

L'Othello di Vigny: il traduttore-metteur en scène si fa procuratore¹ dell'autore

Elena Randi

1. Le peripezie di un testo

Per quanto ci è dato sapere, *Othello* viene pubblicato per la prima volta in francese nel 1745 nel volume d'esordio del *Théâtre anglois* di Pierre-Antoine de La Place². Difficile parlare dell'opera come di una *traduzione*, dato che le modifiche e i tagli rispetto all'originale shakespeariano sono assai numerosi. Piuttosto limitate, invece, sono le omissioni nell'*Othello* edito nello *Shakespeare, traduit de l'anglois* di Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, un corposo lavoro in venti volumi, il primo dei quali edito nel 1776, l'ultimo nel 1783³; in compenso, questa versione del *More de Venise* presenta alcune aggiunte rispetto alla tragedia-matrice e diverse scorrettezze nella traduzione. Entrambi i testi, scritti avendo come riferimento note edizioni inglesi settecentesche, sembrano destinati alla lettura, non pensati per essere messi in scena.

Sul finire del XVIII secolo vengono realizzate altre tre versioni, tutte – pare – concepite per la rappresentazione, benché nessuna risulti concretamente allestita. La più antica, scritta da Monsieur Douin nel 1773⁴, mutila e modifica talmente l'originale da indurre Margaret Gilman a ritenerla quasi un testo autonomo *ispirato* all'*Othello* shakespeariano⁵; la seconda, ad opera di Jean-François Butini e datata 1785⁶, comporta l'introduzione di varie alterazioni di rilievo del modello inglese,

1. L'espressione è sottratta a Roberto Alonge, che la impiega nel suo *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 33.

2. [P.-A. de La Place], *Le Théâtre anglois*, 8 voll., [s.n.], Londres 1745-48.

3. [P.-P.-F. Le Tourneur], *Shakespeare, traduit de l'anglois*, 20 voll., chez la Veuve Duchesne, Paris 1776-83.

4. *Le More de Venise, tragédie angloise du théâtre de Shakespear, précédée d'un discours préliminaire*, par M. Douin, de l'Imprimerie de Louis Cellot, Paris 1773.

5. Cfr. M. Gilman, *Othello in French*, Champion, Paris 1925, p. 42.

6. *Othello, drame en cinq actes et en vers, imité de Shakespeare*, par Monsieur Butini, [s.n., s.l.] 1785.

quali l'omissione di alcune scene, la semplificazione dell'azione, il rispetto delle tre unità, il cambiamento del finale, la trasformazione di Othello in un bianco. Non molto più fedele è un manoscritto di autore ignoto, conservato nella Bibliothèque Nationale con la segnatura fr. 9263, il quale, basato sull'esemplare di Le Tourneur, taglia circa metà della tragedia e introduce modifiche poco felici⁷.

In scena va l'*Othello* di Jean-François Ducis⁸, rappresentato al Théâtre de la République con grande successo il 26 novembre 1792 e alla Comédie-Française l'8 novembre 1800, quindi ripreso per alcuni anni a partire dal 1826, in pieno clima romantico⁹. Un breve sunto della parte iniziale della tragedia può dare un'idea della distanza dall'originale. Nel primo atto, ambientato nella sala per le riunioni del Senato di Venezia, si stanno raccontando le imprese vittoriose di Othello contro Verona, quando entra Odalbert, padre di Hédelmone, infuriato poiché crede erroneamente che la figlia abbia sposato a sua insaputa Othello. I due, innamorati, cercano invano di difendersi. Nel secondo atto Hédelmone racconta della morte della madre, precisando che le ultime parole rivolte a lei erano state una tremenda profezia: «Morirai infelice»¹⁰, che Hédelmone continua a temere si dimostri veridica. Intanto sopraggiunge un tale di nome Lorédan, che comunica a Hédelmone il proprio desiderio di partire per la guerra, sperando d'essere ucciso. Inutile proseguire: appare già evidente la remota prossimità del lavoro di Ducis alla tragedia shakespeariana. Si aggiunga soltanto che dalla *pièce* settecentesca scompare Iago, vale a dire il motore stesso dell'intrigo, sostituito da un fiacco e freddo confidente di nome Pézare.

In epoca romantica le versioni francesi di *Othello* apparse prima del 1830, anno di pubblicazione della traduzione offerta da Vigny¹¹, sono modelli puramente letterari, contraddistinti da accuratezza e fedeltà crescenti al testo d'origine, ma non pensati per la scena. Si tratta di due revisioni dell'edizione curata da Le Tourneur, uscite negli anni Venti¹². Nel frattempo, si realizzano versioni pantomimiche e liri-

7. Il manoscritto di autore ignoto e senza data di *Othello, ou le More de Venise, pièce de Shakespeare en cinq actes* è conservato nella Bibliothèque Nationale de France (sezione Manuscrits occidentaux) con la segnatura fr. 9263. Fa parte di una serie di *pièces* del XVIII secolo raccolte in un volume da Monsieur de Soleinne. Secondo Margaret Gilman, il manoscritto risale ad un periodo compreso fra il 1783 e il 1792 (Gilman, *Othello in French*, cit., p. 50).

8. J.-F. Ducis, *Othello, ou le More de Venise, tragédie*, [s.n.], Paris 1793.

9. Cfr. A. Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Slatkine, Genève 1970 (réimpression de l'édition de Plon-Nourrit, Paris 1901).

10. J.-F. Ducis, *Othello ou le More de Venise*, in *Quattro volti di Otello*, a cura di M. Grondona e G. Paduano, Rizzoli, Milano 1996, pp. 313-96; citazione a p. 336.

11. *Le More de Venise, Othello. Tragédie traduite de Shakespeare en vers français, par le C.te Alfred de Vigny*, chez Levavasseur, Paris 1830. Margaret Gilman – che poteva consultare un manoscritto dell'*Othello* di Vigny oggi non disponibile, manoscritto senza dubbio autografo, benché la Gilman non lo espliciti evidentemente ritenendolo scontato – scrive che «la data più vecchia nel manoscritto è “ottobre 1828”, posta all'inizio del IV atto, e l'ultima è “18 giugno 1829”, inserita all'atto II, scena 16» (Gilman, *Othello in French*, cit., p. 93). Probabilmente l'autore ha scritto gli ultimi due atti prima degli altri.

12. Bruguère de Sorsum aveva tradotto *Othello* e altri cinque testi shakespeariani, ma *Othello* e

che. Particolarmente famosa l'opera di Rossini, con libretto di Berio di Salsa, approdata al Théâtre Italien nel '21, cinque anni dopo la prima napoletana¹³.

Certamente la scelta di proporre una tragedia shakespeareiana prende una forma più concreta nella mente di Vigny dopo aver assistito alle esibizioni degli attori inglesi a Parigi¹⁴. Il 31 luglio 1822 una *troupe* diretta da Mr. Penley, già Roderigo al Drury Lane¹⁵, recita *Othello* alla Porte-Saint-Martin. I fischi, tali da impedire al pubblico di udire le battute pronunciate, inducono gli interpreti a saltare dalla metà del terzo atto alla seconda scena del quinto. È un insuccesso clamoroso. Quando, il giorno dopo, viene proposto *The School for Scandal* di Sheridan, la polizia è costretta ad intervenire per arrestare le risse. La compagnia si trasferisce allora in un teatrino di rue Charteine, dove ha maggiore fortuna e dove resta sino al 19 ottobre, di Shakespeare offrendo *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *Richard III*, *Macbeth* e *Othello*. Come riesce a dimostrare con quasi assoluta certezza André Jarry, Vigny deve avere assistito alla rappresentazione di *Othello*¹⁶.

Se gli spettacoli del 1822 non avevano avuto alcuna *chance* d'essere giudicati imparzialmente data la situazione politica, fortemente ostile all'Inghilterra, e se del resto è probabile che la *troupe* fosse assai mediocre, cinque anni dopo una compa-

Romeo and Juliet sono andati perduti. Da vari indizi dobbiamo supporre che fossero prove di rilievo (sul tema, cfr. ivi, pp. 83-5).

13. Al Théâtre Italien Giuditta Pasta ne è l'interprete principale, seguita negli anni 1826-28 da Henriette Sonntag e, fra il 1828 e il 1831, da Maria Malibran. Sulle versioni pantomimiche e liriche dell'*Othello* proposte in Francia tra 1800 e 1830, cfr. ivi, pp. 85-91. Come si intuisce dal titolo, il volume si occupa delle diverse versioni francesi dell'*Othello* dalla prima, di La Place, sino al 1925, data di edizione del libro.

14. Sulle rappresentazioni shakespeareiane degli inglesi a Parigi in epoca romantica, cfr. J. L. Borgerhoff, *Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration*, Hachette, Paris 1912. E inoltre: M. Descotes, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, PUF, Paris 1955, pp. 36-43; A. Jarry, *Vigny traducteur de Shakespeare*, in A. de Vigny, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1986-93 (d'ora in avanti questa edizione delle *Oeuvres complètes* viene indicata come VOCP), vol. I (*Poésie, Théâtre*, par F. Germain et A. Jarry), pp. 1347-68.

15. Il nome di Penley si trova nell'elenco di personaggi e interpreti della messinscena data nel 1818 al Drury Lane, in W. Shakspeare, *Othello, a tragedy. With prefatory remarks. The only edition existing which is faithfully marked with the stage business, and stage directions, as it is performed at the Theatres Royal*. By W. Oxberry, Comedian, Simpkin and Marshall, London 1822; e inoltre nella lista dei personaggi ed interpreti della messinscena del Drury Lane di data imprecisata, riportata in W. Shakspeare, *Othello: A Tragedy, In Five Acts. Printed from the acting copy [...], To which are added a description of the costume, cast of the characters, entrances and exits, relative positions of the performers on the stage, and the whole of the stage business. As now performed at the Theatres Royal, London, Cumberland*, London [s.d.]. Il catalogo della Bibliothèque Nationale di Parigi indica come datazione il 1829, nel Copac inglese una biblioteca ipotizza che l'anno di pubblicazione sia il 1827, un'altra il 1830.

16. «Vigny [...] era a Parigi [...] in luglio e in agosto. C'era ancora [...] nel mese di settembre. E forse vi si attardò ulteriormente. Il testo edito del *More de Venise*, fin dall'inizio della prima scena, inserisce questa nota: "Non ho esitato a ristabilire questa scena che ho visto maldestramente soppressa in parte dagli attori inglesi (di second'ordine, è vero)". Vigny non avrebbe definito gli attori del 1827-1828 [venuti, anch'essi, a Parigi a rappresentare *Othello*] come "attori di second'ordine". E d'altra parte, l'edizione di *Othello*, edita da M^{me} Vergne, conforme alle rappresentazioni della seconda stagione, non comporta il taglio in questione. Vigny assistette dunque sia ai "disordini" della sera del 31 luglio, sia alla ripresa della *pièce*, il 21 settembre» (Jarry, *Vigny traducteur de Shakespeare*, cit., vol. I, p. 1349).

gnia inglese torna a Parigi proponendo alcuni allestimenti shakespeareiani con un successo tale che le repliche si protraggono per dieci mesi, dal settembre 1827 al luglio 1828. Agli attori "secondari", provenienti da diversi teatri britannici e che si esibiscono ora all'Odéon ora alla Salle Favart, si uniscono, per periodi limitati, i maggiori artisti del Covent Garden e del Drury Lane.

Nel settembre 1827 Othello è interpretato da Charles Kemble, una prova seguita, fra l'altro, a pochi giorni di distanza, da quella dei Comédiens Français sul testo di Ducis. L'esibizione parigina di William Charles Macready nella stessa parte, nel luglio 1828, è preceduta di due mesi da quella di Edmund Kean, ammiratissima da Vigny, benché si tratti di un periodo di declino dell'arte dell'attore. Poiché il pubblico contesta lo spettacolo e l'interprete principale, Vigny, indignato, commenta:

Di fronte all'*Othello* di Shakespeare e a Kean, ho sentito risuonare nelle mie orecchie le volgarità più profane che mai l'ignoranza parigina abbia scatenato in una sala di spettacolo. È stato abbastanza da farmi arrossire di scrivere per simili Galli. Sono stato tentato per tutta la giornata di riprendere la mia calma arrugginita e di tornare a fare l'ufficiale¹⁷.

Secondo i giornali, dell'interpretazione degli attori inglesi desta scalpore il rifiuto delle *bienséances* tipiche della recitazione della tragedia a Parigi, dove si ritiene che gesti e inflessioni vocali più realistici debbano spettare solo ai generi "minori", allestiti nelle sale dei *boulevards*, non al teatro "alto". In questo senso, la lezione d'oltremania è importantissima, poiché apre i Comédiens Français ad uno stile meno accademico, più contaminato dalla maniera "popolare".

Le More de Venise di Vigny – rappresentato alla Comédie il 24 ottobre 1829 – pur con tutte le riserve che si delineeranno, può essere considerato il primo tentativo di mettere in scena un *Othello* francese aderente all'originale shakespeareiano¹⁸. In una sorta di postilla intitolata *Documents* (o, secondo alcune versioni, *Documens et variantes*) l'autore scrive di aver tradotto la tragedia da un esemplare dell'edizione in folio del 1623¹⁹. André Jarry dimostra tuttavia l'inesattezza dell'affermazione provando invece come egli tenga conto di almeno tre versioni oltre a quella dell'in

17. Lettera del 17 maggio 1828 a Guillaume Pauthier de Censay, in A. de Vigny, *Correspondance*, sous la direction de M. Ambrière, PUF, Paris 1989-94, t. 1 (*1816-juillet 1830*), pp. 300-1; citazione a p. 301. D'ora in avanti si indica il primo tomo di questa edizione della *Correspondance* con l'abbreviazione VCP.

18. *Le More de Venise* riprende quello che presumibilmente era il titolo shakespeareiano originario. Scrive Melchiori: «La compagnia di Shakespeare [...] fu invitata ben dodici volte, fra il 1° novembre 1604 e il 12 febbraio 1605, a presentare spettacoli a corte. Otto di questi furono drammi di Shakespeare, e il primo di essi venne registrato nel libro mastro del Maestro di cerimonie con il titolo *The Moor of Venis*» (G. Melchiori, *Shakespeare. Genesi e struttura delle opere*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 474).

19. Cfr. A. de Vigny, *Documents*, in VCP, vol. 1, pp. 549-50; in particolare, p. 549. Che Vigny abbia sotto mano l'in folio è dimostrato anche da una lettera del 10 settembre 1829 a Prosper Robert, dove, riferendosi al *More de Venise*, scrive: «Vi sarebbe possibile farmi avere di nuovo lo Shakespeare del 1630 in folio che avevo avuto da voi?» (VCP, p. 359). La data 1630 è errata. Quella esatta è il 1623, come Vigny stesso scrive in *Documents*.

folio procuratagli dall'attore inglese, Charles Mayne Young: la versione contenuta nelle opere di Shakespeare a cura di Johnson e Steevens, pubblicata da Bathurst nel 1773²⁰, e le traduzioni francesi di Guizot e di Le Tourneur, quest'ultima seguita in un minor numero di casi rispetto alla precedente²¹.

Se conoscere le fonti da cui Vigny trae il suo testo è utile per uno studio filologico, ai nostri fini risulta più interessante verificare costanti e varianti rispetto all'in folio, le cui differenze dalla Bathurst sono irrilevanti per la nostra analisi, a parte per un caso, che si segnalerà.

Premettiamo anzitutto che Vigny decide di rendere in versi la tragedia, compiendo così una scelta che comporta necessariamente una serie di consistenti modifiche dell'originale, da lui stesso ammesse pur precisando di aver voluto rispettare il *sens* se non la *lettre* dell'opera shakespeariana²². L'affermazione è vera solo parzialmente, come dimostrano alcuni cambiamenti non insignificanti²³. Soprattutto, piuttosto alterata è la conclusione della *pièce*. È noto in che modo si attuino gli omicidi di Cassio e Roderigo nella tragedia secentesca e come Othello scopra il nome dell'assassino²⁴. Vigny risolve le due uccisioni in maniera assai più semplice, in tal modo, oltretutto, abolendo il personaggio di Graziano:

RODERIGO (*ad un angolo della strada. Si slancia dal suo posto, e dà un colpo a Cassio*).
È lui! È lui! Muori, traditore!

CASSIO. In fede mia, senza il mantello, sarei morto. Ah! signore, sono io a colpirti.
(*sfodera la spada e colpisce Roderigo*)

20. W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, in Id., *The Plays. In ten volumes. With the corrections and illustrations of Various Commentators; To which are added notes by Samuel Johnson and George Steevens*, Printed for C. Bathurst, London 1773, vol. x, pp. 360-521.

21. Cfr. Jarry, *Vigny traducteur de Shakespeare*, cit.

22. Cfr. A. de Vigny, *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, in *VOCP*, vol. I, pp. 396-414; riferimento a p. 411.

23. A volte (ma abbastanza eccezionalmente) le modifiche semantiche paiono dovute a fraintendimenti. In II, 2, ad esempio, Shakespeare fa dire a Iago che Roderigo è un «poor trash of Venice, whom I trace / For his quick hunting», un «povero cane di veneziano, che tengo al guinzaglio nella caccia» (W. Shakespeare, *Otello*, in Id., *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori, Mondadori, Milano 1976-91, vol. IV, *Le tragedie*, pp. 276-553 – d'ora in avanti, SOM; citazione alle pp. 356-7; II, I, vv. 301-302; i versi di SOM qui e sempre successivamente si riferiscono a quelli della versione inglese; i numeri di pagina sono quelli dell'originale inglese e della traduzione italiana a fronte). Vigny rende il verso con «un traquer ardent qui battra bien le bois», «un battitore ardente che batterà bene il bosco», espressione impiegata per definire Roderigo (A. de Vigny, *Le More de Venise. Othello*, in *VOCP*, vol. I, pp. 391-547; citazione a p. 450; II, 7, v. 675). D'ora in avanti questa edizione dell'*Othello* di Vigny è indicata come VOP. Da qui in poi nel citare dall'*Othello*-matrice facciamo riferimento all'in folio del 1623 o, meglio, all'edizione d'esso offerta in W. Shakespeare, *Othello, the Moor of Venice*, edited by M. Neill, Oxford University Press, Oxford 2006 (abbreviata in SOO). Ma quando proponiamo passi tradotti in italiano ci appoggiamo a SOM – volume, come si è detto, provvisto del testo inglese e, a fronte, di quello italiano – previa verifica della corrispondenza del passo inglese di riferimento con la redazione dell'in folio del 1623.

24. Nel presente scritto abbiamo sempre uniformato i nomi dei personaggi dell'*Othello*, che da Vigny e da altri autori non sono tutti proposti esattamente come in Shakespeare. Così, abbiamo scelto la dizione Iago, anziché Yago, e Roderigo anziché Rodrigo.

RODERIGO. Ah! sono morto!

(Iago colpisce Cassio alla gamba)

CASSIO. Assassino!

(Iago finisce Roderigo e se ne va)

RODERIGO (morente, a Iago). Delinquente!²⁵

L'autore francese inoltre abbrevia in modo sostanziale il quinto atto, sicché il dialogo fra Othello e Desdemona prima dell'omicidio è raccorciato, come pure assai ridotto è il concitato colloquio finale tra Emilia e Othello. Spariscono altresì i versi finali, successivi al suicidio del Moro. Se infine il personaggio principale si uccide di propria mano, come nell'originale, non si realizza l'assassinio di Emilia, che resta fino al chiudersi del sipario in lacrime, ai piedi del letto di Desdemona.

Vigny non altera mai l'ordine delle scene benché le numeri diversamente dal testo inglese del 1623; opera, però, alcune aggiunte, ma principalmente effettua tagli. Verosimilmente determinati anche (ma non solo) dalla necessità di contenere la durata dello spettacolo, se ne riscontrano di abbastanza consistenti nella riunione del Senato²⁶. Poiché si tratta di espunzioni di discorsi utili ad esprimere un'idea o un convincimento ma superflui per lo sviluppo della *fabula*, esse non intaccano il procedere dell'azione; piuttosto, la sveltiscono.

Tra le soppressioni principali si possono segnalare inoltre l'abolizione dell'esordio del terzo atto²⁷, che comporta la scomparsa di personaggi secondari e del Buffone, e, di conseguenza, la rinuncia ad alcuni dei tratti comici presenti nel testo secentesco. A ciò si unisce la modifica o il taglio dei riferimenti di stampo erotico e osceno, ampiamente presenti in Shakespeare. Qualche esempio. Verso l'inizio dell'opera Iago annuncia volgarmente a Brabantio una notizia in italiano traducibile: «Ora, ora, proprio ora, un vecchio montone nero sta montando la vostra candida pecorella»²⁸. L'allusione, inequivocabile, è all'atto carnale che Othello e Desdemona starebbero compiendo. Vigny sceglie una soluzione assai più casta: «La colomba è preda del vecchio e nero avvoltoio»²⁹, una battuta che può non essere interpretata in senso sessuale. Cancella inoltre altre frasi oscene d'inizio tragedia e in una nota al testo si preoccupa di giustificare la scelta:

Non penso che qualcuno rimpianga le espressioni troppo energiche di cui si serve Iago in questa scena, e particolarmente quelle della battuta che comincia con "I am one, Sir,

25. VOP, p. 530 (V, I, vv. 2147-2150).

26. Segnaliamo alcuni dei più notevoli: si abbreviano in modo rilevante le discussioni sulle tattiche belliche dei Turchi contro Venezia (SOO, pp. 215-8; I, 3, vv. 4-48); il Doge non si preoccupa più di intervenire a sostegno dell'idea che l'unione di Othello e Desdemona non debba essere ragione dei lamenti di Brabantio (SOO, p. 227; I, 3, vv. 198-208); sparisce la promessa di Othello al primo cittadino di Venezia di comportarsi eroicamente anche qualora Desdemona lo segua a Cipro (SOO, pp. 231-2; I, 3, vv. 258-272).

27. Più precisamente, si taglia quanto nell'in folio del 1623 costituisce le prime due scene e buona parte della quarta del terzo atto.

28. SOM, pp. 286-7 (I, I, vv. 88-89).

29. VOP, p. 420 (I, I, v. 70).

that comes to tell you”, ecc. e che non riporto per rispetto verso le donne che sanno l’inglese. Tutti gli attori inglesi celebri – Kean, Kemble, Young e Macready – tagliano abitualmente le parole troppo libere³⁰.

Nella terza scena del terzo atto, dopo che Iago ha ormai ampiamente instillato la gelosia nel cuore del Moro, Shakespeare inventa un dialogo piuttosto crudo fra i due, dialogo che prende le mosse dalla richiesta pronunciata da Othello di avere prove certe sull’infedeltà della moglie e alla quale Iago ribatte: «Ma quale certezza volete, signore? Vorreste forse assistere a bocca aperta, come un volgare spione, mentre lui la monta? [...] Sarebbe molto penoso e difficile riuscire a farveli vedere in una situazione simile [...]. Anche se fossero lascivi come capre, focosi come scimmie, osceni come lupi in amore, brutali come due volgari villani ubriachi, non riuscireste mai a vederli»³¹. L’autore cassa il pezzo, come pure quasi tutti i molteplici appellativi scurrili attribuiti da Othello a Desdemona. Fra gli altri, quelli fatti pronunciare da Shakespeare al protagonista nella seconda scena del quarto atto, dopo che la giovane donna gli ha chiesto quale colpa abbia involontariamente commesso: «Questa bella carta, questo magnifico libro d’amore fu fatto per scrivervi su la parola “puttana”? Quale peccato hai commesso? E me lo domandi? Tu, donnaccia pubblica!»³².

Infine, il *More* francese aggiunge parecchie didascalie, laddove nell’in folio sono scarse.

Non è stato possibile rintracciare un copione della prima rappresentazione del *More* di Vigny³³. Possediamo però alcune informazioni importanti riguardo al testo usato per la scena tratte da annotazioni offerte dall’autore nelle edizioni della tragedia, dalle recensioni dello spettacolo e dalle notizie fornite da Margaret Gilman e Fernand Baldensperger, che nei primi decenni del Novecento hanno potuto consultare e hanno parzialmente descritto un manoscritto di lavoro, allora nella collezione Barthou e oggi non disponibile, da entrambi ritenuto una versione pensata per la scena³⁴. Proprio da Margaret Gilman apprendiamo anzitutto che esso «presenta assai poche varianti rispetto alla prima edizione» della tragedia offerta da Vigny³⁵. Le modifiche testuali osservate in quest’ultima rispetto al modello in-

30. VOP, p. 421 (nota dell’autore).

31. SOM, pp. 424-7 (III, 3, vv. 393-404).

32. SOM, pp. 480-1 (IV, 2, vv. 70-72).

33. Una ricerca piuttosto accurata presso il Centre historique des Archives Nationales di Parigi induce a ritenere assai poco probabile l’esistenza di un copione per la censura, del resto non repertoriato nel precisissimo O. Krakovitch, *Les pièces de théâtre soumises à la censure (1800-1830). Inventaire des manuscrits des pièces (F18 581 à 668) et des procès-verbaux des censeurs (F21 966 à 995)*, Archives Nationales, Paris 1982. Neanche la ricerca presso la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française ha condotto a rintracciare un copione destinato al suggeritore o a qualche attore.

34. Cfr. Gilman, *Othello in French*, cit., p. 93, e F. Baldensperger, *Notes et éclaircissements*, in A. de Vigny, *Oeuvres complètes*, Conard, Paris 1914-35, vol. V (*Théâtre*), t. I, pp. 279-313; in particolare, pp. 289-95. Il manoscritto era formato di 185 fogli.

35. Gilman, *Othello in French*, cit., p. 93. La studiosa precisa che «mancano le note, ma vi sono varie osservazioni, didascalie e diagrammi delle posizioni sul palcoscenico» (*ibid.*).

glesi sembrano tutte confermate nella redazione per la rappresentazione del 1829, come pare lecito affermare sulla base delle indicazioni di Baldensperger sul manoscritto in suo possesso³⁶.

Diverso dalla tragedia shakespeariana, ma anche dalla prima edizione di Vigny, risulta invece nel copione l'inizio del quarto atto, dal quale sono espunte quelle che nella pubblicazione del 1830 costituiscono le prime quattro scene. Come già riconosceva il drammaturgo francese, a causa di questo taglio il tessuto degli eventi non tiene. Nelle scene indicate, infatti, Othello vede in mano a Cassio il famoso fazzoletto. Abolendole, lo spettatore non capisce più perché verso la fine del quinto Othello urla, infuriato, a Desdemona: «Ho visto il fazzoletto fra le sue mani»³⁷, intendendo dire di averlo scorto in mano a Cassio. Con l'omissione si perde inoltre – problema più importante – la prova principale della pretesa colpevolezza di Desdemona: la presunta confessione concessa da Cassio a Iago (e udita di nascosto da Othello) di avere una tresca con Desdemona, confessione che convince definitivamente il protagonista ad uccidere la donna amata. Spiega Vigny che la soluzione da lui operata per la messinscena

getterebbe confusione nell'intrigo a chiunque avesse occhi attenti; ma, fortunatamente, gli occhi della massa non lo sono abbastanza, e in un dialogo rapido lo stordimento la afferra al punto di impedirle di fare obiezioni. In questo consiste il lato fragile della scena; è triste che l'azione possa portare al punto di interdire la riflessione. Comunque sia, si vede cosa avviene dal triste costume stabilitosi da lungo tempo di lasciar correggere i grandi uomini da quelli piccoli; questi ultimi tolgono loro il buon senso³⁸.

Se a causa dei salti logici Vigny nel passo citato parla di *fragilità* della messinscena, non si esime, però, dallo sfruttare la “distrazione” degli spettatori per tagliare i passaggi ritenuti rei di rallentare il ritmo dell'azione. Come a dire: conta poco che l'intrigo non tenga, dato che il pubblico, immerso emotivamente nella storia, non ne percepisce le incoerenze o le lacune. La scena, in altri termini, offre sì il destro ad introdurre incongruenze, ma ciò può essere usato a favore dello spettacolo, secondo una tesi che compare in modo non troppo dissimile in Joanna Baillie, ossia in un'autrice teatrale inglese in anni non lontani³⁹.

Mentre nella prima edizione del *More* Vigny mantiene il personaggio di Bian-

36. Baldensperger elenca i maggiori tagli introdotti da Vigny nel manoscritto Barthou rispetto all'originale inglese. Sembra di capire che la numerazione degli atti, delle scene e dei versi da lui indicati corrisponda a quelli dell'edizione del 1623. Pare che non vi siano espunzioni consistenti oltre a quelle già presenti nella prima edizione del *More* di Vigny e a quelle segnalate da Vigny stesso nelle note della prima edizione come introdotte solo in scena, né che siano presenti differenze nella numerazione degli atti e delle scene. Riportiamo qui di seguito l'elenco dei tagli offerto da Baldensperger: II, 1, vv. 137-192; III, 1-2; III, 4, vv. 124-233; IV, 1, vv. 1-122; V, 1, vv. 95-158 (Baldensperger, *Notes et éclaircissements*, cit., p. 291). Gli stessi tagli (o quasi) sono indicati in Gilman, *Othello in French*, cit., pp. 100-9.

37. VOP, p. 537 (V, 2, v. 2249).

38. VOP, p. 1420, nota a.

39. Cfr. P. Degli Esposti, *Joanna Baillie: il teatro della passione*, in questo numero del “Castello di Elsinore”.

ca, nell'allestimento manca anch'esso, oltre a quelli del Buffone e di Graziano assenti anche nella versione a stampa; lo apprendiamo dalle recensioni⁴⁰, oltretutto da una nota introdotta dall'autore già nella pubblicazione del 1830:

La parte di Bianca è stata soppressa sin dal tempo di Shakespeare [...]. Non è tuttavia inutile nelle sue due scene poiché contribuisce ad allontanare dallo spettatore l'idea che Cassio sia attaccato a Desdemona. L'ho tagliata piuttosto a causa dei pensieri troppo liberi⁴¹.

Tra le righe, Vigny motiva il taglio col timore della censura, che, assai meno severa per le opere a stampa, non teme per la pubblicazione. Nel caso delle prime scene del quarto atto, dunque, l'espunzione attuata per lo spettacolo è dettata dalla modalità di fruizione, in questo caso, da ragioni di censura.

Per la seconda rappresentazione, Vigny compie alcuni piccoli tagli e cambiamenti ulteriori, positivamente commentati dal "Courrier des Théâtres"⁴².

C'è da chiedersi quanto possano avere influito sulle scelte di Vigny le versioni di *Othello* seguite dagli attori britannici dell'epoca venuti a Parigi⁴³. Per ora è pos-

40. Cfr., per esempio, *Théâtre Français. Première représentation du More de Venise, traduit de Shakespeare par M. Alfred de Vigny*, in "Figaro", 26 octobre 1829, pp. 1-2; in particolare, p. 2; cfr. anche *Théâtre Français. Première représentation du More de Venise, tragédie de Shakespeare, traduite en vers par M. Alfred de Vigny*, in "Le courrier français", 26 octobre 1829, p. 3. D'ora in avanti si indicano solo la prima volta tutti i dati delle recensioni dell'epoca; a partire dalla seconda volta si segnalano solo il titolo della rivista, la data e, nel caso si proponga una citazione, il numero di pagina relativo.

41. VOP, p. 1419, nota a.

42. «Alfred de Vigny ha soppresso quasi tutte le parti della traduzione che inizialmente non erano piaciute. Il buon gusto vi guadagna molto più di quanto vi perda l'esattezza. [...] Queste felici soppressioni hanno prodotto ieri un effetto eccellente» (*Nouvelles de Paris*, in "Courrier des Théâtres", 27 octobre 1829, p. 4). Il censore dei "Débats" indica alcune modifiche. Quando nel secondo atto Cassio, ubriaco, uccide Montano e per lo stato d'allerta si fanno suonare le campane, alla prima Vigny propone un verso suggestivo: «Si era trovato troppo ardito il tropo che trasferiva alla campana della torre campanaria il sentimento di chi l'aveva messa in moto: "Fate tacere all'istante questa campana insensata" [...]. Shakespeare [...] fa dire semplicemente ad Othello: *Silence that dreadful bell*, "Fate tacere questa spaventosa campana". Vigny ha riparato al torto, se torto c'è, con un torto più grande, sostituendo al verso criticato dal pubblico un verso debole, passato senza essere notato: "Fate tacere all'istante questa *sommossa* insensata"» (C., *Théâtre Français. Seconde représentation du More de Venise*, in "Journal des débats politiques et littéraires", 28 octobre 1829). Alla replica Vigny taglia buona parte delle suppliche rivolte da Desdemona ad Othello per riabilitare Cassio, un passaggio che il critico dei "Débats" ama particolarmente e che aveva ammirato già nelle recite degli inglesi a Parigi. Di più egli condivide la scelta di accorciare la romanza del salice, che, non cantata ma recitata dalla Mars, alla prima aveva rallentato forse un po' troppo l'azione (*ibid.*). Altre piccole modifiche sono indicate da Daniels, ma l'attendibilità delle asserzioni pone qualche dubbio (cfr. B. V. Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, tesi di Ph.D. discussa nel 1973 presso la Cornell University, Ithaca, NY, pp. 175-6).

43. A proposito del monologo di Iago alla fine del primo atto, "La Quotidienne" annota: «Ci si ricorda forse che questo pezzo fu tagliato maldestramente dagli artisti inglesi quando si recitò *Othello* a Parigi per la prima volta; senza di esso tuttavia non si può capire cosa motivi le sorde manovre di Iago, e bisogna essere grati a Vigny di non aver imitato questa mutilazione» (J. B. A. S., *Théâtre-Français. Première représentation du More de Venise, tragédie en cinq actes et en vers, traduite de l'Othello de*

sibile verificare costanti e varianti rispetto a tre pubblicazioni di rilievo: un testo, edito da M^{me} Vergne, presentato come quello usato per le rappresentazioni date dagli inglesi nella capitale francese (più precisamente, la messinscena del 1827 con Charles Kemble protagonista)⁴⁴; una versione dell'*Othello* proposto dall'editore Cumberland come il copione impiegato a Londra per un'edizione scenica della tragedia offerta al Drury Lane con Edmund Kean nella parte principale e Charles Mayne Young come Iago⁴⁵; infine un volumetto edito da Simpkin and Marshall nel 1822, che il frontespizio dà come aderente al testo allestito nei teatri reali londinesi nel 1818, quando Kean recita la parte principale al Drury Lane e Young al Covent Garden⁴⁶. Non è detto, in realtà, che i testi editi siano perfettamente identici ai corrispondenti copioni. Ad oggi siamo riusciti solo a verificare che c'è corrispondenza fra le tre pretese *acting copies* e gli spettacoli inglesi a Parigi a proposito del passaggio della *romanza del salice*, assente nelle "*acting copies*" e della cui omissione si lamentano gli spettatori delle messinscene britanniche a Parigi⁴⁷. La Cumberland risulta d'interesse anche per la presenza di Young nell'allestimento di cui il libro riporterebbe il copione (come attore, del resto, egli torna anche nell'elenco dei personaggi e interpreti offerto dalla Simpkin and Marshall), un artista, Young, col quale Vigny aveva discusso per aggiustare il proprio copione e per definire l'interpretazione dell'opera. Lo testimonia l'epistolario di Vigny, che il 10 settembre 1829 scrive ad un corrispondente: «Non ho tempo di farvi visita, distratto e affaticato dalle prove del *More de Venise*. Yung [*sic*], il celebre attore, è qui e mi è molto utile»⁴⁸. È possibile che alla redazione per la Cumberland Young abbia in qualche mo-

Shakespear, par le comte Alfred de Vigny, in "La Quotidienne", 26 octobre 1829, pp. 1-3; citazione a p. 2). Dalla notizia apprendiamo dunque solo che Vigny non accoglie una soluzione offerta dalla compagnia britannica attiva nella capitale francese nel 1822.

44. W. Shakspeare, *Othello, the Moor of Venice, a tragedy, in five acts. As performed in Paris*, in *The British Theatre, or A Collection of Plays, which are acted in Paris, printed under the authority of the managers, from the acting copy*, M^{me} Vergne, Paris 1827. Il testo viene pubblicato anche in francese, ma gli attori britannici alla Comédie-Française recitano in inglese, come apprendiamo dalle recensioni. Per esempio, sia pure recensendo la rappresentazione di *Hamlet*, "Le Globe" del 15 settembre 1827 (pp. 379-80) sottolinea «le difficoltà della lingua». Madame Vergne pubblica anche altri testi di Shakspeare secondo la versione proposta dagli attori inglesi a Parigi, precisando che appariranno «se possibile, il giorno stesso della prima» (Jarry, *Vigny traducteur de Shakspeare*, cit., p. 1349).

45. Shakspeare, *Othello: A Tragedy, In Five Acts*, cit.

46. Shakspeare, *Othello, a tragedy. With prefatory remarks*, cit. Una copia in possesso della Folger Shakespeare Library di Washington, DC (collocazione: Prompt Oth 17), catalogata come *Edmund Kean prompt copy*, offre annotazioni manoscritte. Il modo in cui è catalogata conduce un po' fuori strada. In effetti, sembra doversi escludere che le parti a mano siano scritte da Edmund Kean. Sembrano piuttosto appunti tratti da un *prompt-book* datato circa 1818, scritti per Kean da una mano ignota. In ogni caso, le annotazioni a mano risultano poco utili per la nostra analisi testuale poiché sono quasi esclusivamente indicazioni di tipo scenico (entrate e uscite, posizioni degli attori, luci ecc.).

47. Cfr. Comédie-Française. *Première représentation. Le More de Venise, tragédie en cinq actes, traduite de Shakspeare*, in "Courrier des Théâtres", 25 octobre 1829, pp. 2-3; in particolare, p. 2.

48. Lettera a Prosper Robert del 10 settembre 1829, in VCP, p. 359. Sempre in settembre Vigny annota: «Young, il celebre attore inglese, è qui; mi ha dato buoni suggerimenti sulla parte di Iago. [...] È amante dello studio, coscienzioso nella sua arte, assai istruito e spirituale. Ha capito Iago come io l'avevo fatto e l'ha definito molto bene: *una grande anima e un cuore corrotto*» (VCP, p. 360, nota 2).

do collaborato, dato che, pur non recitando nemmeno la parte principale, il libro ne offre un ritratto e una biografia, cosa che non si verifica né per Kean né per gli altri attori. Poco importa sapere se l'opera, senza data, sia stampata immediatamente prima o immediatamente dopo gli incontri fra Vigny e Young; in ogni caso, esce tra il 1827 e il 1830 circa.

Nei tre presunti copioni inglesi, assai simili tra loro, sono introdotti solamente tagli della tragedia originaria (leggermente più numerosi nella Vergne) e modestissime modifiche d'altro genere, ma non si può escludere che cambi più consistenti siano stati attuati in scena⁴⁹. Quasi tutte le principali espunzioni riscontrabili nelle "*acting copies*" corrispondono sostanzialmente a quelle operate nella prima edizione del *More* di Vigny⁵⁰. Oltre ai tagli presenti anche nella versione a stampa del 1830, in più, nel testo per la scena, come nelle tre pretese *acting copies*, manca il personaggio di Bianca, ed inoltre si taglia drasticamente quanto nell'in folio costituisce la prima parte del quarto atto, vale a dire la situazione, fondamentale per possedere le informazioni relative alla prova principale della "colpevolezza" di Desdemona, in cui Othello assiste di nascosto alla presunta confessione di Cassio di avere rapporti illeciti con Desdemona e gli vede in mano il fazzoletto della moglie⁵¹.

Qualche divergenza di rilievo tra i "copioni" editi britannici e le soluzioni di Vigny, però, si rinviene. Nel finale sono le tre versioni inglesi ad essere più ligie al rispetto dell'originale shakespeariano: Emilia viene uccisa dal marito e poi Othello si suicida. In compenso, alcuni passaggi dell'in folio presenti nell'opera dello scrittore di Loches non si trovano nelle tre edizioni inglesi. In particolare, nel *More* francese non è abolita, come invece nelle "*acting copies*", la lunga descrizione del periglioso viaggio compiuto, separatamente, dai due novelli sposi dal porto di Venezia sino a Cipro⁵². Diversamente dalla Cumberland, dalla Vergne e dalla Simpkin and Marshall, Vigny, inoltre, nella prima versione a stampa propone tutto (e nella

49. Secondo F. E. Halliday, *A Shakespeare companion. 1564-1964*, Penguin, Harmondsworth 1964, p. 347, «*Othello* fu uno dei pochi drammi a sfuggire ai "miglioramenti" ed è sempre stato messo in scena in modo regolare».

50. I versi di seguito segnalati sono quelli cassati nell'edizione Vergne; simili i tagli nelle altre due "*acting copies*" e nel testo di Vigny: 800, pp. 216-8 (I, 3, vv. 10-47); p. 227 (I, 3, vv. 198-208); pp. 231-2 (I, 3, vv. 258-272); pp. 365-6 (V, 1, vv. 39-45; 47-53; 59-60). In quest'ultimo caso, Vigny e le "*acting copies*" inglesi operano tagli un po' diversi, sicché, per esempio, in Vigny scompare il personaggio di Graziano, mentre nelle "*acting copies*" permane. Resta però che tutti sacrificano una parte consistente dell'inizio del quinto atto. Come nella prima edizione del *More* di Vigny, inoltre, nella Cumberland, nella Vergne e nella Simpkin and Marshall è assente il personaggio del Buffone e, di conseguenza, spariscono le scene che lo riguardano. I "copioni" inglesi, infine, presentano una riduzione delle parti oscene, volgari, scurrili, più cospicua nella cosiddetta *acting copy* per le rappresentazioni parigine che nelle altre due. Sotto questo profilo, insomma, la Vergne è più prossima al *More* di Vigny. Pur ammesso ciò, a giudicare dai documenti proposti avrebbe ragione Vigny quando scrive che gli attori inglesi sarebbero soliti eliminare molte delle espressioni volgari impiegate da Shakespeare, e che lui, dunque, segue un uso invalso.

51. 800, pp. 325-36 (IV, 1, vv. 1-195). In questo caso, Vigny reintegra parti abbastanza consistenti rispetto alla Vergne.

52. Nell'in folio corrisponde alla prima scena del secondo atto sino all'arrivo di Desdemona.

rappresentazione quasi tutto) il dialogo del quarto atto in cui Desdemona confida ad Emilia di adorare il marito e racconta la storia di una donna che, sedotta e abbandonata dall'amato, era morta di dolore, scena che, in larga parte assente nell'in quarto del 1622, «un po' di tumulto ha impedito di sentire bene» e che dunque «non si è potuta apprezzare come merita»⁵³. Evidentemente le scelte degli attori inglesi relativamente alla descrizione della traversata e al dialogo Emilia-Desdemona nel quarto atto non convincono Vigny, che preferisce assolvere diversamente all'esigenza di contenere la durata della rappresentazione (comunque lunga circa quattro ore⁵⁴, a conferma di una certa moderazione nelle cancellazioni⁵⁵). Se espungere la scena del quarto atto indicata avrebbe significato abolire un passo commovente, molto vicino alla sensibilità romantica, il racconto del viaggio per nave di Othello e Desdemona non viene omissso in quanto utile a «riempire» verbalmente la visione della tempesta descritta da alcuni soldati di stanza a Cipro (e a riempirla in modo tale da rendere un aspetto fondamentale della scena), visione che, come si cercherà di dimostrare, assume un peso assai rilevante nell'economia dello spettacolo.

Malgrado alcune difformità, dal confronto proposto sembra evidente che Vigny tenga conto in maniera determinante del testo offerto nelle presunte *acting copies* inglesi: può averlo esaminato in una delle edizioni segnalate oppure, nel caso in cui esse corrispondano davvero alle partiture drammaturgiche usate per la scena, può averlo acquisito dagli attori britannici attraverso la mediazione di Young. Più o meno direttamente, dunque, le rappresentazioni date a Parigi dalla *troupe* d'oltremania hanno un'influenza basilare su di lui.

Resta da domandarsi perché la gran parte dei tagli operati dal drammaturgo francese per lo spettacolo si conservi anche nella prima edizione, posto che, nel caso di un testo a stampa, non sussiste, evidentemente, l'esigenza di contenere i tempi di fruizione, né scatta il timore della censura. Occorre supporre che per la maggioranza essi rispondano ad una logica interpretativa piuttosto che essere dettati solo da una mera necessità pratica. È utile tenerlo a mente nel momento di interrogarsi sulla pretesa di Vigny d'essere il *fedele interprete* dell'*Othello* originario.

53. «La Quotidienne», 26 octobre 1829, p. 2. Secondo Charles Magnin, la scena è talmente bella da decidere di trascriverla per intero nella sua recensione, dato che, a causa della «cabala» non si è potuta sentire bene (cfr. C. M[agnin], *Théâtre Français. Le More de Venise, tragédie en cinq actes et en vers, traduite de Shakspeare, par M. Alfred de Vigny*, in «Le Globe», 28 octobre 1829, pp. 683-5; citazione a p. 684).

54. Cfr. *Théâtre Français. Le More de Venise, tragédie en cinq actes de Shakspeare, traduite en vers par M. Alfred de Vigny*, in «Le Constitutionnel: journal de commerce, politique et littéraire», 26 octobre 1829, pp. 2-3; in particolare, p. 2; «Journal des débats politiques et littéraires», 28 octobre 1829.

55. Nell'*Othello* della Simpkin and Marshall è precisato che la rappresentazione data nei teatri reali londinesi nel 1818 «dura circa tre ore e mezza. Il primo atto occupa lo spazio di quaranta minuti, il secondo quarantuno, il terzo cinquantadue, il quarto trenta e il quinto trentacinque minuti (Shakspeare, *Othello, a tragedy. With prefatory remarks*, cit., pagina iniziale non numerata, posta dopo l'elenco dei personaggi).

2. Si monta lo spettacolo

Secondo Madeleine Ambrière, *Le More de Venise* è accettato alla Comédie-Française il 23 luglio 1829, anziché il 21 dello stesso mese come recita il *Registre du comité de lecture*⁵⁶. Comunque sia, è accolto all'unanimità⁵⁷.

Se all'epoca è usuale che all'autore di un'opera, quando vivente, spetti il compito della distribuzione, in questo caso Vigny, traduttore, acquisisce i diritti-doveri del drammaturgo. La protesta da lui compiuta presso uno dei comitati della Comédie-Française al momento delle repliche dello spettacolo lo dimostra. Poiché Joseph David (Cassio) e Jean Menjaud (Roderigo) si ammalano, egli scrive a Hyacinthe Albertin, *directeur de la scène* del teatro, per opporsi formalmente alla sostituzione di David con Adolphe Bouchet: «La mia opinione è che [la parte] non si addica alla natura del suo talento. Non l'ho visto provare e non posso acconsentire alla sostituzione. Piuttosto rimandate lo spettacolo a giovedì»⁵⁸. David tuttavia viene rimpiazzato da Bouchet, e Vigny, assai risentito, si rivolge ai membri del comitato:

Vi prego, Signori, di rispondere a due domande:

1) La Comédie Française si crede in diritto di distribuire e modificare le parti di un'opera senza la volontà formale dell'Autore?

2) Da chi sono state assegnate le parti agli attori che, a mia insaputa, sabato hanno recitato i personaggi di Cassio, dell'araldo e dell'ufficiale di Cipro? e chi ha detto loro di recitarle?

[...] Il dovere dell'amministrazione era di domandarmi le mie intenzioni. Esse sarebbero state talmente contrarie alla distribuzione fatta, che avrei preteso che la rappresentazione fosse aggiornata⁵⁹.

Se a Vigny scegliere con chi sostituire un attore in caso di indisposizione pare un ovvio diritto del drammaturgo (in questo caso, più precisamente, del traduttore che si presenta come una sorta di secondo autore), è evidente che tale debba sembrargli ancor più la distribuzione della prima formazione; la questione gli interessa al punto di protestare per iscritto quando questa procedura non è rispettata.

Nel teatro più antico di Francia nel primo Ottocento alcuni attori erano ingaggiati per recitare la tragedia e altri per esibirsi nella commedia, altri ancora per contratto potevano essere destinati ad entrambi i generi. Quando la Comédie-Françai-

56. VCP, p. 348, nota 1. Il *Registre du comité de lecture* che riporta la notizia è conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, segnatura 450. Più precisamente, l'informazione sta nell'elenco relativo alle tragedie in cinque atti.

57. Cfr. *Registre du comité de lecture* conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, segnatura 450: «M. le Comte Alfred Devigny [*sic*]. Othello traduit de Shakespeare [...], tragédie en cinq actes reçu à l'unanimité».

58. Lettera del 6 novembre 1829 a Hyacinthe Albertin, in VCP, p. 381.

59. Lettera del 9 novembre 1829, in VCP, pp. 382-3.

se inizia ad allestire drammi, è costretta ad utilizzare per uno stesso spettacolo interpreti dell'uno e dell'altro settore, data la compresenza di caratteri nobili e popolari. Qualcosa di simile accade anche per l'*Othello* di Vigny, che non solo è tradotto da un autore di drammi, ma, per di più, prevede nell'originale un mescolamento di piani alti e bassi, sublimi e grotteschi. Vigny, dunque, sceglie attori di tragedia e di commedia, sicché M^{lle} Mars, *premier rôle* e *jeune première* nel secondo genere, recita la parte di Desdemona assieme a Joanny, *premier rôle* tragico, designato come Othello; a Joseph David nella parte di Cassio, artista assai attento «a conservare le tradizioni della tragedia»⁶⁰, si associano Charlotte Tousez ad interpretare Emilia, o Pierre Michelot per incarnare il personaggio di Iago, l'una *duègne*, l'altro *marquis* e *petit maître* nella commedia. Michelot, evidentemente insoddisfatto della parte, boicotta, però, le prove; dopo che per due volte di seguito rifiuta di parteciparvi, Vigny protesta presso Taylor e lo prega di intervenire esercitando la sua autorità di commissario reale del teatro⁶¹. A questa data (il 13 agosto) Vigny è probabilmente già deciso a sostituire l'attore recalcitrante con Perrier, visto che la stampa lo stesso giorno diffonde la notizia che il cambiamento sia probabile⁶². In ogni caso, alla fine Perrier, ora *premier rôle*, ora *père noble*, ora *raisonneur* o *traître*, prende la parte di Iago⁶³. Agli interpreti sin qui indicati se ne aggiungono altri, versati in entrambi i generi e usualmente impegnati nei due campi: Jean Menjaud, *amoureux* nella tragedia e nella commedia, recita Roderigo, l'eclettico Edmond Geffroy veste i panni di Lodovico, Marie Michel Dumilâtre quelli dell'Araldo.

Come si scopre dall'epistolario di Vigny, il 7 agosto 1829 le *répétitions* sono già iniziate⁶⁴; presumibilmente il 5 o il 6, immediatamente dopo il «prelevamento»⁶⁵ del manoscritto «ancora imperfetto»⁶⁶ del *More*, attuato da Taylor al fine di «mettere» subito «in prova»⁶⁷ il lavoro.

Vigny acquisisce i compiti usualmente assegnati al drammaturgo anche per quanto riguarda il ruolo di *metteur en scène*. Dalla *Correspondance* è chiaro, infatti, che guida le *répétitions* e prende le decisioni ultime. Lo dimostrano vari documenti, fra i quali una sua lettera a Taylor datata 13 agosto 1829: «Oggi, per la seconda volta, amico mio, Michelot si è assentato; dopo aver atteso, *ho fatto provare sen-*

60. H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens Français (ceux d'hier)*. Biographie, bibliographie, iconographie, Slatkine, Genève 1969 (réimpression de l'édition de Paris, 1902-08), ad vocem David, Joseph, Narcisse.

61. Lettera del 13 agosto 1829 al Barone Taylor, in VCP, p. 356.

62. Dalle *Nouvelles de Paris*, in «Courrier des Théâtres», 13 août 1829, p. 4.

63. In una lettera del 14 agosto 1829 Vigny scrive al Comité della Comédie-Française: «Prego [Michelot] di rendermi la parte di Iago che prego il signor commissario del re di consegnare a Péricz [sic]» (VCP, p. 357).

64. Nella lettera del 7 agosto 1829 a Édouard de la Grange Vigny scrive: «Il Teatro mi ha avvolto tra le sue spire; le letture, gli inviti e tutto ciò che vi è di più fastidioso nella preparazione di uno spettacolo [...] mi tolgono il riposo» (VCP, pp. 353-5; citazione a p. 353).

65. Lettera al Barone Taylor del 4 agosto 1829, in VCP, p. 350.

66. Lettera del 1849 a Philippe Busoni, in A. de Vigny, *Oeuvres complètes. Correspondance*, par L. Séché, La Renaissance du livre, Paris [s.d.], vol. 1, pp. 238-40; citazione a p. 239.

67. *Ibid.*

za di lui»⁶⁸. Non deve trarre in inganno l'espressione *far provare*: il complemento oggetto sottinteso è *gli attori*. *Ho fatto provare* non segnala la presenza di un direttore delle *répétitions* diverso da Vigny; al contrario, l'utilizzo della prima persona chiarisce che a condurle è proprio il drammaturgo. Precedentemente, il 7 agosto, Vigny aveva scritto allo stesso destinatario: «Il secondo atto avrà bisogno solo di una scenografia, quella del porto di Cipro». E poi: «Solo, occorrerà conservare preziosamente il passaggio dell'Araldo seguito dal popolo, posto là a separare l'uscita di Othello e di Iago dalla loro rientrata e a supplire ai cambiamenti di scenografia»⁶⁹. Se riprendiamo i tre frammenti, osserviamo la funzione direttiva e decisionale detenuta dall'autore almeno su due dei coefficienti costitutivi dello spettacolo: il primo passo lo vede indignato e offeso per il comportamento irrispettoso di un attore, che non si sottomette alle sue scelte rifiutando così il suo ruolo di guida, che non ottempera, cioè, ad un dovere da Vigny ritenuto insindacabile e acquisito; il secondo frammento propone implicitamente il drammaturgo (o il traduttore che ne fa le veci) come la persona alla quale spettano le decisioni ultime in ordine ai *décors*; il terzo lo mostra ideare e dirigere il rapporto fra attori e scenografia.

Degli attori cura azioni, gesti, inflessioni vocali, affinché rendano le sue intenzioni, e si assicura che ogni oggetto ed ogni elemento del mobilio siano da loro "usati" secondo le sue indicazioni. Tutto dev'essere fissato, come dimostrano alcune note per l'allestimento incluse da Vigny nell'edizione a stampa del *More*. Per esempio, per l'inizio dell'ottava scena del primo atto, precisa:

Othello entra per primo a sinistra della scena, seguito da Cassio e da Iago. Saluta il Doge seduto sul fondo della scena e passa a destra con Cassio. Iago resta a sinistra accanto a Roderigo. Brabantio si getta sul suo sedile di senatore rimasto vuoto a sinistra⁷⁰.

La didascalia ha tutto l'aspetto di un'indicazione di quanto effettivamente avviene nello spettacolo.

I gesti e le inflessioni vocali richiesti da Vigny agli attori non obbediscono alle convenzioni di compostezza, decoro, contegno tipiche del genere tragico. Il *More* costituisce per la Comédie-Française uno dei primi casi di tragedia rappresentata secondo tali presupposti, circostanza dovuta a varie concause, due soprattutto: il mescolamento degli interpreti specializzati nel genere specifico con quelli di commedia, ovviamente meno rigidi e più "naturali", ed il fatto che si metta in scena un testo di Shakespeare subito dopo averlo visto recitare agli assai più disinvolti attori inglesi, dai quali, oltretutto, Vigny è fortemente colpito, sicché, nel condurre le prove, stimola i Comédiens Français alla conquista di uno stile più prossimo al loro. Prendiamo a titolo esemplificativo la scelta compiuta per l'assassinio di Desdemona. Mentre lei è distesa sul letto matrimoniale, Othello afferra un cuscino e glie-

68. Lettera al Barone Taylor del 13 agosto 1829, in VCP, p. 356. Il corsivo è nostro.

69. Lettera al Barone Taylor del 7 agosto 1829, in VCP, p. 352.

70. VOP, p. 429 (nota dell'autore).

lo schiaccia violentemente sul viso per soffocarla, lei si divincola, si dibatte, cerca disperatamente di liberarsi, ma il marito è più forte e non le lascia spazio. L'imparsi lotta dura, secondo "La Semaine", cinque minuti, alla fine dei quali Desdemona crolla. Impensabile una soluzione simile solo pochi anni prima perché troppo realistica e contraria alle *bienséances* di prammatica (e infatti è fischiata senza pietà dalla fazione dei classicisti)⁷¹.

La cura dei gesti, dei toni di voce, delle azioni e delle inflessioni si manifesta in riferimento a tutta la compagine degli attori, non ai soli protagonisti, e se è pur vero che non possediamo descrizioni relative alle partiture motorie e fonetiche degli interpreti secondari, sappiamo, per esempio, che «Menjaud e David fanno ben valere le parti di Roderigo e del luogotenente. Quella di Emilia, pressoché passiva durante tutta la *pièce*, acquisisce all'ultimo atto un grado di energia che M^{me} Tousez ha reso con molta intelligenza e verità»⁷². La stessa attenzione verso l'elemento gestuale sembra osservarsi in riferimento ai figuranti, il cui atteggiamento, quando rappresentano i senatori radunati nella sala del primo atto, ricorda al recensore del "Figaro" quello di certi soggetti dei quadri di Van Dyck o di Rubens. Il dato – oltre a rimarcarne una perizia gestuale tale da far commentare al critico che «tra breve saranno attori»⁷³ – induce a supporre una direzione *super partes*, una mente esterna che li modella con cura secondo le proprie intenzioni e che è verosimile appartenga ancora a Vigny. L'interesse da lui prestato alle figure di contorno è confermato dalla protesta al *comité de lecture*, precedentemente ricordata, nella quale chiede conto dei cambi di distribuzione operati alle repliche. Come nota Roberto Alonge, «si preoccupa non solo della sostituzione di personaggi importanti (come quelli di Cassio e di Roderigo), ma anche di personaggi molto secondari»⁷⁴, quali l'Araldo e un Ufficiale di Cipro.

Almeno una delle modifiche introdotte da Vigny al testo shakespeariano testimonia come nello scrivere la tragedia faccia attenzione anche alla componente costumistica, che, nella messinscena, diviene poi veicolo di significazione. Shakespeare immagina che verso la fine dell'opera Desdemona chieda ad Emilia di prepararle il letto su cui giacerà con l'amato usando le lenzuola delle nozze. Uno degli effetti è che proprio quelle lenzuola la copriranno nel momento della morte: il talamo dell'amore è anche la bara. Vigny compie un'altra scelta, simbolicamente quasi iden-

71. La notizia è tratta da una recensione in "La Semaine. Journal hebdomadaire. Sciences, arts, littérature, spectacles", riportata in Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, cit., p. 109. Non è precisata la data di pubblicazione, che potrebbe essere il 25 o il 29 ottobre 1829, oppure il 4 o il 12 novembre dello stesso anno. «La vista di una donna soffocata sotto un cuscino e che si dibatte per cinque minuti senza poter gridare ha prodotto lo stesso effetto ottenuto al teatro inglese, dove Kemble è stato costretto a rinunciare a questo modo spaventoso di uccidere la sua vittima». L'«effetto» prodotto è di disapprovazione.

72. "La Quotidienne", 26 octobre 1829, p. 3.

73. *Décorations et costumes du More de Venise*, in "Figaro", 28 octobre 1829, p. 3. L'osservazione richiama alla mente l'attenzione rivolta dai Meininger alle scene d'insieme; in quel caso, però, persino i primi attori potevano prendere il posto di figuranti.

74. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. 33.

tica, ma di maggiore impatto, più evidente e riconoscibile. Desdemona domanda infatti ad Emilia di poggiare sul letto il suo vestito da sposa quando, nell'epilogo, deve ricevere l'uomo adorato. Se di certo si sa che la giovane donna aggiunge la richiesta di metterglielo addosso una volta spirata, non è chiaro se nel finale lo indossi o se esso resti sul giaciglio. Quale che sia la soluzione scenica, Vigny ha certamente voce in capitolo sul modo di rendere concretamente i costumi (realizzati da Tony e Alfred Johannot⁷⁵), secondo la consuetudine di diversi teatri parigini dell'epoca.

Anche Taylor collabora attivamente all'ideazione dell'allestimento, una notizia deducibile da documenti quali una lettera in cui, in riferimento al porto di Cipro, Vigny lo prega di farlo realizzare secondo lo schizzo da lui stesso – di formazione pittore – «perfettamente improvvisato con un corpo di guardia a destra e la cittadella a sinistra»⁷⁶. Probabilmente partecipa in qualche misura all'elaborazione del lavoro anche Albertin, uno degli artefici della *mise en scène* di *Henri III et sa cour* di Dumas père, rappresentato poco tempo prima⁷⁷. Leggiamo un passo di una sua missiva a Taylor da cui ciò sembra trapelare:

M^{lle} Mars mi ha detto che è impossibile convincere Joanny a fare il cambio che avete progettato: tiene alla parte del Moro e non vuole lasciarla. Per di più, persiste nell'opinione che la parte di Iago possa essere recitata solo da Michelot⁷⁸.

Il frammento, fra l'altro, arricchisce di informazioni supplementari la complessa vicenda dell'attribuzione della parte di Iago, lasciando supporre che fosse stata ventilata l'ipotesi di rimpiazzare Michelot con Joanny e di attribuire ad un altro attore la parte di Othello.

Le prove, svolte tutti i giorni alle 10.00⁷⁹, si prolungano sino alla data della prima, e poiché, come si apprende dalla corrispondenza di Vigny, non si fa vacanza in agosto, durano circa tre mesi.

I tagli compiuti per la seconda rappresentazione, nonché la vicenda relativa alle sostituzioni degli attori malati, dimostrano l'attenzione riservata da Vigny alle repliche: una volta messo in scena lo spettacolo, non lo abbandona affatto al proprio

75. Cfr. E. de Mirecourt, *Alfred de Vigny*, Havard, Paris 1855, pp. 55-6.

76. Lettera al Barone Taylor del 7 agosto 1829, in VCP, p. 352.

77. Sull'argomento, cfr. M. A. Allevy, *Édition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de "Henri III et sa cour" [...] par Albertin*, Droz, Paris 1938 (il testo è ristampato assieme a Id., *La mise en scène en France dans la première moitié du dix-neuvième siècle*, Slatkine, Genève 1976).

78. Lettera del 7 agosto 1829, conservata nel *Dossier Albertin* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Secondo l'elenco delle lettere di Albertin comprese tra l'anno 1825 e il 1831, proposto nel *Dossier* stesso, elenco che ordina cronologicamente ciascuna missiva e ne offre un sunto, quella di cui abbiamo riportato un passo è la n. 58. Il passo sta alla c. 1r.

79. Cadenza delle prove e orari sono tratti da Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, cit., pp. 100 e 168, nota 156. Il riferimento bibliografico offerto da Daniels è così indicato: «E. Sakellariðs, "A propos de l'Othello d'Alfred de Vigny", *La Correspondance historique et archéologique*, April 1903, p. 97».

destino, ma continua a seguirne l'andamento, secondo una prassi inusuale persino presso i registi a noi contemporanei.

3. Il sublime e la scenografia del *More*

Quando la sera del 24 ottobre 1829 alle 19.30⁸⁰ si alza il sipario, gli spettatori si trovano di fronte alla veduta di una zona di Venezia. Autore di questa e delle altre cinque scenografie nuove, realizzate appositamente per l'allestimento, è Pierre-Luc-Charles Ciceri, artista attivo nei massimi teatri della capitale e che lavora, prima di tutto, per l'Opéra, i cui spettacoli offrono i *décors* e gli effetti macchinistici più ricchi, sofisticati e curati di Parigi. Il "Figaro" in data 28 ottobre 1829 assicura che «Ciceri questa volta ha superato se stesso. Non ci ha mostrato scenografie; niente sembra teatro in queste composizioni, assai appropriate all'epoca, che lui ha come ritrovato nei monumenti del Medioevo»⁸¹. In effetti, come provano gli studi fondamentali di Barry Daniels sul *More de Venise*, la rappresentazione, quanto meno sotto il profilo scenografico, è curatissima, oltre che estremamente costosa⁸², un dato confermato dal "Constitutionnel", quando osserva che «la *pièce* è montata con un lusso che rivaleggia con l'Opéra»⁸³. I suoi sette *décors* – sei dei quali creati *ex novo* e uno recuperato, invece, dai magazzini della Comédie – sono quasi unanimemente lodati dalla critica e, nient'affatto decorativi, "parlano", rendono significati fondamentali dello spettacolo, esattamente come accadrà, sei anni dopo, con le due scenografie del *Chatterton*.

Il fondale della prima scena, dipinto, raffigura, con colori caldi e morbidi, il ponte di Rialto di notte, sotto cui scorre il Canal Grande, lentamente solcato da qualche barca a vela. Se il centro del palcoscenico riproduce un campo veneziano, su un lato, posta obliquamente, si osserva la facciata tridimensionale del palazzo di Brabantio con un balcone praticabile; di fronte, sul lato opposto, si offre la facciata, anch'essa collocata obliquamente, della locanda del Sagittario. Entrambi gli edifici prevedono una porta d'ingresso, attraverso cui far passare gli attori. La serenità e la quiete della veduta sono infrante dai due personaggi che per primi entrano in scena, Iago e Roderigo, i quali, urlando e facendo chiasso, svegliano Brabantio, ponendo in essere un contrasto fra registro scenografico e attorico.

L'ambientazione viene mantenuta sino all'inizio della settima scena, quando si

80. Notizia tratta da Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, cit., p. 104.

81. "Figaro", 28 octobre 1829, p. 3.

82. Sulle scenografie della prima del *More*, cfr. B. V. Daniels, *Sur les Décors du More de Venise*, in "Association des Amis d'Alfred de Vigny", 7, 1976-77, pp. 21-30; Id., *De nouveaux documents sur les décors du "More de Venise"*, in "Association des Amis d'Alfred de Vigny", 29, 2000, pp. 48-56. A questi studi dobbiamo l'individuazione delle scenografie e la loro dettagliata descrizione. Oltre che nei due articoli indicati, *maquettes* e altre immagini dei *décors* del *More* conservatisi sono riprodotti in Id., *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Bibliothèque Nationale de France, Paris 2003, pp. 56 (imm. 12), 57 (imm. 13-14), 58 (imm. 15-16), 59 (imm. 17).

83. "Le Constitutionnel: journal de commerce, politique et littéraire", 26 octobre 1829, p. 3.

passa nella sala gotica del trono del Doge. Nella stanza, a dominante blu, è collocato un tavolo circondato di lumi, attorno al quale sono seduti i Senatori. Il *décor* – creato per il terzo atto di *Walter de Montbarey* di Balisson de Rougemont dato nel 1822 al Panorama-Dramatique e oggi perduto – era stato acquistato dalla Comédie qualche anno prima d’essere utilizzato per il *More*.

La scelta dello stile, per nulla casuale, sembra introdurre scientemente ad un clima particolare. Com’è noto, in epoca romantica la rivalutazione del Medioevo e degli aspetti artistici e letterari ad esso connessi, risultato anzitutto della polemica anticlassica, ha evidenti radici nella poetica del sublime, e dunque situare un episodio in un contesto gotico, tanto più se notturno, appare un sistema per aprire all’atmosfera sublime del prosiegno⁸⁴.

Lo scatenarsi dell’“incantevole terrore” si attua nel secondo atto, ambientato nel porto di Cipro al tramonto, dove si svolge una scena di burrasca resa secondo «una verità perfetta», stando alle parole del critico della “Quotidienne”⁸⁵. Benché l’unica immagine di questa scenografia di cui si abbia notizia, un tempo conservata negli archivi della Comédie-Française, sia andata persa tra il 1850 e il 1869⁸⁶, mettendo assieme diverse fonti scritte si può delineare in modo plausibile l’impianto visivo: da un lato del palcoscenico, sulle tele delle quinte più prossime alla platea, sono dipinti un promontorio e la cittadella; in primo piano dall’estremità fino al centro del palcoscenico, sul lato opposto, è un molo tridimensionale e praticabile, sul quale staziona inizialmente un corpo di guardia; più indietro, sulle quinte poste sullo stesso lato, è reso il mare in tempesta proprio come sul fondale. Sembra di intuire che le onde e le nuvole vengano mosse mediante sistemi portati a perfezione illusionistica da Jacques Daguerre, spesso collaboratore di Ciceri e attivo come scenografo e come creatore di panorami e diorami, le cui ricerche vengono accolte, negli anni 1821-23, proprio dal Barone Taylor, quando, con un socio, fonda il Panorama-Dramatique, prefissandosi il compito «di sperimentare nuove tecniche votate a migliorare la scenografia teatrale»⁸⁷. Il mare agitato nel secondo atto di *Othello* pare costruito anche sull’impianto del palcoscenico, sicché alla fine della quarta scena può finalmente entrare la nave del Moro, della quale è realizzato il solo lato visibile al pubblico; essa avanza sino al centro del palcoscenico e, una volta attraccata al molo, ne discende il condottiero, mentre il corpo di guardia si ritira. Secondo il recensore del “Figaro”, si sarebbero fatti passare all’orizzonte anche tre vascelli, resi peraltro in modo assai imperfetto⁸⁸, che Barry Daniels suppone

84. Diversi critici hanno insistito sull’influenza esercitata dal teatro medievale sull’*Othello* shakespeariano, in particolare facendo riferimento ai *morality plays*: se Iago è proposto come la personificazione del Vizio che prende «al laccio il corpo e l’anima» (SOM, pp. 546-7; V, 2, v. 302), Othello viene presentato come la figura di Ognuno (cfr. A. L. Zazo, *Introduzione a Shakespeare*, Laterza, Roma-Bari 1993, p. 99).

85. “La Quotidienne”, 26 ottobre 1829, p. 3.

86. Dobbiamo l’informazione a Mélanie Petetin, responsabile della sezione “documenti iconografici” della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.

87. F. Naugrette, *Le Théâtre romantique: Histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, Paris 2001, p. 112.

88. “Figaro”, 28 ottobre 1829, p. 3. Nella *Belle au bois dormant* (1829) Ciceri impiega una tela di fon-

soppressi dopo la prima, dato che nessun'altra fonte, tra quelle indagate, ne fa cenno⁸⁹.

Solo cinque anni prima della rappresentazione una famosa mostra d'arte inglese tenuta a Parigi aveva aperto la strada ad una nuova concezione del paesaggio, che non si vuole più rendere secondo criteri di oggettività, ma, al contrario, filtrare attraverso la soggettività dell'artista, sicché la natura raffigurata viene consapevolmente investita dei sentimenti scatenati dalla visione dell'ambiente-matrice. Considerato capace di suscitare un forte coinvolgimento emotivo, il paesaggio, da Constable definito un "sinonimo di sentimento", diviene, in un certo senso, uno strumento per meditare su se stessi e sulla propria, individuale sensibilità. I pittori vanno alla ricerca dei luoghi più sconosciuti e meno frequentati – abissi profondi, mari in tempesta, montagne impervie, tramonti di fuoco – convinti che proprio lì si possano scoprire *paesaggi* interiori inesplorati, violenti, incontrollati, burrascosi, estremi. Di fronte ad un oceano minaccioso, tanto più se vi si scorgono o vi si suppongono navi in pericolo, nascono – si osserva nell'opera di Burke e Kant – sentimenti di terrore, trepidazione, angoscia, risultato della consapevolezza della potenza distruttiva del mare, potenza che si sa risiedere nella sua immensità, nella sua grandezza e superiorità incommensurabile rispetto alla piccolezza e limitatezza dell'individuo. Perché il sentimento di terrore sia identificabile come *sublime*, occorre che tale emozione subisca una sorta di distanziamento consentito dalla posizione di sicurezza dell'osservatore, dalla sua certezza di non correre pericoli, di non essere coinvolto in prima persona dalla burrasca⁹⁰. È chiaro che l'emozione provocata dalla natura sul pittore e resa dal dipinto intende ripercuotersi sull'animo del fruitore, trascinando anche lui nelle profondità più remote della psiche. In questo senso dev'essere interpretata la scelta scenografica di Vigny e Cicceri per l'esordio del secondo atto, una scelta che Montano e due Ufficiali, in apprensione per Othello e Desdemona che sanno in mare, non solo descrivono chiaramente, ma soprattutto riferiscono in modo tale da renderne l'effetto emotivo. Si tratta di un dialogo tanto più importante in quanto illustra con fedeltà ciò che è effettivamente realizzato alla Comédie-Française. In una nota di Vigny alla prima edizione del *More* si precisa infatti che qualora un teatro non sia in grado di effettuare le soluzioni sceniche attuate per la prima rappresentazione, sarà bene tagliare buona parte della conversazione, affinché non scatti una contraddizione tra le battute pronunciate dai personaggi da un lato, e quanto reso visivamente dall'altro⁹¹. Leggiamola:

do con un paesaggio dipinto, che, srotolandosi su un tamburo, viene fatto sfilare dietro ad un battello. La tela, proponendo immagini via via diverse, dava l'impressione che il battello si muovesse. È possibile che per l'*Othello* sia ricorso a qualche tecnica simile.

89. Cfr. Daniels, *De nouveaux documents sur les décors du "More de Venise"*, cit., p. 51.

90. Sui vari sensi attribuiti alla tempesta in quanto metafora, cfr. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, il Mulino, Bologna 1985.

91. Cfr. VOP, p. 440 (nota dell'autore).

MONTANO. Cosa vedete in mare dalla punta del capo?

PRIMO UFFICIALE. Ancora niente; niente. Vedo le onde schiumare e alzarsi così alte, così alte che tra le nuvole e queste acque a me note da tanto tempo, non scorgo neanche una vela.

MONTANO. Credo che mai venti del nord tanto impetuosi e tanto freddi siano venuti a scuotere i nostri bastioni. Se la terra è soggiogata da questo vasto uragano, che pareti di legno resisteranno sulle nostre rive pericolose quando montagne d'acqua vi si infrangeranno contro? Che succederà?

SECONDO UFFICIALE. Lo squadrone ottomano si disperderà. Guardate la nuvola che si agita e la moltitudine di flutti che sembrano assediarla. Avanzate: vedete le onde sprofondare in un immenso abisso e presto, nel loro corso, dare la scalata al cielo fino alle sette stelle dell'Orsa, ridiscendere e subito rialzarsi ancora per spegnere la luce di queste stelle d'oro, immobili guardiani posti attorno al polo? Guardate: l'onda ha spezzato le tre catene del molo. È un tempo senza precedenti⁹².

La condizione emotiva di Montano e dei due Ufficiali rapiti dalla vista del Mediterraneo furioso nell'*Othello* e da loro stessi descritta, è, nel contempo, la posizione assunta dagli spettatori di fronte al gioco visivo offerto da Ciceri.

Che il suo intento sia di creare uno stato di apprensione, di profonda inquietudine equiparabile al sentimento del sublime burkiano, è plausibile non solo in considerazione delle recensioni che descrivono la specifica scenografia e delle battute messe in bocca a Montano e ai due Ufficiali: sembra ragionevole anche alla luce dell'analisi della complessiva produzione di Ciceri, che, paesaggista di formazione, mostra spesso nelle sue opere di soggetto naturale un'impronta romantica. Per esempio, nel rendere le montagne impiega di frequente

il punto di vista *da sotto in su* di modo che l'interprete appaia dominato, persino schiacciato dagli elementi naturali; la potenza della natura è avvertita tanto più violentemente in quanto lo spazio architettonico perde molto in profondità. La montagna diventa prigioniera e lo spettacolo della natura spesso ostile deve far nascere nello spettatore il sentimento del sublime e del terribile⁹³.

Anche l'analisi della produzione di Vigny autorizza l'idea che la scena della bufera possa essere letta secondo le categorie indicate. Se, per quanto ci è dato sapere, Vigny, infatti, non offre teorizzazioni sul sublime (non, quanto meno, di una certa ampiezza), un passo di *Stello*, un romanzo pubblicato solo tre anni dopo il *More de Venise*, propone la descrizione di una tempesta sofferta da una nave nell'oceano: una tempesta particolare, la metafora di un evento di sangue accaduto nel periodo del Terrore, durante la Rivoluzione francese. L'avvenimento è quello di un

92. VOP, pp. 440-1 (II, I, vv. 451-471).

93. C. Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, Picard, Paris 1988, p. 218.

folto gruppo di prigionieri che vengono condotti alla forca e ghigliottinati. Proviamo ad analizzarlo in ragione dell'utilità da esso rivestita per rinforzare la nostra tesi. L'io narrante è in casa e comincia a sentire un vociare confuso in strada, «simile alla voce delle onde dell'Oceano»⁹⁴, e dal proprio appartamento guarda con sgomento quanto accade fuori.

Il gran rumore cresceva di minuto in minuto, e un rumore più forte ancora s'avvicinava alla piazza, come quello dei cannoni in mezzo alla fucileria. Un fiotto immenso di popolo armato di picche sfondò il vasto mare del popolo disarmato della piazza, e scorsi finalmente la causa del sinistro tumulto.

Era una carretta, ma una carretta dipinta di rosso e carica di ottanta corpi viventi. Erano tutti in piedi, pigiati l'uno contro l'altro. Tutte le taglie, tutte le età: erano legati in un fascio. [...]

Il carico era così pesante che tre cavalli penavano a trainarlo. Del resto, e quella era la causa del rumore, ad ogni passo la vettura si fermava, e il popolo levava alte grida. I cavalli rinculavano l'uno sull'altro, e la carretta era come assediata. Allora, al disopra delle guardie i condannati tendevano le braccia verso gli amici.

La si sarebbe detta una navicella sovraccarica sul punto di naufragare e che si vorrebbe salvare reggendola agli orli. [...]

A ciascuna di quelle grandi ondate di uomini la carretta oscillava sulle ruote come un vascello sulle ancore, e quasi veniva levata in alto con tutto il carico. Speravo sempre di vederla rovesciare. Il cuore mi batteva violentemente. Mi sporgevo tutto fuori della finestra, inebriato, stordito dalla grandezza dello spettacolo. Non respiravo nemmeno. Tutta l'anima e tutta la vita mi erano salite agli occhi.

Nell'esaltazione cui quella gran visione mi elevava, mi pareva che il cielo e la terra ne fossero attori. Di tempo in tempo veniva dalle nuvole un piccolo lampo, quasi un segnale. La faccia nera delle Tuileries diveniva rossa e sanguinante, le due grandi zone alberate si rovesciavano indietro come inorridite. Allora il popolo gemeva; e dopo la sua gran voce, quella della nuvola riprendeva a rullare tristemente.

L'ombra iniziava a stendersi, quella dell'uragano prima di quella della notte. Una polvere secca volava al disopra delle teste e nascondeva spesso ai miei occhi tutto il quadro. Tuttavia non riuscivo a levare lo sguardo da quella carretta sballottata. [...] Tremai, i denti batterono.

Avevo visto con i miei occhi l'insieme del quadro; per scorgerne i particolari presi un *cannocchiale*. La carretta s'era allontanata da me, avanzando. Riconobbi tuttavia un uomo in abito grigio, le mani dietro la schiena. [...] Nessun dubbio: era Andrea Chénier. [...]

Il sole [...] tramontava⁹⁵.

Una volta giunta alla piazza del patibolo, la carretta si ferma e i passeggeri vengono fatti smontare. Le esecuzioni hanno inizio. L'io narrante chiude gli occhi di

94. A. de Vigny, *Stello*, in Id., *Oeuvres complètes*, par F. Baldensperger, Gallimard, Paris 1948, vol. I, pp. 619-805; citazione a p. 769.

95. Ivi, vol. I, pp. 770-2.

fronte a trentadue decapitazioni, alla trentatreesima, quella di Chénier, si risolve ad onorare il coraggio del poeta e ad assistere alla sua morte.

La narrazione rispetta tutti i precetti della visione sublime: siamo di fronte ad una scena, dall'autore assimilata ad un evento naturale, che ha carattere straordinario e mai visto e nel contempo violento e terribile, e a tale avvenimento un uomo assiste da una zona protetta, non pericolosa, dalla quale non corre il rischio d'essere coinvolto (una posizione simile a quella di Montano e dei due Ufficiali dell'*Othello*, che osservano la tempesta marina dal porto di Cipro). Suscitatrice in lui di un sentimento intenso di paura e di impotenza, la visione gli disvela il proprio io, le proprie emozioni profonde, com'egli stesso efficacemente afferma: «Tutta l'anima e tutta la vita mi erano salite agli occhi». Il fatto che la descrizione dell'evento sia fortemente condizionata dallo sconvolgimento provato dall'osservatore è coerente con le attestazioni di Vigny a favore di un prodotto artistico inteso non come riproduzione del quotidiano, ma come frutto della revisione compiuta dai fantasmi dell'immaginario («c'è differenza [...] tra la verità dell'arte e la verità del fatto»⁹⁶; «oso qui distinguere la bellissima verità [dell'arte] [...] dal vero»⁹⁷, legata, com'è, all'operato dell'«immaginazione»⁹⁸). Se il passo di *Stello* restituisce, dunque, un “dipinto” dalle caratteristiche sublimi e se dunque Vigny pone attenzione alla poetica burkiana come, nello stesso romanzo, un esplicito riferimento al filosofo inglese conferma⁹⁹, si rinforza la tesi che il drammaturgo romantico possa avere in mente già in *Othello* l'idea di realizzare un lavoro soggiacente alle caratteristiche tipiche enucleate da Burke per riconoscere il Sublime.

Concezioni estetiche perfettamente compatibili si riscontrano infine nell'opera del terzo responsabile della *mise en scène* del *More*, il barone Taylor, principale “curatore” dei *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, un'opera immensa che, alla morte di Taylor, comprendeva tremilaottantadue tavole rappresentanti i monumenti medievali francesi, una sorta di gigantesco album di pittura a tema, solo in parte realizzata dal nobile francese¹⁰⁰. Se la andiamo a sfogliare, troviamo non di rado immagini di rovine di castelli investite dal vento e dalla bufera, interni di chiese gotiche percorse da tagli di luce assai suggestivi, capaci di creare effetti di chiaroscuro molto efficaci sotto il profilo emotivo, monumenti druidici nella foresta, immersi in una nebbia adatta a rendere fantastica e misteriosa la visione. Scrive Juan Plazaola che

come narratore, il barone Taylor divenne celebre con le sue storie di fantasmi; come disegnatore, cercò di rendere gli aspetti più insoliti della natura, e per fissare le sue im-

96. A. de Vigny, *Réflexions sur la vérité dans l'art*, in VOCP, vol. II (*Prose*, par A. Bouvet), pp. 5-11; citazione a p. 6.

97. Ivi, p. 7.

98. *Ibid.*

99. Vigny, *Stello*, cit., vol. I, p. 733.

100. C. Nodier, J. Taylor, A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, 21 voll., Gide, Paris 1820-63.

pressioni, aspettava il momento in cui la luce suggerisce la visione più irreali di una rovina o di un paesaggio. Anche come autore drammatico cercò il fantastico; lo trovò nell'esotismo [...], nel fiabesco [...] e anche nel sovrannaturale¹⁰¹.

Nient'affatto semplice elemento "decorativo", la soluzione scenotecnica della tempesta ideata per l'*Othello* è portatrice di un senso estetico, per nulla arbitraria, né concepita a fini gratuitamente "spettacolari", laddove, ancora nel 1896, Stanislavskij, al suo primo *Othello*, non resiste alla tentazione di inventare situazioni "ad effetto", anche a costo di mancare di plausibilità e di deludere le aspettative di sintonia col progetto scenico complessivo. Pensiamo, in particolare, ad un momento del primo atto, quando introduce nella Sala del trono a Venezia «un folto gruppo di comuni cittadini veneziani in suggestive maschere nere che, contro ogni verosimiglianza e del tutto assenti nel testo in Shakespeare, partecipano anch'essi alla riunione notturna del Senato»¹⁰².

La grandiosa scena della burrasca ideata da Vigny intende creare nello spettatore uno stato emotivo "preparatorio" a quello della storia che segue.

Per il terzo atto, ambientato nella stanza d'epoca medievale del Moro a Cipro, è plausibile che si sia realizzata una scenografia nuova, forse utilizzata solo in occasione delle repliche, non durante la generale e apparentemente nemmeno alla prima. È probabile si tratti di una sala dominata da una calda tinta dorata, soffittata, con stucchi e decorazioni alle pareti, con colonne su cui s'impostano archi a sesto ribassato e finestre a vetrate dipinte dalle quali si scorge il paesaggio¹⁰³.

Le prime dieci scene del quarto atto si svolgono in un'altra camera del palazzo di Othello a Cipro: una galleria con modeste aperture il cui colore predominante è il rosso, creata *ad hoc* per il *More*. Le scene seguenti del medesimo atto sono am-

101. J. Plazaola, *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*, Fondation Taylor, Paris 1989, p. 250. Il volume è diviso in tre parti: la prima si occupa prevalentemente dell'attività dei viaggi di Taylor e dei disegni e dei dipinti dei luoghi visti, realizzati da lui e dai suoi compagni; la seconda parte concerne i testi teatrali da lui scritti; la terza sezione riguarda l'attività come commissario reale della Comédie-Française.

102. E. Bellingeri, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2005, pp. 30-1. Per inciso, nella regia stanislavskiana di *Othello* datata 1929-30, i cittadini veneziani in maschera scompaiono dalla scena nella Sala del trono (cfr. *ivi*, p. 157).

103. Daniels formula anche altre ipotesi, per le quali si rimanda a Daniels, *De nouveaux documents sur les décors du "More de Venise"*, cit. Probabilmente la scenografia impiegata per il terzo atto di *Othello* non è gotica, come, invece, i documenti del tempo dicono che sia. In effetti, all'epoca si definiva spesso con questo termine qualunque stile medievale, come, in riferimento alla scenografia, è spiegato in Join-Diéterle, *Les décors de scène de l'Opéra de Paris à l'époque romantique*, cit., pp. 212-6. Scrive la stessa studiosa che «è tramite il paesaggio che Ciceri introdusse all'Opéra il romanticismo. Egli ama particolarmente le montagne [...]». Si deve ricercare l'origine dell'estetica del sublime negli anni 1770-1780, quando le montagne sono di moda e presto rese popolari dalla stampa, o nei viaggi che Ciceri ha effettuato in Svizzera e sui Pirenei? (C. Join-Diéterle, *Ciceri et la décoration théâtrale à l'Opéra de Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, in Victor Louis et le théâtre: scénographie, mise en scène et architecture théâtrale aux XVIII^e et XIX^e siècles, Actes du colloque tenu les 8, 9 et 10 mai 1980 à Bordeaux à l'occasion du bicentenaire de l'inauguration du Grand-Théâtre, Centre National de la Recherche scientifique, Paris 1982, pp. 141-51; citazione a p. 146).

bientate nella stanza di Desdemona, per la quale si utilizza lo stesso *décor* tridimensionale e praticabile che viene ripreso per la conclusione della tragedia: una stanza soffittata, in stile rinascimentale veneziano, prevalentemente dorata, realizzata *ex novo*. Chiusa da porte e finestre e da pareti stuccate e affrescate con figure che «ricordano [...] le opere dei maestri venuti dopo Giotto», custodisce il letto matrimoniale sul quale verrà assassinata Desdemona¹⁰⁴.

La prima scena del quinto atto, infine, ha luogo in una piazza gotica di Cipro preparata apposta per lo specifico spettacolo.

Negli interni separati dal “fuori” da pareti e da porte e finestre serrate (e la cui finitezza è accentuata dalla presenza del soffitto incombente) si scatenano i dissidi intimi più tremendi, esplodono le pulsioni più nere, si disvelano le pieghe più impensabili della psiche dei personaggi: in primo luogo, la gelosia di Othello, che non del tutto a sproposito Desdemona dice non appartenere al suo carattere («EMILIA. Non è geloso? DESDEMONA. Lui? Il sole puro dell’Asia ha cacciato la gelosia dal cuore di Othello»¹⁰⁵); più che non essergli proprio, inizialmente il sentimento di gelosia era nascosto così in profondità da poter essere scovato e affiorare solo in una situazione estrema. È come se gli spazi finiti e ristretti riproducessero in dimensioni accresciute e visibili la psiche del Moro. Essi vanno facendosi via via più soffocanti e più chiusi a mano a mano che i tormenti di Othello si gonfiano. E a partire dalla seconda parte del quarto atto lo spazio è ermeticamente chiuso, oppure aperto, ma avvolto dall’oscurità.

Se l’illuminazione è considerata all’epoca parte integrante del *décor* – compito, dunque, dello scenografo – Ciceri, non per niente collaboratore di Daguerre, la reputa elemento fondamentale e vi dedica grande attenzione, come sottolinea Jeanne Doin¹⁰⁶. Di certo Ciceri ne fa un uso sapiente nel *More* benché le notizie al proposito siano scarsissime (fra le poche, una è presente in una lettera di Vigny a Dumas père: «Bisogna entrare al quinto atto con la lampada in mano, e che la camera sia più buia»¹⁰⁷).

È noto che alla radice della visione sublime si scoprono la luce e l’oscurità nel loro repentino contrasto e che, rispetto alle teorie dello Pseudo-Longino, nell’opera di Burke tale contrapposizione si fa più radicale nella valorizzazione delle tenebre, capaci di suscitare forti emozioni tanto nella natura quanto nelle arti. Come si intuisce dalle recensioni e com’è plausibile anche una volta analizzata la compless-

104. “Figaro”, 28 octobre 1829, p. 3.

105. VOP, p. 488 (III, 10, vv. 1429-1430).

106. Cfr. J. Doin, *Charles Séchan et son atelier de décoration théâtrale pendant le romantisme*, impr. Durand, Chartres 1925, in particolare pp. 347-8. Proprio assistito da Daguerre, Ciceri nel 1822 ottiene uno dei suoi grandi successi d’esordio anche grazie agli effetti consentiti dall’uso della luce a gas in *Aladin ou la lampe merveilleuse*.

107. L’appunto è riportato nelle note dei curatori al *More*, in VOP, vol. I, p. 1414. Secondo Dumas père, nella stanza di Desdemona al quinto atto «una lampada è accesa accanto al letto di Desdemona». Sembra di intuire che stia facendo riferimento alla messinscena di Vigny (cfr. A. Dumas père, *Souvenirs dramatiques*, Lévy Frères, Paris 1868, t. II, p. 118; ristampa: Maisonneuve et Larose, Paris 2002).

siva produzione scenografica di Ciceri, talora contraddistinta da «forti opposizioni di luce ed ombra come nel *décor* [del terzo atto] di *Ali Baba*»¹⁰⁸, l'artista è assai sensibile alla questione di una luminosità usata in funzione del sublime, e dell'ombra come strumento esteticamente significante: s'impongono il chiaroscuro e lo slancio immaginativo che ne deriva, a discapito della *mimesis* dell'arte rappresentativa¹⁰⁹. Proprio come accade in molte delle immagini raccolte nei *Voyages pittoresques* di Taylor, ove le rovine possono essere illuminate da raggi che filtrano tra le nuvole in modo irreali, i castelli essere rischiarati dai fulmini durante un temporale, i chiostri essere raffigurati nella luce infuocata del tramonto.

Le scenografie dunque parlano: se sono illusionistiche, non ambiscono affatto ad una riproduzione oggettiva della realtà, quanto, piuttosto, ad anticipare lo stato emotivo dei personaggi, nel contempo introducendo lo spettatore nel clima previsto, oppure, in altri casi, paiono rendere o riflettere lo spazio interiore delle principali *dramatis personae*, quasi a visualizzarne la psiche tormentata.

Con la sua ambizione ad esprimere il sublime, il *décor* fa proprio un aspetto fondamentale della drammaturgia shakespeariana. Se infatti la categoria analizzata da Burke o da Kant connette la percezione dell'elevatezza, della grandezza, della vastità a quella dell'atrocità o della mostruosità della situazione e anche alla sensazione della piccolezza, limitatezza, pochezza (dell'individuo), o ancora del ridicolo della condizione umana, in essa si fondono gli estremi, esattamente come nell'opera di Shakespeare.

4. Il sublime come *fil rouge* dello spettacolo

Proprio il mescolamento dei poli opposti diviene un filo rosso dello spettacolo di Vigny, un elemento di continuità tra i diversi coefficienti scenici. L'affermazione richiede qualche precisazione. L'espunzione operata da Vigny dei motivi comici da un lato, e di quelli osceni dall'altro, sembra comportare uno spostamento del testo verso il polo elevato e spirituale a discapito del versante umile e terreno. Nel contempo, però, la *mise en scène* sottolinea gli aspetti cinici, ironici, grotteschi o bassi celati dietro certi personaggi. Ciò si manifesta anzitutto nella figura di Iago. Verrebbe da pensare a lui come ad un *traître*, ma anche ad una semplice lettura della parte vi si riscontrano battute di una certa comicità; *noire*, certo, ma pur sempre comicità. Quando, ad esempio, nella decima scena del primo atto Othello e Desdemona si ritirano assieme, Roderigo si rivolge a Iago: «Sapete che colpo meditato?», e l'altro: «Di andare a letto a dormire?». Senza cogliere il motteggio, Roderigo esclama in tono enfatico: «Sia maledetta la mia anima, se domani non vado ad

108. Join-Diéterle, *Ciceri et la décoration théâtrale à l'Opéra*, cit., p. 149. Un'immagine della scenografia del terzo atto di *Ali Baba* è riprodotta ivi, p. 148, fig. 4.

109. Sul motivo della luce e dell'oscurità nella poetica del sublime, cfr. B. Saint Girons, *Fiat Lux: Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003; in particolare, pp. 111-55. Della stessa autrice cfr. anche *Il sublime*, il Mulino, Bologna 2006.

annegarmi». L'interlocutore, allora, commenta sarcastico: «Credetemi, sarete meno grazioso poi»¹¹⁰. Ad interpretare Iago, Vigny vorrebbe Michelot, che «si consacrò quasi esclusivamente alla commedia, e non tardò ad attirare l'attenzione in alcune parti di *canzonatore*, in cui riproduceva il carattere ironico con un mordente che non escludeva né la leggerezza né la grazia»¹¹¹ e secondo il quale «Iago è [...] un *grand comique*»¹¹². Il drammaturgo deve avere in mente un aristocratico con un'anima nera, un *cattivo* dotato di brillantezza e assai cinico, se non propriamente comico. Benché alla fine si debba adattare alla soluzione Perrier, dobbiamo supporre che non si rassegni ad abbandonare l'aspetto di Iago evidenziato. A conferma dell'ipotesi viene anzitutto la constatazione che anche Perrier «possiede un atteggiamento e un'espressione molto adatti ai grandi ruoli della commedia»¹¹³ e recita spesso parti di *raisonneur*, le quali, oltre ad essere di commedia, implicano tratti brillanti e spesso cinici. L'idea di un Vigny attento a rimarcare il versante comico di Iago è sostenuta anche da un'affermazione presente fra le sue note alla prima edizione del *More*, dove ne assimila il carattere a quello «dei Tartuffe, dei Mefistofele, dei Figaro, dei Bégearss»¹¹⁴. Rafforza la tesi il fatto che il drammaturgo romantico, come accennato, apprende molto sulla specifica *dramatis persona* da Young, famoso Iago inglese (oltreché discreto Othello¹¹⁵), ed evidentemente ne fa tesoro se, secondo il “*Courrier des Théâtres*”, Perrier «ha *inglesizzato* la parte di Iago, vi ha messo l'accento e i gesti degli interpreti britannici»¹¹⁶. Ebbene: talvolta in Inghilterra a recitare il malvagio individuo shakespeariano, secondo storici accreditati, erano i grandi comici; nel caso dell'*Othello* di Burbage, si è pensato trattarsi di Robert Armin¹¹⁷ o forse di John Lowin¹¹⁸. I suoi risvolti comici, in effetti, sembrano presenti già nelle intenzioni di Shakespeare se è vero che, come sostiene la de Mendoça, nella prima parte del primo atto l'autore ricalca una situazione tipica dell'improvvisa, in cui l'astuto orditore dell'inganno si presenta come una sorta di Zanni accompagnato da un innamorato ridicolo (Roderigo) per annunciare al vecchio Pantalone (Brabantio) che la figlia è fuggita di casa¹¹⁹. Secondo Anna Luisa Zazo, si comporta come «uno scettico da commedia, un *raisonneur* [...] che

110. VOP, p. 437 (I, 10, vv. 387-390).

111. E. D. de Manne, *Galerie historique des comédiens de la troupe de Talma. Notices sur les principaux sociétaires de la Comédie Française. Depuis 1789 jusqu'aux trente premières années de ce siècle*, Scheuring, Lyon 1866, p. 290.

112. A. de Vigny, *Mémoires inédits, fragments et projets*, edités par J. Sangnier, Gallimard, Paris 1958, p. 355.

113. *Biographie théâtrale pour l'année 1829*, Lerozey, Paris 1829.

114. Tratto dalle note dei curatori al *More*, in VOP, vol. I, p. 1413.

115. Non è l'unico caso, il suo, di attore che reciti ora Othello, ora Iago. Possediamo testimonianze in tal senso anche relativamente ad altri interpreti.

116. Dalle *Nouvelles de Paris*, in “*Courrier des Théâtres*”, 26 octobre 1829, p. 4.

117. Cfr. H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, Rizzoli, Milano 2001, p. 344.

118. Cfr. J. Hankey (ed.), *Othello*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, p. 6.

119. B. H. C. de Mendoça, “*Othello*”: a *Tragedy Built on a Comic Structure*, in “*Shakespeare Survey*”, 21, 1968, pp. 31-8.

piega la parola al servizio di un pensiero distorto e crea sillogismi di perfetta logica partendo da un assunto falso»¹²⁰. Occorre chiedersi, però, se Perrier renda l'intenzione di Vigny. Alcune recensioni ci soccorrono. Nei "Débats" lo Iago di Perrier è definito *coquin*, birbante¹²¹, nel "Courrier des Théâtres" è proposto come un «Figaro tragico»¹²², mentre "La Quotidienne" afferma che in lui «tutto è scaltrezza e furberia», *ruse e furberie*¹²³, termini più adatti ad Arlecchino che ad un essere demoniaco. Accanto, dunque, alla «profonda malvagità»¹²⁴, «esatta e fredda come una regola matematica» di cui parla il "Figaro"¹²⁵ e alla crudeltà rimarcata da molti, lo Iago di Perrier sembra offrire un versante comico, grottesco o ironico.

Assieme ai tratti di nobiltà manifestati soprattutto nel finale, tonalità buffe deve avere l'Emilia immaginata dal drammaturgo-*metteur en scène* francese, come lascia supporre la scelta di una *duègne*, un ruolo caricaturale di vecchia megera, per interpretare il personaggio. In Vigny, come in Shakespeare, i suoi aspetti grassi e ridicoli sono lampanti. Lo dimostrano passaggi come il dialogo del quarto atto tra la governante e Desdemona, qui di seguito offerto nella versione di Vigny:

DESDEMONA. [...] Dimmi, credi che esistano donne senza virtù e senza onore che hanno osato tradire la fede giurata?...

EMILIA (*sorridendo*). Ma signora...

DESDEMONA. [...] Tu faresti una cosa simile in cambio del mondo intero?

EMILIA (*esitando*). Per un mondo, signora, per un mondo, senza mentire, voi non accettereste?

DESDEMONA. No! per la luce del cielo!

EMILIA. Per la luce? Ah! sono la prima a dire di no! ma di notte...

DESDEMONA. Cosa! Veramente? No! non voglio ascoltarla! mente.

EMILIA. Bah! la vostra opinione del peccato si fonda sul criterio generale stabilito nel mondo, ma se fosse per me, questo mondo ne farebbe subito una virtù da rispettare.

DESDEMONA. E io non credo che esistano donne simili.

EMILIA. A quattr'occhi, signora, se alcune resistono, altre...¹²⁶.

Mentre Vigny presumibilmente mantiene lo scambio di battute in scena, stando all'edizione delle cosiddette *acting copies* inglesi dobbiamo ritenere che gli spettacoli britannici lo espungano. Secondo Anna Luisa Zazo, la «dubbia onestà» dell'Emilia shakespeareana ricorderebbe quella della «servetta della commedia del-

120. A. L. Zazo, *La notte di "Otello": una tragedia involontaria*, in W. Shakespeare, *Otello*, Mondadori, Milano 1992, p. xvi. Un concetto simile è ripetuto in Zazo, *Introduzione a Shakespeare*, cit., pp. 98-9.

121. "Journal des débats politiques et littéraires", 28 octobre 1829.

122. "Courrier des Théâtres", 25 octobre 1829, p. 2.

123. "La Quotidienne", 26 octobre 1829, p. 3.

124. Ivi, p. 2.

125. "Figaro", 26 octobre 1829, p. 2.

126. VOP, pp. 527-8 (IV, 15, vv. 2101-2117). Lo scambio di battute nell'edizione shakespeareana, ovviamente un po' diverso, si trova in SOO, pp. 360-1 (IV, 3, vv. 56-72).

l'arte (si pensi al furto del fazzoletto, non rivelato a Desdemona, e al dialogo con quest'ultima sull'adulterio, in IV, 3 [...])»¹²⁷, dialogo peraltro omesso nella versione di Vigny. Poco confermano le recensioni, che su Madame Tousez non insistono troppo.

I tagli attuati ai dialoghi in cui Iago, parlando con Othello, mette in atto la strategia finalizzata a far scattare nel condottiero una feroce gelosia lo rendono un po' meno astuto, più moderatamente machiavellico. Ma se Iago si impegna meno ad inventare stratagemmi utili a rendere geloso il Moro, il Moro risulta più incline a lasciarsi sedurre dal Male rappresentato dal suo alfiere. In altri termini, se è più facile scatenarne sentimenti abietti e convincerlo ad assassinare Desdemona, egli si offre come una creatura più incline al traviamiento, come un individuo i cui tratti sadici paiono meno nascosti e più accessibili di quelli previsti da Shakespeare, una caratteristica che alcune modifiche del testo inglese nel primo atto sembrano anticipare. È il caso di una battuta di Iago già citata, il cui soggetto è Desdemona, mentre il complemento di specificazione allude ad Othello: «La colomba è preda del vecchio e nero avvoltoio»¹²⁸. L'alterazione della lezione d'origine («Ora, ora, proprio ora, un vecchio montone nero sta montando la vostra candida pecorella»¹²⁹) serve certamente ad omettere il riferimento scurrile, ma presenta nel contempo il Moro come una bestia rapace, introducendo nella sua figura un aspetto di spietatezza o di ferocia assente nella fonte. Anche secondo Dumas père, l'Othello francese è più cattivo del suo doppio inglese: Joanny ne fa, a suo parere, un essere «terribile», anziché «elegante e cavalleresco» come nella versione di Macready, oppure per metà elevato e per metà violento, passionale o selvaggio, secondo la soluzione di Kean e Kemble¹³⁰. Non che non si assista ad un passaggio da una posizione di dolcezza verso Desdemona sino alla funesta gelosia finale («Joanny ha inteso perfettamente il personaggio. [...] Egli ama prima con tenerezza, e poi con passione, con rabbia», scrive il «Mercure de France»¹³¹), ma tale spostamento appare forse meno graduale di quanto avesse previsto Shakespeare. Mentre nella citazione appena riportata sembra di scorgere una matrice istintuale nel Moro ormai geloso, secondo il recensore del «Courrier des Théâtres», oltre che meno restio ad accogliere le insinuazioni di Iago, Othello sarebbe contraddistinto da un'esecrabile tendenza raziocinante dovuta al fatto d'essere offerto come «vecchio»¹³², una circostanza da cui «risulta una lentezza che, al momento della catastrofe, degenera in odioso calcolo, in atroce riflessione»¹³³. Secondo il «Constitutionnel», proprio l'età

127. Zazo, *La notte di "Otello"*, cit., pp. xv-xvi.

128. VOP, p. 420 (I, I, v. 70).

129. SOM, pp. 286-7 (I, I, vv. 88-89).

130. Dumas père, *Souvenirs dramatiques*, cit., t. II, p. 97.

131. *Comédie-Française. Le More de Venise, tragédie littéralement traduite de Shakespeare, par M. Alfred de Vigny*, in «Le Mercure de France au XIX siècle», vol. XXVII, 1829, pp. 172-6; citazione a p. 175.

132. Più precisamente, l'originale dà *marqué*, che significa *segnato*, nel senso di *reso rugoso dal trucco* al fine di rendere la vecchiaia.

133. Dalle *Nouvelles de Paris*, in «Courrier des Théâtres», 26 octobre 1829, p. 4. Un critico osserva

avanzata attribuita al personaggio consente di scorgere in lui un'orribile depravazione senile. Presentato infatti come un sessantenne – in questo ispirandosi a Kemble, anziché a Kean e Macready, che lo propongono più giovane¹³⁴ – il suo amore per Desdemona celerebbe tratti perversi:

Il Moro [...] è più o meno sessantenne; le sue più belle imprese risalgono ad un'epoca in cui Desdemona era ancora in culla; è conveniente, è verosimile che una giovane nobile, appartenente ad una delle prime famiglie veneziane, abbandoni il letto virginale per precipitarsi nel letto del vecchio negro? Se in questo c'è del naturale, bisogna fuggirlo e dimenticarlo, anziché esporlo alla luce della scena. C'è in fondo a quest'idea qualcosa di repellente, di odioso, capace di disgustare le immaginazioni più depravate¹³⁵.

Allo slittamento di Othello verso una posizione più crudele, corrisponde lo scivolare di Desdemona verso un temperamento più passivo, più dolce e più ingenuo ancora della figura ideata da Shakespeare. Lo suggerisce anzitutto la scelta di Mademoiselle Mars, un'attrice nota per l'abilità nel rendere le creature femminili contraddistinte da dolcezza, grazia e candore, sicché optare per lei significa ritenere primari i tratti di gentilezza e di morbidezza di Desdemona, del resto ampiamente sottolineati dalla critica nel riferire dell'interpretazione della prima attrice. Tutte le recensioni insistono sulla tenerezza e la grazia di Mademoiselle Mars, al modo della "Quotidienne", che la definisce «umile» e «tenera»¹³⁶, o del "Courrier des Théâtres", che vede Desdemona come un «personaggio angelico», come una «donna pura e timida, sempre tenera, sempre innamorata, vittima adorabile da M^{lle} Mars resa mille volte più adorabile ancora»¹³⁷. Lo stesso Vigny, a proposito della terza scena del terzo atto, quando Desdemona intercede presso Othello a favore della riconciliazione con Cassio, sottolinea «la grazia inesprimibile di Mademoiselle Mars, la dolcezza e la purezza della sua voce, l'abbandono confidenziale [...], la castità della sua civetteria buona e virtuosa, la bellezza degli atteggiamenti modesti e carezzevoli»¹³⁸. L'osservazione corrisponde a quanto disvela il testo, che, coi tagli operati da Vigny, mostra una Desdemona più ingenua, più succube, più cieca anche, e meno ribelle ancora, se possibile, di quella shakespeariana. Di lei scompaiono anche gli accenti sbarazzini, spiritosi o arguti, fra i quali in Shakespeare emergono quelli manifestati nel dialogo con Iago della prima scena del secondo atto dove il cinico ufficiale discetta sulle donne da per-

che Joanny «deve mettere più impeto che calcolo nella sua recitazione» (da Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, cit., pp. 112 e 166, nota 144; Daniels estrapola il passo citato da "La Semaine. Journal hebdomadaire. Sciences, arts, littérature, spectacles", non si capisce se del 25 o del 29 ottobre 1829, del 4 o del 12 novembre 1829).

134. Scrive Dumas che «in Kemble» Othello «era un uomo di età matura» (Dumas père, *Souvenirs dramatiques*, cit., t. II, p. 96).

135. "Le Constitutionnel: journal de commerce, politique et littéraire", 26 ottobre 1829, p. 3.

136. "La Quotidienne", 26 ottobre 1829, p. 3.

137. "Courrier des Théâtres", 25 ottobre 1829, p. 2.

138. Passo riportato nelle note dei curatori al *More*, in VOCP, vol. I, p. 1399.

fetto misogino, una conversazione da Vigny cassata drasticamente. Lungo la direttrice “idealizzante” di matrice romantica va iscritto un particolare significativo, sul quale vale la pena indugiare. Come si è detto, nella messinscena Vigny taglia le prime quattro scene del quarto atto con le ormai note conseguenze. Nella prima edizione del *More* il pezzo viene riaccolto, ma permane una scelta importante connessa alla vicenda del fazzoletto che, già introdotta nel copione come testimoniano le recensioni, si situa nelle scene sesta e settima del terzo atto. Nel testo shakespeariano pubblicato da Bathurst, consultato da Vigny, dopo aver posto il fazzoletto, simbolo dell’amore tra i due sposi, sulla testa dolorante del marito, Desdemona – precisa una didascalia – lo fa cadere¹³⁹. Se la didascalia era assente nell’in folio del 1623, era probabilmente perché ritenuta superflua in quanto la notizia in essa contenuta era offerta già da una battuta di Emilia¹⁴⁰. Come osserva Alonge nelle pagine del *Teatro dei registi* dedicate ad un allestimento stanislavskiano di *Othello*, il fatto che Desdemona lasci cadere a terra il fazzoletto è la «spia di un’evidente insofferenza della donna, a fronte dell’irrigidirsi di Othello sulla questione del perdono di Cassio», tanto più in quanto l’oggetto, stando alle parole di Emilia, viene lasciato scivolare a terra dalla giovane sposa *by negligence*¹⁴¹, *per negligenza*, come precisa Alonge correggendo l’usuale e più debole traduzione *distrattamente*, espressione che introduce un’ombra nel comportamento impeccabile di Desdemona¹⁴². Vigny opera delle modifiche emblematiche. Sceglie infatti che Desdemona appoggi sulla fronte del marito il magico *mouchoir* e sia lui a farlo cascare¹⁴³, così optando per una soluzione già prevista dalle tre presunte *acting copies* ottocentesche citate più volte, evidentemente accorgendosi del significato implicato dall’atto di Desdemona¹⁴⁴. Per di più Vigny cassa il *by negligence* segnalato¹⁴⁵, così differenziandosi non solo dall’in folio e dalla Bathurst, ma anche

139. Shakespeare, *Othello, the More of Venice*, cit., vol. x, p. 444.

140. La didascalia è già presente nell’edizione Rowe del 1709 (W. Shakespear, *The Works*, edited by N. Rowe, Tonson, London 1797, vol. v).

141. Shakespeare, *Othello, the More of Venice*, cit., vol. x, p. 445.

142. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., pp. 83-4. *Distrattamente* traduce, per esempio, l’edizione dei “Meridiani” (SOM, p. 419; III, 3).

143. La versione di Vigny dà: «OTELLO. [...] È il mio cuore! è la mia testa! Soffro! DESDEMONA. Va bene, venite, non andiamo alla festa! Avete vegliato troppo. Venite, mettetevi là, prendete questo fazzoletto. OTELLO (*respingendola e facendo cadere il fazzoletto*). No. Il male non è lì. Lasciatelo fermentare o guarire da sé, e venite» (VOP, p. 479; III, 5, vv. 1237-1242). Shakespeare, oltretutto alludendo alle presunte corna di Othello e dunque introducendo una battuta piuttosto grassa, propone: «OTELLO. Mi fa male la testa, qui sulla fronte. DESDEMONA. Sarà colpa della lunga veglia. Vi passerà. Lasciate che vi fasci stretta la testa e fra un’ora starete bene. OTELLO. Il vostro fazzoletto è troppo piccolo, [*DESDEMONA lascia cadere a terra il fazzoletto*] lasciate stare. Andiamo, vengo via con voi» (Shakespeare, *Othello, the More of Venice*, cit., vol. x, p. 44; trad. it.: SOM, pp. 416-7; III, 3, vv. 283-287).

144. Cfr. Shakspeare, *Othello: A Tragedy, In Five Acts*, cit., p. 44; Shakspeare, *Othello, a tragedy. With prefatory remarks*, cit., p. 43; Shakspeare, *Othello, the Moor of Venice, a tragedy*, cit., p. 43.

145. Quando Iago domanda alla moglie se abbia rubato il fazzoletto, lei risponde solo: «No, l’ho trovato» (VOP, p. 480; III, 9, v. 1259).

dai cosiddetti copioni inglesi¹⁴⁶, ed in tal modo cancellando ogni macchia dalla figura della giovane sposa.

A parere del “Constitutionnel”, la modalità della caduta a terra del prezioso *mouchoir* renderebbe irragionevole il successivo comportamento della donna: «Desdemona, minacciata di morte [...] perché non ha il fazzoletto, si guarda bene dal ricordare allo sposo che lei glielo ha prestato e che lui non glielo ha restituito». Ironicamente l'autore dell'intervento commenta: «Ecco quel che si definisce naturale»¹⁴⁷. Altrettanto sarcastica la descrizione offerta dal “*Courrier des Théâtres*”:

Desdemona ha in mano [il fazzoletto]. Othello glielo domanda per asciugarsi il viso. Lei glielo dà subito; senza servirsene, lui lo lascia cadere molto goffamente, come facesse apposta, e Desdemona, su questa doppia azione, non compie alcuna osservazione, alcun rimprovero. Non ha maggiore presenza di spirito quando, più tardi, Othello le domanda di nuovo il fazzoletto. Lei non gli risponde naturalmente: “L'avete voi; me l'avete domandato e ve l'ho dato [...]”; l'avete lasciato cadere a terra con *nonchalance*”¹⁴⁸.

Può essere che gli attori rendano in modo inefficace l'intenzione immaginata da Vigny. Se tuttavia Desdemona non fa obiezioni ad Othello quando egli le chiede conto del fazzoletto, è perché non ricorda l'episodio precedente, in quel frangente concentrata sulla collera del marito, per lei inquietante e dolorosa. Lo testimonia la sua domanda ad Emilia: «Dove ho perduto il fazzoletto?»¹⁴⁹, domanda posta ancor prima che Othello le chieda di prestarglielo. Lo svolgersi degli eventi deve apparire logico a Vigny se – quando osserva l'incoerenza della versione dei fatti relativi al famoso *mouchoir* offerta in scena e, di conseguenza, modifica la prima edizione reintroducendo le prime quattro scene del quarto atto – non ritocca la didascalia relativa alla caduta a terra del fazzoletto. Si considerino congruenti o meno gli accadimenti, resta degna d'interesse, comunque, la scelta compiuta dall'autore francese, evidentemente tesa ad offrire Desdemona come una creatura esente da macchie, anche a costo di rendere difficoltosa la comprensione della logica delle azioni.

L'idealizzazione di Desdemona e l'accentuazione dei tratti negativi di Othello, dunque, prospettate rispetto al testo shakespeariano, rimarcano, così, la natura oppositiva dei due personaggi. Detto in altri termini, il rafforzamento dei tratti di ferocia presenti in Othello e delle caratteristiche di umile dedizione, di abbandono e di candore di Desdemona mettono in evidenza la presenza in loro di nature antitetiche, condizione smussata solo dall'eliminazione quasi totale degli epiteti volgari attribuiti dal Moro alla moglie quando la gelosia si è impadronita del cuore di lui.

146. Cfr. Shakspeare, *Othello: A Tragedy, In Five Acts*, cit., p. 45; Shakspeare, *Othello, a tragedy. With prefatory remarks*, cit., p. 44; Shakspeare, *Othello, the Moor of Venice, a tragedy*, cit., p. 43.

147. “Le Constitutionnel: journal de commerce, politique et littéraire”, 26 octobre 1829, p. 3.

148. *Comédie-Française. Le More de Venise, tragédie en cinq actes, en vers, traduite de Shakespeare par M. Alfred de Vigny*, in “*Courrier des Théâtres*”, 28 octobre 1829, p. 2.

149. VOP, p. 488 (III, 10, v. 1425).

Mentre scompaiono gli appellativi osceni, connotati sessualmente, si aggiunge una situazione la cui suggestione erotica dev'essere stata quasi unanimemente percepita. Vigny chiede infatti a Mademoiselle Mars-Desdemona di compiere alla fine del quarto atto un'azione privata, com'era quella di sciogliersi e pettinarsi i capelli e di svestirsi lentamente, capace senza dubbio di sollecitare aspettative voyeuristiche negli spettatori. Proprio qui si collocano commenti sarcastici, fischi, moti di disapprovazione tra il pubblico più ostile, come testimoniano vari recensori¹⁵⁰. La svestizione è reputata scandalosa e tanto più inaccettabile in quanto collocata nel contesto di un genere alto come quello di tragedia¹⁵¹.

Il *fil rouge* dello spettacolo – l'insistenza sulla modalità del Sublime o sulla compresenza di Tragico e Comico, Alto e Basso, Nobile e Degradato – sembra dunque davvero rintracciabile entro diversi coefficienti scenici, tutti ruotanti attorno ad esso come ad un perno, ad un nucleo unificante che lega le diverse componenti. Se la "Revue encyclopédique" sottolinea come gli attori «recitino con molto *ensemble*»¹⁵², cosa del resto confermata da diversi spettatori, il recensore della "Quotidienne" parla di «bellezza dell'*ensemble*»¹⁵³, facendo chiaramente riferimento a tutto l'allestimento nei vari coefficienti, non alla sola compagine degli attori. L'importanza attribuitavi da Vigny sembra testimoniata da un'osservazione della *Lettre à Lord*** sur la soirée du 24 octobre 1829*, posta a prefazione del *More*, dove l'autore lamenta la scarsa attenzione dimostrata dal pubblico «alla prima rappresentazione» verso «l'*ensemble* dell'opera»¹⁵⁴, che, invece, reputa evidentemente fondamentale considerare. I recensori – che, sia pure di una ristretta *élite*, ma comunque del pubblico fanno parte – solo parzialmente confermano la veridicità della lagnanza di Vigny. Essi infatti di rado delineano una chiave di lettura complessiva dello spettacolo, capace di tener conto di tutti i coefficienti scenici, e tuttavia non si limitano quasi mai a descrivere solo la partitura attorica o addirittura solo l'elemento testuale. Al contrario, tendono a riportare informazioni relative a tutte le componenti della rappresentazione, a dimostrazione della diffusione dell'idea – preliminarmente indispensabile alla nascita della regia – che uno spettacolo sia costituito e vada analizzato in tutti i suoi molteplici linguaggi. Semmai, spesso si individua una particolare insistenza sul dato scenografico, al contrario di quanto accadrà nelle critiche all'applauditissimo *Otello* di Salvini, dove, com'è ovvio data la prepon-

150. Cfr., per esempio, "Le Globe", 28 octobre 1829, pp. 684-5.

151. «Non a tutti gli spettatori è piaciuta la toilette di Desdemona, e senza dubbio hanno avuto ragione» ("Le Mercure de France au XIX siècle", vol. XXVII, 1829, pp. 174-5). Altri commentano: «L'interno della camera in cui Desdemona si sveste (*horrible dictu!*) prima di andarsi a coricare è un quadro assai rimarchevole». L'inciso fa riferimento in chiave ironica allo scandalo provocato dalla scena ("Figaro", 28 octobre 1829, p. 3).

152. *Théâtre Français. Le More de Venise, tragédie en cinq actes, traduite de Shakespeare, par M. Alfred de Vigny*, in "Revue encyclopédique", t. XLIV, 1829, pp. 248-55; citazione a p. 254.

153. "La Quotidienne", 26 octobre 1829, p. 3.

154. Vigny, *Lettre à Lord****, cit., p. 398.

deranza della dimensione attorica laddove la regia non esista, tutta l'attenzione si concentra sulla prova del protagonista.

All'impegno riservato all'unitarietà dell'assieme, Vigny aggiunge la cura del dettaglio. L'importanza assegnata nell'*Othello* allestito nel 1829 ad una prospettiva "larga", capace di cogliere il tutto, e, contemporaneamente, ad una "stretta", legata alle minuzie, è confermata dalla recensione della "Quotidienne" poco sopra citata, dove, in effetti, non ci si limita a segnalare la sintonia fra i vari coefficienti scenici, ma si osservano «la perfezione dei dettagli e la bellezza dell'*ensemble*»¹⁵⁵. Il doppio binario d'attenzione al piccolo e al grande, di perfezione da orafo e di capacità di tenere assieme una grande macchina complessa, costituisce uno dei principi fondanti la regia. In questo caso, oltretutto, non si può neanche proporre, come differenza rispetto alla regia unanimemente riconosciuta, la coincidenza delle persone del drammaturgo e del *metteur en scène*. Vigny è, in effetti, il traduttore, benché si presenti come una sorta di co-autore o di secondo autore (anzi, quando gli torni utile, non esita a definirsi autore *tout court*, come accade nella nota lettera al *comité de lecture* scritta per protestare contro la modifica della distribuzione alle repliche); come tale si propone al fine di acquisire i diritti-doveri del drammaturgo e di poter così allestire personalmente il lavoro, sottraendolo alle consuete adulterazioni. Pubblicare l'*Othello* non manomesso sarebbe insufficiente: occorre anche metterlo in scena in modo "ortodosso". Vigny si assume dunque – per riprendere l'espressione sottratta a Roberto Alonge per il titolo di questo intervento – il compito di *procuratore* dell'autore avendo tutte le prerogative necessarie per sentirsi autorizzato, in quanto, a sua volta, poeta e uomo di teatro. Rispetto alla situazione passata non c'è dubbio che egli compia un'opera di "restauro" e di difesa dell'originale. È vero anche, però, che Vigny *interpreta* il testo, come quanto sin qui detto dimostra (e come, del resto, non potrebbe non essere). Sotto questo profilo, la sua posizione non sembra troppo distante da quella dei registi naturalisti. Se essi infatti si propongono come i fedeli portavoce dell'autore, spesso alla prova dei fatti, come insegna l'analisi di alcuni loro spettacoli compiuta da Alonge, si permettono significative libertà, per nulla "appiattiti" sulla lettera del testo¹⁵⁶. Sicché si può ripetere, in riferimento a Vigny, quanto Alonge scrive relativamente a Stanislavskij: «Il testo, per quanto sacro, può anche essere tagliato. Qualche volta si modifica la *lettera del testo* per essere fedeli allo *spirito del testo*. E qualche volta [...] per essere fedeli allo *spirito del regista*, ai suoi gusti culturali, alle sue idiosincrasie, alle sue

155. "La Quotidienne", 26 ottobre 1829, p. 3.

156. Un esempio. Alonge osserva che, almeno secondo Nemirovič-Dančenko, i Meininger nel *Julius Caesar* shakespeariano eliminano «l'ambiguità e la doppiezza che Shakespeare» attribuisce ad Antonio, il quale «viene idealizzato in un profilo di eroe magnanimo [...]. E se all'inizio del quarto atto la scena dei nuovi triumviri – Antonio, Ottaviano e Lepido – mostra in maniera assolutamente scoperta la natura empirica, da uomo di potere, di Antonio, e lo sguardo cinico con cui egli tratta Lepido, rischiando di mettere in crisi l'impianto registico, ecco che i Meininger non trovano di meglio che eliminare l'intera scena» (Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. 43).

chiavi interpretative»¹⁵⁷. Se Vigny si ripropone di rispettare il *sensu*, l'*intenzione* di Shakespeare, nel suo disegno di aderenza al *significato* ineluttabilmente *interpreta*, con le sue modifiche inventando un'altra opera, realizzando, cioè, una *seconda creazione*¹⁵⁸.

Va aggiunto, per chiudere, che il ritmo dello spettacolo dato alla Comédie è incalzante o, quanto meno, a questo ambisce Vigny, attento a non lasciar mai rilassare il fruitore. Paiono provarlo alcuni particolari. Anzitutto la propensione a cassare tutte le digressioni e le situazioni indipendenti dalla vicenda principale, aspirando all'unità d'azione. Pensiamo in primo luogo all'espunzione delle scene del Buffone e dei musicisti. Il loro intervento avrebbe arricchito il versante grottesco, ma, inutile al procedere della storia, avrebbe rallentato la dinamica della tragedia. Di fronte al bivio, Vigny preferisce dare ascolto all'esigenza di svolgere in modo incalzante gli eventi, così da farli procedere diritti verso la catastrofe, senza digressioni. A tenere sostenuto il progredire della storia rispondono anche la semplificazione del finale e la scelta, già evidenziata, di sfruttare la "distrazione" del pubblico per tagliare i passaggi che rallenterebbero l'azione, anche a costo di commettere salti logici. La medesima *ratio* sorregge infine la critica dell'inserimento di un cambio di scena a vista nel primo atto. Quando infatti Vigny commenta l'espedito nelle note al testo edito, ne lamenta l'effetto di infiacchimento del ritmo imposto alla rappresentazione¹⁵⁹.

Il debutto dà vita ad una battaglia tra la fazione filo-classicista e quella filo-romantica, anticipatrice della prima di *Hernani*, riferita in tono vagamente ironico dal "Figaro":

La sala sembrava ripartita in due campi nemici, ardenti, tumultuosi, decisi, ciascuno, a non soffrire che la fazione opposta avanzasse di un sol passo sul terreno altrui. Così, i cosiddetti *classici* si sono spesso dimostrati indocili e ingiusti, rifiutando l'approvazione a passaggi semplici e toccanti, e poi usando l'arma poco leale delle interruzioni ironiche e schernitrici, che non sono né una sentenza né un argomento.

D'altra parte, c'era qualcosa di tirannico e di assolutistico negli applausi *romantici*; [...] il minimo emistichio era l'arca santa e un piccolo mormorio diventava un grosso sacrilegio [...]. Oserei dire che parole poco poetiche, esclamazioni, apostrofi prese a prestito dal combattimento letterario delle *Femmes savantes* si sono sentite più di una volta nel bel mezzo dello spettacolo. Gli epiteti di *ignoranti* e di *imbecilli* volteggiavano sulle labbra romantiche¹⁶⁰.

157. Ivi, p. 84.

158. L'espressione è impiegata da Franco Perrelli nel titolo del suo *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET Libreria, Torino 2005. Scrive Perrelli che nei suoi *Souvenirs*, Ernest Legouvé sosteneva che Scribe «era già arrivato alla consapevolezza della *mise en scène* come "une seconde création" – una seconda creazione – ovvero "una nuova pièce che veniva ad aggiungersi alla prima"» (ivi, p. 6).

159. Cfr. note dei curatori al *More*, in *VOCP*, vol. I, p. 1392.

160. "Figaro", 26 octobre 1829, pp. 1-2.

Il successo del lavoro è dunque assai contrastato: quanto meno alla prima, agli applausi dei filo-romantici si oppongono i fischi e le contestazioni dei filo-classicisti, in alcuni momenti così rumorosi da impedire di udire le battute. Meglio vanno le repliche, ma il loro numero è contenuto: dodici nel 1829, solo quattro l'anno successivo¹⁶¹.

161. Per le date delle repliche, cfr. B. V. Daniels, *Shakespeare à la Romantique. "Le More de Venise" d'Alfred de Vigny*, in "Revue d'histoire du théâtre", 2, 1975, pp. 125-55; in particolare, p. 141, nota 17. Scrive Daniels che «la prima rappresentazione del *More de Venise* fu caratteristica di una prima romantica alla Comédie-Française e prefigurò la famosa "battaglia" di *Hernani*» (ivi, p. 130). Quindi, segnalate le contestazioni fatte al lavoro dai classicisti indicate dai documenti del tempo, commenta: «La rappresentazione fu così, quanto meno, un successo di scandalo per i romantici» (ivi, p. 132). Ci sembra che Leblanc travisi l'articolo di Daniels, quando scrive che in esso lo studioso «mette in dubbio» che il *More* «abbia contribuito in modo importante al trionfo del romanticismo nel 1830 e dopo» (J. R. Leblanc, "Le More de Venise" d'Alfred de Vigny et le changement dans l'opinion des critiques français sur Shakespeare, in "Revue d'histoire du théâtre", 3, 1984, pp. 247-59; citazione a p. 247). Sul discusso successo del *More* tornano utili i resoconti che Joanny, sera dopo sera, riporta nel suo diario, in parte pubblicato in M. Descotes, *L'acteur Joanny et son journal inédit (extraits)*, PUF, Paris [s.d.]; in particolare, pp. 63-4.