o</sup> secolo, abbia proscritto la descrizione troppo malsana della vita. Anche nelle relazioni sentimentali, le «*bien-séances*» cercano di affermarsi, sopra tutto per le donne, che non dichiarano mai direttamente il loro amore. La confessione dell'amore di una eroina per un eroe può farsi in tre tappe: l'eroina confessa prima i suoi sentimenti a una confidente, poi, vincendo a stento il suo pudore, all'eroe stesso, e infine, ciò che è ancora più faticoso, a dei terzi. Le tre tappe sono rappresentate nella «*Phèdre*» di Racine: Phèdre confessa il suo amore colpevole a Oenone, <sup>25</sup> poi a Hippolyte <sup>26</sup> e solo morendo lo confessa a Thésée, <sup>27</sup> l'amore innocente di Aricie per Hippolyte è rivelato dapprima alla confidente Ismene, <sup>28</sup> poi ad Hippolyte stesso <sup>29</sup> e infine a Thésée. <sup>30</sup> Questa regola è rispettata anche dalle fan-

22 RACINE, *Phèdre*, acte I, sc. 3.

23 *Examen de Mélite*, in SCHÉLER, p. 392.

24 *Vie de Pierre Corneille*, in MARMONTEL, *Éléments de littérature*, v. Tutoiement.

25 Acte I, sc. 3.

26 Acte II, sc. 5.

27 Acte V, sc. 7.

28 Acte II, sc. 1.

29 Acte II, sc. 3.

30 Acte V, sc. 3.

ciulle nella commedia di Molière. Nell'« Amour médecin » Lucinde, prima di vedere Clitandre, dice alla sua governante Lisette di amare questo giovane. Anche nell'« Avare », Marianne confessa a Frosine il suo amore per Cléante <sup>31</sup> prima di parlare al figlio di Harpagon. <sup>32</sup> « Il n'est pas facile — dice lo Schérer — à une jeune fille qui respecte les bienséances de dire à un homme qu'elle l'aime. Cet aveu exige un effort, parce qu'il suppose en réalité une attitude masculine ». Nella seconda metà del secolo non si nota negli spettacoli alcuna parola che possa stimolare la sensualità degli spettatori. Gli autori drammatici non osano più offrire al pubblico certi spettacoli sfrontati, e Corneille nel 1660 ha soppresso anche alcuni versi delle edizioni originali delle sue opere come i seguenti due versi erotici, in cui, Florame, nell'edizione originale della « Suivante », vede in sogno Amarante:

*Elle entre effrontément jusque dedans ma couche,  
Me redit ses propos, me présente sa bouche. <sup>33</sup>*

« Quand il révisera ses premières oeuvres en 1660, Corneille effacera soigneusement tous les nombreux baisers qu'il y avait semés. Il efface, non seulement les gestes, mais les paroles » <sup>34</sup> Così « Un baiser refusé » diventa « Un moment de froideur » in « Méliste »; <sup>35</sup> « S'il m'échappe un baiser » diventa « Si j'en dis un peu trop » nella « Galerie du Palais ». <sup>36</sup>

Le « bienséances » classiche evitano non solo la rappresentazione della vita quotidiana, l'espressione di certi sentimenti e ogni allusione alla vita sensuale dei personaggi; ma anche i combattimenti, i duelli, la rappresentazione della morte violenta e tutto ciò che può insanguinare la scena. Il gusto del sangue e dei cadaveri durerà fino alla fine del regno di Luigi XIII, ma, poi, il sangue ed altri particolari che fanno inorridire gli spettatori saranno eliminati sia dal dialogo che dall'azione scenica. Il teatro classico mentre bandisce l'uccisione, ammette invece il suicidio, e l'abate Morvan de Bellegarde ci dice in maniera molto chiara: « Ceux qui prétendent qu'il ne faut jamais ensanglanter le théâtre

<sup>31</sup> Acte I, sc. 4.

<sup>32</sup> Acte III, sc. 6.

<sup>33</sup> Acte I, sc. 3.

<sup>34</sup> SCHÉRER, p. 404.

<sup>35</sup> Acte II, sc. 4.

<sup>36</sup> Acte III, sc. 4.

ignorent ce que c'est de l'ensanglanter; il ne faut jamais y répandre le sang de personne, mais on y peut verser le sien, quand on y est porté par un beau désespoir; c'était une action consacrée chez les Romains». <sup>37</sup> Il suicidio è infatti considerato un atto il coraggio, degno di un eroe, ed è questa concezione che fa sì che il suicidio sia il solo atto sanguinoso permesso ad un eroe classico. E' frequente che l'eroe si uccida per evitare di essere ucciso, o anche, fatto prigioniero, da un nemico: il suicidio è preferibile alla vergogna, alla disfatta, alla morte per mano di un altro. In definitiva, la sola persona che l'eroe possa uccidere con onore, è se stesso.

Sono queste le norme che regolano la drammaturgia classica del XVII<sup>o</sup> secolo e le cui regole sono più o meno applicate da tutti gli autori alla fine del secolo. Come tutte le grandi creazioni umane, la drammaturgia classica non è frutto di un solo uomo; nè Aristotele, nè Corneille, nè Molière, nè Racine, nè Boileau, nè altri l'hanno concepita, per primi, nel suo insieme. Essa è nata dal lavoro di varie generazioni, in cui numerosi scrittori, grazie all'esperienza, hanno raccolto a poco a poco il materiale necessario per la formazione del classicismo. Nè deve meravigliarci il fatto che scrittori tanto diversi per talento, personalità e talvolta anche per idee, abbiano potuto trovarsi d'accordo; come dice lo Scherer «c'est parce que cette dramaturgie réussissait, c'est-à-dire parce qu'elle convenait au public de tous ces écrivains. On serait donc tenté de dire que le véritable auteur de la dramaturgie classique, c'est le public, n'était que les réactions de ce public ont dû être interprétées par des auteurs dramatiques et des théoriciens qui tentaient de dégager les lois du théâtre de leur temps». <sup>38</sup> Per la prima volta in Francia, nel XVII<sup>o</sup> secolo, l'autore drammatico cessa di essere uno scrittore come gli altri e scrive per un teatro reale, per attori reali, tenendo conto delle condizioni materiali della rappresentazione; nello stesso tempo si cerca di abolire il caso e di far regnare la verosimiglianza e la necessità nei minimi particolari dell'opera teatrale; ed anche tutte le raffinatezze di stile sono applicate costantemente al teatro, che è ormai una meravigliosa opera d'arte e una vera produzione del genio nazionale, che acquista sempre maggiore gloria grazie all'opera di eccellenti attori.

<sup>37</sup> *Lettres curieuses de littérature et de morale*, p. 333, in SCHÉNER, p. 418.

<sup>38</sup> SCHÉNER, p. 426.

## II

## I GRANDI INTERPETRI

Mentre il pittore sopravvive nei suoi quadri, il letterato nei suoi scritti, il musicista nelle sue composizioni, l'attore, per quanto celebre, non lascia altro ricordo che il suo nome.

Infatti lo stesso Louis Jouvét dice: « Le comédien est un être qui passe, qui joue son rôle pendant vingt ou trente ans. Lui disparu, il ne reste plus rien de son talent, de son génie, de son originalité véritable. La littérature sur le comédien est d'autant plus stérile qu'elle cherche à fixer ce qui n'a ni fondement ni vérité ». <sup>39</sup> Così, una delle qualità essenziali di M.lle Mars era la voce di cui molti contemporanei hanno cercato di rendere la potenza di seduzione; ma questa voce noi non l'ascolteremo mai. E come ricostruire esattamente la presenza drammatica di Talma o di altri attori? Dobbiamo perciò rassegnarci a non avere che un'idea approssimativa del talento degli attori del passato, della maniera in cui la Champmeslé recitava i versi di Racine, o dell'espressione che dava a Bérénice o a Phèdre.

Ogni attore ha un suo talento: l'uno è più « à sa place », nell'interpretare parti serie, l'altro parti comiche; è raro trovare un attore che eccella nei due generi e in tutti i caratteri: il teatro non ha che un Montfleury che si è reso celebre nell'interpretazione di personaggi diversi. Così un attore eccelle nella parte di re, un altro in quella di amoroso; ed è lo stesso per le attrici, di cui l'una eccelle nelle parti drammatiche, l'altra in quelle commoventi; l'una nelle espressioni di tenerezza, l'altra dove il dramma si fa violenza. Sulla scena il personaggio comincia veramente la sua vita. Le diverse interpretazioni che se ne possono dare lo modificano sensibilmente: Tartuffe, Harpagon, lo stesso Argan sono, a piacere dell'attore, tragici o comici. L'interpretazione è per questo di fondamentale importanza per il successo di ogni opera.

Cominciamo con l'esaminare gli interpreti del teatro di Racine, teatro la cui ricchezza è straordinaria, proprio perchè si presta ad interpretazioni diverse.

---

<sup>39</sup> *Témoignages sur le théâtre*, in M. DESCOTES, *Les grands rôles du théâtre de Jean Racine*, Paris 1957, p. VII (Préface).

Le opere di Racine ci fanno porre molti problemi. Come gli attori ne hanno visto i grandi personaggi? E come li hanno interpretati? Quali difficoltà hanno incontrato quando dovevano impersonare Oreste, Néron, Mithridate? Quali le parti che li hanno maggiormente attratti, per ottenere successi personali?

Il teatro di Racine può ammettere le interpretazioni più inattese, e tuttavia si può affermare che esso lascia poca libertà alla fantasia dell'attore. Si è perduta ogni traccia di quella che era l'interpretazione voluta da Racine, nonchè ogni possibile riferimento alla messa in scena, destinata a variare, perchè Racine, nella sua opera, non ne dà alcuna indicazione. Così, per quanto riguarda la messa in scena della « Phèdre », Jean-Louis Barrault, fondandosi su alcuni versi, dice che Trézène è « en temps normal, un lieu paisible, aimable, de repos. Mais, aujourd'hui, il règne sur Trézène une atmosphère lourdement insolite. Les bois, la mer, la grève, tout est silencieux. Le silence pèse sur Trézène ». Quindi, secondo il Barrault, la messa in scena dovrà dar rilievo all'atmosfera irrespirabile del luogo, utilizzando il contrasto, il chiaroscuro: « d'une part, la lumière, le soleil, l'air marin. D'autre part, des coins d'ombre donnés par les murs et les voûtes. Dans ce pays de lumière on cherche l'ombre; on s'y cache ». <sup>40</sup>

Altri scenografi, invece, colpiti dalla parte predominante che ha il sole nell'animo e nei tormenti di Phèdre, hanno preferito rendere la grande luminosità delle rive del Peloponneso: il dramma deve svolgersi sotto i raggi ardenti dei proiettori.

Racine, con il suo esempio, comunicava agli attori il suo grande talento per la declamazione. Era un dicitore ammirevole e aveva gran cura di far ripetere dinanzi a sè le parti alla Du Parc e alla Champmeslé. Quali furono i consigli di Racine agli attori? E' certo che Racine era particolarmente sensibile alla qualità della voce. Le grandi interpreti delle sue tragedie sono sempre state, del resto, quelle che avevano una estrema gradevolezza di tono: la Champmeslé, Adriana Lecouvreur, e più tardi Julia Bartet e Sarah Bernhardt. Le parti armoniose, quelle di Andromaque, di Iphigénie, e anche di Phèdre, sono state sempre rese da attrici dotate vocalmente per mettere in valore la musicalità del verso. La Champmeslé aveva molto accentuato il senso del ritmo, che doveva costituire per Racine la principale preoccupazione. Perciò

---

40 J. L. BARRAULT, *Mise en scène de Phèdre*, Paris 1946, p. 35 sgg.

i migliori interpreti del suo teatro sono quelli che non hanno mai perduto di vista questo elemento essenziale. In quanto alla dizione, il punto di vista di Racine era quello di porre voci di una musicalità eccezionale a servizio dell'armonia del suo verso. Ogni parte in Racine presenta le sue difficoltà, comuni alcune a tutti gli interpreti: come quel costante alternarsi di formule galanti e di dichiarazioni violente o crudeli, sensibile sopra tutto in personaggi come Pyrrhus, Néron, Oreste, Mithridate. Il linguaggio dei personaggi di Racine è raramente diretto: l'ironia è una delle forme di cui essi fanno maggior uso. L'attore deve quindi rendere, tuttavia non insistendovi, un senso sottinteso. Le carezze di Néron sono minacce, le dichiarazioni d'amore di Roxane nascondono la condanna a morte di Bajazet. Quest'arte del sottinteso è un ostacolo permanente per l'attore, sempre tentato, anche il più discreto, di esteriorizzare, di dar risalto a ciò che il testo non fa che suggerire.

In Racine, le parti si prestano poco a scoppi di voce e di gesti, preparati, come devono essere, da un sapiente crescendo di intensità. Le parole più terribili, più cariche di angoscia sono, in genere, le parole più semplici. Proprio in questo si dovrebbe manifestare meglio la capacità dell'attore, che dà tutta la forza interiore ad un verso banale in apparenza e lo carica di sentimento e di emozione. Perciò i grandi interpreti di Racine sono sempre stati quelli che potevano meglio manifestare una vita interiore.

Ancora due problemi essenziali pone l'interpretare una parte, in Racine. Il suo eroe vive di contrasti e di contraddizioni, che l'attore deve rendere verosimili. Da ciò, la grande libertà che ha l'attore nel rendere il carattere definitivo del suo personaggio, carattere che talvolta si allontana da quello del personaggio originale e finisce per creare un eroe sensibilmente differente da quello concepito.

L'eroe di Racine non vive isolato. Vi sono fatalità, cui egli è sottomesso: l'eredità, la volontà degli dei spiegano in gran parte Phèdre ed anche Néron. In Corneille gli dei agiscono sul personaggio dall'esterno; in Racine gli dei operano nella sua intimità. Il personaggio ha, così, un aspetto particolare che l'interprete deve rendere.

## III

## M.LLE CHAMPMESLÉ (1641-98)

L'attrice che ha impersonato la maggior parte dei personaggi femminili di Racine, e con grande successo, è stata M.lle Champmeslé. La troviamo infatti nella parte di Hermione in « Andromaque »; in quella di Bérénice, di Iphigénie e di Phèdre; di Monime in « Mithridate ».

Marie Desmares nacque a Rouen nel 1641. Suo nonno, presidente del parlamento di Normandia, aveva diseredato il figlio perchè si era sposato senza il suo consenso. Da questo matrimonio nacquero due fratelli, che, trovandosi senza risorse di fortuna, si dedicarono alla commedia, traendo così profitto dalle doti che avevano ricevuto dalla natura. M.lle Desmares recitò dapprima in provincia, dove probabilmente conobbe Champmeslé, col quale era certo già sposata quando debuttarono insieme al Théâtre du Marais nel 1669. In questo periodo la Champmeslé non era ancora una brava attrice, ma ebbe ingresso in questo teatro per il talento di suo marito che andava famoso nell'interpetrare parti di re. La Roque, oratore del Théâtre du Marais, giudicò favorevolmente la Champmeslé e si preoccupò di perfezionare la sua recitazione. Da queste lezioni la giovane attrice trasse tanto profitto che in meno di sei mesi poté interpetrare con grande successo le parti più importanti, piacendo al pubblico. Non rimase a lungo presso la troupe du Marais, ma la sua fama fece sì che, nel 1670, venisse accolta, con suo marito, all'Hôtel de Bourgogne, ove debuttò nella parte di Hermione, meritando i più grandi elogi: « Lorsque Mad. Champmeslé parut pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne par le rôle d'Hermione, quelques amis de Racine voulurent voir ce début, et l'y entraînèrent avec eux. Racine trouva que les deux premiers actes étaient faiblement rendus par l'actrice nouvelle; mais elle lui parut si sublime dans les deux derniers, si supérieure à M.lle des Oeillets qui avait joué le rôle d'original, qu'après la représentation il courut à sa loge pour la combler de louanges et de remerciements. De ce moment il lui destina les rôles les plus brillants de ses tragédies, et lui confia successivement ceux de Bérénice, d'Atalide, de Monime, d'Iphigénie et de Phèdre ». 41

Le occasioni frequenti di vedersi fecero sì che nei cuori di Racine e della sua attrice nascesse un sentimento più vivo della sem-

plíce stima. Avevano tutti e due quasi la stessa età; Racine era giustamente considerato uno degli uomini più belli del suo tempo; Mlle Champmeslé non era meno piacevole e seducente; subito si amarono e la loro passione è attestata non solo dalla tradizione ma dalle testimonianze di Madame de Sevigné, dal Boileau e da altri.

Suo grande pregio era quello di possedere una voce mirabilmente melodiosa: certo, per Racine, la Champmeslé fu dapprima una voce. « Le récit des comédiens est une espèce de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable ». <sup>42</sup>

Lo stesso testo degli « Entretiens galants » fa menzione, a proposito della Champmeslé, « des inflexions si naturelles qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le coeur une passion qui n'est que dans sa bouche ». E infatti nell'interpretare il personaggio di Hermione, la Champmeslé si sofferma sulle scene più violente in cui doveva fare meraviglia la sua voce che si dice fosse possente e che poi Racine dovette modellare per piegarla alle esigenze delle parti di Bérénice, Monime e Athalie. Quindi la Champmeslé concepì il personaggio di Hermione diversamente dalla des Oeillets, che la precedette in questa parte e di cui si può pensare che fosse un'attrice misurata, ostile agli effetti troppo violenti il che si può dedurre da quello che sappiamo della sua interpretazione di Hermione ed in particolare dalle espressioni usate dal Robinet nell'elogio che ci ha lasciato di lei. <sup>43</sup>

Uno degli elementi più felici della sua interpretazione è il rilievo dato al contrasto tra Andromaque e Hermione, contrasto che la Champmeslé rese in maniera perfetta, più nettamente di quello esistente tra Roxane e Athalie, perchè il contrasto tra le due eroine non è per uno stesso uomo, ma, invece, affatto psicologico: Hermione di fronte ad Andromaque è l'ardore della giovinezza di fronte alla pacatezza; la passione ingannata di fronte all'amore appagato; il desiderio d'avvenire di fronte al culto del passato. Non si potrebbe concepire contrasto più violento.

Questa parte è, per un'attrice, una delle più seducenti di tut-

41 P. D. LEMAZURIER, *Galérie des acteurs du théâtre français de 1600 jusqu'à nos jours*, Paris 1810, t. II, pp. 59-60.

42 *Entretiens galants* (anonimo), VII entretien, Paris 1681.

43 ROBINET, Lettera del I novembre 1670, in DESCOTES, op. cit., p. 21.

to il repertorio raciniano, ma è anche una delle più ardue di tutta la tragedia classica e sulla sua difficoltà di interpretazione sono d'accordo tutte le grandi attrici: « rôle presque impossible », <sup>44</sup> riconosceva anche M.lle Dumesnil, che fu una delle più belle Hermione e la sua opinione si accordava con quella di M.lle Clairon: « le rôle offre continuellement le danger de ne pas atteindre le bout ou de la dépasser ». <sup>45</sup> Infatti, il minimo eccesso porta a deformare il personaggio, a renderlo incoerente, odioso. Al contrario della parte di Andromaque, questa di Hermione ha valore per i contrasti violenti, che abbiamo visto mirabilmente interpretati dalla Champmeslé grazie alla potenza della sua voce. I suoi capricci, i suoi furori devono spiegarsi per l'estrema giovinezza della protagonista. Giovinezza, che comanda sempre; che spiega l'atteggiamento di Hermione di fronte ad Andromaque, i trasporti a cui ingenuamente si abbandona, quando crede che Pyrrhus sia ritornato a lei, senza rendersi conto dei veri sentimenti dell'uomo che ama. L'interprete deve quindi rendere la spontaneità, l'inesperienza, gli slanci incontrollati, i sogni folli dell'eroina. Attribuire consapevolezza alla sua crudeltà contribuisce a rendere odioso il personaggio, mentre Racine non l'ha voluto che degno di compassione. Bisogna in questa parte, come ben dice la Clairon: « y soutenir le caractère sans altérer la fraîcheur de l'âge. L'interprète doit se tenir à égale distance de la douceur des âmes tendres et des élans sûrs, fermes, de la femme expérimentée ». <sup>46</sup> In Hermione, infine, l'amore è legato intimamente al sentimento della sua dignità, al suo orgoglio di principessa. Hermione è figlia di re e Pyrrhus la trascura per una prigioniera, per una schiava. Tutto il problema, dice il Descotes, <sup>47</sup> è per l'attrice di non separare l'amore appassionato per Pyrrhus ed il suo orgoglio.

Il personaggio esige dall'attrice non solo grande varietà di mezzi, ma capacità di passare, quasi istantaneamente, da un motivo all'altro, perchè Hermione è ora tenera ora violenta; passa d'un tratto dai lamenti alla minaccia; e di fronte ad Oreste, la galanteria cede subito il posto alla ribellione.

Altro personaggio interpretato dalla Champmeslé è quello di

---

44 M.lle GEORGES, *Mémoires inédits*, Paris 1908, p. 37.

45 M.lle CLAIRON, *Mémoires*, Paris 1822, p. 96.

46 Id. id., p. 98.

47 DESCOTES, op. cit., p. 19.

Bérénice, il personaggio che è al centro della tragedia e dalla cui capacità dipende il successo della rappresentazione. Voltaire ne era convinto: « Quand il s'est trouvé des actrices capables de jouer Bérénice, elle a toujours été représenté avec de grands applaudissements ». <sup>48</sup> E il Condorcet, accostando il personaggio di Bérénice a quelli di Athalie, Monime, Iphigénie, faceva notare: « A la vérité, ces rôles ne sont point d'un grand effet au théâtre à moins qu'ils ne soient joués par une actrice dont la figure et la voix soient dignes des vers de Racine ». <sup>49</sup> Poichè soggetto dell'opera è il ripudio di Bérénice da parte di Titus, l'interesse dello spettatore sta negli incontri dei due amanti. Bérénice, dice il Descotes, « est bien une amoureuse de Racine, Titus seul l'occupe, elle l'aimerait loin des grandeurs dont il est revêtu ». <sup>50</sup> Così il personaggio ha l'intensità d'amore, le debolezze, le incertezze delle altre eroine di Racine. Interpretarla come un'eroina padrona di sè, decisa al sacrificio, sarebbe un controsenso. Bisogna rendere verosimile lo svolgimento, la rassegnazione di Bérénice. L'interprete deve evitare di porre in evidenza la nobiltà morale e il desiderio di gloria dell'eroina, che diminuiscono il potere emotivo. La Champmeslé aveva ventotto anni, quando ha creato il personaggio di Bérénice, l'età, all'incirca, del personaggio. Non possiamo alcuna testimonianza precisa della sua interpretazione: M.me de Sévigné la giudicava cento volte superiore alla des Oeillets; la trovava brutta da vicino, « mais quand elle dit des vers, elle est adorable ». <sup>51</sup>

La Fontaine scriveva: « Elle sait conduire sa voix avec beaucoup d'art, et elle y donne à propos des inflexions si nouvelles qu'il semble qu'elle ait vraiment dans le coeur une passion qui n'est que dans la bouche ». <sup>52</sup> Infatti, la qualità della voce, così essenziale a quel tempo, costituì il primo elemento del successo della Champmeslé. Una qualità che particolarmente le doveva esser preziosa per recitare i versi di Bérénice, i più fluidi, i più armoniosi che abbia scritto Racine. La Champmeslé sapeva sopra tutto commuovere: « On était forcé de verser des larmes, quelque force d'esprit qu'on eût, et quelque violence qu'on se fît sur

---

48 VOLTAIRE, Préface des *Scythes*, in DESCOTES, p. 85.

49 CONDORCET, Préface de *Zulime* (1740), in DESCOTES, ivi.

50 DESCOTES, p. 86.

51 M.me de SÉVIGNÉ, lettera del 15 janvier 1671.

52 *Entretiens galants*, cit., II, p. 90.

soi-même ». <sup>53</sup> « Elle n'a jamais eu de rôle touchant qu'elle n'y charme »; « il n'y eut jamais une manière de jouer plus propre à toucher le coeur ». <sup>54</sup> Bérénice è uno dei personaggi più commoventi di Racine e perciò il più adatto al gusto della maggior parte dei contemporanei. Il successo fu ottenuto grazie alla musicalità della dizione, alle lacrime mal celate nella voce. J.J. Rousseau dovette riconoscere di aver goduto durante la rappresentazione di Bérénice non per la parte di Titus, pure ben recitata, ma per quella dell'eroina. Secondo Rousseau, i primi quattro atti, troppo pieni di lamenti, non suscitavano grande commozione: « Mais, au e acte, où, cessant de se plaindre, l'air morne, l'oeil sec et la voix éteinte, elle faisait parler une douleur froide approchante du désespoir, l'art de l'actrice ajoutait au pathétique du rôle, et les spectateurs, vivement touchés, commençaient à pleurer quand Bérénice ne pleurait plus ». <sup>55</sup>

Queste testimonianze confermano che il talento di una grande interprete, quale la Champmeslé, dà vita e forza a una tragedia.

Si è discusso a lungo su quale fosse la parte impersonata dalla Champmeslé in « Bajazet ». Molto vaga, la testimonianza del Robinet non ci permette di stabilirlo. <sup>56</sup> Lettere di M.me de Sévigné danno prova del gran merito che ebbe la Champmeslé nel successo di questa tragedia: « Si je pouvais vous envoyer la Champmeslé, vous trouveriez cette comédie belle; mais sans elle, elle perd la moitié de ses attraits ». E ancora: « je voulais vous envoyer la Champmeslé pour vous réchauffer la pièce ». <sup>57</sup> In tempi più vicini il Lyonnet, nel suo studio sulle *Premières de Racine*, <sup>58</sup> esitava ancora a pronunziarsi, ma propendeva per l'attribuzione del personaggio di Roxane alla Champmeslé. E ancor ieri la Dussane pensava che fosse quasi impossibile che la Champmeslé, dopo essere stata una meravigliosa Hermione, avesse tra-

---

<sup>53</sup> Abbé BORDELOU, *Diversités curieuses en plusieurs lettres*, Paris 1696, lettre X, in DESCOTES, p. 89.

<sup>54</sup> Donneau. DE VISÉ, « Mercure galant », janvier 1678, e octobre 1680, in DESCOTES, l.c.

<sup>55</sup> J. J. ROUSSEAU, lettera a D'Alembert, ivi, p. 90.

<sup>56</sup> ROBINET, lettera del 30 gennaio 1672.

<sup>57</sup> M.me de SÉVIGNE, *lettere* del 9 e 16 marzo 1672.

<sup>58</sup> H. LYONNET, *Les premières de Racine*, Paris 1924.

scurato la parte de « l'altière Roxane ». <sup>59</sup> Altri invece, e tra questi Émile Mas, <sup>60</sup> affermavano che la Champmeslé aveva interpretato il personaggio della dolce Atalide. Ma una testimonianza sicura, che elimina ogni incertezza è quella della Sévigné, che in una delle sue lettere ricorda: « les manoeuvres de la Champmeslé pour conserver tous ses amants, sans préjudice des rôles d'Atalide, de Bérénice et de Phèdre... ». <sup>61</sup> Ciò non solo chiude la questione, ma pone in risalto quanto l'attrice tenesse a interpretare Atalide, poichè dovette « manoeuvrer » per conservare questa parte, così seducente che altre attrici la volevano per loro. Il che non deve meravigliarci se si pensa che gli spettatori del XVII secolo desideravano versare lacrime e la Champmeslé come ben sappiamo, era eccellente sopra tutto nel commuovere; perciò, Atalide, vittima, era, come Bérénice, come Iphigénie, come Monime, una parte adatta per lei. Il Voltaire conferma questo punto di vista: « Il n'y a pas encore longtemps que, parmi les acteurs de toutes les troupes, les principaux rôles dans la tragédie n'étaient connus que sous le nome de l'amoureux et de l'amoureuse ». <sup>62</sup>

Si può dire che anche la parte di Monime in « Mithridate » sia stata resa celebre, nel 1673, per l'interpretazione della Champmeslé. Il giudizio dei commentatori sul personaggio di Monime è unanime. La Harpe lo giudicava perfetto; Sarcey vedeva in lei la creatura più armoniosa e incantevole messa sulla scena da Racine; Taine parlava di un essere divino, di una perfezione unica. La sua grazia appariva ellenica; la sua fierezza tutta femminile. A prima vista non si potrebbe concepire una parte più attraente per l'interprete; e, infatti, le grandi attrici che vi si sono provate non ne negano la bellezza, ma vi trovano grandi difficoltà nell'impersonarla. Le qualità del personaggio non sono drammatiche. « Ce rôle » — scrive la Clairon — « est un des plus nobles et des plus touchants qui soient au théâtre; mais, je l'ai vivement éprouvé, c'en est un des plus difficiles ». <sup>63</sup> Il Geoffroy pensava che questa parte fosse ancora più difficile di quella di Mithridate: « Il exige une sensibilité exquise qui puisse échauf-

---

59 B. DUSSANE, *Reine de théâtre*, Paris 1944, p. 47.

60 É. MAS, *La Champmeslé*, Paris 1932, p. 40 sgg.

61 M.me de SÉVIGNÉ, lettera a M.me de Grignan, del 24. ag. 1689.

62 VOLTAIRE, *Discours sur la tragédie*, préface à *Sémiramis*.

63 M. lle CLAIRON, op. cit., p. 91.

fer le spectateur sans le secours des mouvements, des gestes, des cris: il faut renoncer à toute espèce de pantomime capable d'altérer cette extrême décence». <sup>64</sup> Certo l'interprete deve evitare la monotonia che potrebbe derivare dalla discrezione dell'eroina, dalla sua delicatezza, dal suo mostrarsi sottomessa ed umile. Di tutto ciò tenne conto la Champmeslé nell'interpretare il personaggio di Monime che per molti aspetti ricorda quello di Bérénice, con la differenza che Monime è un'eroina ancora più riservata. Secondo l'Abbè du Bos, Racine stesso dovette trovare degli artifici per evitare la monotonia della parte. Così egli avrebbe insegnato alla Champmeslé a pronunciare, abbassando la voce, i versi famosi:

*Si le sort ne m'eût donnée à vous,  
Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.  
Avant que vostre amour m'eût envoyé ce gage,  
Nous nous aimions...*

Questo artificio doveva permettere alla Champmeslé di pronunciare con un tono di voce più elevato di quello con cui aveva detto: « Nous nous aimions » le seguenti parole: « Seigneur, vous changez de visage ».

Secondo la testimonianza della Clairon: « Le rôle de Monime, l'un des plus nobles et des plus touchants qui soit au théâtre, mais aussi l'un des plus difficiles, avait été si bien saisi par Mad. Champmeslé, que l'on prétend que depuis elle aucune actrice n'a dit, d'une manière aussi admirable, ces mots si simples:

*Seigneur, vous changez de visage.* <sup>65</sup>

Secondo du Bos, questo straordinario tono di voce era il più adatto a far rilevare l'angoscia in cui doveva trovarsi Monime quando si accorge che la sua facilità nel credere a Mithridate ha messo lei e il suo amante in un estremo pericolo. <sup>66</sup>

Questa testimonianza non dovrebbe stupirci se pensiamo che uso del Seicento era proprio quello di ottenere solo mediante il tono di voce, e non con la gesticolazione (cosa quasi impossibile

<sup>64</sup> GEOFFROY, *Manuel dramatique à l'usage des auteurs et des acteurs*, Paris 1822, p. 86.

<sup>65</sup> M.lle CLAIRON, in LEMAZURIER, op. cit., t. II, p. 56.

<sup>66</sup> *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, III, 9, in DESCOTES, p. 125.

perchè le ali della scena erano occupate anche dal pubblico), gli effetti più sorprendenti.

Il 18 agosto 1674, in uno scenario meraviglioso e molto ricco, alla prima rappresentazione dell'« Iphigénie », la Champmeslé, nella parte della protagonista, commosse gli spettatori:

*L'on vit maints des plus beaux yeux,  
Voire des plus impérieux,  
Pleurer sans aucun artifice,  
Sur ce fabuleux sacrifice.* 67

Anche, poco dopo, alla fine di dicembre, all'Hôtel de Bourgogne, Iphigénie fece ancora piangere, come testimonia il Boileau nella VII<sup>a</sup> Epistola:

*Jamais Iphigénie en Aulide immolée  
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,  
Que, dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé  
En a fait sous son nom verser la Champmeslé.*

Con questa tragedia Racine ritorna all'antichità greca: in essa l'ellenismo è ancora più evidente che nella « Thébaine » e in « Andromaque » perchè la storia di Iphigénie è vista direttamente attraverso Omero e Euripide. Talvolta, anche, come nei tragici greci, il personaggio si rivolge non più ai suoi compagni, ma al pubblico. Racine stesso, nella « Préface », ricordati i punti principali in cui si è discostato dal testo euripideo, dice: « Pour ce qui regarde les passions, je me suis attaché à le suivre plus exactement. J'avoue que je lui dois un bon nombre des endroits qui ont été le plus approuvés dans une tragédie; et je l'avoue d'autant plus volontiers, que ces approbations m'ont confirmé dans l'estime et dans la vénération que j'ai toujours eues pour les ouvrages qui nous restent de l'antiquité. J'ai reconnu avec plaisir, par l'effet qu'a produit sur notre théâtre tout ce que j'ai imité ou d'Homère ou d'Euripide, que le bon sens et la raison étaient les mêmes dans tous les siècles. Le goût de Paris s'est trouvé conforme à celui d'Athènes, mes spectateurs ont été émus des mêmes choses qui ont mis autrefois en larmes le plus savant peuple de la Grèce, et qui ont fait dire qu'entre les poètes, Euripide était extrêmement tragique, c'est-à-dire qu'il avait merveilleusement excité la compassion et la terreur, qui sont les véritables effets de la

tragédie ».

Lo stesso Racine afferma che non v'è nulla di più celebre nei poeti del sacrificio di Iphigénie e, come abbiamo visto attraverso le varie testimonianze, la Champmeslé raggiunse in « Iphigénie » il momento saliente della sua carriera di attrice: « Je puis dire donc — continua Racine — que j'ai été très heureux de trouver dans les anciens cette Iphigénie que j'ai pu représenter telle qu'il m'a plu, et qui, tombant dans le malheur où cette amante jalouse voulait précipiter sa rivale, mérite en quelque façon d'être punie, sans être pourtant tout à fait indigne de compassion. Ainsi le dénouement de la pièce est tiré du fond même de la pièce, et il ne faut que l'avoir vu représenter pour comprendre quel plaisir j'ai fait au spectateur, et en sauvant à la fin une princesse vertueuse pour qui il s'est si fort intéressé dans le cours de la tragédie, et en la sauvant par une autre voie que par un miracle qu'il n'aurait pu souffrir, parce qu'il ne le saurait jamais croire ». Il personaggio di Iphigénie era molto vicino al gusto del tempo che amava commuoversi di fronte al consumarsi del sacrificio. E' ancora il Descotes a rilevare come esistano nell'opera, anche se non molto evidenti, i contrasti: dapprima quello tra la gioia mostrata da Iphigénie al momento del suo arrivo al campo e « la secrète horreur » che la colse di fronte all'atteggiamento del padre; la scena violenta con Ériphyle; la differenza di tono con cui si rivolge a Clytemnestre, ad Agamemnon, ad Achille. Ma ognuno di questi contrasti è temperato dalla dolcezza di cui è pervaso il personaggio. E il successo venne grazie a una interpretazione armoniosa e poetica. Così la preghiera del IV atto, detta da un'attrice come la Champmeslé, non poteva non assumere una tonalità musicale:

*Fille d'Agamemnon, c'est moi qui la première,  
Seigneur, Vous appelai de ce doux nom de père,  
C'est moi qui, si longtemps le plaisir de vos yeux,  
Vous ai fait ce nom remercier les dieux...*

(vv. 1194-96)

Secondo i frères Parfait, la Champmeslé avrebbe pregato Racine di darle « un rôle où toutes les passions fussent exprimées ». E Racine, dopo aver cercato, si sarebbe fermato al personaggio di Phèdre. L'autenticità dell'aneddoto è incerta, ma questo desiderio sembra normale in un'attrice quale la Champmeslé,

68 Les FRÈRES PARFAICT, *Histoire du théâtre français depuis son origine jusqu'à présent*, Paris 1745-49.

che aveva raggiunto ormai la più vasta notorietà. Infatti, tutta la ricchezza di questo personaggio, e nello stesso tempo tutta la difficoltà dell'interpretazione, è dovuta al fatto che esso esprime ogni genere di passioni: Phèdre è amante; Phèdre è gelosa; sopra tutto, ed è questa la grande novità, ha onta di sè stessa, sentimento sconosciuto ad Hermione e a Roxane. Secondo il du Bos,<sup>69</sup> Racine avrebbe insegnato alla Champmeslé la declamazione di questa parte verso per verso; ma non si sa null'altro di preciso di questa interpretazione, se non che l'attrice rifiutò, dapprima, di dire, davanti ad un pubblico in cui si trovavano il re e M.me de Montespan, i seguenti versi:

*...Je ne suis pas de ces femmes hardies  
Qui goûtent dans le crime une tranquille paix...*

Ma, dobbiamo dire che una grande incertezza regna in quel che Jean Pommier chiama « le crime de la Reine ». <sup>70</sup> Quando il personaggio fu creato, la sua immoralità fece scandalo: « On vit les dames les moins délicates, n'entendre la pièce qu'avec le dégoût que donnent les termes les plus libres ». <sup>71</sup> Ma non si può rimproverare a Phèdre di non aver trovato la felicità presso Thésée, nè di aver confessato la sua passione ad Oenone, nè di aver dichiarato il suo amore a Hippolyte, perchè ritiene di essere vedova. La colpa è nel sentimento stesso che prova, che combatte e che non riesce a vincere: tutte le catastrofi dipendono da questa sua impotenza a dominarsi. Racine si volse a rendere « aimable » la sventura di Phèdre; e infatti nella "Préface" dice di avere preso questo soggetto da Euripide, ma scostandosi dalla via seguita dal tragedia greco: « Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente: elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première; elle fait tous ses efforts pour la surmonter: elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne; et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté ». E ancora Racine

---

<sup>69</sup> *Réflexions critiques*, III.e Partie, XVIII, in DESCOTES, op. cit., p. 156.

<sup>70</sup> J. POMMIER, *Aspects de Racine*, Paris 1954.

<sup>71</sup> *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*, Paris 1677, II, p. 359.

dice che ha cercato di rendere questo personaggio meno odioso che nelle tragedie degli antichi, in cui Phèdre stessa si decide ad accusare Hippolyte. In Racine, invece, è Oenone, la nutrice di Phèdre, che prende la risoluzione della calunnia per salvare la padrona: « J'ai cru — dice Racine — que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle-même et elle vient un moment après dans le dessein de justifier l'innocence et de déclarer la vérité ». Racine dice di non aver mai scritto una tragedia in cui la virtù sia stata messa più in valore: le minime colpe sono severamente punite; il solo pensiero del peccato è considerato con orrore; le passioni non sono rappresentate che per mostrare il disordine di cui sono causa, e il vizio è presentato in maniera tale da farlo odiare. Émile Mas nell'opera che ha consacrato alla Champmeslé afferma che l'attrice non ottenne un grande successo in « Phèdre »: egli ritiene che la Champmeslé non poteva riuscire in tale interpretazione perchè la parte è a priori impossibile e sopra tutto perchè l'attrice, eccellente nelle parti delicate, doveva sentirsi inadatta alle esigenze del nuovo personaggio. Questa parte si svolge in un'atmosfera di crisi intensa, che comincia dal primo apparire di Phèdre sulla scena; il IV<sup>o</sup> atto poi è stato sempre ritenuto come il più arduo di tutto il repertorio classico: Phèdre, fuori di sè, supplica Thésée di risparmiare Hippolyte, poi, divorata dalla gelosia, dopo il monologo della prima scena, inizia con Oenone un dialogo appassionato in cui, come allucinata, immagina la felicità degli amanti, prova orrore di sè stessa e finisce col maledire Oenone. Ma ciò significa restringere, senza valide prove, il talento della Champmeslé e dimenticare che aveva saputo essere una meravigliosa Hermione. E non si ha poi nessuna ragione per affermare che non sia riuscita ad interpretare mirabilmente il personaggio di Phèdre. M.me Deshoulière adopera in un suo sonetto i due termini « tremblante et blême » per dipingere il personaggio al suo presentarsi nel primo atto. Ma era proprio una Phèdre malata e consunta che la Champmeslé voleva rappresentare sin dall'inizio. D'altra parte, alcuni aspetti del personaggio rendono delicata l'interpretazione; così la cri-

si che attraversa Phèdre non è una crisi violenta, simile a quella di Hermione; sin dalla prima scena, Phèdre è priva di forze e Racine insiste su tale motivo. Questa debolezza si alterna sempre con eccessi di violenza e si notano continuamente variazioni di tono. Dopo la febbrile confessione a Oenone, si ha un ritorno all'abbandono. Di fronte ad Hippolyte, lo stesso atteggiamento; dopo le commoventi parole:

*Jamais femme ne fut plus digne de pitié,  
Et moins digne, seigneur, de vostre inimitié* (vv. 607-8)

v'è un primo mutamento:

*Ah! seigneur, que le ciel...* (v. 616).

Poi le confessioni che le escono spontanee dalla bocca e l'ultimo sforzo per riprendersi:

*Je le vois; je lui parle; et mon coeur... je m'égare,  
Seigneur, une folle ardeur malgré moi se déclare.*  
(vv. 629-30)

Quindi, umiliata dall'atteggiamento d'Hippolyte, Phèdre ritorna alla sua dignità:

*Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,  
Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?*  
(vv. 665-66)

Quindi, umiliata dall'atteggiamento d'Hippolyte, Phèdre ritrova svilupparsi dell'azione, costringono l'attrice ad una continua tensione, al ritmo delle contraddizioni psicologiche. La tradizione ha voluto che Phèdre fosse una donna già matura, ma Thierry Maulnier dice: « Phèdre est une jeune femme qui, au lendemain de son mariage, rencontre la vraie passion ». Grande è quindi, in questa incertezza, il margine lasciato all'interprete ed essa ha così la maggior libertà di orientare la sua interpretazione verso la sensualità o verso i sussulti della dignità e della coscienza, o può persino fare di Phèdre un'anima cristiana a cui è mancata la Grazia. E infatti la Phèdre religiosa di Arnauld, di Mauriac, fu Rachel; la Phèdre poetica, musicale, armoniosa fu Sarah Bernhardt; Phèdre e i suoi furori, Raucourt; Phèdre voluttuosa, Clairon; Phèdre che commuove, Duchenois. E in ognuno di questi aspetti v'era pure la Phèdre di Racine. M.me de Sévigné che apprezzò sempre il talento della Champmeslé, in una lettera del primo aprile 1672, dice: « La Champmeslé est quelque chose de si extraordinaire, qu'en vo-

tre vie vous n'avez rien vu de pareil; c'est la comédienne que l'on cherche et non pas la comédie. J'ai vu "Ariane" pour la Champmeslé seule; cette comédie est fade, les comédiens sont maudits; mais quand la Champmeslé arrive, on entend un murmure, tout le monde est ravi, et l'on pleure de son désespoir ».

E non può essere accolto con indifferenza il giudizio del La Fontaine, ammiratore del talento di questa attrice e della sua grazia:

*Vous régnerez longtemps dans la mémoire,  
Après avoir régné jusque ici  
Dans les esprits et dans les coeurs aussi.  
Qui ne connaît l'inimitable actrice  
Représentant ou Phèdre, ou Bérénice,  
Chimène en pleurs, ou Camille en fureurs?  
Est-il quelqu'un que votre voix n'enchanter,  
S'en trouve-t-il une autre aussi touchante,  
Une autre enfin allant si droit au coeurs? 72*

M.me Champmeslé était d'une taille noble et avantageuse; l'ensemble de son visage plaisait généralement; cependant sa peau n'était pas blanche, et ses yeux étaient petits et ronds. Mais les grâces naturelles répandues sur sa personne, et la douceur de sa voix touchante, ne laissaient pas, pour ainsi dire, apercevoir ces défauts. Cette voix si convenable aux rôles tendres, prenait de la force, de l'énergie, et devenait extrêmement sonore dans ceux qui exigeaient plus de moyens ». 73

Non era necessario ripetere alla Champmeslé questo precetto di Boileau:

*Il faut dans la douleur, que vous vous abassiez,  
Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez,*

perchè bisogna riconoscere col Lemazurier che: «sa sensibilità era naturale e vera; qualche forza d'esprit che l'on eût, qualche violenza che l'on se fit, il fallait partager sa douleur, et pleurer avec elle ». 74 Per completare questi particolari sulla vita teatrale della Champmeslé dobbiamo aggiungere che essa non riuscì nella commedia: suo marito vi riusciva molto meglio di lei; e noi non conosciamo nessuna parte comica affidata ad essa.

72 LA FONTAINE, Frammento del *Comte de Belphégor*, in LEMAZURIER, op. cit., t. II, p. 68.

73 LEMAZURIER, op. cit. II, p. 71.

74 Id. id., p. 73.

Dopo aver interpretato dodici o tredici volte la parte di Iphigénie nell'«Oreste et Pylade» di Lagrange Chancel, rappresentata la prima volta l'11 dicembre 1697, la Champmeslé, per la sua malferma salute, decise di andare a passare un po' di tempo a Auteuil dove aveva una casa, ma la sua indisposizione degenerò subito in un male che fu giudicato mortale. Aveva grande terrore della morte e si cercò a fatica di tranquillizzarla e farla rinunciare alla sua professione. Racine, nelle lettere a suo figlio, afferma che la Champmeslé «trouvait très glorieux pour elle de mourir comédienne». <sup>75</sup> Il 15 maggio 1689, a soli cinquantasette anni, moriva «très repentante de sa vie passée, mais surtout fort affligée de mourir», aggiunge Racine. <sup>76</sup>

## IV

## M.LLE DU PARC (1633-69)

Figlia di Giacomo De Gorla, la Du Parc assunse questo nome a seguito del matrimonio, contratto nel 1653, con l'attore Gros-René Berthelot, detto Du Parc.

Entrò con il marito nella «troupe» di Molière quando questi partì per la provincia, ed ebbe gran successo interpretando le seconde parti tragiche e comiche. Ritornata a Parigi, sempre con Molière, nel 1658, riscosse ancora maggior successo nella capitale. Molière la stimava molto e se ne ha la prova nella prima scena dell'«Impromptu»:

*Molière: Pour vous, Mademoiselle...*

*Mad. du Parc: Mon Dieu! pour moi je m'acquitterai fort mal de mon personnage, et je ne sais pourquoi vous m'avez donné ce rôle de façonnrière.*

*Molière: Mon Dieu, M.lle, voilà comme vous disiez, lorsqu'on vous donna celui de la «Critique de l'École des femmes»; cependant vous vous en êtes acquittée à merveille, et tout le monde est demeuré d'accord qu'on ne peut pas mieux faire que vous avez fait.*

---

75 LEMAZURIER, p. 73

76 Id. id., p. 74.

*Croyez-moi, celui-ci sera de même, et vous le jouerez mieux que vous ne pensez.*

*Mad. du Parc: Comment cela se pourrait-il faire? car il n'y a point de personne au monde qui soit moins façonnrière que moi.*

*Moliere: C'est vrai, et c'est en quoi vous faites mieux voir que vous êtes une excellente comédienne, de bien représenter un personnage qui est si contraire à votre humeur.*

La parte di Axiane che la Du Parc interpretava in « Alexander » le fece molto onore e Racine fu talmente colpito dal suo talento che pensò di farla passare all'Hôtel de Bourgogne, dove aveva deciso di far rappresentare tutte le sue opere. Egli vi riuscì attirandosi così l'ostilità del Molière, cui aveva tolto un'attrice tanto utile e brava. Non si può dire precisamente quando la Du Parc lasciò Molière per entrare nel teatro rivale: alcuni autori pensano che l'attrice abbia abbandonato la « troupe » del Palais Royal subito dopo la rappresentazione di « Alexander » che fu rappresentata la prima volta il 12 o il 15 dicembre 1665; e il Robinet afferma che la Du Parc interpretava una parte nel « Misanthrope » dato il 4 giugno 1666. Fu fra le prime interpreti di Andromaque, personaggio che occupa un posto particolare nel teatro di Racine perchè, al contrario delle altre sue creature femminili, Andromaque non è un'« amoureuse »: non deve la sua attrattiva nè all'ardore di Hermione o di Phèdre, nè alla tenerezza poetica di Bérénice, di Iphigénie o di Monime. Per quanto vivo ed ardente sia il suo amore per Hector, ella incarna la fedeltà ad un dovere e l'attaccamento alla patria perduta, e nel suo desiderio di salvare Astyanax si manifesta il suo sentimento materno e nello stesso tempo la volontà di conservare l'ultima testimonianza di una felicità scomparsa. C'è passività in Andromaque (« Seigneur, tant de grandeurs ne nous touche plus guère »), ma una passività voluta; Andromaque vuole guardare indietro, ripiegata su sè stessa; la sua vita ormai è rivolta verso il passato. La Du Parc, che Racine aveva introdotto all'Hôtel de Bourgogne il 29 marzo 1667, aveva impiegato ben sette mesi per studiare questa parte: l'opera infatti fu rappresentata, nell'appartamento della Regina, il 17 novembre e poi all'Hôtel de Bourgogne il 26. La Du Parc fu guidata, diretta dall'autore che, secondo Louis Racine, « la faisait répéter comme une écolière ». <sup>77</sup> L'interprete seppe bene esprimere la profondità,

<sup>77</sup> L. RACINE, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*, Paris (coll. « Grands Écrivains de la France »).

l'interiorità di questo sentimento di Andromaque verso Hector; seppe rendere sensibile la vita interiore del personaggio, evitando così il pericolo di farne un'eroina senza vita, una vittima, un personaggio di elegia senza rilievo tragico. Racine, concependo questo personaggio, pensava al talento della sua futura interprete che apprezzava; e il Lyonnet afferma che senza la Du Parc noi non avremmo Andromaque. <sup>78</sup>

Nata nel 1633, l'attrice aveva l'età del personaggio che rappresentava: una trentina d'anni; la sua bellezza, attestata dai contemporanei, doveva esserle utile nella creazione di Andromaque; riguardo alla sua interpretazione del personaggio non abbiamo testimonianze attendibili. Alla morte di M.lle Du Parc, il Robinet scriveva:

*L'Hôtel de Bourgogne est en deuil  
Depuis peu voyant au cercueil  
Son Andromaque si brillante  
Si, charmante et si triomphante.* <sup>79</sup>

Ne possiamo dedurre che questa recitazione sia stata per la Du Parc un grande successo, il più lusinghiero della sua carriera di attrice. Ma non possiamo farci un'idea della sua interpretazione considerando i seguenti versi:

*... dans un deuil très pompeux  
Par sa voix, son geste et ses yeux,  
Remplit, j'en donne ma parole,  
Admirablement bien son rôle.* <sup>80</sup>

Possiamo solo supporre, attraverso il termine « pompeux », che la Du Parc abbia messo in valore la dignità e la maestà del personaggio attenendosi così anche al gusto dell'autore, che aveva una grande passione per la recitazione nobile e solenne. Una parte mirabile è quella di Andromaque, ma difficile per l'attrice chiamata a interpretarla: la stessa espressione del sentimento materno deve colorarsi di sfumature particolari perchè ad Andromaque, madre sventurata, che soffre e si addolora, sono vietate le grida, le proteste violente, e, poi, altra difficoltà è che in Andromaque non c'è evoluzione: la rassegnazione finale al matri-

<sup>78</sup> LYONNET, *Les premières de Racine*, cit., p. 59.

<sup>79</sup> ROBINET, lettera del 15 dic. 1668.

<sup>80</sup> Id. id., lettera del 26 nov. 1667.

monio non è in contrasto con la ripugnanza che ha mostrato in principio. Al primo atto infatti è detto:

*... Mais enfin cette veuve inhumaine  
N'a payé jusqu'ici son amour que de haine.*

Questo proposito è lo stesso anche all'ultimo atto:

*Incapable toujours d'aimer et de hair  
Sans joie et sans murmure elle semble obéir.*

Julia Bartet infatti dice: « Andromaque ne bouge point... Ce qu'elle était au début de l'action — triste, lointaine, inexorablement fidèle au souvenir du mort, sourde aux prières du vivant, Andromaque le sera exactement à la dernière scène où elle paraît ». 81

Soltanto il terrore e il dolore dell'eroina variano, aumentano; soltanto alcuni rari istanti di ironia (« Quelque Troyen vous est-il échappé? ») e la dignità della prigioniera che si ricorda di essere stata regina, permettono all'attrice di uscire dalla tristezza che domina tutta la parte e di evitare l'uniformità di tono che è quello del lamento, che non raggiunge mai la violenza o le grida di disperazione. La Du Parc interpretò il personaggio di Andromaque in modo meraviglioso, mostrando agli attori dell'Hôtel de Bourgogne, che avevano acquistato una brava attrice ricevendola nella loro « troupe ». Ma non godettero a lungo del suo talento perchè essa morì l'11 dicembre 1668, lasciando un vivo rimpianto negli amatori del teatro e nei suoi compagni. Di originale interpretò Dorimène nel « Mariage forcé »; Aglante nel « La Princesse d'Élide »; Héro, in un'opera del Gilbert intitolata « Hero et Léandre ». La Du Parc danzava con molta grazia e disinvoltura, doti, sembra, allora più rare, e particolarmente ricercate per il teatro.

## V

### ADRIANA LECOUVREUR (1690-1730)

« J'ai vu — fu detto uscendo da una rappresentazione del "Comte d'Essex", in cui la Lecouvreur aveva interpretato la parte di Elisabeth — j'ai vu une reine parmi des comédiens ». E infatti grandiosa era la dignità di questa attrice, che recò fra le in-

81 Lettera a Jules Truffier, in « Conferencia », 15 sett. 1937.

terpetri la stessa rivoluzione recata da Baron fra gli attori, mostrando la vera maniera di recitare la tragedia che fino allora era stata più o meno « *déclamée, criée et chantée* ». <sup>82</sup>

Adriana Lecouvreur era nata a Fîmes, piccola città tra Soissons e Reims, ma nel 1702 si trasferì con la sua famiglia a Parigi, nel faubourg Saint-Germain, e la vicinanza della Comédie le diede occasione di recarvisi qualche volta, rafforzando così la passione per il teatro, passione in lei innata. Fin dall'infanzia, si diletta a recitare versi e si racconta che gli abitanti di Fîmes l'invitassero per ascoltarla. M.lle Lecouvreur era di quei talenti straordinari formati da soli; infatti la natura non era stata prodiga verso di lei e non aveva avuto, fin dall'infanzia, Molière, Racine, Despréaux, per formarle il gusto e i sentimenti teatrali. Non aveva ancora quindici anni quando interpretò la parte di Pauline nella tragedia « *Polyeucte* », e il gran mondo andò ad ammirare la Lecouvreur. M.me la presidente Le Jay offrì per la rappresentazione di quest'opera la sua bella corte in via Garancière e tutti rimasero stupiti e incantati dall'interpretazione della giovanissima attrice, la cui recitazione era così naturale e così vera da far da tutti ritenere che sarebbe divenuta la più grande interprete del teatro francese. L'attore Legrand l'aveva molto ammirata e la volle allogata presso di lui per darle lezioni di recitazione; ma la Lecouvreur, stanca di un simile stato di cose, andò a recitare in provincia, dove ottenne grande successo sin dal primo apparire: i teatri di Strasburgo e della Lorena risuonarono di applausi. Ritornò poi a Parigi dove, nel maggio 1717, debuttò nella parte di Monime in « *Mithridate* », con così grande successo che si disse che cominciava come di solito le grandi attrici finiscono. In nessun teatro vi fu un debutto così brillante come quello di Adriana Lecouvreur; questa attrice così degna degli applausi che riceveva, meritava di essere amata, stimata. Ecco alcuni versi di un'epistola a M.lle Lecouvreur:

*Enfin le vrai triomphe, et la fureur tragique  
Fait place sur la scène au tendre, au pathétique;  
C'est vous qui des douceurs de la simplicité,  
Nous avez fait connaître et sentir la beauté;*

---

82 LEMAZURIER, op. cit., p. 278.

*C'est vous qui, méprisant le prestige vulgaire,  
Avez su vous former un nouvel art de plaire;  
Vous, dont les sons flatteurs ignorés jusqu'alors  
Des passions de l'âme expriment les transports.* 83

E in un'altra epistola:

*Vous paraissez: l'auditeur en silence  
N'attend plus qu'un coup d'oeil pour se déterminer;  
Il gémit avec vous, avec vous il s'irrite,  
Il se trouble, il tremble, il s'agite;  
Un geste, un seul regard nous conduit tour à tour  
Du calme à la terreur, de la haine à l'amour;  
Nous vous voyons cruelle, impétueuse,  
Tendre, fière, majestueuse,  
Telle que dans Paris, charmant les spectateurs,  
Vous enchantez les yeux et captivez les coeurs.* 84

Fra gli altri lo stesso Voltaire, il celebre Voltaire, le dedicò un'altra epistola, da cui togliamo alcuni versi:

*L'heureux talent dont vous charmez la France  
Avait en vous brillé dès votre enfance;  
Sur le théâtre, heureusement conduite,  
Parmi les voeux de cent coeurs empressés,  
Vous récitiez, par la nature instruite...* 85

Luigi Riccoboni, nel suo poema sull'« Art de représenter », dice: « La charmante Lecouvreur est la seule qui ne suive pas la route où tous ses camarades courent ensemble, et à bride abattue; s'il arrive qu'elle pleure ou qu'elle se plaigne, sans épouvanter comme eux par des hurlements, elle remue tellement le coeur qu'on est obligé de s'attendrir avec elle, et l'on est charmé de voir que les plus grands partisans de la déclamation font choeur avec les autres pour la louer ». <sup>86</sup> Ed anche il Voltaire, rivolgendosi al pubblico, nel 1730, il giorno della chiusura del teatro, dopo la morte di Adriana, affermò: « Ici, messieurs, je sens que vos regrets redemandent cette actrice inimitable qui faisait sentir dans ses personnages toute la délicatesse, toute l'âme, toutes les bienséances que vous désiriez ». <sup>87</sup> Possiamo ben dire anche noi, col Vol-

83 Epître de M. de B., in *Mémoires sur Molière*, Paris 1822, p. 241.

84 *Mémoires sur Molière*, ed. cit., p. 249

85 Idem, p. 239.

86 L. RICCOBONI, *Art de Re présenter*, in *Mémoires de Molière*, cit., p. 250.

87 Ivi, p. 251.

taire, che la Lecouvreur costituiva l'«ornement» del teatro per il suo straordinario talento e ogni tributo di lode doveva quindi essere considerato come un dovere.

Adriana Lecouvreur fu la prima Hermione a rendere compiutamente il personaggio dopo le interpretazioni della des Oeillets, della Champmeslé e della Duclos.

La Lecouvreur aveva poca voce, il che la portava a risparmiarla: ma sapeva utilizzarla in modo perfetto, modulandola e adattandola agli accenti di tenerezza come agli scoppi di collera. Univa il talento della Des Oeillets, che rimase un'attrice misurata e nemica degli effetti troppo violenti, e quello della Champmeslé che, al contrario, con la potenza della sua voce si soffermava sulle scene più violente: erano queste le condizioni per ben interpretare la parte di Hermione. Inoltre, la Lecouvreur possedeva il gran dono di passare con facilità «de la violence à une tranquillité parfaite, de la tendresse à la fureur. Son visage était successivement serein, troublé, soumis, fier, abattu, menaçant, emporté»,<sup>88</sup> altra qualità indispensabile per interpretare Hermione. La Lecouvreur infranse per prima la tradizione della declamazione cantata; Voltaire lodò «l'attrice inimitable qui avait presque inventé l'art de parler au coeur et de mettre du sentiment et de la vérité où l'on ne mettait guère auparavant que de la pompe et de la déclamation». <sup>89</sup> Nessun'altra attrice conobbe meglio l'arte tanto difficile di ascoltare al teatro: la sua pantomima nelle scene mute era così espressiva che tutti i discorsi dell'attore che le si rivolgeva si leggevano sul suo viso. Conosceva tutti i mezzi per commuovere e colpire il cuore dello spettatore; sapeva animare i versi più deboli e rendere ancora più piacevoli i versi già belli. Consumata nell'arte di esprimere le passioni e farle sentire in tutta la loro forza, il fuoco della sua dizione animava tutti gli spettatori e si può dire che mai attrice facesse spargere più lacrime. Eccelse nell'interpretazione dell'amore oltraggiato e sopra tutto seppe rendere la nobiltà e la fierezza romana. La varietà di mezzi di cui disponeva, il suo talento, fatto di semplicità e di sincerità, dovevano permettere all'interprete di dare al personaggio di Hermione il suo vero volto.

Adriana impersonò anche il personaggio di Bérénice nella

---

<sup>88</sup> DU MAS D'AIGNEBEL, in DESCOTES, op. cit., p. 23.

<sup>89</sup> *Mémoires de Molière*, p. 251.

tragedia omonima, parte che era già stata interpretata dalla Champmeslé; ma non se ne sa nulla di preciso. Il grande talento della Lecouvreur, il senso profondo che aveva della misura e dell'armonia, fa supporre che sia stata una Bérénice conforme alla verità del personaggio concepito da Racine. D'altra parte meraviglia constatare analogie fra l'intreccio di questa tragedia e l'avventura di Adriana con Maurizio di Sassonia. Il conte era arrivato a Parigi nel 1720 e per tre mesi il suo amore con l'attrice fu perfetto (la felicità di Titus e Bérénice durò cinque anni); poi cominciarono le angosce, le sofferenze, che furono proprio quelle di Bérénice. Si trova in alcune lettere di Adriana l'eco della tragedia: scriveva a un amico dicendo che sapeva « par expérience qu'on ne meurt pas de chagrin ». <sup>90</sup> Per l'elevatezza di sentimenti, la dignità, la sensibilità, il carattere dell'attrice ha molte affinità con quello di Bérénice, che riuscì a far suo, senza bisogno di troppo studio.

Anche la parte di Roxane in « Bajazet » attirò Adriana, che nel 1721 ne fu la prima grande interprete. Il personaggio richiedeva un'interpretazione diversa da quella di Hermione, perchè mentre questa non ha mai conosciuto altro amore che quello per Pyrrhus, Roxane è una donna esperta. Udiamo in proposito M.lle Clairon: « Défendez-vous donc de toute espèce d'expression touchante; l'air du désir, subordonné à la plus rigoureuse décence, est la seule marque de sensibilité qu'on doit apercevoir dans vos yeux. Dans les ordres que vous donnez, dans les menaces que vous faites, que vos tons secs, despotiques mêmes, assurent que vous n'êtes entourée que d'esclaves avilis et tremblants ». <sup>91</sup> Roxane, quindi, secondo la Clairon, non può concepire un vero amore: la vista di Bajazet eccita in lei « une fermentation des sens ». E' continuamente ingrata, altera, crudele, ambiziosa. Ma questo modo d'intendere Roxane condurrebbe a fare un personaggio odioso, mentre invece, come tutti gli altri eroi di Racine, anche Roxane è degna di pietà: le sue collere stesse non sono sempre violente; le minacce contro Bajazet, nel secondo atto, non sono solo l'effetto della sua passione; ella soffre crudelmente delle esitazioni del principe. Dopo alcune frasi veementi, dopo avergli augurato la morte, Roxane ricade:

*Bajazet, écoutez: je sens que je vous aime...*

<sup>90</sup> G. MONVAL, *Lettres d'Adrienne Lecouvreur*, Paris 1892.

<sup>91</sup> M.lle CLAIRON, *Mémoires*, cit., pp. 116-17.

Le sue incertezze quando crede di scoprire che Atalide l'inganna (III<sup>o</sup>, 7, monologo) ci danno di Roxane un'immagine diversa da quella della furia. Così l'interprete seppe mostrare come, anche nei suoi smarrimenti, la sultana non cessi di soffrire, un soffrire che non è certo quello di Atalide o di Bérénice, ma non lo è di meno. Questa parte richiede ancora dall'attrice l'arte di saper cambiare bruscamente tono: alle parole di minaccia (« s'il m'échappait un mot, c'est fait de votre vie »), succede subito una confessione di amore (« Oui, je te le confesse. J'affectais à tes yeux une fausse fierté »), alla finta freddezza (« Je ne vous ferai point des reproches frivoles ») il furore smisurato (« Oui, toi. Voudrais-tu point encore me nier un mépris que tu crois que j'ignore? »). Il tormento di Roxane si esprime in frasi smozzicate: « Il faut... Mais que pourrais-je apprendre davantage? »; in interrogazioni e subitanei cambiamenti: « Mais quel indigne emploi moi-même m'imposé-je? ».

Adriana interpretò anche due parti della tragedia « Iphigénie », e precisamente quella di Iphigénie, già impersonata, come s'è visto, dalla Champmeslé, e quella di Ériphile. Ed è proprio ad Adriana, come alla Champmeslé, che si adattava il ruolo di Iphigénie, di questo personaggio, tutto soffuso di dolcezza, per la cui interpretazione fu di grande vantaggio la qualità della voce e la dolcezza della recitazione. La Lecouvreur, infatti, raggiunse in essa il più gran successo, grazie alla sua interpretazione armoniosa e poetica. Qualche tempo dopo ella preferì al personaggio di Iphigénie quello di Ériphyle che, come Hermione e Roxane, è una creatura gelosa ed ardente, il cui furore eccita il più vivo interesse; anche in questa interpretazione la Lecouvreur riportò un gran successo. Nè deve meravigliarci il fatto che questo personaggio, secondario, se considerato dal solo punto di vista drammatico, abbia avuto successo, perchè ci si avviava già verso un cambiamento di gusto: l'interesse dello spettatore cominciava ad allontanarsi dalle figure dolci; Atalide scompariva dinanzi a Roxane e Britannicus dinanzi a Néron. Adriana interpretò anche il personaggio di Tthalie nella tragedia omonima scritta per la Maison di Saint-Cyr; ma sarebbe vano tentare di ricostruire questa interpretazione, privi come siamo di notizie sicure.

Non v'è dubbio che la Lecouvreur sia tra le più grandi attrici del teatro francese. Dopo tante brillanti interpretazioni, ancora giovane, fu colpita da un male inesorabile, che la sfini; lo stesso studio che faceva per rendersi ogni giorno più

brillante, ha contribuito a impedirle di ristabilirsi. Adriana recitò fino a cinque giorni prima di morire, cioè fino al mercoledì 15 marzo, ma il venerdì 17 fu stroncata per sempre dal suo male. Voltaire le dedicò il seguente epitaffio:

*Ci git l'actrice inimitable  
De qui l'esprit et les talents,  
Les grâces et les sentiments,  
La rendaient partout adorable,  
Et qui, n'a moins mérité  
Le droit à l'immortalité  
Qu' aucune heroïne ou déesse,  
Qu'avec tant de délicatesse  
Elle a souvent représenté.* 92

## VI

## MICHEL BARON (1653-1729)

Il teatro francese perdeva, il 22 dicembre 1729, un grande attore, il famoso Baron, figlio di quel Michel Boyron, detto Baron, che era stato un bravo interprete, ma non del valore del figlio. Pochi anni prima di morire, Baron interpretava ancora la parte di Rodrigue nel « Cid » e quella di Dorante nel « Menteur » in modo straordinariamente naturale. Fino alla morte ha interpretato i personaggi di Pyrrhus in « Andromaque », di César in « Pompée », di Cinna, del Comte d'Essex, conseguendo uno straordinario successo, e ancora più grande egli apparve nell'interpretazione di personaggi adatti alla sua età: il vecchio Horace, don Diègue, Agamemnon, Mithridate, che parvero rinascere, grazie al suo talento. Il 3 settembre 1729, impersonando per la terza volta Venceslas, nella omonima tragedia del Rotrou, dopo aver pronunziato il verso:

*Si proche du cercueil où je me vois descendre*  
(Atto I, sc. 1),

fu colpito da un attacco di asma così forte che non potette continuare e, dopo aver mormorato alcune parole di scusa, uscì dalla scena, su cui non comparve più. Il 22 dicembre dello stesso anno,

l'amico, l'alunno, il compagno di Molière, onore del teatro francese, morì a Parigi e fu sepolto a Saint-Benoît, nella sua parrocchia.

Baron ebbe l'insigne fortuna di essere allievo di Molière, del primo scrittore comico della Francia, di colui che Boileau considerava il primo dei grandi uomini che illustrarono il secolo d'oro, e si mostrò degno di un tale maestro; salì sulla scena ancora fanciullo e infatti, fin dal mese di febbraio 1666, Baron, il cui gusto e talento precoce per la commedia si era manifestato sin dall'età di dieci anni, ottenne di recitare in una « troupe » di piccoli attori che recitavano alla Foire Saint-Germain e che attiravano tutta Parigi. Vi ebbe tanto successo che Molière volle rendersi diretto conto se proprio meritati erano tutti gli elogi che gli si rivolgevano, e infatti vi riconobbe tali meriti e così rare disposizioni per il teatro che non tralasciò nulla per farlo entrare nella sua « troupe », persuaso che, coltivandolo con cura, avrebbe formato un soggetto estremamente prezioso per il suo teatro. Baron accettò la proposta, ricevette, ancora giovanissimo, le lezioni di Molière e portò alla perfezione l'arte di rappresentare personaggi tragici e comici. Ma dopo qualche tempo, spinto dall'incostanza, naturale nei giovani, sia dal desiderio di produrre in teatri secondari prima di stabilirsi definitivamente nella capitale, se ne andò in Linguadoca, in Provenza, a Lione e a Digione, fino al 1670, quando tornò a Parigi, per debuttare sul teatro del Palais Royal.

La prima parte importante da lui interpretata fu, in quell'anno, quella di Domitien in « Tite et Bérénice » di Corneille, che non ebbe successo: « La Bérénice » di Racine, sostenuta dal talento degli attori dell'Hôtel de Bourgogne, che interpretavano la tragedia meglio di quelli del Palais-Royal, ottenne uno straordinario trionfo su quella di Corneille. Baron ed i suoi compagni furono più felici nel 1671. « Psyché » fu applaudita dalla corte e dalla « ville »: Baron interpretava la parte dell'Amour; la sua giovinezza, la sua bellezza, la sua grazia, la sua dignità, lo rendevano adatto a rappresentare questo Dio e da allora si giudicò che avrebbe superato gli attori più famosi.

Alla morte di Molière, nel 1673, Baron passò nella « troupe » dell'Hôtel de Bourgogne, ove da molto tempo si desiderava che venisse a sostituire Floridor, vi consolidò la sua fama già vasta e nel 1680 era considerato il primo attore delle « troupes » ormai riunite dell'Hôtel de Bourgogne, del Palais-Royal e del Marais. Colmo di gloria, onorato dal sovrano, Baron non doveva ritirarsi da una carriera in cui non coglieva che allora, tuttavia egli solle-

citò il suo ritiro dal teatro e l'ottenne da Luigi XIV a Fontainebleau, dove intepetrò per l'ultima volta, il 21 ottobre 1693, la parte di Ladislas in « Venceclas ». Il pubblico, che rimpiangeva la perdita di questo inimitabile attore, non sperava più di rivederlo, quando d'un tratto, fu annunciato il suo ritorno il 16 marzo 1720, annunzio accolto con grande entusiasmo.

Il ritorno di Baron sulla scena attirò una grande affluenza e il pubblico vide con sorpresa che, nel trentennale silenzio, quest'uomo straordinario non aveva perduto nulla del talento che l'aveva fatto tanto apprezzare dalla generazione precedente. Interpretò successivamente le prime parti tragiche e comiche e parecchie altre in cui non si era mai sperimentato, e in tutte suscitò l'ammirazione e diede memorabili esempi ai nuovi attori che trovò sulle scene.

Nella maniera di recitare, seguì le orme dell'attore Jasias, detto Floridor, che si era allontanato dall'enfasi, dalla falsa declamazione, di Mondory, di Montfleury, di Beauchâteau. Non tollerava che si dicesse 'déclamer' ma 'réciter' la 'tragédie'. Nel comico, Baron interpretava i primi ruoli e qualche amoroso, come Horace dell'« École des femmes » e Amphitryon nell'opera omonima. « Il y avait une si grande vérité dans son jeu — dice Collé che l'aveva visto recitare — et tant de naturel, qu'il vous faisait oublier le comédien ». Possedeva inoltre tutti i vantaggi esteriori: era alto, aveva una bella presenza e un timbro di voce inimitabile, tanto che fu chiamato il « Roscius » francese. « La nature semblait s'être épuisé en le formant. Sa taille était avantageuse et bien prise, sa figure avait ce caractère de beauté mâle qui convient à un homme: elle prenait un air imposant et fier, tendre et passionné, selon les différents personnages qu'il avait à représenter. Sa voix était sonore, forte, juste et flexible: sa prononciation facile, nette et d'une grande précision; ses tons énergiques et variés. Ses inflexions ajoutaient souvent aux vers qu'il récitait: on leur trouvait dans sa bouche des beautés qu'ils perdaient quelquefois à la lecture: son silence, ses regards, les diverses passions qui se succédaient sur son visage, ses attitudes, ses gestes ménagés avec art, complétaient l'effet infallible de son débit puisé dans les entrailles de la nature ». <sup>93</sup> La sua maniera d'impersonare i grandi personaggi apportò una rivoluzione al tea-

93 LEMAZURIER, op. cit., t. I, pp. 91-92.

tro, ma non fu subito ammirato perchè, gli spettatori abituati a Montfleury e agli altri attori dell'epoca, che si permettevano l'esagerazione più stravagante, stentaronò ad abituarsi alla nobile semplicità di Baron, che non declamava mai, ma, come dice egli stesso, « parlait la tragédie » e si serviva di gesti e atteggiamenti che sembravano allora troppo vicini alla familiarità. Nel quarto atto di « Polyucte », quando arrivava a recitare il verso :

*Nous en avons beaucoup pour être des vrais Dieux,*

Baron si avvicinava a Fabian, come quando si teme di essere sentiti e poi, per non fare sfuggire al confidente nessuna parola di quello che doveva dirgli, con grande naturalezza gli metteva una mano sulla spalla. E nella stessa interpretazione di Joad in « Athalie », prima tenuta da Beaubour, che non seppe rendere la maestà di un profeta divino, Baron, il cui merito non sarà mai abbastanza lodato, fu così vero, così sublime, nella sua recitazione quanto Racine lo era nei suoi versi.

Lasciò il teatro nel 1691, quando non aveva che trentotto anni; salvo a ritornarvi ventinove anni dopo, restandovi fino alla morte. Baron fu anche scrittore e ha lasciato una raccolta di commedie, di cui parecchie degne di nota. Nel 1671 interpretò il personaggio di Pyrrhus in « Andromaque », parte difficile e ingrata per l'interprete che doveva saper conciliare la brutalità del personaggio e la sua galanteria. Perchè, se è vero che gli eroi di Racine devono la loro ricca umanità ai sentimenti opposti che li animano: Mithridate conquistatore e sottomesso all'amore di una donna, Agrippine ambiziosa e perduta per una ingenua vanità femminile. E' anche vero che si tratta dell'urto di due passioni, mentre, come ben dice il Descotes: « Chez Pyrrhus le contraste est presque purement formel, verbal: ce n'est pas tant le conflit entre la générosité de sa jeunesse et le volonté d'assouvir sa passion, mais l'opposition entre le langage qu'il emploie et sa violence naturelle ». <sup>94</sup> Ed ancora l'intensità dei sentimenti di Pyrrhus per Andromaque non si può paragonare alla violenza appassionata di quelli che provano Hermione, Oreste o la stessa Andromaque. Pyrrhus ama Andromaque; la vuole per sè; ma non è che il capriccio di un re per la sua schiava e non sembra soffrire che d'ira. Grande successo ebbe Baron nell'interpretazione di questo personaggio, ma la

---

94 DESCOTES, op. cit., p. 47.

sola testimonianza che possediamo della maniera con cui l'attore recitava questa parte è una tradizione secondo la quale declamando: « Madame, en l'embrassant, songez à le sauver... », « il employait, au lieu de la menace, l'expression pathétique de l'intérêt et de la pitié; au geste touchant dont il accompagnait ces mots "en l'embrassant", il semblait tenir Astyanax entre ses bras et le présenter à sa mère ». <sup>95</sup> Altro personaggio da lui interpretato fu Néron nella tragedia « Britannicus », per la quale il Saint-Évremont deplorava il fatto che Racine avesse « travaillé sur un sujet que ne peut souffrir une représentation agréable. Agrippine, Néron, Narcisse sont si noir que l'horreur qu'ils inspirent détruit en quelque manière la pièce ». <sup>96</sup> E questo perchè il pubblico del XVII secolo mal sopportava la presenza di personaggi odiosi, desideroso di versare lagrime, di commuoversi sulla sorte di una vittima sventurata, e quindi degna di pietà. Perciò, quando Baron tentò di interpretare il personaggio di Néron, la volontà del re glielo impedì, perchè questo attore di fama non doveva incarnare il genio del male. Tuttavia, Baron ebbe occasione di interpretare il personaggio; quel poco che ne sappiamo lo dobbiamo al paragone con la recitazione dell'attore Beaubour, che gli successe e che non aveva il senso della misura. Questi, dice Voltaire, recitava come un energumeno. Alla fine del terzo atto Néron minaccia:

*Repondez m'en, vous dis-je, ou sur votre refus,  
D'autres me répondront et d'elle et de Burrhus;*

secondo il Lemazurier, Beaubour diceva questi versi con grida acute e i segni della più violenta collera: era un'interpretazione tutta diversa da quella di Baron che doveva concludere l'atto con grande freddezza, rendendo così l'attesa più incalzante e più gravida di minaccia. Del resto, Baron era stato formato, come ben sappiamo, da Molière e aveva tratto dalle sue lezioni un gran senso della misura. Dobbiamo riconoscere che difficile è l'interpretazione di Néron perchè l'attore deve saper trovare il tono giusto per far sentire che l'eroe, capace di tutto, esita ancora; l'attore non deve presentare un Néron virtuoso e innocente al primo atto e poi un mostro al quinto, ma l'annientamento progressivo della virtù e dell'innocenza di fronte alla tentazione del male. Infatti, dopo la morte di Britannicus, Néron è ancora così

<sup>95</sup> LEMAZURIER, op. cit., t. I, p. 94.

<sup>96</sup> Lettera a M. de Lionne, III, p. 44 (ed. 1726).

poco abituato al delitto che il suo gesto lo spaventa e lo stesso Racine, nella prima Préface, parla del « désespoir de Néron, après la mort de Britannicus »; il grido di terrore che emette Néron alla vista della madre (« Dieux! ») mostra che gli manca l'abitudine al male; è proprio la giovinezza di Néron il carattere essenziale da tener presente per l'interpretazione giusta. Essa spiega l'atteggiamento di Néron di fronte ad Agrippine: un fanciullo che trema davanti a sua madre; il tono che assume dal primo momento in cui entra in scena potrebbe ingannarci perchè manifesta aspramente il suo desiderio di autorità; ma egli si esprime in maniera così veemente perchè di fronte a lui non c'è Agrippine. Il coraggio di Néron di fronte a sua madre non è grande e lo confessa apertamente dicendo che la sua tattica consiste nell'evitarla per quanto possibile e la sola arma di cui si serve contro i rimproveri di Agrippine è quella dell'ironia. E' un adolescente che desidera ardentemente liberarsi dal giogo materno ma osa appena; Néron adulto, Néron assuefatto al delitto, troverebbe altre risposte, altre difese. Questo fanciullo ancora timido non è quindi il sovrano e il tiranno a cui ci hanno abituato le molte interpretazioni che hanno posto sulla scena un Néron despota, sicuro di sè e della sua onnipotenza. Tuttavia, la sua giovinezza non esclude la cattiveria, la sua inclinazione al male, perchè in effetti il personaggio ne ha in sé la tendenza.

La grande intelligenza di Baron gli faceva scoprire, nelle parti che interpretava, sfumature e un'estrema delicatezza di toni, a cui lo stesso autore non aveva forse mai pensato. E' noto con quale finezza di intelligenza, nel dialogo di Mithridate con i suoi due figli, Baron insistesse sulla differenza di sentimenti che Mithridate provava verso ciascuno di essi mettendo in evidenza il suo amore per Xipharès e il suo odio per Pharnace. Nei versi:

*Princes, quelques raisons que vous puissiez me dire,  
Votre devoir ici n'a point dû vous conduire,  
Ni vous faire quitter en de si grands besoins,  
Vous le Pont, vous Colchos confiés à vos soins,*

Baron dice a Pharnace: « Vous le Pont », con la sostenutezza di un padrone, con la fredda severità di un giudice; e a Xipharès: « vous Colchos », con l'espressione di tenero rimprovero e con un senso di sorpresa che ben si adatta ad un padre affettuoso che rimproveri un figlio, « dont la vertu n'a pas rempli son attente ». 97

Così Baron, con grande arte, attirava sin dall'inizio l'attenzione dello spettatore sulle preferenze di Mithridate e preparava lo svolgimento del dramma, di cui Mithridate appunto è, con Monime, la figura centrale: è un conquistatore, ma un conquistatore in declino e finalmente vinto. Ottima la descrizione del Geoffroy: « Mithridate offre à l'acteur qui le représente des difficultés presque insurmontables, parce que la grandeur simple et véritable donne peu de prise au charlatanisme de la scène, et surtout parce que son caractère est un composé très étonnant de qualités et de passions très opposées. Il joint le courage à la cruauté, la magnanimité à la dissimulation, les emportements de la haine aux faiblesses de l'amour, le génie des grandes entreprises aux petites ruses domestiques ». <sup>98</sup> Altra ambiguità per l'attore è nel doppio carattere di Mithridate, uomo politico e innamorato, per cui difficile è attuarne la sintesi. Per Racine, come egli stesso dice nella « Préface », l'aspetto più importante da porre in evidenza è quello politico: l'odio violento di Mithridate per i romani, il suo grande coraggio, il suo progetto di invasione dell'Italia; mentre per molti pare che l'interesse della tragedia consista nel personaggio del vecchio amante. Basti notare la differenza di tono tra le due prime espressioni rivolte ad Arbate (vv. 435-462 e vv. 463-482), l'una che esprime tutto l'orgoglio del re, il suo ardore guerriero in dichiarazioni ampie e solenni; l'altra, sopra tutto negli ultimi otto versi, la gelosia inquieta, espressa in interrogazioni concise; per convenire sulla difficoltà e sulla libertà di interpretazione, libertà, del resto, che è privilegio di tutte le opere classiche. E, infatti, il Baron stesso, interpretando Achille nell'« Iphigénie », si allontanava spesso dalla maniera adottata dai suoi predecessori e sempre con grande successo. Così, alla fine dei versi, rivolti ad Ériphile e che Racine ha messo sulla bocca di Achille:

*Quelle entreprise ici pourrait être formée?*

*Suis-je, sans le savoir, la fable de l'armée?*

*Entrons. C'est un secret qu'il leur faut arracher* (vv. 53-55).

diceva questi versi con il tono di un uomo che si sente grandemente superiore a tutti i disegni formati contro di lui, che li osserva col più grande disdegno e non se ne preoccupa. Attraverso la sorpresa e l'indignazione appariva sempre un sorriso, mentre tutti gli altri attori, come afferma Lemazurier, mettevano

98 GEOFFROY, op. cit., p. 58.

in questo passo « du feu et de la colère », <sup>99</sup> ed ancora in tal senso è interpretata attualmente questa parte. Baron, che fu uno dei più grandi attori della fine del XVII<sup>o</sup> secolo e che non dimenticò mai le lezioni di Molière, si guardava bene dal dare al personaggio un carattere unicamente impetuoso. Il Joanny diceva che condizioni necessarie per interpretare bene questo personaggio sono: « un débit franc, animé, simple sans trivialité, noble sans enflure, véhément et emporté, sans cris et sans prodigalité de gestes ». <sup>100</sup> Possiamo chiamare Achille « chevalier français »; egli conosce il linguaggio amabile e discreto: infatti, rivolgendosi a Ériphyle, dice:

*Madame, je ne sais si sans vous irriter  
Achille devant vous pourra se présenter...*

e ad Iphigénie:

*Ah! Si je vous suis cher, ma princesse, veuillez...*

Baron seppe essere misurato e riuscì a rendere questo aspetto eroico e tenero del personaggio, trascurando il quale sarebbe caduto nell'errore di Talma che, secondo Géoffroy, « plein d'énergie et de fougue, manquait de noblesse et de grâce; trop accoutumé à des rôles plus marqués, il enflait la voix pour se rendre terrible; il devenait dur, et négligeait les nuances ». Tuttavia Racine è stato molto criticato per aver sminuito l'eroe dell'Iliade, mostrandolo più debole; ma già Euripide aveva modificato il modello rendendolo meno truculento e poi Racine ha lasciato ad Achille i caratteri per cui vive nell'antica poesia: il suo vivo desiderio di gloria, il suo orgoglio e la sua presunzione.

Baron fu anche il primo interprete di Agamemnon, nella stessa « Iphigénie ». « Toujours soucieux de vérité dans la diction plus que d'effet vocal, Baron prononçait à mi voix le premier vers d'Agamemnon :

*Où, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.* <sup>101</sup>

Il Diderot, in una lettera a Sophie Volland, afferma che il personaggio di Agamemnon era, per Racine, il più difficile: « Un père immole sa fille par ambition, et il ne faut pas qu'il soit odieux.

<sup>99</sup> LEMAZURIER, I, p. 94.

<sup>100</sup> « Journal », 2 juillet 1823, p. 44.

<sup>101</sup> LEMAZURIER, t. I, p. 96.

Quel problème à résoudre!». <sup>102</sup> Il Gide, nel suo «Journal», presenta la difficoltà sotto un altro aspetto: il carattere gli sembrava «merveilleusement nuancé dans les tons bourgeois». <sup>103</sup> Personaggio quindi che rischia di sembrare odioso e personaggio di re che mostra atteggiamenti borghesi. L'Agamemnon di Racine non è più quello di Euripide, che si rassegnava al sacrificio di Iphigénie, sopra tutto per una sorta di fatalismo, che lo rendeva sottomesso ad un ineluttabile destino; per Racine, Agamemnon è un ambizioso: egli confessa la sua «orgueilleuse faiblesse» (I<sup>o</sup>, 1), non nasconde il timore che i suoi rivali possano rapirgli «un pouvoir qui les blesse»; e mentre evoca i rimproveri degli dei per la sua «pitié sacrilège» Clytemnestre denuncia la sua ipocrisia:

*Cette soif de régner que rien ne peut éteindre,  
L'orgueil de voir vingt rois vous servir et vous craindre  
Tous les droits de l'Empire en vos mains confiés,  
Cruel, c'est à ces dieux, que vous sacrifiez!* (IV, 4).

Le dichiarazioni di amore paterno, la preghiera che rivolge agli dei (IV,9), non bastano a rendere il suo carattere meno duro; in Agamemnon c'è un grande conflitto tra l'ambizione di re e la tenerezza di padre, conflitto che lacera il suo cuore e che è analizzato da Racine con grande verità psicologica.

Baron continuò ad interpretare questi personaggi «d'un débit juste, naturel et simple das sa noblesse». <sup>104</sup> I quattro seguenti versi del Rousseau, che si leggono sotto il suo ritratto, sono l'elogio più lusinghiero che abbia potuto avere questo attore:

*Du vrai, du pathétique, il a fixé le ton.  
De son art enchanteur l'illusion divine  
Prêtait un nouveau lustre aux beautés de Racine,  
Un voile aux défauts de Pradon.* 105

Interpetrò ancora, nel genere comico, Alceste nel «Misanthrope», Amphytrion, Dorante nel «Menteur», Horace nell'«École des femmes» e altri personaggi.

102 DIDEROT, lettera a Sophie Volland del 6 nov. 1760.

103 A. GIDE, *Journal*, Paris, s. d., p. 1198 (18 febr. 1934).

104 LEMAZURIER, I, p. 89.

105 J. B. ROUSSEAU, in LEMAZURIER, I, p. 118.

## VII

## MOLIÈRE

« Un homme dont les premières années avaient été négligées, qui n'avait pu recevoir qu'une éducation tardive et nécessairement insuffisante, se laisse entraîner par la passion du théâtre, ou, plutôt, par un instinct dominant qu'il ne peut ni subjuguier ni conduire. Il court de province en province, caché dans une troupe de comédiens, et subsistant comme eux de leur métier, qui n'était pas encore un art. Du sein de cette vie pénible, errante, aventureuse, un hasard heureux le rappelle à Paris; le premier coup d'oeil qu'il jette sur la société, l'éclaire et le révèle à lui-même; il observe, il saisit; il a pris ses pinceaux. Voilà le génie! Voilà Molière! » Sono queste le parole dell'Abbé d'Allainval, che danno già il senso della vita di chi fu grande scrittore, eccellente attore e bravo oratore. <sup>106</sup> Molière si chiamava Jean-Baptiste Pocquelin; era figlio e nipote di tappezzieri e anch'egli esercitò lo stesso mestiere fino ai quattordici anni; ma poichè suo nonno aveva una grande passione per la commedia, e conduceva spesso il piccolo Pocquelin all'Hôtel de Bourgogne, così nuove tendenze cominciarono a nascere in lui. Suo padre si convinse a farlo studiare e lo mandò al Collegio dei Gesuiti, scuola dalla quale Molière trasse grande profitto. Era allora abitudine di rappresentare opere tra amici, e alcuni borghesi di Parigi formarono una « troupe ». Fra essi vi fu anche Molière. Recitarono parecchie volte per semplice divertimento, ma poi, ritenendosi ormai bravi attori, pensarono di trarre profitto dalle loro rappresentazioni e si stabilirono al faubourg Saint-Germain, nel "jeu de paume" della Croix-Blanche. Fu allora che Molière prese il nome che doveva tramandarlo alla posterità. La nuova « troupe » non ebbe grande successo, e non ostante i genitori di Molière avessero, in ogni modo, cercato di distogliernelo, la passione per la commedia era così radicata in lui che ogni tentativo fu vano. Non ostante il poco successo della « troupe », il principe di Conti incoraggiò Molière e lo invitò con i suoi compagni presso di sè,

---

106 *Mémoires de Molière*, cit., p. 111.

in Linguadoca, per esibirsi nella commedia. Questa «troupe» era composta dalla BÉjart, dai suoi due fratelli, dalla Du Parc, dalla Debrie e da qualche altro attore. Molière partì con la sua «troupe», che, di passaggio, ebbe applausi nel 1653 a Lione, dove rappresentò, ottenendo vivo successo l'«Étourdi», la prima delle sue opere. « Dès lors, un soleil sans nuages semble briller pour Molière et ses compagnons. La compagnie Molière-BÉjart passe bientôt pour la meilleure troupe de province sous le rapport du mérite des acteurs et de la richesse des costumes ». <sup>107</sup> La troupe passò poi nella Linguadoca, dove Molière fu accolto con molto favore dal principe di Conti e si acquistò nome con la rappresentazione delle sue prime tre commedie: «L'Étourdi», «Le Dépit amoureux» e le «Précieuses ridicules».

Molière era felicissimo di essere il capo di una «troupe», provava gran piacere nel guidare la sua piccola repubblica e amava parlarne in pubblico. Dopo quattro o cinque anni di continui successi in provincia, la «troupe» decise di recarsi a Parigi, fidando anche sulla buona fama che aveva acquistato e sulla protezione del Conti che presentò Molière al re e alla regina. Ebbe l'onore di presentare l'opera «Nicomède» davanti a sua maestà nell'ottobre 1658. L'esordio fu felice e sopra tutto le attrici furono giudicate brave; anche il re parve soddisfatto e diede alla «troupe» il teatro del Petit-Bourbon per rappresentarvi le sue opere alternativamente con gli italiani. « Molière et ses camarades donneraient à la troupe italienne, depuis longtemps en possession de ce théâtre et qui y jouait le dimanche, le mercredi et le vendredi, 1,500 livres pour jouer les jours extraordinaires, c'est-à-dire les lundis, mardis, jeudis et samedis », dice il registre de la Grange. Ma nel 1660, Molière ed i suoi passarono al Palais-Royal prendendo il nome di «Comédiens de Monsieur» e vi rimasero per dieci anni, fino all'inizio del 1673.

Molière che, pieno di buon senso, non aveva fiducia nelle proprie forze, temette che le sue opere non avrebbero avuto dal pubblico di Parigi gli applausi ottenuti nelle province, ma gli attori lo rassicurarono e cominciarono a rappresentare, il 3 novembre 1658, l'«Étourdi» e nel mese di dicembre «Le dépit amoureux», commedie accolte con grandi applausi, e Molière ottenne il più gran successo nel 1659 con le «Précieuses ridicules»,

---

107 R. MANTZIUS, *Molière, le théâtre, etc.*, cit., pp. 68-69.

rappresentate per quattro mesi di seguito.

Molière fu il rinnovatore della commedia in Francia. Nei circoli letterari che, in quel tempo consideravano la tragedia come la sola forma che valesse la pena di comporre per il teatro, il genere comico era considerato inferiore e la maggior parte delle commedie che si rappresentavano avevano infatti scarso valore con i personaggi tutti dello stesso genere e le situazioni buffe che costituivano il centro dell'azione. Ma venne Molière che introdusse in questo genere un fondo di realtà, creò personaggi tratti dalla vita contemporanea e fece parlare loro un linguaggio, il cui vigore e la cui naturalezza, del tutto nuovi, divertirono e incantarono, perchè il poeta faceva risuonare la vera nota « gauloise » e perchè, nello stesso tempo, le sue idee non prendevano forme così elevate che le intelligenze comuni non potessero seguirle. Il 28 marzo 1660, Molière diede per la prima volta il « *Cocu imaginaire* », che ebbe molto successo, e le altre sue opere che furono rappresentate in seguito finirono col fargli attribuire la superiorità su tutti gli altri scrittori di commedie del suo tempo. Molière, infatti, ci è presentato sopra tutto — dice Karl Mantzius — « *comme l'artisan des progrès en tous sens que fit alors la scène française; et ce que l'on nous montre en lui, c'est moins ses dons éminents d'observateur, de moraliste, de poète, que ses qualités supérieures d'homme de théâtre* ». <sup>108</sup> E proprio « *homme de théâtre* » volle essere innanzi tutto; si potrebbe, senza dubbio, dire che egli fu attore di vocazione; scrivendo le sue opere si preoccupò molto della rappresentazione e pensò sempre allo spettatore più che al lettore. E anche dopo aver scritto le opere più note, quando aveva sicura coscienza del suo genio, non volle mai abbandonare il teatro, perchè « *il était — come ha detto un contemporaneo — tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête* ». Questo attaccamento di Molière per il teatro raggiunse la vera passione e portò al sacrificio stesso della sua vita. « *Molière était le meilleur acteur de sa troupe, le comique le plus goûté, et son théâtre et ses oeuvres auraient souffert de sa retraite. Ce fut, sans aucun doute, le désir de rendre son théâtre le premier, le meilleur de Paris et par conséquent du monde, qui l'attache à son métier d'acteur. C'était pour lui une question d'honneur; bien plus, c'était une passion. Et, pour que son théâtre*

---

108 MANTZIUS, op. cit., p. IV (*Préface*).

lui fit honneur a lui-même et à ses camarades, il déploya toute son énergie comme directeur, comme poète, comme acteur, et sacrifia sa vie même pour que son théâtre ne déchût pas à un moment». <sup>109</sup> « Quelles obligations notre scène comique ne lui doit-elle as? — è detto nelle *Mémoires sur Molière* — « Lorsqu'il commença à travailler, elle était dépourvue d'ordre, de moeurs, de goût, de caractères, tout y était vicieux. Et nous sentons assez souvent aujourd'hui que sans ce génie supérieur le théâtre comique serait peut-être encore dans cet affreux chaos d'où il l'a tiré par la force de l'imagination, aidée d'une profonde lecture et de ses réflexions, qu'il a toujours heureusement mises en oeuvre. Ses pièces, représentées sur tant de théâtres, traduites en tant de langues, le feront admirer autant de siècles que la scène durera ». <sup>110</sup> E quanta naturalezza e semplicità c'era nel suo modo di recitare! Molière poneva in rilievo l'ignoranza degli attori dell'Hôtel de Bourgogne nelle declamazione ed aveva ragione di insistere sul loro cattivo gusto: « Ils ne savaient aucun principe de leur art, ils ignoraient même qu'il en eût. Tout leur jeu ne consistait que dans une prononciation ampoulée et emphatique, avec laquelle ils récitaient également tous leurs rôles; on n'y reconnait ni mouvements, ni passions; et cependant les Beauchâteau, les Mondory étaient applaudis, parce qu'ils faisaient pompeusement ronfler un vers ». <sup>111</sup> Molière era indignato di questa maniera di recitare e degli applausi del pubblico ignorante, e cercava di educare i suoi attori ad una declamato più naturale. Abbiamo visto, infatti, con quanta cura egli formò il celebre Baron nella sua professione di attore. « Nous voyons Molière toujours en action, pendant les répétitions, s'employant infatigablement pour chacun, condamnant toute intonation peu juste, mettant en lumière chaque physionomie et chaque intention, ne pouvant supporter ce qui est niais, faux, surtout ce qui n'est pas naturel, heureux, d'ailleurs, d'aider aux progrès du vrai talent ». <sup>112</sup> La sua « troupe » era ben composta e Molière non affidava le parti ad attori che non sapessero bene eseguirle; del resto, egli teneva le più difficili per sè.

---

109 Ivi, p. 248.

110 *Mémoires sur Molière*, cit., p. 1.

111 Ivi, id., pp. 30-31.

112 MANTZIUS, op. cit., p. 252.

Alle prime rappresentazioni, Molière interpretò il personaggio con la maschera sul volto, come era allora abitudine. L'attore Devilliers, nella sua opera « *La vengeance du Marquis* », fa dire ad uno dei suoi personaggi « que Molière n'osa d'abord le jouer autrement, mais qu'à la fin il a fait voir qu'il avait un visage assez plaisant pour représenter sans masque un personnage ridicule ». Nelle intenzioni di Devilliers, questa frase che oggi si potrebbe considerare come un elogio non era che ironica. Molière interpretò ancora il personaggio di Sganarelle nel « *Cocu imaginaire* », e fece prova di una intelligenza, di una verità e di una comicità, che non erano state mai raggiunte sui teatri di Parigi, Arnolphe nell'« *École des femmes* », Sganarelle nell'« *École des Maris* », nell'« *Impromptu de Versailles* (in cui Molière appariva dapprima sotto il proprio nome, e poi vi interpretava la parte di un marchese ridicolo », ancora Sganarelle nel « *Mariage forcé* », Argan nel « *Malade imaginaire* », Harpagon nell'« *Avare* ». Eccelleva nelle parti comiche, mentre non poteva impersonare personaggi seri. Nel suo genere, conseguì straordinari successi, tanto che non lo si poté più dimenticare. L'amore del teatro gli aveva ispirato la via della libera espansione del suo genio. Il primo dono che egli recava in sé per quell'arte era una facoltà spontanea di discernere nella realtà umana le zone più varie e più precise dell'illusione comica: così nel groviglio dell'azione più agitata e confusa, come negli intimi riflessi di una passione, l'occhio, l'intuito del Molière giungono fino all'estremo limite. Il suo spirito di poeta, come di attore, vigilava il meccanismo di quelle situazioni, se ne rendeva esperto e acquistava il senso dei loro effetti sul pubblico, creando fra esso e la scena una concorde vibrazione in cui era già il principio dei suoi futuri trionfi.

Non che egli fosse di una bellezza attraente come Baron; al contrario, sopra tutto agli inizi, anche in provincia, pareva a molti cattivo attore, forse a causa di un singhiozzo che rendeva la sua recitazione spiacevole per chi non lo conoscesse: ma, tenendo conto della delicatezza con cui interpretava un carattere od esprimeva un sentimento, si deve riconoscere che egli intendeva perfettamente l'arte della declamazione. Non evitava nessuna espressione e nessun gesto necessario per commuovere lo spettatore; non declamava a caso come coloro che, privi dei principî della declamazione, non sono sicuri della loro maniera di recitare; egli sapeva rendere tutti i particolari dell'azione: ma se ritornasse og-

gi non riconoscerebbe più le sue opere recitate in maniera tanto differente da darne una interpretazione, a volte del tutto tragica. Molière ha scelto quasi sempre i soggetti delle sue commedie nella vita comune: Arnolphe, Argan, Orgon sono dei borghesi, tratti dalla vita quotidiana. Il poeta, proponendosi di rappresentare le passioni con verità, doveva descrivere uomini che anche sulla scena restassero aderenti al loro stato e alla loro educazione. « Molière ne riait. L'habitude d'observer rend sérieux et rêveur. Il ne parlait guère. Recueilli dans sa pensée, l'homme de génie ne prend qu'une faible part à tous ces riens dont le monde s'entretient », così è detto nelle *Mémoires*. Nello scrivere le sue commedie, Molière ebbe presente il mondo osservato nella realtà, la società quale l'aveva conosciuta; è il grande pittore della natura umana, e dei personaggi che ha descritto ha creato dei tipi, dei caratteri indimenticabili: così diciamo un Alceste, un Harpagon, un M. Jourdain, un Chrysale, per dire un misantropo, un avaro, un borghese vanitoso, un marito debole e dominato dalla moglie.

Un gran senso di dignità e il desiderio di essere utile ai suoi compagni, di cui era il padre e l'amico, tennero Molière sulla scena fino all'ultimo giorno della sua vita e ne affrettarono la fine. Era già ammalato da tempo quando compose il « Malade Imaginaire », che fu rappresentato il 10 febbraio 1673 con grandi applausi; ma il giorno della terza rappresentazione Molière fu colpito da un attacco del suo male e, non ostante le suppliche di Baron di non recitare quel giorno e di riposare per rimettersi, egli disse: « Si je ne jouais pas, qui donnerait du pain à tant de pauvres ouvriers dont l'existence dépend de mes travaux? », e mandò a chiamare gli attori dicendo loro di tenersi pronti per l'entrata in scena per le quattro precise. Molière recitò con molta fatica e quasi tutti gli spettatori si accorsero che pronunziando « Juro », nella cerimonia del « Malade Imaginaire », fu preso da una convulsione e nascose con un riso forzato ciò che stava per accadergli. Finito lo spettacolo, Molière andò nel palco di Baron e gli chiese che cosa si dicesse della sua opera e Baron gli rispose che « Ses ouvrages avaient toujours une heureuse réussite à les examiner de près, et que plus on les représentait, plus on les goûtait. Mais — egli aggiunse — vous me paraissez plus mal que tantôt ». « Celà est vrai — gli rispose Molière — j'ai un froid qui me tue ». Baron infatti lo sentì di ghiaccio e lo condusse morente a casa sua, in

via Richelieu, dove fu colto da una tosse fortissima che lo spense.

Era il 17 febbraio 1673: aveva cinquantatre anni. Alla commo-  
zione generale partecipò lo stesso re, a cui Molière era tanto le-  
gato, a cui aveva cercato sempre di piacere, senza tuttavia trascurare mai la stima del pubblico, stima alla quale era molto sensibile. Le persone colte sentirono subito la grande perdita subita dal teatro comico. Tuttavia, i suoi nemici, che avevano cercato in ogni modo in vita di diminuirne i meriti si accanirono ancor più contro di lui dopo morto. Ma, come è detto nelle *Mémoires sur Molière*, «L'envie et l'ignorance les soutenaient dans ces sentiments; et ils n'omettaient rien pour les rendre publics par leur discours. Il y en a même encore aujourd'hui de ces personnes toujours portées à juger mal d'un homme qu'ils ne sauraient imiter». 113

LIVIA MASSARI