

# Echi diderotiani *fin-de-siècle*. La controversia tra Coquelin, Irving e Salvini sull'arte dell'attore

ILARIA LEPORE

Sapienza Università di Roma  
ilaria.lepore@uniroma1.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.501>

## Parole chiave

Ricezione del *Paradoxe sur le comédien*  
Diderot  
Coquelin  
Irving  
Salvini

## Keywords

Reception of Diderot's "Paradoxe sur le comédien"  
Diderot  
Coquelin  
Irving  
Salvini

## Abstract

Tra il 1880 e il 1910, si accende in Europa un dibattito critico intorno al *Paradoxe* diderotiano, che, tralasciando le riflessioni filosofiche cui pure Diderot aveva sottomesso la sua teoria della recitazione e passando nelle mani degli attori (C. Coquelin e H. Irving, specialmente) interessa essenzialmente la dimensione della tecnica. Uno dei contributi più interessanti della controversia è dell'attore italiano Tommaso Salvini, che nel dicembre 1890 pubblica un articolo, "Some Views on Acting", sulla rivista americana *The Century*, la cui traduzione italiana appare, pochi mesi dopo, sulla rivista *L'illustrazione italiana* col titolo "Una questione d'arte drammatica". Le riflessioni pubbliche che questi attori affidano alla stampa sullo sfondo di una crescente mondializzazione culturale, oltre ad avere il merito di contribuire a una riscoperta del testo diderotiano, rispondono a un'esigenza di legittimazione (o autonomizzazione) in ambito socio-culturale, e valgono come tentativi di costruire una precisa autorialità, la messa a punto di una poetica attoriale ove si incrociano invenzione artistica e riflessione critica.

Between 1880 and 1910, a debate sparked in Europe regarding Diderot's *Paradoxe*. This discussion, setting aside the philosophical reflections to which even Diderot had subjected his theory of acting and passing into the hands of actors (C. Coquelin and H. Irving, especially), essentially concerns the technical dimension. Notably, one of the most interesting contributions to this discourse came from the Italian actor Tommaso Salvini. In December 1890, he published an article titled "Some Views on Acting," the American periodical *The Century*. A few months later, the Italian translation surfaced in *L'illustrazione italiana*, under the title "Una questione d'arte drammatica". The public reflections offered by these actors to the press, against the backdrop of a growing cultural globalisation, not only merit recognition for contributing to the rediscovery of Diderot's text but also respond to a societal need for legitimization and autonomy in the socio-cultural sphere. These reflections serve as attempts to construct a distinct authorship, a refinement of acting poetics where artistic invention and critical reflection intersect.

In un brevissimo articolo, pubblicato nel dicembre 1890, sulla rivista americana *The Century*, con il titolo "Some Views on Acting", poi pubblicato in Italia nel maggio 1891 sulla rivista *L'illustrazione italiana*, col titolo "Una questione d'arte drammatica", Tommaso Salvini scrive:

Fin quassù, in questa mia tranquilla villetta, tra i pini del monte Rinaldi (detto Cupolino) giunse un'eco dell'amichevole controversia che sembra essersi agitata nelle riviste e nei giornali americani e inglesi e che concerne uno dei principi fondamentali dell'arte cui ho consacrato la vita [...]. E quest'eco mi ha ronzato all'orecchio finché nonostante il principio che mi fa credere esser meglio per un attore studiare le parole degli altri piuttosto di consegnarne di proprie alla carta, mi sono arrischiato, dietro istigazione di varie persone, a esporre, quanto più brevemente e semplicemente potevo, le mie vedute sulla questione, la quale, s'io ho ben compreso, si riduce a questo: «Un attore deve sentire effettivamente le commozioni che ritrae, o dev'essere affatto indifferente, affidando soltanto all'arte il modo di comunicarle agli spettatori?» (Salvini 1891: 56).<sup>1</sup>

Da questo breve estratto due sono gli aspetti che emergono con particolare chiarezza. Il primo è il ricorso al motivo dell'eco, motivo simbolico che rimanda alla velocità di trasmissione delle informazioni, caratteristico del sistema della produzione culturale così come si realizza nel corso del XIX secolo, e dunque di quella eco mediatica, legata al fenomeno del divismo attoriale. Il secondo è il riferimento all'"amichevole controversia" che ebbe luogo nel 1887 tra Benoît-Constant Coquelin, *sociétaire* della Comédie-Française, "il Balzac degli attori" come ebbe a chiamarlo Henry James, e Henry Irving, l'attore inglese che nel 1871, interpretando il ruolo di Amleto, aveva avuto il merito di resuscitare il culto di Shakespeare in Inghilterra, bandito dalle scene per oltre un ventennio.

Una parte della critica vede in questa "amichevole controversia"<sup>2</sup> un prolungamento del dibattito intorno alla lettura del testo diderotiano dedicato all'arte dell'attore, che proprio in quegli anni veniva ampiamente discusso e diffuso, prima attraverso la pubblicazione in inglese, nel 1881, de *L'Art et le comédien* di Coquelin, dichiaratamente schierato a favore di Diderot e, successivamente attraverso la traduzione del *Paradoxe* stesso, nel 1883, accompagnata da

una critica prefazione di Irving.<sup>3</sup> Se da una parte, si può riconoscere che i testi implicati nella controversia abbiano apportato un importante contributo al dibattito più generale tra emozionalisti e anti-emozionalisti,<sup>4</sup> è pur vero che la lettura degli stessi rivela che nella riflessione avviata da Coquelin e arrivata fino a Salvini, il peso dell'estetica diderotiana è assai ridimensionato, ridotto, per non dire banalizzato, alla non ben definita e astratta definizione di sensibilità o alla questione del coinvolgimento emotivo dell'attore nella realizzazione scenica del personaggio.<sup>5</sup>

In *Actors and Acting*, l'interesse di Coquelin non sembra orientato a discorrere filosoficamente i motivi del *Paradoxe*. Ampia parte dell'articolo, infatti, è dedicata ai commenti e alle descrizioni dei ruoli portati in scena dai suoi colleghi, amici e rivali, al fine di elaborare, attraverso uno studio dei modelli, un'ipotesi sul perfetto *comédien*. È proprio questo atteggiamento critico di Coquelin, da osservatore giudicante della scena contemporanea, che provoca in Irving una reazione quasi di sdegno e ne innesca l'immediata risposta:

As a rule, this kind of review is much to be deprecated, for it is easy to conceive that, if every artist were to rush into print with his opinions of his compeers, there would be a disagreeable rise in the social temperature. Criticism is generally sufficient in the hands of the professor of the art; but when an actor takes up its functions for the enlightenment of other actors, and, with the freedom of M. Coquelin, invites comparisons and suggests parallels, he runs no little risk of a grave misapprehension of his purpose. (Irving 1887: 179).<sup>6</sup>

Lo stesso vale per Salvini. Intervenendo nel dibattito, l'attore italiano sembra molto meno interessato alla formulazione di teorie o alla discussione su principi estetici che al desiderio di promuovere il "(suo) proprio metodo":

È difficile per me scrivere intorno ad un argomento come questo, senza espormi al rimprovero d'essere troppo soggettivo, o senza almeno correrne il rischio. Pure, io non posso trattenermi dal riferirmi in un certo modo alla mia propria esperienza, e al mio proprio metodo, massime quando, così facendo, non dubito di non poter meglio chiarire che in qualunque altro modo l'assunto da me sostenuto; e nullameno mi riuscirà, per così dire, non soltanto di mostrare come io abbia messo in pratica la mia teoria, ma anche quali ne sono

stati i visibili effetti (Salvini 1891: 59).

La discussione dunque si fa “between actors”, come si legge sull’*Evening Star Washington* del 30 dicembre 1890.<sup>7</sup> Come nota giustamente Donatella Orecchia (1996: 41), l’antagonista di Irving e di Salvini non è Diderot, ma Coquelin; il discorso si sposta dunque dalla speculazione filosofica al contesto specifico del mestiere dell’attore.

Seguendo questa prospettiva – quella cioè di interrogarsi più sulla genesi della produzione di questi testi e meno sui loro contenuti – l’“amichevole controversia” ci consente di isolare alcune questioni e temi solo apparentemente marginali o secondari: quale relazione esiste, nel processo di costruzione di una propria autorialità (che giunge spesso fino ai casi conosciuti di elaborazione di vere e proprie mitografie personali), tra la carriera di scena e la riflessione critica che questi attori consegnano al pubblico dei lettori? In che misura è possibile, a fronte di un dibattito così apertamente internazionale, valutare quell’argomento che Salvini definisce come “nota nazionale” (Salvini 1906: 550), vale a dire prendere in conto quelle specificità caratteristiche dei diversi modi di rappresentazione teatrale che siano ascrivibili a una tradizione nazionale? Cosa ci dice su questo dibattito il fatto che esso nasca e si diffonda sulla stampa americana? Per tentare di avanzare delle risposte occorre tornare alla genesi della controversia. Come e perché nasce?

La polemica viene innescata precisamente da un passaggio in cui Coquelin esprime, lapidariamente, un suo giudizio negativo su Irving e sul modo in cui l’attore inglese aveva rappresentato e interpretato il personaggio di Mefistofele. L’errata interpretazione è stimolo per riflessioni più ampie. Coquelin scrive:

It is the character that is the starting point for everything. If you have assimilated the essence of your personage, his exterior will follow quite naturally, and if there is any picturesque, it will come of itself. It is the mind which constructs the body. If *Mephistopheles* is ugly, it is because his soul is hideous. I have seen him admirably played in Vienna by Levinski [sic], who represents him lame and humpbacked, which is quite appropriate to the character. But Irving, who also made a name for himself in this role. Irving, who is a kind of methodical Mounet, setting great store by the exterior of his parts - Irving cannot avoid seeking after

the picturesque even in his slightest movement (Coquelin 1887a: 893).<sup>8</sup>

Nella versione francese dell’articolo, pubblicata nel 1889, Coquelin decide di eliminare il riferimento a Irving, almeno esplicitamente, e riscrive così il passaggio:

C’est du *caractère* que tout part. Ayez en vous l’esprit de votre personnage: vous en déduirez naturellement les dehors, et le pittoresque, s’il y a lieu, s’y ajustera de lui-même. C’est l’âme qui construit le corps. Si Méphistophélès est laid, c’est que son âme est monstrueuse. Je l’ai vu rendre supérieurement à Vienne par Lewinski, qui nous le montre bossu et boiteux; cela est approprié au personnage. Mais est-il dans le caractère de Méphisto de ne pas faire un geste qui ne soit pittoresque et de poser pour le photographe à chaque vers? Le mannequin doit-il primer l’acteur?<sup>9</sup> (Coquelin 1889: 15)

C’è, seppur velatamente, ancora Irving in quella postura da *mannequin* che, al contrario, desterà tutto l’interesse di E. G. Craig per l’interprete shakespeariano.<sup>10</sup> Tuttavia, nell’edizione francese, Coquelin preferisce soffermarsi sul “metodismo” del suo collega francese, Mounet-Sully, pur proseguendo quel parallelismo, già avanzato nella versione inglese, con Irving. Secondo Coquelin, il grande attore tragico francese è di quella schiera di attori – tra cui Irving appunto – che non rinunciano alla loro individualità e che invece di andare verso il ruolo fanno, al contrario, venire il ruolo verso di loro:

[...] M. Mounet-Sully *mounétise* à son effigie tous les personnages. De là son incontestable supériorité dans *Hamlet*. Lui-même est un Hamlet! Lui-même a dans la vie réelle de ces mélancolies profondes coupées de rudesses, de ces ironies macabres corrigées de tendresses subites, de ces envolées éperdues dans le songe...Plus donc il est Mounet dans *Hamlet*, plus il est bon par conséquent (ibidem).<sup>11</sup>

Coquelin rimprovera la tendenza dei due attori a “aller au delà du caractère”, vale a dire a creare il personaggio con caratteristiche troppo individuali, o peggio a correggere il personaggio per adattarlo ciascuno alla loro propria natura. Altrove Coquelin dirà di Irving che egli “plays Mephistopheles with the voice of Romeo” (Coquelin 1887b: 192). Coquelin pensava, in contrasto, al *comédien universel*. Scrive:

L'idéal serait que le deux, ce pauvre corps, fut une simple pâte molle, indéfiniment pétrissable, qui prit, selon le rôle, toutes les figures; qui devint pour Romeo un jeune premier délicieux, pour Richard III un infernal bossu, séduisant à force d'esprit, pour Figaro un valet furet, au museau impertinent, audacieux, sur de tout, etc. etc. Le comédien serait alors universel, et, pour peu qu'il eut du talent, propre à tous les emplois, il ferait ce qu'il voudrait...Hélas! (Coquelin 1889: 14)<sup>12</sup>

È in gioco qui la questione dell'ampiezza del repertorio, strettamente legata alla gestione degli *emplois*, di quel sistema dei ruoli su cui ancora si basava ampia parte del lavoro attoriale. La stessa argomentazione Diderot l'aveva posta a sostegno della propria tesi, enunciante il totale distacco dell'attore dai sentimenti del personaggio che rappresenta sulla scena, per cui non è necessario essere un Tartuffe per *jouer* Tartuffe!

Ora, questa riflessione intorno alla realizzazione scenica del personaggio non può non tener conto del profondo cambiamento avvenuto nell'arte della recitazione in seguito al maturarsi del sistema grandattorico e del correlativo culto della star. Tale sistema finisce per favorire, proprio a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, una sostanziale "standardisation du jeu de scène", come la definisce Olivier Bara (2014: 49), concepito come linguaggio vocale e pantomimico universale, che sembra prediligere la creazione di quei tics interpretativi – quelli che per Coquelin hanno del "pittorresco" – che vanno al di là della tradizionale e gerarchica distinzione dei ruoli.

In un articolo apparso sul *The Atlantic* nel marzo 1883, dedicato a Tommaso Salvini, Henry James sostiene, ad esempio, che uno dei motivi del successo di Salvini è proprio "the reduction of his repertory to five or six parts" (James 1883: 378). Nell'articolo, già citato, che Salvini scrive in risposta alla controversia tra Coquelin e Irving, l'attore italiano si esprime molto chiaramente sull'argomento della selezione dei caratteri o personaggi, che devono essere conformi all'attore, vale dire verso i quali egli deve sentire una sorta di "simpatia" (Salvini 1891: 60).<sup>13</sup> E proprio in aderenza a questo principio che Salvini espone il suo giudizio su Coquelin, rimproverandogli alcune scelte di carriera:

Oh, se questo quasi perfetto artista, potesse astenersi dal rappresentare alcune parti, che non gli si addicono né per le sue naturali facoltà, né per la sua caratteristica figura, se si limitasse a quei tipici caratteri, che non hanno a sopportare un'intera produzione, a mio credere, ne avvantaggerebbe la sua rinomanza (Salvini 1895: 327).

Questo commento di Salvini sulla carriera di Coquelin non è privo d'interesse alla luce dell'analisi dei contributi teorici oggetto della controversia. In un articolo, apparso sul giornale *Les Débats*, il 21 febbraio 1895, in occasione del processo che oppose Coquelin alla Comédie-Française,<sup>14</sup> l'autore dell'articolo riporta che, durante il discorso di accusa contro Coquelin, l'avvocato, Maître du Buit, individua nella stanchezza "pour son emploi exclusif dans la Comédie" una delle cause che spinsero Coquelin a sperimentare altri palcoscenici e a testare altri generi di spettacolo. Il desiderio di sperimentare e di mostrare "les aspects multiples de son talent" come ebbe a scrivere Alphonse Daudet (1874: 4244), spinse Coquelin non solo ad ampliare il proprio repertorio, affiancando ai grandi *valets*, le parti sentimentali o drammatiche (dalle opere di Augier o di Théodore de Banville), ma anche a cercare occasioni di successo al di fuori del Théâtre Français.

Prima ancora dell'avventura europea<sup>15</sup> dei teatri d'Arte, furono i viaggi e le *tournées* dei grandi attori ad avviare quel processo di internazionalizzazione dell'arte teatrale che è, come accennato, lo sfondo su cui si manifesta la controversia tra Coquelin, Irving e Salvini. Essa è da collocarsi *a fortiori* in quel processo più profondo della storia culturale che dopo il 1870 vede contestualmente il profilarsi di un primo movimento di mondializzazione culturale e dunque di un indebolimento progressivo di quella che viene definita la "suprematie française"<sup>16</sup> nell'Europa di fine secolo.

Le *tournées* internazionali, in cui sono coinvolti Coquelin, Salvini e Irving, hanno un impatto importante sulla loro produzione, artistica e teorica. Non è scontato anzi affermare che le *tournées* segnano, come scrive Orecchia (2014: 11) "un'importante cesura che conduce a mutare progressivamente le modalità di relazionarsi con il linguaggio della scena (dagli aspetti organizzativi, al repertorio, dallo stile recitativo al rapporto con il pubblico, alle forme di autorappresentazione di sé)". Si potrebbe dire, ribaltando lo schema di Coquelin (1889: 18), che in questo conte-

sto di produzione teatrale, allo spettatore "l'acteur interesse plus que la pièce"<sup>17</sup> A proposito delle tournées della Bernhardt, Francisque Sarcey scriveva che tutto ciò che serviva perché lo spettacolo funzionasse era:

Une action très simple, tenant de la pantomime, avec des scènes ménagées pour les attitudes, les mouvements et les cris: scène de terreur, scène de pitié, scène de tendresse, scène de désespoir, scène de folie. On est venu pour se repaître du visage et pour entendre la voix d'or de Madame Sarah Bernhardt. Le reste ne compte pas (Sarcey 1893: 52).<sup>18</sup>

Questa predilezione per gli effetti gestuali e vocali, strumenti interpretativi legati a un linguaggio non verbale, è confermata anche dall'esperienza di Salvini negli Stati Uniti. Soprattutto quando, a partire dal 1881 e per altre successive 3 stagioni (1882-1885-1889), Salvini si ritroverà a recitare in italiano all'interno di una compagnia di attori americani, secondo la moda dello spettacolo multilingue, che Henry James non tardò a definire "the barbarism of an over-civilized age" (James 1883: 377). Le recensioni che accompagnano gli spettacoli di Salvini sembrano concentrarsi principalmente sul riconoscimento delle sue incredibili doti vocali, riconoscimento che passa sicuramente attraverso la consuetudine del pubblico straniero per il linguaggio musicale dell'opera italiana, e soprattutto rossiniana, e di quello stile proprio al *bel canto* che si impone in Europa e, ancor più prepotentemente negli Stati Uniti a partire dal 1850. Nelle memorie, in occasione dell'ultima tournée americana del 1889, Salvini scrive:

E ancora non posso persuadermi come un attore che parla una lingua sconosciuta in quelle regioni possa per cinque stagioni essere accettato, anche acclamato e amato dallo stesso uditorio con sempre maggiore intensità. Come pure non mi seppi mai spiegare come potesse interessarsi, commuoversi, esaltarsi non solo alla fine degli atti o della produzione, ma nel mezzo ai discorsi, al terminare d'una frase, pronunciata una sola parola, e dar segni evidenti di comprenderla e talvolta prevenirla. Era l'estrema attenzione? Era la sua fine intelligenza? Era la trasmissione magnetica del sentimento? Mistero! (Salvini 1895: 407)

Certo Salvini poteva contare su un repertorio ben conosciuto (recitava nei ruoli di Otello, Amleto, Lear),

ma in sostanza – come nel caso della Bernhardt – si trattava di avere a che fare con un pubblico *d'occasion*, come scriveva Arsène Houssaye, direttore della Comédie-Française all'epoca delle tournées americane di Sarah Bernhardt, deplorando l'abbassamento o involgarimento dello stile francese adattato al pubblico straniero; un pubblico:

[...] qui ne comprend rien ni à votre langue, ni à votre génie [...] un public affairé et distrait qui ne vient là que pour dire : « J'y suis allé », qui n'est pas initié aux chefs-d'œuvre, qui ne comprend ni un froncement de sourcil, ni un mouvement de lèvres, ni une attitude ; qui ne voit ni le battement de cœur ni l'éclair des yeux (Houssaye 1881: 4).<sup>19</sup>

Su scala globale, la logica liberale e privata del mercato teatrale generata dal sistema impresariale, favorendo la realizzazione di carriere più lucrative e più internazionali, aveva apportato un cambiamento profondo non solo nella formulazione del giudizio estetico sull'arte rappresentativa ma anche nella rivalutazione della funzione e del ruolo dell'attore. Una doppia dialettica era maturata, da un lato, l'emergere di rivendicazioni nazionali e identitarie e, dall'altro, una sempre crescente aspirazione verso un cosmopolitismo culturale. La controversia tra Coquelin, Irving e Salvini mette in evidenza uno sguardo interno su queste questioni: se la discussione tra Coquelin e Irving sembra ancora fermarsi sulle differenze legate al "genius of the two races" (Coquelin 1887b: 188) quella francese, la cui identità risiede nella tradizione, e quella inglese, che risiede nella ricerca dell'originalità,<sup>20</sup> Salvini sembra più coraggiosamente avanzare la prospettiva di un'arte "cosmopolita":

... [gli inglesi] si limitarono ad acquistarsi l'approvazione di un pubblico che parlava la stessa lingua, e aveva le stesse tendenze. Gli esploratori, i pionieri<sup>21</sup> legittimi dell'arte drammatica, sono gli italiani e i francesi. Essi ebbero ed hanno la gloria di farsi apprezzare e applaudire in tutto il mondo civile, com'ebbero quella di amalgamarsi, parlando la propria lingua con attori che si esprimevano con idioma diverso (Salvini 1906: 550).

Preso all'interno di questo movimento di mondializzazione culturale, l'attore si avvia verso un processo di emancipazione: egli partecipa ormai di una doppia identità, è artista ed è borghese; gode di fortune

personali, ottiene riconoscimenti ufficiali, costruisce la propria reputazione e prestigio. Un confronto tra i tre attori, Coquelin, Irving e Salvini, viene avanzato anche su questioni più strettamente economiche. Se negli Stati Uniti, la capacità imprenditoriale è un valore riconosciuto che si somma alle qualità morali e artistiche, non c'è da stupirsi se, ripetutamente, alcuni giornali americani dedicano articoli al tema dei *Profits on stage*. Sul *Salt Lake Herald* del 2 agosto 1894, l'editorialista riporta una inchiesta del *Chicago Record* sugli "Actors who are reputed to be wealthy". I nomi che si leggono sono quelli di Coquelin, giudicato il più ricco, e di Irving, meno fortunato, mentre la ricchezza di Salvini sembra essere un dato scontato e liquidato in poche righe ("It is understood that Salvini has great wealth"). I criteri dell'inchiesta sono di un certo interesse, ed espongono tra l'altro un certo scontento per l'ingiusta condizione di Irving:

Irving lavishes money up on his art: his productions are magnificent extravagances. Coquelin never puts a penny into scenery or costumes. Irving has gone broke a number of times, and on several occasions he has been compelled to come to America to rehabilitate his fortunes.<sup>22</sup>

Nell'introduzione all'edizione inglese di *Art and the Actor*, è così che Henry James presenta Coquelin:

M. Coquelin has quitted the Comédie, his long connection with that august institution has come to an end, and he is to present himself in America not as a representative of the richest theatrical tradition in the world, but as an independent and enterprising genius who has felt the need of the margin and elbow-room, the lighter, fresher air of a stage of his own (James 1881: 2).<sup>23</sup>

E ancora, in un articolo dal titolo, *Salvini on Dramatic Art. Decadence of the Stage in Italy* (October 27, 1889) il redattore del *New York Times* scrive di Salvini:

He looks more like a prosperous banker or merchant than a professional man. He talks readily and with remarkable breadth of thought on almost any subject, and his views of the stage show that he has made the profession a matter of deep study and thought.<sup>24</sup>

In conclusione, le riflessioni pubbliche che gli attori affidano alla stampa rispondono a un'esigenza di le-

gittimazione in ambito socio-culturale, sono un tentativo di costruire una propria autorialità, la messa a punto di una poetica, ove si incrociano invenzione artistica e riflessione critica. La scelta dei contesti di pubblicazione – come nel caso della controversia affidata alla stampa e alla diffusione americana – è un altro elemento non fortuito di questo sforzo di emancipazione, artistica e sociale, che investe la figura dell'attore tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Proprio la stampa, infatti, innesca un duplice processo, come suggeriscono M.-E. Thérenty e A. Vaillant (2010), di rafforzamento delle identità nazionali e di mondializzazione culturale, per cui episodi di *transfers* culturale come la controversia oggetto di questa analisi vanno sempre pensati nel quadro di una economia aperta di scambi simbolici.



## Note

<sup>1</sup> I corsivi sono nel testo originario.

<sup>2</sup> La polemica segue una precisa cronologia che riportiamo per chiarezza, rimandando per le indicazioni editoriali alla bibliografia: maggio 1887, B.-C., Coquelin pubblica *Actors and Acting*; giugno 1887, H. Irving pubblica la sua risposta al testo di Coquelin, col titolo *Mr Coquelin on Actors and Acting*; agosto 1887, il drammaturgo e attore irlandese naturalizzato statunitense, Dion Boucicault, interviene nel dibattito con un articolo intitolato *Coquelin-Irving*; novembre 1887, risposta di B.-C., Coquelin, *A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr Dion Boucicault*; infine, nel dicembre 1890, Tommaso Salvini pubblica il già citato *Some Views on Acting*. I diversi interventi sono pubblicati in una raccolta dal titolo *Actors and Acting, a Discussion by Constant Coquelin, Sir Henry Irving and Dion Boucicault* in Matthews 1958, 161-200.

<sup>3</sup> Cfr. Diderot 1883. Già nel 1877, Irving aveva incoraggiato la traduzione inglese del testo di Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral* (1825), che uscirà sulla rivista *The Theatre* col titolo *Talma on the Actor's Art*. Nel 1883, sarà Irving, ancora, a scrivere la prefazione per la nuova edizione (H. Irving, *Preface to Talma on the Actor's Art*, London, Brickers and Son, 1883). Il dibattito sul *Paradoxe* continuerà alla fine del 1887, quando il direttore del «Longman's Magazine» incaricherà il critico teatrale scozzese, William Archer, di condurre sul tema delle passioni un'inchiesta fra gli attori del tempo, i cui risultati preliminari saranno pubblicati nei primi tre numeri della rivista nel 1888, con il titolo *The Anatomy of Acting* e, in seguito, inseriti nella più celebre edizione di *Masks or Faces? A Study on Psychology of Acting*. Tra gli attori intervistati da Archer compare anche l'italiano Tommaso Salvini; è presumibile che il suo coinvolgimento nell'inchiesta sia all'origine dell'articolo che, poco più di un anno dopo, l'attore italiano pubblicherà su *The Century*. Sull'argomento rimandiamo a Vicentini 1997.

<sup>4</sup> Cfr. Vicentini 2012.

<sup>5</sup> Il dibattito intorno al testo diderotiano ritornerà alla fine dell'Ottocento con Stanislavskij; cfr. Vicentini 1993 e Autant-Mathieu 2020.

<sup>6</sup> «Di norma, questo tipo di recensione è molto deprecabile, poiché è facile concepire che, se ogni artista dovesse affrettarsi a pubblicare le sue opinioni sui suoi colleghi, ci sarebbe uno sgradevole aumento della temperatura sociale. La critica è generalmente sufficiente nelle mani del professore d'arte; ma quando un attore assume le sue funzioni per l'illuminazione di altri attori e, con la libertà di M. Coquelin, invita a confronti e suggerisce parallelismi, corre non poco il rischio di un grave fraintendimento del suo scopo. [...] Non mi propongo di seguire il pensiero di M. Coquelin nei dettagli della sua tesi, che pure contiene una confortante proporzione di verità» (traduzione mia).

<sup>7</sup> Consultabile su : <https://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn83045462/1890-12-30/ed-1/seq-4/#date1=1890&index=5&rows=20&words=Salvini+Tommaso&searchType=basic&sequence=0&state=&date2=1890&proxtext=Tommaso+Salvini&y=13&x=10&dateFilterType=yearRange&page=1>, data di consultazione: 10 gennaio 2024.

<sup>8</sup> «Il carattere è il punto di partenza. Se hai assimilato l'essenza del tuo personaggio, il suo aspetto esteriore seguirà in modo del tutto naturale, e se c'è del pittoresco, verrà da sé. È la mente che costruisce il corpo. Se Mefistofele è brutto, è perché la sua anima è orribile. L'ho visto mirabilmente interpretato a Vienna da Levinski, che lo rappresenta zoppo e gobbo, il che è del tutto appropriato al personaggio. Ma Irving, che si è fatto un nome anche in questo ruolo. Irving, che è

una specie di Mounet metodico, che tiene in grande considerazione i segni esteriori dei suoi personaggi - Irving non può evitare di cercare il pittoresco anche nel suo minimo movimento» (traduzione mia).

<sup>9</sup> «Il carattere è il punto di partenza. Se hai assimilato l'essenza del tuo personaggio, il suo aspetto esteriore seguirà in modo del tutto naturale, e se c'è del pittoresco, verrà da sé. È la mente che costruisce il corpo. Se Mefistofele è brutto, è perché la sua anima è orribile. L'ho visto mirabilmente interpretato a Vienna da Levinski, che lo rappresenta zoppo e gobbo, il che è del tutto appropriato al personaggio. Ma si può ammettere che sia proprio del personaggio di Mefistofele il fare gesti pittoreschi e mettersi in posa per il fotografo a ogni verso? Il modello deve prevalere sull'attore?» (traduzione mia).

<sup>10</sup> Craig pubblicherà nel 1930 una monografia su *Henry Irving* (London, J. M. Dent & Sons) in cui esporrà anche quelle ipotesi attraverso le quali è progressivamente passato alla sua elaborazione della Übermanionette. Cfr Mango 2015 e Plassard 2018.

<sup>11</sup> «Il signor Mounet-Sully *mounetizza* [rende nello stile di Mounet] tutti i suoi personaggi a sua somiglianza. Da qui la sua incontestabile superiorità nell'Amleto. Egli stesso è un Amleto! Egli stesso ha, nella vita reale, queste profonde melancolie intervallate da durezza, queste macabre ironie corrette da improvvisa tenerezza, questi voli sfrenati nei sogni... Più dunque egli è Mounet in *Amleto*, tanto meglio è di conseguenza» (traduzione mia).

<sup>12</sup> «L'ideale sarebbe che il due [il secondo io], questo povero corpo, fosse una semplice pasta malleabile, trasformabile all'infinito, che assumesse, a seconda del ruolo, tutte le forme; che diventi per Romeo un giovane delizioso, per Riccardo III, un gobbo infernale, seducente a forza di arguzia, per Figaro un servo intrigante, dal muso impertinente, audace, sicuro di tutto, ecc. eccetera. L'attore sarebbe quindi universale e, finché avesse talento, adatto a tutti i ruoli, farebbe ciò che vuole» (traduzione mia).

<sup>13</sup> Riportiamo un breve estratto del testo di Salvini citato: «L'essere io principalmente guidato dal sentimento, è la ragione per la quale non son mai stato buono di recitare una parte con soddisfazione mia o degli uditori, per la quale non avessi avuto piena simpatia; anzi, da molti anni non mi ci son più nemmeno provato».

<sup>14</sup> Secondo quanto stabilito dal decreto di Mosca del 1812, i *comédiens-français*, nominati dal governo, potevano andare in pensione o ritirarsi solo alla fine dei venti anni di carriera (dopo il 1859, il termine passò temporaneamente a dieci). Il governo, tuttavia, poteva rifiutarsi di accettare le dimissioni o il ritiro, qualora lo ritenesse dannoso per gli interessi dell'istituzione e dell'arte. In caso di ritiro senza permesso, l'attore doveva rinunciare a tutti i vantaggi che gli spettavano. Nel caso del processo in questione, la Comédie-Française, che continua a pagare a Coquelin una pensione, fa causa a Coquelin, difeso dall'amico avvocato Waldeck-Rousseau, per impedirgli di recitare sulle altre scene parigine. Il 14 maggio 1895, a seguito del processo, Coquelin viene condannato al pagamento di una multa di 500 franchi per ogni rappresentazione data a Parigi o in provincia, alla restituzione della sua parte di *fond sociale* di 204.000 franchi e della sua pensione di 6.316, 60 franchi. Incurante della condanna, nel 1896 Coquelin diventa direttore del Théâtre de la Porte Saint-Martin. Lì crea, il 28 dicembre 1897, il *Cyrano* di Rostand, uno dei più grandi successi del teatro francese di fine Ottocento. Coquelin continua a sostenere la sua difesa: onorato il contratto, compiendo 26 anni di servizio, la sua attività era da ritenersi libera da qualsivoglia obbligazione nei confronti del Théâtre Français. Solo nel 1899, l'avvocato riesce a trovare un accordo con il Presidente del consiglio, Jules Méline, e il ministro, Alfred Rambaud, che accordano a Coquelin a un unico debito di 100.000 franchi e la rinuncia della sua pensione

durante il tempo della sua attività a Parigi e in provincia. Un arrêt ministeriale del 2 agosto 1899, mette fine alla lunga battaglia giudiziaria: Coquelin acquisisce la piena libertà sulla gestione della sua professione e immagine.

<sup>15</sup> Cfr. Dusigne 1997. Secondo l'autore, una storia internazionale dei rapporti culturali nell'Europa del XIX° secolo è solo in parte esplorata come campo di ricerca; ancor meno per ciò che riguarda la storia del teatro, fatta eccezione per il repertorio shakespeariano o per le esperienze della prima avanguardia.

<sup>16</sup> Mutuiamo questa espressione da Yon 2008. Lo stesso tema dell'indebolimento della «suprématie française» in ambito culturale, che giunge fino alle catastrofi della guerra del 1870, l'Année Terrible, è affrontato magistralmente da Mara Fazio che ne individua le origini nel confronto tutto settecentesco tra Voltaire e Shakespeare (cfr. Fazio 2020) ed è altrettanto ben esposto da Fumaroli nel suo *Quand l'Europe parlait français* (cfr. Fumaroli 2001).

<sup>17</sup> Coquelin ribadisce in questo breve passaggio la subordinazione dell'attore all'autore, muovendosi dunque su una prospettiva opposta a quella di Salvini. Scrive: "C'est ici le lieu de le déclarer: le devoir de l'acteur est de respecter le texte de l'auteur. Quelle que soit la façon dont il le dise, il doit dire ce qu'a écrit l'auteur, rien de moins, rien de plus" (1889, 18). In *Les Étoiles en voyage*, l'impresario della Bernhardt, Joseph Schürmann (1893) racconta che in una serata teatrale organizzata in una città del Far-West americano, per un errore furono distribuiti in sala dei libretti che riportavano un riassunto della *Phèdre* di Racine, mentre Sarah Bernhardt recitava *La Dame aux Camélias*: nessuno si accorse di nulla!

<sup>18</sup> "Un'azione molto semplice, simile a una pantomima, con scene organizzate per pose, movimenti e grida: scena di terrore, scena di pietà, scena d'amore, scena di dolore, scena di pazzia. Si viene [a teatro] per saziarsi del viso e per ascoltare la voce d'oro di Madame Sarah Bernhardt. Il resto non conta" (traduzione mia).

<sup>19</sup> "che non capisce niente né della tua lingua né del tuo genio [...] un pubblico indaffarato e distratto che viene lì solo per dire: "io ci sono andato", che non è iniziato ai capolavori, che non percepisce né un aggrottare di ciglio, né un movimento delle labbra, né una posa; che non vede né i sussulti del cuore né i lampi degli occhi" (traduzione mia).

<sup>20</sup> Così si esprime Coquelin (1887b: 188): "Yes, the English are above everything "original" and they carry their taste for originality so far as to love even eccentricity. We in France are generalizers; the English, on the other hand, concern themselves chiefly with the individual; I will even say with exceptional individuals. [...] It is natural that this difference in the manner of conception should recur in the manner of rendering the character. English comedians, as it seems to me, are like English writers: their chief care is originality. Mr. Irving will not contradict me, for his whole article is, after all, nothing more than a claim in favor of this precious quality. He fears that my theories may smother originality by casting representation of character "in one unchanging mould", and so he pleads vigorously for personal inspiration against tradition. This in reality is the true reason of our disagreement".

<sup>21</sup> Questa qualità viene riconosciuta a Salvini anche dalla stampa britannica: "He came - he played - he conquered; and next morning not only London, but the entire country, was fringing with the praises of this stranger, who had had the temerity to visit England to teach English actors how to interpret Shakespeare", in *The Northern Whig Belfast*, 2 maggio 1876.

<sup>22</sup> "Irving prodiga soldi per la sua arte: le sue produzioni sono magnifiche stravaganze. Coquelin non mette mai un centesimo in scenografie o costumi. Irving è andato in bancarotta diverse volte e in diverse occasioni è stato costretto a venire in America per riabilitare le sue fortune" (traduzione mia).

<sup>23</sup> "M. Coquelin ha lasciato la Comédie, la lunga relazione con questa istituzione è giunta al termine, ed ora presenta se stesso in America non più come rappresentante di una delle più ricche tradizioni teatrali del mondo, ma come ambizioso e indipendente genio, che aveva avvertito il bisogno del margine, dello spazio vitale, dell'aria più leggera e fresca di un palcoscenico tutto suo" (traduzione mia).

<sup>24</sup> "Sembra più un ricco banchiere o mercante che un professionista. Parla prontamente e con notevole ampiezza di pensiero su quasi ogni argomento, e le sue opinioni sul palcoscenico mostrano che ha fatto della professione una questione di studio e pensiero profondi" (traduzione mia).

## Bibliografia

- AUTANT-MATHIEU, M.-C. (2020), «"Jouer de tête" ou « jouer d'âme ». Stanislavski polémique avec Coquelin et Diderot" in BERNARD, F., BERTRAND, M., LAPLACE CLAVERIE H. (dir.), *Classicisme et modernité dans le théâtre des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, pp. 183-192.
- BARA O. (2014), "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX<sup>e</sup> siècle ?", in *Romantisme*, 2014/1 n° 163, p. 41-52.
- BOUCICAULT D. (1887), "Coquelin-Irving" in *North American Review*, University of Northern Iowa, Cedar Falls, pp.158-161 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, pp. 183-187.
- COQUELIN, B.-C. (1887a), "Actors and Acting" in *Harper's Monthly*, May 1887, pp. 891-909; <https://www.unz.com/print/Harpers-1887may-00891/Contents/>
- COQUELIN, B.-C. (1887b), "A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr Dion Boucicault" in *Harper's Weekly*, November 1887, vol. 31, n° 1612 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, pp. 187-200.
- ID. (1889), *L'Art du Comédien*, in *Revue Illustrée* V a., t. IX, décembre 1889-juin 1890, pp. 12-40.
- DAUDET A. (1874), "Revue dramatique. Theatre Français-Tabarin pièce en deux actes et en vers, par M. Paul Ferrier" in *Journal officiel de la République Française*, 22 juin 1874, p. 4244 in *Chroniques Dramatiques*, édition établie, présentée et annotée par A.-S. Dufief, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 133. Consultabile su <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6251891z>
- DIDEROT, D. (1883), *The Paradox of Acting*, translated with annotations from Diderot's 'Paradoxe sur le comédien' by Walter Herries Pollock, with a Preface by Henry Irving, Chatto & Windus, London.
- DUSIGNE, J.-F. (1997), *Le Théâtre d'art: aventure européenne du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions Théâtrales, 333 pp.
- FAZIO M. (2020), *Voltaire contro Shakespeare*, Bari, Laterza, pp. 232.
- FUMAROLI, M. (2001), *Quand l'Europe parlait français*, Paris, Editions de Fallois.
- HOUSAYE A. (1881), "Préface" in COLOMBIER M., *Sarah Bernhardt en Amérique*, Paris, Maurice Dreyfous, p. 3-4.
- IRVING H. (1887), *Mr Coquelin on Actors and Acting* in «Nineteenth Century» n. 21/June, pp. 800-803 in MATTHEWS J. B. (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang, 179-183



- JAMES, H. (1881), "Introduction" in COQUELIN, B.-C., *The Actor and his Art. By C. Coquelin of the Comédie Française. Translated from the French by Abby Langdon Alger in Papers on Acting, Series II*, New York, Printed for the Dramatic Museum of Columbia University, 1915, p. 2.
- ID. (1883), "Tommaso Salvini" in *The Atlantic*, march 1883, pp. 377-386, trad. It. in ROSSATTI A. (2001) in *Teatro e Storia*, annali 23 (2001), pp. 173-191. Articolo è consultabile su: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1883/03/tommaso-salvini/632770/>
- ID. (1948), *The Scenic Art. Notes on Acting & the Drama: 1872-1901*, New Brunswick N. J., Rutgers University Press.
- MANGO L. (2015), *L'Officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano, Trivillus, pp. 304.
- MATTHEWS, J. B. (dir.) (1958), *Papers on Acting*, New York, Hill and Wang.
- ORECCHIA D. (1996), *Il sapore della menzogna. Rossi, Salvini, Stanislavskij: un aspetto del dibattito sul naturalismo*, Milano, Costa & Nolan.
- ID. (2014), "Introduzione" in SALVINI, T. (2014) *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli, pp. 56-61.
- PLASSARD D. (2018), "La velocità del cavallo e quella della lumaca: teorie e pratiche della Übermarionette in Gordon Craig", in *Acting Archives Review* n. 15, Anno VIII; [https://www.actingarchives.it/images/Reviews/15/La\\_velocit%C3%A0\\_del\\_cavallo\\_e\\_quella\\_della\\_lumaca.pdf](https://www.actingarchives.it/images/Reviews/15/La_velocit%C3%A0_del_cavallo_e_quella_della_lumaca.pdf)
- SALVINI, T. (1890), "Some Views on Acting" in *The Century; A Popular Quarterly*, Vol. 41, Issue 2 (Dec. 1890), pp. 194-196
- ID. (1891), "Una questione d'Arte drammatica", in *L'Illustrazione italiana*, 24 maggio 1891, in ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli, pp. 56-61.
- ID. (1895), *Ricordi, aneddoti e impressioni*, Fratelli Dumolard, Milano.
- ID. (1906), "Sulla nazionalità dell'Arte Drammatica", in *La Nuova Antologia*, 16 agosto 1906, pp. 550-552, in ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Donatella Orecchia, Acting Archives Review, Napoli, 2014, pp. 99-100.
- ID. (2014), *Sul teatro e la recitazione. Scritti inediti e rari*, a cura di Orecchia D., Acting Archives Review, Napoli.
- SARCEY F. (1893), "Feuilleton (*La Fille à Blanchard*, drame en cinq actes de Humblot et Darmont)" in *Siècle*, 30 janvier 1893, in BARA, O. (2014), "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX<sup>e</sup> siècle ?", in *Romantisme*, 2014/1 n° 163, p. 52.
- SCHÜRMAN, J. (1883), *Les Étoiles en voyage. La Patti - Sarah Bernhardt - Coquelin*, Tresse et Stock, 1893.
- THERENTY M.-E. e A. VAILLANT (2010), *Presse, Nations et mondialisation au XIX<sup>e</sup> siècle*, Nouveau Monde edition, 450 p.
- VICENTINI, C. (1993), "Diderot, Coquelin, Salvini e la nascita di Stanislavskij", in *Rivista di estetica*, 1993/2.
- ID. (1997), "Adelaide Ristori e Tommaso Salvini rispondono a William Archer", in TINTERRI, A. (a cura di), *Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento*. Studi per Alessandro d'Amico, Roma, Bulzoni, pp. 506- 507.
- ID. (2012), *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio.
- YON, J. C. (dir.) (2008), *Le Théâtre français à l'étranger au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire d'une suprématie culturelle*, Paris, Nouveau Monde Éditions, pp. 527.