

Becq de Fouquières: un Platone della messinscena

Franco Perrelli
(Università degli Studi di Bari Aldo Moro)
franco.perrelli@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Becq de Fouquières: a Plato of the mise-en-scène

Abstract: In 1884, Louis Becq de Fouquières wrote *L'Art de la mise en scène*, a work that is considered the first organic reflection on directing. In the text, which is part of a lively debate on the issues of spectacularity and scenic illusion, Becq de Fouquières accuses Parisian theatres of masking the shortcomings of dramatic art with lavish stagings. The author argues for the necessity of regulating staging to make it more essential and idealized, denouncing the dangers of theatrical materiality with almost Platonic undertones. This position brings Becq de Fouquières closer to the criticism of the excessive importance accorded to the *mise en scène* and its opulent staging criteria made by Sarcey, one of the main proponents of the debate on the issue, alongside Perrin, who, instead, praises the stratagems of staging capable of evoking extraordinary illusions in the theatre.

Keywords: Becq de Fouquières; theatrical aesthetics; staging; mise-en-scène; theatre.

Nel 1884, Louis Becq de Fouquières (1831-1887), un ex militare, poi letterato prevalentemente noto per le sue edizioni delle opere di André Chénier, e drammaturgo alquanto oscuro, pubblicava a Parigi quella che si considera la prima organica riflessione sulla *regia*, per come si era configurata nell'Ottocento¹: *L'Art de la mise en scène*, dandole il sottotitolo di *Essai d'esthétique théâtrale*². Nella *Préface* del saggio, questo autore, non certo appartenente alle primissime file degli intellettuali della sua orgogliosa nazione, informava per l'appunto, da un lato che « [i]l n'existe pas d'ouvrage d'ensemble sur la mise

¹ Onde evitare equivoci sul significato dei termini *attuali* di *regia* e *regista* – qui usati occasionalmente solo per comodità – precisiamo subito che le categorie, tutti i riferimenti e gli esempi di Becq de Fouquières vanno inquadrati all'interno di quelle che, distinte da, ma preliminari alla regia novecentesca, abbiamo altrove riconosciuto e definito come pratiche di *protoregia* o d'*istruzione scenica* (cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005).

² L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Charpentier, Paris 1884. Citeremo sempre da questa prima edizione, ma si è pubblicata da poco anche una traduzione italiana, condotta da Giovanna Zanlonghi, per i tipi di Dino Audino, con una nostra premessa.

en scène »; da un altro – come aveva dichiarato sin dal titolo –, che il suo tema poteva non essere trattato nei più scontati termini tecnici o storici, bensì in quelli (addirittura dichiarati con caratteri maiuscoli) dell'« ÉSTHÉTIQUE THÉÂTRALE » e, quindi, teorico-filosofici³.

Già Hegel – enfaticamente l'alta qualificazione della poesia drammatica, in quanto viva espressione di quell'*agire* sostanziale dell'eroe, che richiede «l'uomo intero anche nell'esistere, fare, comportarsi corporeo, nei suoi movimenti fisici, nell'espressione fisionomica dei suoi sentimenti e passioni» – aveva non solo dato evidenza a una peculiare arte dell'attore, ma in qualche misura inglobato nelle categorie estetiche l'«esecuzione esterna dell'opera d'arte drammatica». In tale operazione, Hegel aveva evidenziato il concorso «di quasi tutte le altre arti», fino a spingersi a parlare dell'«esecuzione teatrale» come di «un vero banco di prova» per la drammaturgia, peraltro ben consapevole che, in teatro, «insieme alla soddisfazione dell'orecchio, anche l'occhio avanza le sue richieste»⁴.

Può darsi che l'esempio hegeliano – che Becq de Fouquières a qualche titolo poteva tener presente⁵ – abbia confortato il teorico francese nell'idea che la *mise en scène* fosse ormai un argomento degno non solo di essere trattato con « méthode spéculative »⁶, ma pure di rientrare nelle categorie dell'estetica quasi alla pari della drammaturgia. Indubbiamente, la *Préface* del volume dell'84 alimenta questo equivoco. Infatti, vi si sostiene che la *mise en scène* non è affatto « une question toute matérielle », che riguardi solo lo « splendeur apportée à la représentation d'un ouvrage dramatique », ma che si tratta anzi di un'operazione che andrebbe individuata già nella mente dei drammaturghi, pur tendendo a esaltarsi nell'arte dell'attore⁷. Anche Becq de Fouquières distingue (aristotelicamente) fra « l'œuvre propre du poète » e quella « commune de tous ceux qui, à un degré quelconque concourent à la représentation », ma, in ogni caso, ritiene trattarsi di « deux arts », che « se pénètrent réciproquement »; del resto, la *mise en scène*, nelle laboriose articolazioni del montaggio d'uno spettacolo, si pone come un « sujet complexe », che può persino implicare « parfois des remaniements dans le texte de la pièce »⁸.

Dove si annida allora l'equivoco? Addentrandosi nella lettura del testo, si viene a scoprire che Becq de Fouquières usa proprio gli strumenti dell'estetica

³ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. I, V.

⁴ G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino 1972, pp. 1321 e ss.; in particolare pp. 1325-1326.

⁵ Quantomeno il filosofo è richiamato in L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, Charpentier, Paris 1879, p. XIV, dove, tra l'altro, la poesia è considerata « l'expression la plus élevée de la pensée » (p. 216). Non pare vieppiù estraneo, nell'autore francese, un certo piglio hegeliano anche nel sottolineare che tutte le regole di poetica sarebbero « les conséquences plus ou moins justifiées des grandes lois qui régissent l'esprit humain » (p. XV).

⁶ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. VII.

⁷ *Ivi*, pp. I-II.

⁸ *Ivi*, pp. II e ss.

per cercare di smontare e ridimensionare quel tema – la *mise en scène* –, cui sembrava volesse conferire una consistente dignità teorica, rilanciando l'antico, fingendo di puntualizzare il nuovo. A onor del vero – sempre nella *Préface* –, Becq de Fouquières non nasconde che sull'argomento del suo saggio, ai piani alti del teatro francese, infuriavano le polemiche⁹ e non tace, infatti, lo scontro in corso fra l'autorevole critico conservatore de « *Le Temps* », Francisque Sarcey, e il sovrintendente della Comédie-Française, Émile Perrin, autore, nell'82-83, di un lungo articolo dal titolo *Étude sur la mise en scène*, pubblicato con evidenza su un importante annuario teatrale. Rispettoso e apparentemente equidistante, Becq de Fouquières rende i suoi omaggi ad ambedue gli illustri personaggi in contrasto, per arruolarsi tuttavia, un po' alla volta, nella schiera dei seguaci di Sarcey e – nell'analisi di alcuni spettacoli della Comédie-Française – fra i critici di Perrin come regista e, pur con ogni riguardo (cfr. la nota 45), persino come gestore della tradizione del prestigioso teatro nazionale¹⁰.

Cerchiamo preliminarmente di comprendere quali erano i termini di questa polemica sullo sfondo della quale va a inquadrarsi *L'Art de la mise en scène*. Francisque Sarcey partiva dal presupposto che, in assoluto, si accordasse alla *mise en scène* un'importanza eccessiva, trattandosi in fondo solo d'un « *côté accessoire de l'art du théâtre* », e accusava Perrin (un pittore ch'era stato già direttore dell'Opéra-Comique e dell'Opéra, considerato dalla critica – per quel che valgono questi primati – « *le premier metteur en scène et le premier metteur en œuvre de ce temps* »¹¹) di applicare alla Comédie-Française, per il repertorio drammatico, gli stessi opulenti, ma impropri, criteri di allestimento¹². La posizione di Sarcey era strategica (e particolarmente imbarazzante per chi gestiva la Comédie-Française) perché finiva sia per denunciare un distacco dalla tradizione di essenzialità scenica dei venerati classici del *Grand Siècle*, sia, nel contempo,

⁹ Le polemiche sulla messinscena, nell'Ottocento, erano comunque ricorrenti in Francia, cfr. in merito R. Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Garnier, Paris 2013.

¹⁰ In particolare, Becq de Fouquières attaccherà, pur senza nominarlo, Perrin, affermando che lavorare per l'*élite* significa operare complessivamente per l'elevazione del pubblico e non cedere – tanto più se sovvenzionati dallo Stato – alle lusinghe « *d'une mise en scène luxueuse* » (L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 31-32). L'affermazione assume un certo rilievo polemico se consideriamo che, nel 1899, René Doumic, sulla « *Revue des Deux Mondes* », n. 156, avrebbe riassunto i principali appunti che si facevano a Perrin in questi termini: « *Le public aime ce qui l'amuse, et nos vieux chefs-d'œuvre, encadrés dans le vestibule d'un palais à volonté, ce n'est guère amusant. M. Perrin lui donna des décors, des costumes, de la mise en scène. [...] C'est M. Perrin qui a donné l'exemple de "moderniser" la Comédie-Française et d'en faire un autre Gymnase ou un Vaudeville subventionné* » (p. 435).

¹¹ J.-J. Weiss, *Le Théâtre et les mœurs*, Calmann Lévy, Paris 1889, p. 340.

¹² Cfr. É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, in *Les Annales du théâtre et de la musique* (VIII, 1882), a cura di É. Noël e E. Stoulling, Charpentier, Paris 1883, p. III. Altro motivo di dissenso di Sarcey nei confronti di Perrin – oltre all'abuso di « *éléments de succès extrinsèques* : le décor, le costume, la mise en scène » – era la sua tendenza a « *[é]tonner les gens pour faire de grosses recettes* » (cfr. F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, I, Bibliothèque des Annales, Paris 1900-02, pp. 258-260).

per schierarsi contro le tendenze naturalistiche che la critica di Émile Zola aveva reso ormai centrali nel dibattito teatrale, talora appoggiandosi a certe realizzazioni sceniche dello stesso Perrin¹³.

Nell'autodifesa del sovrintendente della Comédie-Française, elettivamente di taglio storico, chiarito che il termine *mise en scène*, riguardante « le jeu des acteurs, le mouvement de chaque scène, l'aspect du décor, la juste harmonie de chaque accessoire », era sostanzialmente moderno¹⁴, si sosteneva ch'esso era stato soprattutto acquisito come diffusa pratica scenica al fine di armonizzare e rendere organiche (di « bon accord ») tutte le funzioni di rappresentazione. In parallelo, la *mise en scène* diventava « force de plus mise au service de l'auteur », orientata alla realizzazione – con il concorso di « tous les arts accessoires » – dell'essenziale principio d'« illusion théâtrale ». Pertanto: « L'illusion scénique, aussi parfait que possible, est une loi du théâtre moderne et une juste exigence de la part du spectateur »¹⁵.

La messinscena, insomma, era maturata nell'Ottocento attorno all'esigenza di organizzare armonicamente lo spettacolo in un « travail d'ensemble », e Perrin, di fronte al primato della categoria estetica di dramma, fa affermazioni caute, ma decise: ci sono opere che possono essere senz'altro recitate « entre quatre murs, sans décors et sans costumes », senza perdere alcunché del loro fascino, tuttavia non sono neppure danneggiate « à être entourés de plus de soins qu'on ne leur en a longtemps accordés ». Peraltro, « le Théâtre est devenu riche. Les arts on fait avec lui une plus étroite alliance. Les découvertes de la science moderne ont mis entre ses mains de nouveaux moyens d'action »¹⁶.

Per il resto, Perrin non poteva che appellarsi alla consistente maturazione che la messinscena aveva attraversato dagli albori molieriani alla fine del XIX secolo, passando attraverso i romantici e poi Montigny, maestro della « scène intime », e Sardou¹⁷, per confermare che « [c']est donc la force même des choses, par un progrès continu, logique, que la mise en scène a pris une réelle importance dans le théâtre moderne », divenendo il presupposto per « obtenir du théâtre plus

¹³ Per esempio, per una delle più discusse messinscene della Comédie-Française, *L'Ami Fritz* di Erckmann-Chatrian del 1876, che sul palco esibiva, tra l'altro, un ciliegio e dell'acqua zampillante, oltre a una recitazione non declamata, Zola aveva sottolineato: « Voilà donc la Comédie-Française qui donne la première l'exemple du naturalisme dans les décors. Cet exemple, qui vient de haut, sera suivi, je l'espère » (É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Charpentier, Paris 1881, pp. 405-408). Va comunque precisato che, almeno per l'allestimento dell'*Ami Fritz*, Sarcey – in virtù del realismo del copione – era stato indulgente con Perrin, ritenendo che opportunamente avesse « partout subordonné l'accessoire au principal » (cfr. F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., V, p. 141).

¹⁴ Pare assodato, tra l'altro, che l'uso del termine risalga all'epoca della Rivoluzione francese, cfr. R. Martin, *L'Émergence de la notion de mise en scène*, cit., pp. 33 e ss.; per le sue varie declinazioni nei dizionari francesi dal 1801, si veda inoltre B. Boisson, A. Folco, A. Martinez, *La Mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, Paris 2010.

¹⁵ Cfr. É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., pp. III, XI.

¹⁶ *Ivi*, p. VIII, pp. X-XI, p. XIII.

¹⁷ *Ivi*, pp. XXXIX e ss., pp. XLII-XLIII.

d'illusion possible », nonché di « poursuivre de plus près la vérité »¹⁸. Perrin non è propriamente un naturalista e non rinnega in assoluto le tradizioni, ma non intende sottrarsi allo spirito dell'epoca: tutte le arti ormai si sono « accoutumés à une observation plus exacte, à un étude plus précise de la nature, à une imitation moins conventionnelle »¹⁹.

Riprendendo, al termine della sua disamina, il filo della polemica con Sarcey, Perrin fa ovvie concessioni di cortesia. Così, dichiara di essere ben consapevole che gli allestimenti della Comédie-Française non possono essere simili a quelli dell'Opéra e ribadisce che la norma che l'ha sempre guidato si riassume nella resa de « [la] pensée, la volonté de l'auteur »²⁰. Con ciò, in particolare, il sovrintendente della Comédie-Française tentava di replicare a un recentissimo *feuilleton* di Sarcey²¹, che – a proposito di un allestimento de *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo – aveva puntualmente attaccato Perrin, senz'altro capace in generale « à dissimuler le vide de l'action à l'aide de papier peint et de lumières laborieusement réglées », ma lontano da quella che il critico riteneva l'idea della giusta *mise en scène*, orientata cioè « à traduire aux yeux les idées que le poète s'efforce d'apporter à l'esprit ». Per Sarcey, la *mise en scène* di Perrin, come all'Opéra, dove si corre senza correre, non aveva esaltato l'azione degli attori, né si era messa al servizio dei versi di Hugo, tutta concentrata com'era a evocare « un ciel progressivement obscurci par l'orage » e « le bruit de la foudre, merveilleusement imité, grâce à des trucs ingénieux et nouveaux ».

Questo era lo scenario, piuttosto acceso, contro il quale veniva a stagliarsi *L'Art de la mise en scène*, un libro che – a ben vedere – non spunta però tanto improvvisamente sul campo di battaglia, avendo alle spalle altri due ponderosi saggi di Becq de Fouquières: un *Traité général de versification française* del 1879, che si può considerare propedeutico, due anni dopo, a un più pertinente *Traité de diction et de lecture à haute voix*, il quale, a sua volta, sembra preparare il terreno al libro dell'84.

Il *Traité général de versification* considera il verso francese « comme une véritable phrase musicale »²² e polarizza i suoi esempi sul venerato Racine, « le maître par excellence de la délicatesse et de l'harmonie du langage », le cui tragedie costituiscono esempi di un'« art classique dans la forme la plus parfaite », senza trascurare la poesia di Victor Hugo (in particolare, *La Légende des siècles*). La dissertazione, coinvolgendo anche la declamazione, intesa in parte come una sorta di « exécution musicale », viene inevitabilmente a rivolgersi agli attori, il cui « goût naturel » non sempre sarebbe protetto dalle « conséquences fâcheuses d'une éducation imparfaite »²³.

¹⁸ *Ivi*, p. XX.

¹⁹ *Ivi*, p. XIV.

²⁰ *Ivi*, pp. LXVI e ss.

²¹ Cfr. « Le Temps » del 22 gennaio 1883.

²² *Ivi*, p. VI.

²³ L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., pp. VIII-IX, pp. XII-XIII e p. 238. In questo trattato, peraltro, l'autore tocca tangenzialmente vari problemi tecnici attinenti

Becq de Fouquières, se, da un lato, considera « l'étude attentive du rythme musical [...] essentielle » per gli attori, da un altro, tiene a precisare che « [l]es vers ne se disent point sur une mesure marquée par un métronome », giacché la recitazione poetica presenta le stesse possibilità di variazione dinamica ed espressiva dell'interpretazione musicale e *presto*, *allegro*, *andante* e *adagio* sono quelle « nuances dans le mouvement qui constituent une des parties les plus importantes de l'art de la scène »²⁴.

Nell'insieme, tutto l'approccio di Becq de Fouquières al fenomeno poetico (e teatrale) sarebbe istintivamente idealistico, senza però che l'autore intenda o riesca a sottrarsi al positivismo dell'epoca. Così, si rifà occasionalmente a un'estetica legata alla sensibilità percettiva, rivendicando, per la sua ricerca, precisi risultati scientifici (fino a spingersi – come nel Cap. XVIII – a tracciare un'equazione per descrivere la formula di un poema lirico). Di conseguenza, la poesia drammatica, se appare, per un aspetto, il frutto della libera creatività umana (« le génie de l'homme est fécond en combinaisons »²⁵), per un altro viene pure riportata a puntuali relazioni di carattere fonico-linguistico e psicologico²⁶.

Insomma, Becq de Fouquières tenta un continuo riequilibrio fra la libertà estetica e una sequenza di enunciati normativi che, quasi caratterialmente, lo attirano e formula a getto continuo, anche perché, in definitiva, in arte, per lui, « [t]oute révolution aboutit à un débordement, si le cours n'en est réglé »²⁷.

Si è scritto di recente che questo trattato meriti ogni attenzione sia per « une théorisation systématique et cohérente de la lecture rythmique et tonique » sia – anche in forza dell'approfondita conoscenza da parte dell'autore dell'opera di Chénier (oltre che di Hugo) – per un superamento « de la dualité irréconciliable [...] entre verse classique et verse moderne »²⁸. Apparentemente, può essere vero, almeno nel discorso complessivo sullo specifico poetico; tuttavia, a un'auscultazione molto attenta, il *Traité général de versification* non ricuce con tanta disinvoltura lo iato fra classicismo e modernità, svelando in tal senso il profilo intellettuale profondamente conservatore di Becq de Fouquières.

Infatti, per l'autore, un « phénomène remarquable » della rivoluzione romantica (che, come in Hegel, tende a coincidere con la globalità del « système mo-

alla recitazione, come la respirazione, la musicalità della declamazione, il timbro vocale dell'attore ecc. (cfr. *Ivi*, pp. 17, 241, 266 e *passim*).

²⁴ *Ivi*, p. 201 e pp. 203-204.

²⁵ *Ivi*, p. 305.

²⁶ « Les mots, les groupes des mots, les suites des vers, les scènes et les actes d'une tragédie, les chants d'un poème, en même temps qu'ils éveillent en nous des idées et de suites d'idées, combinent diversement les quelques sons qui forment la gamme du langage ; et par des rappels, des rapports souvent très complexes de sonorité, ils font vibrer tout notre être et remuent notre âme sous l'effort de leurs rondes puissantes » (*Ivi*, p. 266).

²⁷ *Ivi*, p. 215.

²⁸ Si veda in merito la tesi di dottorato di J. Petitot, *Sur la lyre d'Orphée. Influence de la prosodie antique sur l'alexandrin des traités au XIX^e siècle*, Université d'Aix-Marseille 2019, pp. 145, 168 e pp. 257-258.

derne »²⁹) è che il verso abbia conquistato la libertà e, ciò detto, non bisognerà nascondere i rischi che la poesia francese proprio per questo corre. Di fatto, la poesia romantica non è mediocre, ma intellettualistica e laboriosa; essa nasce da un'evoluzione ineluttabile, ma chi intenda leggerla deve letteralmente decifrarla e « chez plus d'un poète moderne la richesse du rythme n'est parfois qu'une vaine prodigalité »³⁰.

Decisamente, nella dissertazione del 1879, affiora – nonostante ogni dissimulazione d'un « regret banal » – una riserva sull'evoluzione del gusto: « Aujourd'hui la tradition de la tragédie est perdue. Les spectateurs ne goûtent plus la sévère et calme beauté », e si osserva, di conseguenza, che gli attori hanno smarrito « le sentiment de la simplicité plastique du geste » come « l'art de mesurer les vers et de maintenir la voix dans une gamme musicale ». Di fatto, nonostante il persistente riflesso dell'immortale classicismo, « [l]e drame a succédé à la tragédie », assecondando ineluttabilmente lo spirito democratico del tempo, le necessità d'un pubblico vasto e variegato, che pretende un diverso linguaggio e che siano impegnati in teatro la sua intelligenza e i suoi nervi, servendosi pure di tutte le seduzioni della messinscena³¹.

Quest'analisi, che vorrebbe essere oggettiva, sarà quasi letteralmente ripresa nell'imminente *Art de la mise en scène*, allorché – con piglio platonico (ma sembrerebbe quasi di preavvertire il Gustave le Bon della *Psychologie des foules* del 1895) – Becq de Fouquières considera il pubblico moderno come quelle masse che « ne savent pas voir par les yeux seuls de l'esprit et sont dominées par les sensations directement perçues par les organes de l'ouïe, de la vue et du toucher », e la cui « émotion au théâtre n'est jamais ou n'est que très rarement esthétique », con il fatale tradimento della « vérité idéale »³².

Inevitabilmente più focalizzato appare l'interesse per la recitazione e l'arte attorica del *Traité de diction*, non a caso dedicato «aux artistes de la Comédie-Française», che avevano offerto all'autore « des modèles parfaits de l'art de bien dire »³³, ma implicitamente indirizzato anche agli allievi del Conservatoire. La declamazione non si configura, per Becq de Fouquières, come un tema semplice e autonomo, ma si suddivide, pur in termini integrati, in dizione (ritmo, intonazione, espressione) e azione (attitudine, gesto e fisionomia); l'« art de bien dire et bien lire » poggia, d'altro canto, su « la science du mouvement, la logique et la psychologie »³⁴.

Di fronte a queste ricorrenti triadi e all'appello alla scienza, s'immagina subito che, anche in questa dissertazione, Becq de Fouquières tenterà di tenere insieme

²⁹ L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., p. 75.

³⁰ *Ivi*, pp. 213 e ss.

³¹ *Ivi*, pp. 99 e ss.

³² L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 243 e ss.

³³ L. Becq de Fouquières, *Traité de diction et de lecture à haute voix*, Charpentier, Paris 1881, p. V.

³⁴ *Ivi*, p. IX.

il culto idealistico del classicismo (da cui ricava in effetti la quasi totalità dei suoi esempi drammaturgici) con le nuove istanze del positivismo. L'autore preavvisa, del resto, che parlare di dizione significa trattare « d'un art et non d'une science exacte », ma non nasconde sia indicative letture di Spencer e di Darwin, sia, ora, l'occasionale opportunità di misurare la dizione nientemeno che con le scansioni di un metronomo, sia la necessità di formalizzare la sua materia tramite « une méthode scientifique », con delle regole, per quanto duttili, che, per esempio, nel caso della « diction mixte », consentano l'attingimento della « science même de la diction »³⁵. Infine, per gli attori, Becq de Fouquières proclama addirittura una regola suprema ovvero quella per cui « la diction dramatique doit mettre la puissance de ses effets d'expression d'accord avec la force de résistance qu'apportent au choc des passion la volonté, l'inintérêt ou la force morale des personnages tragiques »; gli interpreti che si spingeranno a tanto raggiungeranno straordinari risultati con un notevole risparmio di gesti e di voce³⁶.

A ben vedere, c'erano già passaggi del *Traité général de versification française* nei quali Becq de Fouquières vestiva gli impliciti panni d'un regista che imposta la battuta all'attore³⁷, ma, nella dissertazione dell'81 – anche in forza della sua obliqua torsione pedagogica –, l'autore-*maître de diction* esibisce una chiara consapevolezza dell'organicità dell'interpretazione ormai propria del *metteur en scène* ottocentesco, impegnandosi a sviluppare il problema teorico ed estetico della recitazione.

Non solo, quindi, Becq de Fouquières, nel *Traité de diction*, prospetta una teoria dell'attore in dialogo con quella di Diderot³⁸, ma, in diversi passaggi del suo discorso, chiede all'interprete un « équilibre moral et physiologique » in relazione ai testi, la cui dizione appare in assoluto – già sfiorando problemi che s'imporranno a Stanislavskij – inscindibile dall'azione fisica (« La première préoccupation de l'acteur doit être de maintenir un rapport constant entre la diction et l'action »³⁹). Dopo tutto, un principio pressoché scientifico dell'arte dell'attore è che

³⁵ *Ivi*, pp. X-XI, XIV e p. 85. Sulla dizione intesa come arte e non come scienza, si vedano comunque le pp. 144, 158, e, sulla necessità pedagogica di sviluppare una libera sensibilità creativa agli allievi attori, p. 259.

³⁶ *Ivi*, pp. 305-306.

³⁷ Cfr., a proposito della recitazione d'una scena della *Phèdre* di Racine, L. Becq de Fouquières, *Traité général de versification française*, cit., pp. 260 e ss.

³⁸ « *Faire semblant!* ce mot de petit enfant est tout l'art de la scène »; Becq de Fouquières, interpretando Boileau, contesta che per far piangere bisogna aver pianto: « le comédien, s'il pleurerait réellement, il serait perdu, et loin d'attendre le spectateur, il risquerait de lui apparaître ridicule. Tout son art consiste à tromper le public et à lui faire prendre l'apparence pour la réalité » (L. Becq de Fouquières, *Traité de diction*, cit., pp. 266-267). Ancora: « En mettant le pied sur la scène l'acteur perd absolument sa personnalité ; le rôle qu'il remplit exige qu'il modifie sa personne morale ainsi que sa personne physique »; tutto ciò che rappresenta non ha rapporto con l'interprete, che penetra in spirito dentro un'azione comica o drammatica, « sans que sa personne puisse jamais y être mêlée »; questa « métamorphose complète » crea una « condition d'impersonnalité » (*Ivi*, pp. 297-298).

³⁹ *Ivi*, pp. 32-33, 269.

les attitudes du corps et les mouvements, soit des membre, soit de la face, éveillent en nous des sentiments généraux corrélatifs et exercent une influence directe sur les dispositions de l'âme. Un acteur, qui veut rendre un homme colère, ne se met pas en colère. Il y a là une action intellectuelle de l'esprit sur le physique et une réaction du physique sur le moral

e questo passa quindi nella dizione⁴⁰.

« Dans les moments le plus pathétiques, l'acteur doit donc toujours rester maître de lui, car il s'agit de respirer et de parler »: non si va a teatro per assistere a effetti esteriori, ma per partecipare all'emozione dei sentimenti del personaggio e ascoltare i versi del poeta vettori di quei sentimenti⁴¹. Andrebbe altresì evidenziato che tutto ciò s'inquadra in un'ottica di complessiva organizzazione armonica dello spettacolo:

L'étude d'un rôle ne suffit donc pas pour le bien rendre; il y faut joindre l'étude attentive de tous les autres rôles; et cette étude doit porter sur l'ensemble, le développement et la marche de l'action, être tout à la fois psychologique et physiologique, aller enfin jusqu'à découvrir les rapports les plus secrets du langage avec les sentiments sous l'empire desquels agissent et parlent les personnages du drame.⁴²

Pur nella loro promiscuità ideologica o nella faticosamente dissimulata scissione fra classicismo e modernità, i trattati del 1879 e dell'81 potevano indurre a credere che, nell'affrontare, a breve distanza, l'*art de la mise en scène*, Becq de Fouquières – con la sua sentita passione per il teatro⁴³, la sua sensibilità per il lavoro degli attori⁴⁴ (e, non ultimi, i suoi buoni rapporti con Émile Perrin⁴⁵) – avrebbe offerto un'analisi quantomeno equilibrata di questo fenomeno *moderno* per eccellenza.

A dire il vero, nella sua trattazione dell'84, Becq de Fouquières cerca – come in precedenza – di non apparire un *laudator temporis acti* e sfodera il linguaggio del positivismo, promettendo disamine serene dell'attualità, né si può negare che

⁴⁰ *Ivi*, pp. 267-268. L'attore non dovrebbe mai « confondre le sentiment et l'émotion ». Se un'emozione è troppo personale diventa « anti-esthétique », per cui l'attore, prima di entrare in scena, si appresta « à mettre son esprit dans une disposition convenable à jouer son rôle; et, pour cela, il va agir sur son esprit par son physique. Il doit donc se recueillir quelques instants avant de paraître devant le public, et prendre dans ses traits généraux le physique corrélatif de l'émotion ou du sentiment du personnage qu'il représente. C'est une ressemblance extérieure qu'il compose, dont l'effet réactif va développer dans son âme des tendances générales conformes au sentiment de son personnage; et c'est cette disposition extérieure qui va l'aider puissamment à trouver, en entrant en scène, l'intonation convenable » (*Ivi*, pp. 264, 268).

⁴¹ *Ivi*, p. 32.

⁴² *Ivi*, p. 194.

⁴³ Becq de Fouquières, nel trattato dell'81, promette un saggio sull'azione interpretativa (*Ivi*, p. IX).

⁴⁴ « Les plus douces larmes que nous devons à Racine nous ont été arrachées par les artistes de génie qui nous interprétaient ses œuvres » (*Ivi*, p. 140).

⁴⁵ Per l'omaggio a Émile Perrin, si veda altresì *Ivi*, pp. XV-XVI, ma anche L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 163.

il suo saggio manchi di capitoli (pensiamo, per esempio, al XXVIII) caratterizzati da una notevole capacità di osservazione in merito a problemi tecnici di palcoscenico, di prospettiva, di ottica e di prossemica dei solisti e dei gruppi, esibendo in effetti una competente « science comparable à celle qui préside à la composition et à la disposition d'un tableau », attenta a « déterminer le centre de gravité de la scène » ai fini dell'« équilibre moral et dramatique » di una rappresentazione⁴⁶.

Il punto delicato, però, stava proprio nella specifica *modernità* del tema, addirittura nella sua attualità anche polemica, che toccava non solo le categorie del classicismo e del romanticismo, ma, peggio, persino quelle del naturalismo, che stava sovvertendo il gusto teatrale e forse insidiando il sacello stesso della Comédie-Française, implicando un ripensamento profondo di quella tradizione cui il nostro autore era così profondamente legato.

Insomma, ora non si trattava più di elaborare un quadro poetico che armonizzasse in una misura nazionale il drammaturgo Racine e il poeta Victor Hugo; nell'84, dovendo affrontare, invertito, il rapporto tematico testo/dizione-rappresentazione come *mise en scène*-drammaturgia, Becq de Fouquières tira il freno e si appresta a combattere la grande battaglia ideologica dell'Ottocento: idealismo (classicismo) contro realismo, ritorcendo nei confronti di questa più recente avanguardia le sue stesse teorie:

Quelques auteurs modernes qui se piquent d'une exactitude scrupuleuse se leurrent eux-mêmes, parce qu'ils ne se rendent pas compte que ce qu'ils prennent pour la réalité n'est qu'une image et qu'une interprétation de la nature, modifiable suivant le tempérament, la constitution physique et l'adaptation physiologique de chacun de nous.⁴⁷

Perrin si era ritualmente sforzato di riportare a Molière qualche minimo passo « vers la vérité »⁴⁸, ma Becq de Fouquières dissente: i personaggi molieriani descrivono uomini in assoluto, « [d]ans les pièces modernes, au contraire, [...] les personnages sont le plus possible de leur temps ; et ce n'est plus l'homme en général qu'ils s'ingénient à nous peindre », tanto più strutturandosi su un *milieu*⁴⁹. Il contingente relativo si contrappone, quindi, all'ideale; l'assoluto del personaggio classicista è, infatti, ideale e morale, ma altra cosa è il carattere moderno, che il romanticismo aveva già immerso in un esagerato *colore locale*⁵⁰. Del resto,

⁴⁶ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 162-163. Del resto: « Tous les arts se rejoignent et ont pour point de départ commun les lois mêmes de la nature. Un metteur en scène et un directeur de théâtre doivent donc posséder une connaissance étendue des principes des arts et surtout de leurs fondements scientifiques, car ceux-ci sont dans l'art théâtral et particulièrement dans la mise en scène d'une application constante » (*Ivi*, p. 163).

⁴⁷ *Ivi*, p. 113.

⁴⁸ É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., p. XXX.

⁴⁹ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 81.

⁵⁰ Si veda, in particolare, la nota 72. Naturalmente, persino quando si tratta di allestire drammi inglesi o spagnoli (così cari ai romantici), s'invita – in grazia della loro « puissance représentative » – a « renoncer à toute somptuosité de mise en scène, autre que celle qui résulterait des décorations peintes » (*Ivi*, p. 179).

« [m]alheureusement, le naturalisme tend à remplacer l'étude psychologique par la description du phénomène physiologique qui en est l'antécédent »⁵¹, e la scuola realista non può che temere il teatro proprio perché esso potrebbe spingerla a recuperare il fondamentale metodo classico, ch'è psicologico⁵².

Nella sua foga polemica, qualche concessione comunque Becq de Fouquières la fa a « cette transfusion de sang moderne »: se saprà riconoscere i suoi limiti, il realismo darà comunque vita a un'arte, magari inferiore, ma feconda:

En résumé, la mise en scène est un art qui n'échappe pas aux conditions auxquelles sont soumis les autres arts. C'est une imitation visible et non déguisée de la nature, mais libre et synthétique, et pourtant créatrice [...]. Faire de la mise en scène une copie servile de la réalité serait d'abord une impossibilité matérielle.⁵³

Lo strumento principale e dichiarato della polemica di Becq de Fouquières è l'estetica, che, da un lato, viene occasionalmente mostrata come un mezzo interpretativo aperto alle correnti del tempo⁵⁴, da un altro, è definita elettivamente come una gabbia normativa, essendo appunto « l'étude des principes et des lois générales ou particulières qui régissent la représentation des œuvres dramatiques et concourent à la production du pathétique et du beau »⁵⁵. Secondo Catherine Naugrette, Becq de Fouquières s'arroccherebbe su un'estetica sostanzialmente passatista, che guarderebbe in particolare a Baumgarten e a Hegel, « affirmant sa dimension normative et posant le critère du Beau comme catégorie définitionnelle absolue de l'art et des buts de l'art »⁵⁶. Di fatto, al termine della sua trattazione, l'autore arriverà a elaborare

⁵¹ *Ivi*, p. 250.

⁵² Forse volutamente, parrebbe, Becq de Fouquières – in genere puntuale nelle sue formulazioni polemiche – ignora certi caratteri classicisti del naturalismo rivendicati dallo stesso Zola: « Aujourd'hui, nos classiques » – Corneille, in particolare – « si dédaignés sont la seule source où l'on doit remonter, si l'on veut tenter une renaissance dramatique », pur riprendendone solo l'« esprit » e non la « formule ». Sempre Zola, per il teatro (più che per il romanzo), aveva invitato a « remonter aux origines classiques, pour retrouver la hauteur de la conception et rendre à l'analyse psychologique et physiologique des personnages son rôle souverain » (É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, cit., pp. 35, 39).

⁵³ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 112-113, 251.

⁵⁴ « Comme le monde, comme les sociétés, comme toutes les sciences, l'esthétique a crû en complexité et en hétérogénéité, et nous ne sommes pas sans doute encore au bout des transformations que l'avenir lui imposera. La mise en scène ne peut pas s'isoler et se séparer de l'esthétique, dont elle n'est qu'une partie subordonnée ; elle ne doit pas obéir à des principes différents. C'est pourquoi l'évolution de la mise en scène n'est pas le résultat d'un parti pris, mais au contraire résulte d'une transformation insensible de l'esthétique dramatique et de la société moderne. La mise en scène a ainsi acquis une plasticité qu'elle n'avait pas autrefois, et sur ce point semble se soumettre ou tout au moins se prêter aux théories de l'école réaliste ou naturaliste » (*Ivi*, p. 82).

⁵⁵ *Ivi*, p. V.

⁵⁶ C. Naugrette, *L'Art de la mise en scène de Louis Becq de Fouquières : une esthétique négative*, in *Avènement de la mise en scène/Crise du drame. Continuités-discontinuités*, a cura di J-P. Sarrazac e M. Consolini, Edizioni di Pagina, Bari 2009, p. 175.

una pletora tale di condizioni e di strettoie estetiche da ridurre la *mise en scène* (e la modernità) in un angolo.

Ed eccoci al paradosso che il primo trattato organico sull'*Art de la mise en scène* sia una sorta di denuncia platonica dei pericoli della medesima, del suo intrinseco spreco rappresentativo e quindi della necessità di normarlo. A ben vedere, Hegel stesso – pur nell'indiscussa centralità della poesia drammatica (e comunque prendendo le distanze dall'opulenza della «pompa sensibile» dell'opera, «segno dell'inizio della decadenza dell'arte autentica») – aveva ammesso che «il lato scenico, con il suo lusso e la sua attrattiva pittorica, pretende parimenti per se stesso una compiutezza artistica»⁵⁷, ma Becq de Fouquières non concede molto in merito.

A suo avviso, tanti teatri a Parigi coprono le manchevolezze dell'arte drammatica con l'allestimento splendido:

Les ouvrages médiocres qu'ils montent ne réussissent la plupart du temps à captiver le public que par le pittoresque des décors, la richesse des costumes, l'ampleur de la figuration, ou même par les exhibitions les plus excentriques. L'art dramatique ramené ainsi à n'être que de l'art théâtral devient un art tout à fait inférieur. [...] L'abus ou l'excès de la mise en scène est donc ainsi contraire aux progrès de l'art dramatique [,]⁵⁸

ritenuta la categoria estetica assolutamente preminente, specie se consegnata alla lettura, «la véritable pierre de touche des œuvres dramatiques». Infatti, per Becq de Fouquières – rielaborando un noto tema aristotelico –, nella lettura si attinge il vertice estetico più elevato, considerato che «notre imagination seule fait tous les frais de la mise en scène», che potrà essere, quindi, al limite necessaria solo se un dramma è debole⁵⁹.

Qui, Becq de Fouquières non solo inverte vistosamente l'inclinazione personale a offrire prospettive interpretative ai testi poetici dei precedenti trattati, ma si pone in controtendenza soprattutto rispetto all'affermazione di Perrin che «toute pièce de théâtre est faite pour être représentée»⁶⁰. La lettura dell'opera drammatica, per Becq de Fouquières, crea invece, in noi, «une représentation subjective» del testo, una «mise en scène idéale» e insieme plastica, in sintonia con la nostra cultura e civilizzazione, che fa scaturire «l'émotion esthétique, non

⁵⁷ G.W.F. Hegel, *Estetica*, cit., pp. 1322-1323, 1333.

⁵⁸ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 14-15.

⁵⁹ *Ivi*, pp. 20, 22.

⁶⁰ É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit. pp. VI-VII. Perrin aveva altresì tacciato di «plaisir solitaire» da parte di spiriti poco amanti del teatro la mera lettura della drammaturgia. Va notato che, in un'altra recensione del 27 novembre 1882, sempre relativa a *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, Sarcey – dopo aver denunciato gli effetti di messinscena di Perrin d'una «réalité mesquine» e, al più, alla portata di un macchinista esperto – concludeva: «Savez-vous ce que j'ai fait le lendemain ? J'ai pris la pièce et me la suis lue à moi-même, et je me suis débarbouillé de la représentation de la veille dans cette lecture, où j'ai pris un extrême plaisir. Je vous engage à faire de même» (F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., IV, pp. 32, 34).

la plus forte, ni la plus profonde, ni la plus complète, mais la plus pure de tout alliage, qu'il nous soit donné d'éprouver » e che non sarà pertanto eguagliata da nessun, inevitabilmente manchevole, allestimento, che andrà al limite considerato giusto una necessità designata per una categoria di spettatori sensuali⁶¹.

Su tali presupposti, anche per il regista, in fondo, la messinscena, per avere qualche senso e peso, dovrà essenzializzarsi ovvero idealizzarsi e, di conseguenza, soprattutto normarsi. Quindi: « la mise en scène ne doit jamais contredire le texte poétique ou l'idée qu'on peut se faire des lieux, de l'époque, des costumes, de l'attitude et du langage des personnages »⁶²; ciò, tra l'altro, a causa dei limiti architettonici della *boîte* scenica e delle stesse sale teatrali: « Les conditions scientifiques de la mise en scène et de la décoration n'admettent donc pas toutes les possibilités réelles ; comme tous les arts, c'est un art qui a ses limites »⁶³. Visto che « [t]out est faux dans la nature peinte qui enveloppe les acteurs ; il est donc inutile de faire ressortir ce défaut inhérent aux représentations théâtrales, tandis que tout est vrai, absolument vrai, ou doit le paraître, dans les passions qui animent les personnages du drame ». Anche qui sorge una regola suprema ovvero che « [l']art du metteur en scène demande beaucoup plus de précaution que d'audace » e ottiene « un effet réellement puissant qu'en sachant se décider à une foule de sacrifices nécessaires »⁶⁴.

Come già ricordato, l'approccio estetico di Becq de Fouquières – al di là delle tradizionali nozioni del gusto e del bello – è pure pregno di temi socio-percettivi di marca più positivistica. Infatti, « les conditions de la mise en scène ne sont pas soumises aux vues plus ou moins arbitraires d'une école, mais dépendent uniquement des lois mêmes de l'esprit humain »⁶⁵. Era stato soprattutto Sarcey – in un sintetico *Essai d'une esthétique de théâtre* del 1876, caratterizzato invero da molto senso pratico e bonaria insofferenza nei confronti de « les théologiens de la critique » e in fondo della stessa tanto richiamata estetica – a porre lo spettacolo teatrale « sur le terrain des faits sensibles », che, dal suo punto di vista, erano per l'appunto largamente connessi alle possibilità percettive del pubblico, che giustificavano sulla scena sia delle « conventions temporaires » o « changeantes » sia altre « universelles », che si condensavano attorno al dato di fatto che il reale a teatro appare falso⁶⁶.

Becq de Fouquières si colloca più o meno sulle stesse posizioni e, di conseguenza, ribadisce che l'unica realtà che il pubblico applaude non è « la reproduction d'une réalité qu'il ne lui a pas été donné d'observer directement, mais le degré de ressemblance de l'image que vous dessinez à ses yeux avec l'idée qu'il s'est for-

⁶¹ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., pp. 9 e ss.

⁶² *Ivi*, p. 35.

⁶³ *Ivi*, p. 39.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 43-44.

⁶⁵ *Ivi*, p. 49.

⁶⁶ F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre*, cit., I, pp. 122, 132-133.

mée du fait représenté »⁶⁷. Come per Sarcey, la *bête noir* di Becq de Fouquières è, una volta di più, il naturalismo dilagante:

Ce que nous cherchons dans le théâtre, en dépit de l'école réaliste, qui a absolument tort sur ce point, c'est une image des idées acquises et enregistrées par notre esprit ; c'est le spectacle de passions analogues à celles qui pourraient nous agiter.⁶⁸

D'altro canto, la messinscena stessa è quasi resa impossibile dal naturalismo stesso perché « il ne serait plus un art synthétique obéissant à ses lois propres », inevitabilmente distaccandosi dalla « loi de concentration, en vertu de laquelle l'attention du spectateur est ramenée et se fixe sur le personnage humain », facendo sì, tra l'altro, che di tutto il resto ci si scordi, celebrando « le triomphe de l'être humain sur la nature, de l'intelligence sur la matière »⁶⁹.

A conti fatti, in qualsiasi ambito ricada – secondo Becq de Fouquières – la messinscena è destinata a consumarsi ai limiti dell'estinzione, specie se la medicina alle deviazioni dello spirito dell'epoca sarà solo « un retour nécessaire au répertoire classique », per quanto potenzialmente modernizzato (si vedano i capp. XXIV e XXXV). Nella sostanza, Becq de Fouquières propone un'accorta restaurazione di quel teatro del *Grand Siècle* e immediatamente successivo, che – secondo Perrin –, a causa della sua stessa « disposition matérielle [...] rendait impossible toute illusion théâtrale », fondando la *mise en scène* principalmente sulla declamazione degli attori⁷⁰.

Così, *L'Art de la mise en scène* di Becq de Fouquières si presenta come un *pamphlet* restauratore (sulla linea di vari altri dell'epoca), segnatamente mirato sulla denuncia estetica non solo dell'arte *inferiore* del naturalismo, con il suo contraddittorio principio « de juxtaposer l'art et la réalité »⁷¹, bensì, più sottilmente, anche degli estremi bagliori romantici ancora avvertiti nella pratica scenica pittorica di un Perrin. Non è affatto un caso che la stessa « vaine prodigalité », imputata alla poesia romantica nel *Traité général de versification française* (cfr. la nota 30), venga nel 1884 proiettata come accusa capitale sulla messinscena moderna (si veda altresì la nota 73).

Del resto, l'attacco di Becq de Fouquières al realismo transita inevitabilmente attraverso la ripresa dell'usata polemica nei confronti della scuola romantica:

Quelle que soit la prédilection que j'éprouve personnellement pour Racine, je ne crois cependant pas que l'on puisse dire que Corneille et Racine aient été de plus grands poètes que Victor Hugo. Si donc ce n'est pas dans l'inégalité de leur génie poétique que gît la différence de vitalité de leurs œuvres dramatiques, il faut en faire

⁶⁷ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 186.

⁶⁸ *Ivi*, p. 98.

⁶⁹ *Ivi*, p. 253.

⁷⁰ É. Perrin, *Étude sur la mise en scène*, cit., p. XVIII.

⁷¹ L. Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène*, cit., p. 273.

remonter la cause à un excès de richesse dans l'imagination de Victor Hugo, qui l'a entraîné à un abus perpétuel d'effets uniquement représentatifs et à une recherche purement épique du pittoresque et de la couleur locale.⁷²

Al di là di tutte le considerazioni critiche, estetiche e speculative che la strutturano, *L'Art de la mise en scène* va così a determinare implicitamente, ma con evidenza, anche una nozione storico-ideologica ovvero che l'avvento della regia – nel quadro della storia degli spettacoli – rappresenta qualcosa di più dell'affermazione d'una tecnica d'organizzazione di palcoscenico o d'una funzione professionale, bensì pure uno spartiacque fra antico e moderno, una contraddizione cogente fra l'austerità e la misura classica dell'idealismo e le sfrangiate espressioni della modernità, che, segnatamente nel romanticismo – con la sua libertà, la sua « vaine prodigalité », il suo « excès de richesse dans l'imagination » e « un abus perpétuel d'effets uniquement représentatifs »⁷³ – aveva avuto il suo momento di fissione per poi proiettarsi, con le opportune variazioni anticlassiche, su tutta la protoregia del XIX secolo.

⁷² *Ivi*, pp. 100 e ss.

⁷³ Se si torna alla citazione cui si riferisce la nota 58, si verificherà che i termini *abus* ed *excès*, usati per la drammaturgia di Hugo, vengono parimenti a qualificare, per Becq de Fouquières, le pecche della moderna messinscena.