

La centralità del gesto: il primo allestimento del *Chatterton* di Vigny

Elena Randi

1. Le prove e le modifiche testuali

Stando allo scritto posto a prefazione del *Chatterton*, la stesura del dramma è conclusa il 30 giugno 1834, dopo diciassette notti di lavoro¹. Di certo, però, l'autore comincia a pensare al testo in tempi precedenti, dopo la pubblicazione di *Stello*, uscito nel giugno del 1832, un romanzo a cui notoriamente la *pièce* si ispira o dal quale deriva².

La trama si riassume rapidamente. Il poeta inglese Chatterton, che vive in una stanzetta in affitto nella casa dell'industriale John Bell, si è innamorato di Kitty, moglie buona e delicata del ricco borghese e madre di due bambini, dalla quale è riamato pur senza che lei lo confessi, se non sul finire della vicenda. Frequenta la casa anche un vecchio Quacchero onesto, generoso e sensibile. A lui, a Chatterton e a Kitty, figure caste e offerte come spiritualmente elevate, si contrappongono i personaggi materialisti, perfettamente integrati nella società capitalista: John Bell e i suoi amici dell'aristocrazia britannica. L'amore colpevole per Kitty – colpevole in

1. «Ho appena terminato quest'opera austera nel silenzio di un lavoro di diciassette notti» (A. de Vigny, *Dernière nuit de travail du 29 au 30 juin 1834*, in Id., *Chatterton*, édition critique publiée par L. Petroni, Pàtron, Bologna 1962, pp. 47-59; d'ora in avanti questa edizione della *Dernière nuit* è abbreviata VDN). La data apposta alla fine dello scritto corrisponde a quella indicata nel titolo. Il volume curato da Petroni comprende anche *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835 à la Comédie-Française* (pp. 169-72) e il testo del *Chatterton* nell'ultima edizione apparsa in vita dell'autore e da lui rivista e approvata, datata 1858 (pp. 61-167). A piè di pagina sono segnalate le varianti presenti nel manoscritto autografo (conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi, Fonds Français, naf. 23750, Réserve), nella prima edizione (Souverain, Paris 1835) e nelle tre edizioni successive (1838, 1841, 1848) riviste da Vigny. D'ora in poi l'abbreviazione CP indicherà la parte del volume relativa al testo di *Chatterton* nelle sue sei versioni.

2. Cfr., per esempio, la lettera a Marie Dorval del 3.4.1835 (A. de Vigny, *Correspondance*, sous la direction de M. Ambrière, PUF, Paris 1989-94, vol. II, pp. 414-5; in particolare, p. 414). D'ora in avanti questa edizione della *Correspondance* è abbreviata CV.

ragione del suo essere sposata – ed inoltre la disperazione per essere artista incompreso, conducono Chatterton al suicidio e la giovane donna a morirne di dolore.

È presumibile che la Comédie-Française, a cui Vigny offre il dramma, lo accetti nella prima metà dell'agosto del 1834³.

Come si deduce da una testimonianza di Hippolyte Hostein e come prevedono i regolamenti e gli usi del teatro, la distribuzione è certamente stabilita da Vigny⁴, tanto più in quanto è nota l'importanza da lui ascrivita all'assunzione, in prima persona, del compito⁵. Secondo Hostein, attori e sovrani desidererebbero M^{lle} Mars come Kitty Bell, ma Vigny si oppone all'idea. All'epoca infatti Madame Dorval è *pensionnaire* della Comédie: il poeta ha scritto il *Chatterton* pensando a lei, e non intende cedere la parte (di *premier rôle*) a nessun'altra⁶. Come protagonista maschile è scelto Geffroy, un primattore piuttosto giovane, cui non è ancora stata affidata nessuna creazione importante, eccetto quella di Nemours in *Louis XI* di Delavigne. Assai accurato nello studio della *dramatis persona*, Geffroy è giudicato da

3. Cfr. *Revue Dramatique*, in "L'Artiste: Journal de la Littérature et des Beaux-Arts", 1^{ère} série, t. VIII, 1834, pp. 21-2; in particolare, p. 22. Secondo la testimonianza dell'allora direttore della Comédie-Française, Jouslin de Lasalle, il manoscritto del dramma era stato proposto al *comité de lecture* e rifiutato all'unanimità. Vigny avrebbe avuto però il sostegno di Lasalle, che, convinto della validità dell'opera, ne avrebbe offerta una copia al duca d'Orléans, il quale, fortemente colpito, ne avrebbe suggerito la lettura alla madre. Commossa dalle vicende del poeta morto suicida, ella avrebbe incaricato una persona di fiducia di scrivere una lettera a Lasalle, dalla quale si sarebbe colto il suo apprezzamento della *pièce*. Il direttore del teatro avrebbe afferrato l'occasione per rivolgere un nuovo appello a Desmousseaux e Perrier, *sociétaires* e membri del comitato, casualmente presenti al momento della consegna della missiva: «un mese dopo *Chatterton* aveva guadagnato la propria causa, e madame Dorval aveva debuttato» (J. de Lasalle, *Souvenirs sur le théâtre-Français*, Émile Paul, Paris 1900, p. 11. La proposizione «madame Dorval aveva debuttato» deve evidentemente essere intesa come indipendente dall'indicazione temporale: non ha senso infatti affermare che accettazione del testo e debutto dell'attrice siano concomitanti). Secondo Francis Ambrière, il resoconto è inattendibile, perché costituirebbe la testimonianza di uno scavalcamento del comitato, evento contrario alle normative e certamente foriero, se i fatti si fossero svolti nel modo descritto, di una miriade di proteste (cfr. F. Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Seuil, Paris 1992, pp. 306-7). In realtà, Lasalle non precisa le modalità dell'ammissione "in seconda battuta" della *pièce*, sicché potrebbe anche essere stata il frutto di una seconda, eccezionale, lettura e dunque, pur contraria al regolamento, avrebbe rappresentato almeno apparentemente una decisione del *comité*, un tardivo ripensamento dei *sociétaires*. A sostegno della propria tesi, Ambrière aggiunge che Hippolyte Hostein, direttore del Théâtre Historique in anni successivi alla prima dell'opera, «non mette in dubbio che *Chatterton* sia stato ammesso senza opposizione» (ivi, p. 307). Hostein, però, scrive solo che, «conclusa la lettura, l'amministratore della Comédie-Française s'impadronì dell'autore [...] e, guardandolo con soddisfazione, [disse]: [...] un bel successo!» (H. Hostein, *Historiettes et souvenirs d'un homme de théâtre*, Dentu, Paris 1878, pp. 151-2), un'esclamazione a nostro parere poco significativa, in quanto non è indicata alcuna data della seduta, né se essa sia stata l'unica. Nei registri della biblioteca della Comédie non abbiamo trovato indicazioni utili a risolvere i dubbi sull'accettazione del *Chatterton*.

4. Cfr. ivi, pp. 151-5.

5. Cfr. E. Randi, *L'"Othello" di Vigny: il traduttore-metteur en scène si fa "procuratore" dell'autore*, in "Il castello di Elsinore", 57, 2008, pp. 71-106; in particolare, p. 83.

6. Cfr. Hostein, *Historiettes et souvenirs*, cit., pp. 151-5. Cfr. anche M. Pollitzer, *Trois reines du théâtre: M^{lle} Mars, Marie Dorval, Rachel*, Éditions du Vieux Colombier, Paris 1958, p. 63. L'indicazione del ruolo della Dorval e di quelli di seguito segnalati è tratta dalla descrizione della *mise en scène* pubblicata in "Gazette des théâtres", 8.3.1835, pp. 364-5. Per la distribuzione, cfr., per esempio, CP, p. 65.

molti e dallo stesso Vigny un po' freddo⁷, un *handicap* piuttosto grave per interpretare un artista fremente, appassionato e spirituale come Chatterton, ragione forse sufficiente perché il drammaturgo lo inviti a casa, dove per diverse ore studiano assieme il personaggio ed il modo per renderlo efficacemente⁸. Joanny, al quale è destinata la parte del Quacchero, aveva già recitato in *Henri III et sa cour* come Enrico di Guisa e nell'*Othello* di Vigny nel *rôle* principale; doveva dunque essere dotato di un certo talento per il dramma romantico (o per il teatro shakespeariano riletto dai romantici), circostanza che ben si associa alla sua tendenza, spesso notata dagli spettatori, ad essere piuttosto caldo, persino esageratamente appassionato talvolta⁹. Suona strana la scelta di affidargli il personaggio del Quacchero, che sembrerebbe presupporre equilibrio, calma, compostezza, caratteristiche opposte a quelle di Othello e di Enrico di Guisa. Ma in fondo anche a quelle del Don Ruy Gomez nell'*Hernani*, che ugualmente gli è assegnato: pur essendo una parte di uomo anziano e sotto quest'aspetto attribuibile ad un *père noble*, si tratta di una figura che, almeno nel finale, presenta sfaccettature torbide, fosche, assai poco inseribili in un quadro di saggio distacco o di pacatezza. Curiosamente la descrizione della *mise en scène* di *Chatterton* pubblicata nella "Gazette des théâtres" segnala, però, come ruoli utili ad interpretare il vecchio Quacchero, non solo il *père noble*, ma anche il *fort premier rôle*, un primattore specializzato nelle parti energiche, forti, appassionate, prive di moderazione¹⁰. Tutto il contrario – si direbbe – del personaggio del Quacchero, un dato, questo, su cui varrebbe la pena riflettere: forse si potrebbe scoprire che nelle intenzioni di Vigny l'anziano personaggio del dramma nasconde una sfaccettatura del carattere più accesa di quanto si sia soliti ritenere. Anche a Joanny l'autore dedica qualche tempo in casa propria per provare la parte¹¹. Per vestire i panni di John Bell (come ci si può aspettare, *financier* o *troisième rôle*) è scelto Guiaud, Lord Talbot (*jeune premier*) è affidato a Mirecour, Lord Beckford a Duparay. Gli altri due Lord sono distribuiti a Mathieu e Welsch.

Se il 19 dicembre 1834 le prove verosimilmente non sono ancora iniziate¹², attorno al 17 gennaio dell'anno successivo lo sono certamente¹³. Poiché la generale è tenuta l'11 febbraio¹⁴, le *répétitions*, di sicuro svoltesi tutti i giorni visti gli usi del tea-

7. Cfr. H. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)*, Slatkine, Genève 1969 (réimpression de l'édition de Paris, 1902-08), voce "Geffroy, Edmond, Aimé, Florentin", e A. de Vigny, *Le journal d'un poète*, in Id., *Oeuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, Gallimard, Paris 1948, vol. II, pp. 869-1392; citazione a p. 1020.

8. *Ibid.*

9. Cfr. Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens*, cit., voce "Joanny, Jean, Bernard Brissebarre dit".

10. Cfr. E. Randi, *La Comédie-Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione dell'allestimento*, in U. Artioli (a cura di), *Il sistema dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000, pp. 29-82; in particolare, p. 33.

11. Cfr. Vigny, *Le journal d'un poète*, cit., p. 1020.

12. Cfr. la lettera del 19.12.1834 di Vigny ad un destinatario ignoto, in CV, vol. II, pp. 354-5.

13. Che attorno al 17 gennaio 1835 le prove siano in atto, si apprende da una lettera di Joanny a Vigny dello stesso 17 gennaio (o, quanto meno, risalente con buona approssimazione a questa data) scritta per giustificare la propria assenza alle *répétitions* (cfr. CV, vol. II, p. 360).

14. Cfr. CV, vol. II, p. 364. Alla pagina indicata si trova notizia dell'invito, datato 10 febbraio 1835, al-

tro, durano in tutto un mese o un mese e mezzo. A Vigny spetta di dirigerle, come si deduce dalle notizie sin qui offerte, nonché dalla presenza nella biblioteca della Comédie-Française di carte di sua mano, in cui segna le correzioni per gli attori riguardo le intenzioni da dare ai personaggi, i gesti da compiere, gli spostamenti da attuare¹⁵. Ma anche altri indizi risultano utili. In una lettera ad Auguste Brizeux, per esempio, Vigny si riferisce al *Chatterton* con queste parole: «Ho avuto bisogno di molta energia per *modellare* e incoraggiare gli attori»¹⁶. L'autore scrive *former*, piuttosto liberamente tradotto da Barry Daniels con *directing*¹⁷, termine forse corretto nella sostanza, dato che *former* può voler dire *mettere in forma* e dunque guidare, dirigere. Che Vigny si occupi anche dei coefficienti scenici diversi dall'arte attorica sembra deducibile da alcune asserzioni, come quella sulla scenografia contenuta in un suo commento allo spettacolo: «Avevo desiderato e ottenuto che l'insieme offrisse l'aspetto severo e semplice di un quadro fiammingo»¹⁸. Vigny svolge la funzione di guida con estrema attenzione e pignoleria, come un sapiente *metteur en scène*.

La redazione del copione per il suggeritore mostra alcune differenze rispetto a quella della prima edizione, uscita non molto tempo dopo il debutto a teatro¹⁹. In particolare, vengono aggiunte nella versione a stampa parecchie didascalie, sulla cui presenza occorre interrogarsi. In generale, si deve supporre che riportino quanto accade effettivamente in scena e che non si riscontrino nel copione poiché inutili al suggeritore, o addirittura per lui possibile fonte d'impaccio: se il suggeritore, infatti, «è obbligato a cercare il dialogo in una folla di frasi inutili», aggiunte alle battute, «non solo si sbaglierà, ma farà sbagliare l'attore»²⁰. L'idea che le didascalie assenti nel copione e presenti nella *princeps* descrivano quanto avvenuto sul palcoscenico è confermata dal fatto che talora fonti quali le recensioni o i *livrets* testimoniano l'effettiva realizzazione della situazione indicata dal testo edito. È il ca-

la generale del giorno successivo. I registri della Comédie-Française non segnalano le date delle prove del *Chatterton*. Non esistono infatti i registri del lavoro giornaliero degli attori relativi al periodo di nostro interesse.

15. Le quattro carte contenenti le note scritte a mano da Vigny relative alle prove di *Chatterton* sono conservate nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (*dossier Vigny*) e pubblicate in B. V. Daniels, *An Exemplary French Romantic Production: Alfred de Vigny's "Chatterton"*, in "Theatre Survey", 1, May 1975, pp. 65-88 (*Appendix II*, pp. 85-6).

16. Lettera del 21.2.1835, in CV, vol. II, pp. 386-7; citazione a p. 386. Il corsivo è nostro.

17. Daniels, *An Exemplary French Romantic Production*, cit., p. 71.

18. Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835 à la Comédie-Française*, in Id., *Chatterton*, édition critique publiée par L. Petroni, cit., p. 171.

19. Il copione del suggeritore sta nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (segnatura: MS 696). Da qui in avanti, VCS. L'uscita della prima edizione per Souverain è annunciata nel "Journal de la librairie" del 4 aprile 1835. Non è escluso che, in realtà, sia pronta un po' prima. Cfr. l'introduzione alle *Notes et variantes* del *Chatterton*, in A. de Vigny, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1986-93, vol. I (*Poésie, Théâtre*, par F. Germain et A. Jarry), pp. 1479-85; in particolare, pp. 1481 e 1484 (nota 1).

20. T. Thibaut, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in "Journal des comédiens", 28.7.1831, p. 5. Il *Manuel* è stato pubblicato a puntate nel "Journal des comédiens" alle date: 18, 20, 23, 25, 27 e 30 décembre 1830; 6, 13 janvier, 20 février, 6, 13, 17 mars, 3 avril, 28 juillet, 4 septembre 1831.

so della didascalia iniziale della terza scena del secondo atto della versione a stampa (mancante nell'autografo e nel *manuscrit du souffleur*), secondo cui Lord Talbot entra «un po' brillo»²¹. Le critiche della serata inaugurale ricordano l'ubriachezza sua e dei suoi amici²², del resto accreditata anche da un'ammissione di Talbot: «Abbiamo bevuto parecchio questa mattina»²³. In generale, dobbiamo ritenere le didascalie aggiunte come indicazioni utili alla ricostruzione della prima messinscena. Più problematici i casi, peraltro esigui, di discrepanza di diverso genere tra copione e *princeps*.

I due testi sono, comunque, assai simili. Alla luce di quanto detto sin qui si può affermare che la versione a stampa cerca d'essere quanto più possibile aderente a quella per la rappresentazione, al punto di aggiungere annotazioni intese a "mostrare" quel che si osservava a teatro e che, ovviamente, un lettore non può vedere. Dalla stretta affinità tra le redazioni per lo spettacolo e per la pubblicazione si possono compiere due deduzioni. La prima è che Vigny detiene un potere direttivo forte, una notevole autorità, una resistenza a lasciarsi prendere la mano dagli attori: ogni decisione assunta in sede di *répétitions* è da lui approvata, non è il frutto di un suo cedimento ad una volontà degli interpreti non condivisa, come conferma la conformità tra la prima edizione e le scelte operate nella rappresentazione testimoniate dalle recensioni. Se sono noti i conflitti di Hugo e Dumas père con alcuni membri della *troupe*, Vigny, all'apparenza più docile, alla fine asseconda assai meno di loro le richieste dei *comédiens*. Con tutti gli aspetti positivi e negativi che questo comporta. La seconda deduzione è che la messinscena costituisce la tappa finale della creazione: il testo a stampa (quanto meno quello del *Chatterton*) è, per Vigny, un mero «post-testo, il pallido riflesso di un'opera d'arte che esiste soltanto in scena»²⁴.

Piuttosto contenute sono anche le disomogeneità fra la versione dell'autografo e quella del copione. Talune sono introdotte sin dalla prima stesura della copia per il *souffleur*, altre sono apportate in un secondo tempo, come dimostrano le cancellature e le correzioni in essa presenti. Se il primo tipo di varianti induce a ritenere che fra la redazione scritta per mano di Vigny giunta sino a noi e la redazione per la rappresentazione ne esistesse una intermedia, eventualmente non stesa per intero, il secondo genere testimonia che il dramma, come di consueto, subisce qualche modifica nel corso delle prove. Ciò significa che al momento della composizione del testo Vigny pensa già all'allestimento, e durante la preparazione dello spettacolo continua ad elaborare le idee sui giochi di scena, sulla psicologia dei personaggi ecc., sulla base del risultato concretamente osservato sul palcoscenico. Se dunque, come allestitore, Vigny non è disposto ad arrendersi alle velleità narcisistiche degli attori o ai loro gusti personali, non per questo non è disponibile a modifiche del disegno ori-

21. CP, p. 100 (II, 3).

22. Cfr., ad esempio, M. A., *Théâtre-Français. Première représentation de Chatterton, drame en trois actes et en prose, par M. de Vigny*, in "Le Courrier Français", 14.2.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2.

23. VCS, p. 56 (II, 3); CP, p. 103 (II, 3).

24. B. V. Daniels, *Alfred de Vigny, poète et metteur en scène*, in "Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises", 45, Mai 1993, pp. 229-40; citazione a p. 239.

ginario suggerite dagli interpreti o dalla visione del risultato di una certa situazione trasferita dalla carta allo spazio del teatro, qualora le ritenga convincenti.

Variazioni piccole ma significative tra autografo e copione si riscontrano nel secondo atto, in cui si svolgono alcune vicende piuttosto crude, come ha colto Roberto Alonge, al quale siamo debitori non solo di un'intuizione offerta nel *Teatro dei registi*, ma anche di una serie di riflessioni qui di seguito adoperate con il suo beneplacito. Da qualche accenno dei Lord arrivati a casa Bell un po' ubriachi, si scopre che uno di loro, Talbot, frequenta la dimora con l'intento di sedurre Kitty. Non solo. Avrebbe anche scommesso con Lord Lauderdale sulla riuscita dell'operazione, come Kitty, costernata, intende bene («mi credevo ignorata, ed ero considerata come una delle loro donne; rispettata, ed ero l'oggetto di una scommessa»²⁵). In ragione di questo contesto si capisce perché, appena entrati, i giovani aristocratici, le cui risa smodate sono segnalate dalle didascalie della prima edizione²⁶, annuncino, per bocca di Talbot: «Ce la spasseremo»²⁷. Il gruppo dei discutibili ospiti, assai divertito, arriva poi ad insinuare, in toni sguaiati e indelicati, che il poeta avrebbe anticipato Talbot: in sostanza, si sospetta Kitty di adulterio o, più probabilmente, di essersi infatuata del giovane poeta, eventualità accolta dal nobile pretendente con una tale *nonchalance* da iniziare ad appoggiare Chatterton nel suo presunto tentativo di ottenere le grazie di Mrs. Bell. Non stupisce dunque che il giovane scrittore sia costretto a rimproverare Talbot d'essere «molto leggero»²⁸, superficiale, mentre altrove si rilevano le «follie» dei nobili londinesi²⁹, la *gioivialità*³⁰ e la gaiezza «bruciante», che offendono profondamente Chatterton e Kitty³¹. Come osserva Alonge, «il manoscritto originario prevedeva, in ben due punti della scena, che il Quacchero tirasse in disparte John Bell, proprio per impedirgli di ascoltare “le parole dei giovani” aristocratici, ma la *princeps*», confermando la lezione del copione, «ha cancellato queste attenuazioni, mettendo così in piena evidenza la psicologia ambigua e malsana del marito»³². Egli è certamente presente, sente le frasi audaci dei Lord e su ciò, oltretutto, è posto l'accento nella messinscena, come dimostra “Le Courier Français” quando scrive che Talbot fa di un ipotetico intrigo amoroso di Kitty con Chatterton «l'oggetto di scherzi tanto più oltraggiosi per Kitty Bell, in quanto l'insulto la colpisce direttamente alla presenza del marito e del Quacchero»³³.

25. VCS, p. 70 (II, 4); CP, p. 112 (II, 4).

26. Cfr. CP, p. 103 (II, 3; in due punti). Le precisazioni relative alle risa, che certamente registrano le azioni sceniche, non si riscontrano né nell'autografo, né nel copione del suggeritore.

27. VCS, p. 53 (II, 3); CP, p. 101 (II, 3).

28. VCS, p. 55 (II, 3); CP, p. 103 (II, 3).

29. VCS, p. 62 (II, 4); CP, p. 108 (II, 4).

30. Cfr. VCS, p. 65 (II, 4); CP, p. 109 (II, 4).

31. «La loro rumorosità – dice il Quacchero a Kitty – ti ha molto turbata» (VCS, p. 62, II, 4; CP, p. 107, II, 4).

32. Cfr. R. Alonge, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 25, nota 18. Per le lezioni dell'autografo e della prima edizione, cfr. CP, pp. 103 e 104 (II, 3). Per quella del copione, cfr. VCS, pp. 56 e 57 (II, 3).

33. *Théâtre-Français. Première représentation de Chatterton*, cit., p. 2.

Udendo le pesanti allusioni dei nobili, Bell, figura non esente da tratti perversi, non si indigna minimamente, ma, al contrario, sembra assecondarli. Quando infatti Talbot si dichiara caro compagno di studi del poeta e comincia a sostenerne il presunto tentativo di seduzione, Mr. Bell raccomanda a Kitty: «Via, [...] mostratevi ben disposta verso il suo amico»³⁴. Addirittura la invita ad intrattenersi da sola con lui, a tal fine andandosene via e sollecitando la bella sposa, che vorrebbe uscire proprio per evitare di restare, non accompagnata, assieme ad un uomo diverso dal marito: «Rimanete, rimanete, siate gentile, lo voglio assolutamente»³⁵. Se ciò non bastasse, sprona il Quacchero a seguirlo: «Ho bisogno di voi, dottore: lasciate il signore con mia moglie»³⁶. John Bell può comportarsi in questo modo in quanto non prova alcun affetto per Kitty, che è dispostissimo ad usare in modo per lei umiliante come oggetto di richiamo per uomini danarosi dai quali ricavare qualche interesse materiale. Tant'è vero che, accennando a Talbot, Lord Kingston commenta: «Sì, sì, ha un bel gettare le sue ghinee dietro al marito, non avrà mai la piccola Caterina»³⁷.

Alla luce di queste riflessioni diventano sospetti due passaggi precedenti la scena in cui fanno ingresso i Lord. Nella seconda del secondo atto, anzitutto, il padrone di casa aveva esortato la moglie a restare per far «piacere a Talbot»³⁸ in procinto di arrivare. La circostanza induce a pensare che John Bell conosca le mire dell'aristocratico ancor prima della rivelazione a Chatterton, a Kitty, al Quacchero e agli spettatori, e pertanto ne aggrava la posizione: il suo comportamento appare premeditato e consapevolmente complice. Nella seconda scena del primo atto, inoltre, si situa un singolare monologo del ricco industriale:

Forse che io non faccio lavorare mia moglie? Non la si vede mai, ma è qui tutto il giorno, e tenendo gli occhi bassi, se ne serve per lavorare molto. Nonostante le mie officine e le mie fabbriche nei sobborghi di Londra, voglio che dal ritiro delle sue camere continui a dirigere questa *casa di campagna* dove convergono i Lord di ritorno dal Parlamento, dalla caccia o da Hyde Park. Questo mi vale buone relazioni, dalle quali poi traggio un utile. [...] Un vero calcolatore non lascia sussistere intorno a sé niente di inutile. Tutto deve fruttare, le cose animate e inanimate. La terra è feconda, il denaro è fertile e il tempo produce denaro. Le donne hanno a disposizione anni come noi e lasciar scorrere il tempo senza un impiego significa perdere una buona rendita³⁹.

È possibile che il passo, in apparenza una semplice (e brutale) dichiarazione di predilezione per la logica capitalistica più becera, sottenda l'idea di impiegare la

34. VCS, p. 54 (II, 3); CP, p. 102 (II, 3).

35. VCS, p. 59 (II, 3); CP, p. 106 (II, 3). Questa esortazione è introdotta dagli stessi imperativi («Restez, restez») da cui è introdotta quella in cui Bell sollecita la moglie a restare per far «piacere a Talbot» (VCS, p. 49, II, 2; CP, p. 98, II, 2). Sembra una sorta di richiamo, un modo per rimarcare l'analogia tra le due situazioni.

36. VCS, p. 60 (II, 3); CP, p. 106 (II, 3).

37. VCS, p. 57 (II, 3); CP, p. 104 (II, 3).

38. VCS, p. 49 (II, 2); CP, p. 98 (II, 2).

39. VCS, pp. 15-6 (I, 2); CP, p. 75 (I, 2). Il corsivo è nostro. Vi sono irrilevanti differenze tra le versioni del copione e dell'edizione a stampa.

moglie in dubbie attività, supposizione che la locuzione *maison de plaisance* contribuisce a rafforzare. L'abbiamo tradotta infatti *casa di campagna*, come vuole l'espressione idiomatica, ma *plaisance*, da sé, significa *delizia*, sicché *maison de plaisance* può far pensare ad un luogo di incerta moralità.

2. Scenografie e partiture gestuali

La *Dernière nuit de travail*, sorta di introduzione al dramma scritta da Vigny per presentare l'opera, rende testimonianza di una rilevante scelta programmatica dell'autore:

Un'idea che consiste nell'esame di una ferita dell'anima doveva avere nella sua forma la più compiuta unità, la più severa semplicità. Se esistesse un intreccio meno complicato di questo, lo preferirei. L'azione materiale è ben poca cosa [...]. Ma qui l'azione morale è tutto⁴⁰.

La vicenda, in altre parole, trascura gli "intrighi" a favore della storia vissuta nella psiche dai personaggi e, per di più, viene in buona parte lasciata trapelare da indizi più che espressa verbalmente. Per esempio, non è esplicito un motivo centrale del dramma e cioè che Kitty è innamorata di Chatterton sin dal primo atto e vive tale sentimento come un grave peccato. Esaminiamo, a mo' di campione, questo snodo. Un'allusione in tal senso si rintraccia forse in un commento del Quacchero: «Vi sono cose intime di cui non conviene mostrare di accorgersi»⁴¹. Solo resta da chiedersi se queste «cose intime» siano proprio i pensieri d'amore di Kitty o se non si alluda, invece, alle intenzioni di John Bell di usare la moglie come strumento di richiamo per i nobili e quindi per farne l'oggetto di desideri illeciti. Non dà adito a dubbi, invece, che alla passione per Chatterton debba imputarsi il senso di colpa espresso da Mrs. Bell nella battuta che, suggellando l'importanza del motivo, chiude il primo atto: «Perché, quando ho toccato la mano di mio marito, mi sono rimproverata di aver tenuto questo libro? La coscienza non può avere torto (*pensosa*). Lo restituirò»⁴². Il sottinteso è che una condizione di peccato stride con il contatto con un testo sacro quale è il «libro» a cui si riferisce. Tanto più scatta il senso di colpa in quanto il volume, nella fattispecie una Bibbia, le è stato donato da chi – Chatterton – è all'origine della «macchia».

Di nuovo si torna per allusioni sul tema dell'amore segreto di Kitty nel secondo atto, dopo l'ingresso dei Lord in casa Bell ed il loro comportamento triviale. Una volta usciti, infatti, la giovane donna supplica il Quacchero di non lasciarli più entrare: «Fate in modo che non ritornino mai in casa mia»⁴³. Poiché non capisce bene (o finge di non capire) a chi si riferisca, il vecchio le chiede di spiegarglielo,

40. VDN, p. 58.

41. VCS, p. 33 (I, 5); CP, p. 88 (I, 5).

42. VCS, pp. 39-40 (I, 6); CP, p. 92 (I, 6).

43. VCS, p. 71 (II, 4); CP, p. 112 (II, 4).

e lei risponde: «Ma essi... essi tutti... tutti»⁴⁴, e poi aggiunge: «E anche lui... sì lui (*si scioglie in lacrime*)»⁴⁵. Due osservazioni. Kitty dice «lui», senza specificarne il nome, ma il Quacchero intende perfettamente a chi alluda, e i due continuano a parlare di Chatterton senza mai esplicitarlo, un dato che prova come entrambi abbiano consapevolezza dell'esistenza di un «lui» sempre presente nei pensieri di Kitty. In altre parole, entrambi sanno del suo amore illecito. Il secondo rilievo da compiere – e che conferma i sentimenti di Kitty – è che la donna scoppia a pian-gere proprio dopo aver dichiarato di non voler più ospitare il giovane poeta: la so-la idea la annienta. Mentre le parole esprimono il dover essere, il corpo manifesta il sentimento profondo. Il successivo scambio di battute con il Quacchero ribadisce quanto sostenuto sin qui:

IL QUACCHERO. Ma tu dunque vuoi ucciderlo? Dopo tutto, cos'ha fatto?
KITTY BELL (*agitata*). Oh! mio Dio! io, ucciderlo! io che vorrei... [...] ⁴⁶.

Naturalmente resta sospesa la frase e taciuto il desiderio. La conclusione del di-scorso è: «Vi sono momenti in cui vorrei essere cattolica perché i cattolici hanno la confessione. In fondo, non è altro che una confidenza; ma una confidenza con Dio. Ne avrei bisogno»⁴⁷. Detto più esplicitamente, la giovane sposa desidererebbe po-ter confessare il proprio segreto d'amore per avere l'assoluzione dal peccato.

Solo a terzo atto inoltrato il Quacchero spiega a Chatterton senza più infingi-menti quanto né lui né Kitty avevano avuto il coraggio di esprimere: «Sì, la moglie del mio vecchio amico, del tuo ospite... la madre dei bei bambini [...] ti ama»⁴⁸. La dichiarazione è preceduta da importanti osservazioni:

Chatterton! Chatterton! tu puoi perdere la tua anima, ma *non hai il diritto di perderne due*. Ora, ve n'è una che si è legata alla tua e che è stata attratta dalla tua sventura, pro-prio come, secondo gli scozzesi, la paglia attira il diamante radioso. Se tu muori, morrà anche lei e, come te, *senza essere in stato di grazia ed indegna per tutta l'eternità di com-parire dinanzi a Dio*.

Chatterton! Chatterton! tu puoi dubitare dell'eternità, ma lei non ne dubita. Tu sarai giudicato secondo le tue sciagure e la tua disperazione e puoi sperare misericordia, ma non lei, che era felice e cristiana. Giovane, ti chiedo grazia per lei⁴⁹.

Il passaggio, che segue immediatamente il momento in cui Chatterton esprime

44. VCS, p. 71 (II, 4); CP, p. 112 (II, 4).

45. VCS, p. 71 (II, 4); CP, p. 112 (II, 4).

46. VCS, p. 71 (II, 4); CP, p. 113 (II, 4).

47. VCS, p. 72 (II, 4); CP, p. 113 (II, 4). L'originale francese dà «la confidence divinisée». Fabio Scot-to traduce «una confidenza con Dio». Sembrandoci convincente la soluzione, l'abbiamo fatta nostra (A. de Vigny, *Chatterton*, a cura di G. Davico Bonino, Guerini, Milano 1993, p. 83).

48. VCS, p. 105 (III, 2); CP, p. 135 (III, 2).

49. VCS, pp. 103-4 (III, 2); CP, pp. 133-4 (III, 2). I corsivi sono nostri. Si riscontrano minime differen-ze tra le versioni del copione e dell'edizione a stampa.

un'intenzione suicida, chiarisce la condizione di *colpa* in cui, secondo la religione del Quacchero, versa Kitty, la quale, morendo di dolore in uno stato di innamoramento per un uomo diverso dal marito e pur in assenza di alcun contatto carnale, si spegnerebbe priva della Grazia, peccatrice, *caduta*.

Va aggiunto che l'amore della bella sposa si complica quando si colora di inattese tinte edipiche, testimoniate da un commento del Quacchero mentre la osserva in atteggiamento affettuoso con i bambini. Intuendo che Kitty sta pensando a Chatterton, rileva: «La madre dà ai figli un bacio da amante senza saperlo»⁵⁰, considerazione che, oltretutto, sembra indicare la presenza di un desiderio inconscio provato da Kitty di un rapporto non solo castamente amoroso, ma anche sensuale con Chatterton. Al motivo edipico riporta anche un'altra asserzione del vecchio Quacchero: «Questo giovane [...] ha conservato il cuore ingenuo di un fanciullo. Non ha più famiglia, e senza confessarselo, ne cerca una; si è avvezzato a vederti vivere accanto a lui e forse si è abituato ad ispirarsi alla tua vista e alla tua grazia materna»⁵¹. L'autografo prevedeva che lo stesso personaggio, rivolto a Kitty, aggiungesse alcune parole che confermano la tesi interpretativa: «La tua grazia materna deve aver toccato colui che non è ancora lontano dalla culla»⁵². Il poeta è proposto come un bambino alla ricerca della madre perduta e il cui ruolo è fatto interpretare a Kitty, della quale è innamorato.

Se l'"intrigo" è in larga misura interiore, se esso si svolge soprattutto nella coscienza dei singoli, al coefficiente gestuale, sul quale intervengono tanto le didascalie quanto le battute, è delegato, almeno in parte, il compito di rivelare i tormenti taciuti dei protagonisti. In tutti i personaggi di un certo spessore, comunque, la postura, il modo di spostarsi, la dinamica riflettono un preciso carattere, uno stato socio-economico, il grado di nobiltà interiore o il sentimento provato in un certo momento. Per dimostrarlo torna utile sospendere per un attimo il discorso e descrivere lo spazio entro cui i personaggi si muovono, spazio che detiene una funzione determinante nell'economia del lavoro.

Affidate all'*atelier Séchan*⁵³, le scenografie realizzano pienamente i desideri dell'autore, stando a quanto lui stesso afferma⁵⁴. La prima rappresenta il retrobottega della dimora di John Bell, dove si svolge l'intera *pièce*; solo le due scene iniziali del terzo e ultimo atto hanno luogo nella camera di Chatterton. Entrambe le scenografie sono quasi interamente tridimensionali e praticabili⁵⁵. Nella prima, soffittata, si

50. VCS, p. 124 (III, 6); CP, p. 148 (III, 6).

51. VCS, p. 79 (II, 5); CP, p. 117 (II, 5).

52. CP, p. 117 (II, 5).

53. «È dal mio atelier [...] che sono uscite le due scenografie di *Chatterton*» (C. Séchan, *Souvenirs d'un homme de théâtre, 1831-1855*, recueillis par A. Badin, Lévy, Paris 1883, pp. 240-1).

54. Cfr. Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835*, cit., p. 171.

55. Salvo diversa indicazione, ricaviamo le notizie sulla messinscena del 1835 dalle seguenti fonti: le descrizioni della *mise en scène* edite rispettivamente nella "Gazette des théâtres" dell'8.3.1835, pp. 364-5, e nel supplemento al n. 78 (mars 1835) della "Revue du Théâtre", pp. 1-2; le quattro carte scritte a mano da Vigny contenenti note relative alle prove di *Chatterton*, già citate; le piante delle due scenografie conservate nelle Collezioni della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française nel *Livre de*

vede un grande caminetto con il fuoco acceso, posto a sinistra in avanti⁵⁶; più o meno di fronte ad esso è situata una porta che s'immagina condurre ad una stanza. Sulla metà posteriore destra del palcoscenico un'ampia porta di vetro dà sul locale di lavoro di John Bell⁵⁷, mentre nell'altra metà posteriore si trova una nicchia poco profonda. Nello spazio in alto, all'altezza di un ammezzato, sulla parte retrostante sinistra del palcoscenico è ricavato un ballatoio, dal quale scende una scala che, curvandosi un po', termina al livello del palcoscenico, quasi al centro. Sul ballatoio, dirimpetto alla scala, si apre la porticina della camera di Chatterton.

L'arredamento del retrobottega è costituito da un tavolino da lavoro con un cestino da ricamo sulla destra in primo piano. Accanto stanno una sedia e uno sgabello per i piedi. Vicino al caminetto trovano posto un'ampia poltrona e un poggiapiedi, mentre nell'angolo posteriore destro sono collocati un armadietto e un tavolo rotondo. In più, vi sono oggetti appesi alle pareti e altri appoggiati ai tavoli.

Come apprendiamo dalla "Gazette des théâtres" dell'8 marzo, l'alloggio di Chatterton delle prime due scene del terzo atto è ricavato da una piccola zona del palcoscenico sul davanti a destra: si colloca un telo di fondo piegato ad angolo, a formare due delle pareti della stanza; all'estremità sinistra del telo è dipinta una finestra coperta da incrostazioni di ghiaccio e con i vetri appannati dalla brina. Sempre sulla sinistra è sistemato il letto del poeta con un materasso, un cuscino, lenzuola e coperte. Di fronte ad esso, stanno un tavolino con una lampada accesa, dei fogli di carta, alcuni manoscritti, una penna e un calamaio. Ai piedi del letto è posta infine una sedia.

Dentro a questi spazi si muovono personaggi dalla costituzione fisica già di per sé significativa di una certa condizione psicologica e sociale, come dimostra la descrizione delle *dramatis personae* posta da Vigny all'inizio della *pièce*. Chatterton, moralmente elevato e proprio per questo per nulla integrato nel sistema capitalistico, per esempio, è pallido e fragile fisicamente, mentre il ricco e materialista John Bell è robusto e ha il volto rubicondo. Prepotenza, aggressività, abitudine al coman-

conduite per la ripresa del *Chatterton* datata 1857, piante pubblicate in Daniels, *An Exemplary French Romantic Production*, cit., p. 66. Importanti per lo studio della prima messinscena sono ancora le immagini di alcune scene del *Chatterton* realizzate da vari artisti e raccolte e ripubblicate ivi, pp. 83-4. Naturalmente risultano utili anche le recensioni dello spettacolo, che indichiamo via via se ne presenti la necessità. Restano negli archivi della Comédie-Française i figurini dei costumi, secondo Daniels creati da Eugène Giraud (cfr. ivi, p. 70); l'abito della Dorval è visibile in una litografia di Arago (ivi, pp. 69, 73 e 76). Si noti che l'autografo doveva essere tra le mani di Vigny almeno durante alcune *répétitions*: talune annotazioni hanno l'aspetto di appunti presi per dare istruzioni agli attori riguardo le intenzioni da accordare ai personaggi o ai gesti da compiere. Per esempio, accanto all'ultima battuta del Quacchero a Kitty in III, 3 è scritto: «moderare l'abbandono», presumibilmente un'indicazione da dare a Joanny o alla Dorval (CP, p. 139, nota). In III, 2, il Quacchero deve esclamare «Chatterton! Chatterton!», quindi esortare il giovane a comportarsi in modo equilibrato poiché, altrimenti, perderà, con la sua, anche l'anima di Kitty; Vigny annota: «appoggiare su queste due invocazioni» (CP, p. 133, nota).

56. Le indicazioni si devono immaginare secondo il punto di vista dello spettatore.

57. Nei *Souvenirs* Séchan precisa che la scenografia «raffigurava il retrobottega del ricco mercante John Bell, con la sua porta vetrata, attraverso i piccoli vetri verdastri della quale si scorgeva la bottega» (Séchan, *Souvenirs*, cit., p. 241).

do e al potere sono denotati in lui dallo stare prevalentemente in piedi. Raramente seduto, Bell vuole dominare chi lo circonda. Spesso, per di più, lo si vede percorrere a grandi passi il palcoscenico, se necessario spalancando con forza le porte che ne ostacolano il passaggio⁵⁸. Più potente di lui, Lord Beckford non ha neppure bisogno di sovrastare fisicamente gli altri per dimostrare il proprio predominio. La sicurezza della sua posizione è espressa dallo stare comodamente seduto⁵⁹. In lui l'arroganza si unisce alla certezza indubitabile della propria superiorità.

L'irrequietezza, il tormentoso fermento interiore di Chatterton si riflette nel suo continuo muoversi da una stanza all'altra, da una posizione all'altra e, di volta in volta, secondo ritmi diversi. La sua prima apparizione si colloca nella quarta scena dell'atto d'esordio, quando scende lentamente le scale. Arrivato a pianoterra, ha uno scatto quando il Quacchero lo definisce un martire come Kitty, poi si siede più quieto, si alza successivamente con agitazione, per ricadere sulla seggiola⁶⁰. Uscirà di fretta con il vecchio e rientrerà di corsa, come fosse inseguito, dopo aver incontrato per strada Lord Talbot. Sino alla fine del dramma la sua parte presenta un ritmo discontinuo, ora grave, ora frenetico.

Il Quacchero sta prevalentemente seduto non solo per l'età avanzata, ma anche perché a tale posizione lo portano l'equilibrio interiore e la stabilità da cui appare contraddistinto.

La tipologia di movimento di Kitty, estremamente moderna, è la più interessante⁶¹. Benché assai presente in scena, lo spartito verbale di sua pertinenza è abbastanza ridotto, sicché Kitty risulta, alla fine, figura fatta più di silenzi che di lunghe tirate, silenzi che sono il riflesso della riservatezza, della timidezza e della condizione di timorosa sottomissione al marito. Ma quanto il riserbo non le consente di dire tracima dai movimenti del corpo, per Gustave Planche *sublimi*, nonostante il dramma scritto da Vigny gli paia molto debole⁶². In altre parole, al coefficiente gestuale è delegato, per una parte importante, il compito di rivelare i tormenti taciuti della protagonista femminile, sicché la precipua abilità motoria dell'arte dell'attrice viene sapientemente sfruttata a fini estetici. Su questo insistono le recensioni, che all'esibizione della Dorval dedicano uno spazio consistente.

Un *Leitmotiv* della partitura motoria di Kitty è costituito da una sorta di sospensione o di immobilità, intesa a rendere una dimensione quasi sacrale della sua personalità, il dominante risvolto spirituale, puro, trascendente. Vari documenti testi-

58. Cfr., per esempio, VCS, p. 17 (I, 2); CP, p. 76 (I, 2).

59. Se in una delle descrizioni della *mise en scène* è scritto che Beckford è seduto ("Revue du Théâtre", mars 1835, supplément au n. 78, p. 1), una didascalia dell'edizione del *Chatterton* corretta nel 1858 precisa che Beckford siede «pesantemente e pomposamente su una grande poltrona» (CP, p. 148, III, 6).

60. Cfr. CP, p. 79 (I, 4); p. 81 (I, 5); p. 83 (I, 5); p. 85 (I, 5); p. 86 (I, 5). Nel copione del suggeritore mancano alcune precisazioni (cfr. VCS, pp. 20-31), ma non per questo le azioni segnalate dalla prima edizione devono essere assenti nella rappresentazione.

61. Sull'importanza della mimica nella parte affidata alla Dorval, cfr. anche G. Guccini, *La poetica dello scorpione: Chatterton/Dorval*, in "Teatro e Storia", 14, aprile 1993, pp. 13-37.

62. Cfr. G. Planche, *Chatterton de M. Alfred de Vigny*, in "Revue des deux mondes", t. 1, 1835, pp. 428-42; in particolare, p. 440.

moniano infatti come ella assuma di quando in quando pose mistiche, contemplative, estatiche. Nella terza scena dell'ultimo atto, la prima edizione, certamente riportando la situazione proposta in scena, annota che Kitty «siede ai piedi» del Quacchero «al modo dei bambini che chiedono una grazia»⁶³. Per rendere il candore della giovane sposa, poco prima la Dorval – scrive Vigny nelle note sulle prove conservate alla Comédie-Française – aveva assunto l'«espressione estatica e le pose di Santa Teresa»⁶⁴. Nelle riflessioni relative alla prima rappresentazione del dramma l'autore osserva come ricordi di quando in quando le figure della Madonna dell'iconografia rinascimentale italiana⁶⁵, in ciò seguendo senza dubbio le indicazioni dello scrittore-allestitore⁶⁶.

Un altro motivo è ricorrente nella dinamica di Kitty e risulta particolarmente indicativo della sua condizione interiore: ella cade, si accascia, si lascia scivolare di mano gli oggetti, anticipando, in proporzioni ridotte, la definitiva *dégringolade* del terzo atto. Sin dalla scena d'esordio, prima fa cascare il lavoro, presumibilmente un ricamo, poi crolla su una sedia. In entrambi i casi è chiaro trattarsi di una reazione alla collera del marito: quando ne sente la voce adirata, si spaventa e per questo scattano i due movimenti legati al cadere. Nella sesta scena del primo atto la stessa tipologia d'azione si colora del motivo della colpa, che si aggiunge a quello del timore. John Bell ha infatti scoperto un ammanco nei conti di casa tenuti dalla moglie. Sollecitata a chiarire come siano stati spesi i soldi non registrati, ella gli chiede di avere fiducia in lei, di credere che i denari mancanti gli saranno restituiti al più presto, ma soprattutto non vuole spiegargli la causa della lacuna. Come si apprenderà successivamente, ella ha aiutato Chatterton, in difficoltà a pagare l'affitto; se la donna non vuole confessarlo, è per non rendere il giovane invisibile al marito. Bell ribatte, molto alterato, che la ragione del buco economico, anziché sacra come lei sostiene, potrebbe essere «colpevole»⁶⁷, battuta che induce Kitty a commentare: «Voi mi uccidete» e, secondo copione e autografo, a sedersi, evidentemente non potendo più reggere il peso della situazione⁶⁸.

Kitty crolla ancora a terra nel terzo atto, dopo che il poeta le ha fatto capire d'essere in punto di morte. Se la giovane donna si accascia è dunque perché annienta-

63. Cfr. CP, p. 138 (III, 3). L'indicazione, assente nel manoscritto autografo, compare nella prima edizione. Sembra verosimile che si tratti di un'aggiunta in sintonia con l'effettiva messinscena. Nel copione del suggeritore l'indicazione c'è, ma è cancellata (VCS, p. 110, III, 3), forse semplicemente perché inutile per il suggeritore e, anzi, possibile ostacolo ad una lettura fluida.

64. Note sulle prove, in Daniels, *An Exemplary French Romantic Production*, cit., p. 85.

65. Cfr. Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835*, cit., p. 171.

66. Lo lascia supporre il fatto che, più precisamente, Vigny paragona la Dorval alle Vergini madri raffigurate da Raffaello. Ebbene, già nel 1833 egli aveva progettato un'opera che prefigurasse i quadri di Raffaello, riproponendone i personaggi. Aveva immaginato infatti un poema in cui la Fornarina si addormenta tra le braccia di Raffaello e «sogna che le sue idee, uccise da lei, arrivino a lamentarsi [*se plaindre*]. Le idee di Raffaello sono quadri sublimi. I personaggi si raggruppano, poi si sciolgono sospirando e riprendono il volo verso il cielo» (Vigny, *Le journal d'un poète*, cit., p. 993).

67. VCS, p. 35 (I, 6); CP, p. 89 (I, 6).

68. VCS, p. 35 (I, 6); CP, p. 89 (I, 6). La precisazione relativa all'atto del sedersi di Kitty, presente nell'autografo e nel copione del suggeritore, è assente nella prima edizione.

ta dal dolore. Nello stesso momento, però, i due si sono confessati il reciproco amore. La caduta concreta di Kitty potrebbe pertanto voler essere anche lo specchio di quanto lei probabilmente avverte, in un certo senso, come una *caduta* morale: *colpevole*, ai propri occhi di puritana, di amare un uomo diverso dal marito, si sente tanto più peccatrice in quanto lo ha ammesso. Successivamente, dopo essere salita alla camera di Chatterton, la Dorval, stando ai ricordi di un illustre testimone, avrebbe compiuto una *dégringolade* assai spettacolare, rivelando in modo eclatante l'intensità del sentire di Kitty, trattenuto per tutta la *pièce*. Se la descrizione risale ad alcuni decenni dopo la data della prima, circostanza che indurrebbe a dubitare della sua attendibilità, è vero però che è resa da Charles Séchan, dal cui *atelier* era uscita quella scala, centrale nella descrizione, su cui la *dégringolade* si compiva. Si tratta dunque di una persona che non solo ben conosceva lo spettacolo, ma che, più in particolare, doveva essere perfettamente al corrente delle azioni della Dorval poiché proprio lui (o un suo collaboratore) aveva dovuto disegnare la famosa scala in modo che conformazione, dimensioni e solidità rispondessero alle esigenze della dinamica dell'attrice. Scoperto l'amato morente, Kitty avrebbe lanciato un urlo straziante, per poi indietreggiare e sbattere contro la balaustra di delimitazione del ballatoio, restando con le braccia abbandonate da un lato della ringhiera, nel vuoto, le gambe penzoloni dall'altro e le reni poggiate al corrimano, come sospesa, per rotolare infine sino al primo gradino della scala⁶⁹. Se nessun documento del 1835 conferma propriamente la relazione di Séchan, nessuno la smentisce. Anzi, c'è chi accenna alla scena in un modo tale da lasciarci supporre la credibilità del resoconto. La "Gazette des théâtres", nella recensione dello spettacolo, riferisce che Kitty «sembra rotolare lungo la ringhiera [...] fino all'ultimo gradino»⁷⁰, mentre la didascalia della prima edizione recita:

Kitty Bell sale, mezzo svenuta, aggrappandosi alla ringhiera ad ogni gradino: fa uno sforzo per tirare verso di sé la porta, che resiste e alla fine si apre. Si vede Chatterton morente, caduto fra le braccia del Quacchero. Ella grida, *scivola mezzo morta lungo la ringhiera della scala*, e cade sull'ultimo gradino⁷¹.

Il passo posto in corsivo registra evidentemente i cambiamenti introdotti nella rappresentazione rispetto alla versione originaria. Come già notato da Roberto Alonge, nel manoscritto autografo e nel copione, infatti, la didascalia indicava semplicemente *ridiscende la scala*, anziché *scivola mezzo morta lungo la ringhiera della scala*, un passo, quest'ultimo, che, pur non descrivendo tutta la sequenza a partire dall'indietreggiamento sul pianerottolo e dunque non rendendo esattamente

69. Cfr. Séchan, *Souvenirs*, cit., pp. 273-4. Un resoconto molto simile si trova anche in Hostein, *Historiettes et souvenirs*, cit., pp. 159-60.

70. *Théâtre Français. Chatterton, drame en 3 actes et en prose, de M. Alfred de Vigny*, in "Gazette des théâtres", 15.2.1835, pp. 313-7; citazione a p. 316.

71. CP, p. 165 (III, 9). Il corsivo è nostro.

l'acrobaticità della scena, suggerisce comunque l'idea della caduta⁷². Solo nel corso dell'elaborazione dello spettacolo si sarebbe deciso di modificare l'azione di Kitty, peraltro mai provata, come segnala una memoria delle *répétitions* riportata da Léon Séché, utile altresì a confermare i ricordi di Séchan e a spiegare, se mai ve ne fosse bisogno, il motivo per cui non viene corretta la didascalia già nel copione, ma solo nella prima edizione:

Un giorno [gli attori] trovarono in scena, bell'e pronta, la scala leggendaria con la sua rampa ricurva, in fondo alla quale Kitty Bell muore.

– Cos'è quest'ordigno? gridarono in coro.

– Quest'ordigno, disse la Dorval con l'aria della brava bambina, è la scala dall'alto della quale devo precipitare per arrivare a morire nel finale. La scena è molto bella, vedrete.

Poiché la preparazione dello spettacolo procede e la primattrice non si decide a provare la scena della *dégringolade*,

– *Ruzzolerete* questa mattina? le domandò un giorno Joanny, che recitava la parte del Quacchero.

– No, signore, non oggi.

– Bene, signora.

Arrivò la serie delle prove generali a porte chiuse. Joanny, con l'aria canzonatrice:

– Allora, è oggi che si *ruzzola*?

– Proverò.

– Bene, signora.

E venuto il momento, la Dorval con tutta semplicità sollevò un po' le gonne, scese tranquillamente le scale e andò a sedersi sul primo gradino dicendo a Joanny:

– È qui che muoio.

– Ma, insomma, signora, vorrei vedere il vostro ruzzolone per studiare la mia posizione.

– Bah! rispose la Dorval. Veder morire qualcuno non è cosa tanto straordinaria e difficile! Tutti si possono arrangiare, mio caro compagno, e dopo avermi ascoltata con tutto il vostro talento nella parte che interpretate, non avrete difficoltà a vedermi morire. Insomma, se ve la devo dire tutta, tengo a conservare fino alla prima rappresentazione il segreto sul movimento di questa scena sulla quale io e l'autore contiamo⁷³. Deve produrre un effetto di sorpresa.

E fu così⁷⁴.

Una volta precipitata, come un automa Kitty si alza udendo la voce incollerita del marito, per crollare, morta, su una poltrona, tra le braccia del Quacchero. La scena, che ottiene un effetto emotivamente eccezionale, segnala la rivincita finale

72. Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., pp. 27-8. Cfr. VCS, p. 148 (III, 9).

73. A conferma dell'idea che Vigny diriga in prima persona l'allestimento del dramma, si noti come venga implicitamente dichiarato che una scelta scenica fondamentale spetta a lui (oltre che, in questo caso, alla primattrice).

74. L. Séché, *Alfred de Vigny*, Mercure de France, Paris 1913, vol. II, pp. 117-9.

del gesto sul tessuto verbale, del corpo eloquente dell'attrice sulla parola. Séchan impiega l'espressione «trivialità sublime»⁷⁵, a nostro parere perfetta, in riferimento all'azione.

L'architettura motoria di Kitty non è una mera forma vuota: il segno del cadere, riflesso di uno *status* interiore, esprime la fragilità di Kitty: ogni evento aggressivo, violento, doloroso, emotivamente intenso, la squassa e il contraccolpo subito intimamente si manifesta sul corpo nella forma della caduta.

Che Kitty soffra acutamente il mondo in cui vive è dimostrato anche da altre azioni, come quella di chiudersi talvolta gli occhi e le orecchie, quasi a cercare inconsciamente di non vedere la miseria spirituale che la circonda⁷⁶. Forse proprio per questo suo isolarsi dall'esistenza volgare, la donna può mantenere intatta una sorta di candore infantile, reso visivamente da atteggiamenti e posizioni particolari.

Anche le relazioni fisiche tra i diversi personaggi appaiono significative. I due protagonisti stanno sempre molto lontani l'uno dall'altro, come a sottolineare il pudore che ne contraddistingue il rapporto. Spesso, come osserva Barry Daniels, tra loro si situano altre persone, quasi barriere atte ad enfatizzare, a livello visivo, l'impossibilità dell'unione tra i due innamorati. Nella terza scena del secondo atto, la disposizione dei personaggi da sinistra a destra è: Chatterton, il Quacchero, John Bell, Kitty; nella scena successiva è: Chatterton, il Quacchero, Kitty Bell; nella quinta scena del terzo atto, troviamo Chatterton, Lord Talbot, il Quacchero, John Bell, Kitty; nella sesta, la disposizione spaziale vede nell'ordine: Chatterton, il Quacchero, Talbot, gli amici di Talbot, Beckford, John Bell, Kitty⁷⁷. Tra i due giovani si colloca sempre l'anziano e saggio amico di famiglia, così nel contempo sorvegliando il mantenimento della sufficiente distanza tra Chatterton e Kitty e facendo in modo che tale distanza non sia per loro troppo dolorosa. Lo stesso senso sembra avere un altro particolare riscontrabile nello spettacolo: se Kitty e Chatterton non si sfiorano mai, hanno però relazioni "mediate" dal Quacchero. Amico sensibile del poeta, infatti, egli tende a volte le braccia verso lo sfortunato scrittore, che proprio nel suo grembo andrà a morire. Emblematico è un gesto compiuto ad apertura della quarta scena del secondo atto: stretta la mano sinistra di Chatterton, il vecchio saggio gli pone la propria sul cuore, a mostrare la comunicazione tra le due anime⁷⁸. Il giovane, da parte sua, cerca di frequente la vicinanza fisica con l'anziano amico: nella quinta scena del primo atto, si appoggia alla poltrona dove questi siede⁷⁹; nella prima del secondo, gli prende la mano⁸⁰. Un'analogia propensione ad avvicinarsi l'un l'altro si ri-

75. Séchan, *Souvenirs*, cit., p. 274 (nota 1).

76. Cfr., per esempio, l'ultima didascalia del secondo atto, in VCS, p. 85 (II, 5); CP, p. 122 (II, 5).

77. Daniels, *An Exemplary French Romantic Production*, cit., pp. 75-7. La posizione degli attori in II, 4 e in III, 6 è tratta dalla descrizione della *mise en scène*, in "Revue du Théâtre", mars 1835, supplément au n. 78, p. 1.

78. VCS, p. 60 (II, 4); CP, p. 107 (II, 4).

79. Ciò risulta da una didascalia assente nel manoscritto autografo e nel copione, ma presente nella prima edizione del *Chatterton* (cfr. CP, p. 82, I, 5).

80. VCS, p. 46 (II, 1); CP, p. 97 (II, 1).

scontra nella relazione fra Kitty Bell e il Quacchero. Tanto Chatterton quanto la giovane sposa tendono inoltre al contatto con i due bimbi, e alcuni oggetti (la Bibbia, il paniere) passano dalle mani della madre a quelle dei fanciulli e da questi al poeta o viceversa, fungendo da *trait d'union* fra i due personaggi principali.

Vigny sembra costruire la partitura gestuale complessiva proponendo dei rimandi, delle situazioni motorie “a specchio”, a nostro parere per nulla casuali. Si è detto del frequente “abbandonarsi” o “cadere” di Kitty. Lo stesso segno distintivo si ritrova a volte anche in Chatterton, benché nel suo caso sia frammisto ad una quantità di movimenti assai diversi e articolati. Lui si accascia su una sedia, dicendo al Quacchero d’essere in attesa di una notizia importante per la propria vita⁸¹ o si abbandona fra le braccia del vecchio (in ginocchio, secondo il manoscritto autografo e il copione) dopo che questi gli ha confessato l’amore nutrito da Kitty per lui⁸². Tali “mancamenti” vogliono forse essere il segno esteriore di una comunanza interiore, tracce visibili della presenza nel poeta e nella donna di tratti spirituali comuni.

Il primo “crollo” di Kitty su una sedia (nella scena iniziale del dramma) è perfettamente speculare all’ultimo (nel finale dell’opera), quando l’atto di abbandonarsi su una poltrona raddoppia la caduta dalle scale, assai più spettacolare, che lo precede immediatamente. Precipitata giù dalla rampa, si alza di scatto udendo la voce del marito, per lasciarsi andare su una poltrona e morire. Se nella scena d’apertura il cedimento su un sedile avviene mentre la giovane donna sta parlando della Bibbia donata da Chatterton ai bambini, nella sequenza d’epilogo quella stessa Bibbia è fra le sue mani; in entrambi i casi il crollo è preceduto dalla voce minacciosa di Bell, dalla quale Kitty è molto spaventata, come esplicitamente dichiara nel primo passaggio: «Mi rintrona qui (*mostrando il cuore*). Non posso più respirare. Questa voce mi spezza il cuore»⁸³.

Se John Bell apre con forza la porta della camera della moglie⁸⁴, lei schiude quella di Chatterton con grande fatica, dopo aver scoperto che il giovane si è procurato la morte⁸⁵: il modo di superare gli ostacoli e di avvicinarsi agli altri nei due coniugi è opposto.

Il tenero bacio sulla fronte dato dal Quacchero a Kitty dopo che lei gli ha manifestato la propria gratitudine per la bontà e la prudenza con cui agisce⁸⁶, è reiterato dal bacio impresso dal giovane sulla fronte della donna dopo aver ingerito l’oppio⁸⁷. I due uomini compiono lo stesso gesto per esprimere la tenerezza provata per la bella creatura interpretata da Marie Dorval.

Come giustamente nota Jean Jourdheuil, da certi percorsi compiuti dai personaggi tralucono valenze simboliche. La stanza al piano superiore, emblematica-

81. Cfr. VCS, p. 74 (II, 4); CP, p. 114 (II, 4).

82. Cfr. VCS, p. 105 (III, 2); CP, p. 135 (III, 2).

83. VCS, p. 7 (I, 1); CP, p. 70 (I, 1).

84. Cfr. VCS, p. 17 (I, 2); CP, p. 76 (I, 2).

85. Cfr. VCS, p. 148 (III, 9); CP, p. 165 (III, 9).

86. Cfr. VCS, p. 111 (III, 3); CP, p. 139 (III, 3).

87. Cfr. VCS, p. 147 (III, 8); CP, p. 164 (III, 8).

mente definita una «cella da chiostro» in cui Chatterton ha «santificato» la propria «vita» ed il proprio «pensiero»⁸⁸ e in cui compone i propri lavori e contempla la notte, è accessibile solo ad alcuni (l'affittuario, il Quacchero, i bambini e, da ultimo, Kitty), ai quali spetta di effettuare spostamenti in verticale elevandosi fisicamente. Essi sono contrassegnati da una condizione di nobiltà spirituale che non pertiene alle altre figure del dramma (John Bell e gli aristocratici), cui è concesso camminare solo a pianterreno, lungo l'asse orizzontale⁸⁹.

Anche i tempi e il modo di compiere gli spostamenti in verticale appaiono eloquenti. Da alcune battute apprendiamo che Chatterton è rimasto per qualche mese quasi prigioniero nella sua stanzina, isolato dal consorzio civile. Gli spettatori però assistono ad un momento successivo: quello in cui egli tenta di venire a patti con la società. Quattro volte percorre la scala, e le due discese segnalano lo sprofondamento nelle regioni della materia. La rampa è usata per la prima volta nella quarta scena dell'atto iniziale, quando Chatterton esce dalla sua camera e scende lentamente, come indica la didascalia⁹⁰. Risale più tardi a grandi passi, come un pazzo, ferito dal mondo volgare in cui si è calato, per rifugiarsi di nuovo nello spazio dello spirito⁹¹. Nella seconda scena del terzo atto il Quacchero – l'unico personaggio, insieme ai bimbi innocenti, che può spostarsi dal basso all'alto e viceversa senza subire traumi irreparabili – fa irruzione nel luogo di ritiro del poeta (anche se, in questo caso, lo spettatore non assiste alla «scalata», dato che la scena si svolge nella stanzetta del poeta ricavata nel modo già indicato)⁹². Si passa quindi, di nuovo, nel retrobottega. Kitty manda i bambini a portare un canestro di frutta al poeta⁹³. Poco dopo egli torna a pianoterra assai più tranquillo, sicché questa seconda discesa ripete più o meno la situazione della prima⁹⁴. Ma, di nuovo, il contatto con il basso mondo è traumatico, e questa volta in maniera irreparabile: nell'ottava scena il giovane risale la scala, dopo avere bevuto l'oppio. Scoperto il flacone vuoto, il Quacchero si precipita dietro a lui, seguito da Kitty, che mai ha osato prima abbandonare il pianterreno, ma che ora, disperata, non esita più. La salita è descritta quasi come un'arrampicata, compiuta solo grazie ad uno sforzo terribile, un modo d'ascendere giustificato dallo stato di panico della protagonista, che ha visto l'ampolla vuota sul pavimento a pianterreno⁹⁵. Ma fra le righe si deve leggere, nel contempo, la forza e la sofferenza grandiose necessarie a Kitty per obbligarla a «vedere» e ad abbandonare la «terra» liberandosi della melma in cui giac-

88. VCS, p. 28 (I, 5); CP, p. 84 (I, 5).

89. Cfr. J. Jourdeuil, *L'escalier de Chatterton*, in «Romantisme», 38, 1982, pp. 106-15; in particolare, p. 109.

90. Cfr. CP, p. 79 (I, 4). L'indicazione non è presente nel copione del suggeritore.

91. Cfr. VCS, p. 76 (II, 4); CP, p. 115 (II, 4).

92. Si è nella stanza di Chatterton e, alla fine della prima scena, Chatterton dice di sentire qualcuno che sale la scala; all'inizio della seconda entra il Quacchero.

93. Cfr. CP, p. 135 (III, 3). La didascalia che descrive la salita dei bambini è assente in VCS.

94. Secondo il manoscritto autografo, Chatterton scende all'inizio di III, 5 (cfr. CP, p. 145); secondo la prima edizione, scende verso la fine di III, 4 (cfr. CP, p. 143).

95. Cfr. VCS, p. 148 (III, 9); CP, p. 165 (III, 9).

ciono i personaggi del basso mondo e dentro a cui vorrebbero tenerla avvinta. La spossante scalata verso l'“alto” è costruita, oltretutto, con una sapienza drammatica già evidenziata da Gerardo Guccini: alla faticosa ascesa durata un tempo di certo non brevissimo, che crea un effetto di *suspense* e di attesa angosciata nello spettatore, segue l'“esplosione” del finale clamoroso⁹⁶. Quando la donna accede al piano superiore, quando cioè, simbolicamente, arriva a percepire la sfera dello spirituale e dunque scatta, ineluttabile, il confronto con il cosmo in cui vive, Kitty, creatura sensibile e interiormente ricca, non può più nascondersene la grettezza e, costretta a prenderne coscienza, è destinata necessariamente a morire, proprio come l'amato. A lei, più ancora che a Chatterton, spetta di trapassare secondo modalità eclatanti.

Si può quasi affermare che se uno dei temi principali del dramma (probabilmente il principale) è costituito dal conflitto inconciliabile tra la materialità (di cui sono rappresentanti soprattutto Bell, Talbot e Beckford) e la spiritualità (incarnata da Chatterton, Kitty e il Quacchero), un coefficiente scenico come la scala, che collega l'alto e il basso, diventa l'autentico vettore del dramma. Aveva forse visto giusto Zola, quando parlava di una ripresa datata 1877, che si avvaleva della scenografia originale (o, quanto meno, di una scalinata molto simile a quella del 1835). Fornendo un giudizio radicalmente negativo sul dramma – giudizio che facciamo fatica a condividere – Zola testimonia comunque la centralità della scala:

La mia preoccupazione, la mia sola e grande preoccupazione durante la serata è stata la famosa scala. E sono uscito con la convinzione che questa scala sia la protagonista del dramma [...]. Mettete per un momento che la scala non esista, situate il dramma su un unico piano, domandatevi quale effetto ne sortirà. L'effetto risulterà dimezzato e l'opera perderà quel poco di vitalità che le resta [...]. Ecco allora l'accessorio elevato al rango di personaggio principale⁹⁷.

Zola vede la rampa di gradini solo come un mezzo per creare effetti spettacolari. La sua ragione d'essere, fortemente simbolica, sfugge del tutto all'ottica dell'autore del *Naturalisme au théâtre*.

Il gesto, la postura, i movimenti e le distanze tra i personaggi sono così parlanti, che in taluni casi il linguaggio articolato è superfluo, le battute potrebbero essere sopprese senza alcun danno alla comprensione degli accadimenti. Ne rende testimonianza la scena conclusiva, di cui si possono leggere le sole didascalie omettendo le frasi pronunciate, senza che la storia ne risenta⁹⁸.

96. Sul tema, cfr. Guccini, *La poetica dello scorpione*, cit., pp. 35-7.

97. É. Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Charpentier, Paris 1881, pp. 377-8.

98. Abbiamo qualche notizia sull'illuminazione dal copione del suggeritore. A matita è annotato che le luci della ribalta sono ridotte della metà della loro capacità in III, 1 (VCS, p. 86); aumentano a tre quarti della loro potenza quando si torna nel retrobottega (VCS, p. 106, III, 3); salgono al massimo in coincidenza con l'ingresso di Beckford e dei servi che portano torce (VCS, p. 125, III, 6); si smorzano di nuovo a tre quarti della loro possibilità all'uscita del Lord (VCS, p. 133, III, 6). Queste annotazioni sono scritte da una mano diversa da quella del copista; forse si tratta della grafia del suggeritore. Presumi-

Rappresentata il 12 febbraio 1835, la *pièce* ottiene un notevole successo, benché alcuni ne contestino l'istigazione al suicidio⁹⁹. La trionfatrice indiscussa della serata è Marie Dorval, ma anche Joanny e l'ancora poco esperto Geffroy vengono apprezzati da alcuni critici¹⁰⁰. Lo stesso Vigny si esprime sugli interpreti principali. Di Joanny apprezza la capacità di calarsi nella «dolce gravità» del Quacchero: «Tutto quello che di sacro e potente c'è nel suo intervento paterno, è stato espresso perfettamente dal talento sapiente e sperimentato di Joanny»¹⁰¹. Di Geffroy l'autore sottolinea l'intelligenza con cui «ha fatto capire la fierezza di Chatterton nella sua lotta perpetua, opposta al candore giovanile del carattere; la profondità dei dolori e dei travagli, in contrasto con la dolcezza penosa delle inclinazioni»¹⁰². Naturalmente Vigny si sofferma con particolare attenzione su Marie Dorval e sulla sua «grazia poetica»:

La sua voce è tenera anche nel dolore e nella disperazione; la sua parola lenta e malinconica è quella dell'abbandono e della pietà; i gesti esprimono la devozione benevola; gli sguardi non cessano di chiedere grazia al cielo per lo sfortunato; le mani sono sempre pronte a giungersi per la preghiera; si sente che gli slanci del cuore, contenuti per dovere, le saranno mortali quando l'amore e il terrore l'avranno vinta¹⁰³.

L'autore insiste infine sull'ingenua civetteria della giovane donna per ottenere dal Quacchero che le parli di Chatterton, la modestia iniziale e l'energia straordinaria nel finale; da ultimo rimarca l'abilità di "composizione" del personaggio¹⁰⁴.

Dalla ricostruzione proposta dello spettacolo più ancora che da quella di altre messinscene dell'epoca appare chiaro che i grandi allestimenti romantici non si

bilmente nel corso del dramma vengono prodotti alcuni rumori provenienti dal fuori-scena. Da una battuta di Kitty siamo indotti a pensare, per esempio, che si senta arrivare la carrozza di Lord Beckford («Mi sembra di sentire una vettura», VCS, p. 123, III, 5; CP, p. 147, III, 5).

99. Cfr. l'introduzione alle *Notes et variantes* del *Chatterton* (paragrafo *Les représentations. L'accueil*), in Vigny, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1986-93, vol. I, pp. 1482-5. Fra gli articoli d'accusa al *Chatterton* come strumento d'istigazione al suicidio, Fernand Bassan indica: il "Journal des débats", "La Lanterne magique", "Le Cabinet de lecture", il "Journal des femmes". Solo dei "Débats" e del "Cabinet de lecture" indica la data d'uscita: rispettivamente il 14.2.1835 e il 18.2.1835 (F. Bassan, *Alfred de Vigny et la Comédie-Française*, Gunter Narr, Tübingen 1984, p. 89).

100. Il recensore che più loda i tre attori principali è Victor Herbin (cfr. V. H[erbin], *Chatterton*, in "Revue du Théâtre", vol. III, 63, 1835, pp. 133-8; in particolare, pp. 137-8). Ottima, ma meno approfondita, la critica del "Constitutionnel", che dedica ai tre attori la fine del pezzo (F. L., *Théâtre-Français. Première représentation de Chatterton, drame en 3 actes et en prose. Par M. Alfred de Vigny*, in "Le Constitutionnel", 16.2.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2). Gustave Planche dimostra tutta la sua ammirazione per la Dorval, mentre apprezza solo parzialmente l'interpretazione di Joanny e di Geffroy (Planche, *Chatterton de M. Alfred de Vigny*, cit., pp. 438-40). Più generiche e sbrigative le lodi in "Le Charivari" (F. T. C., *Théâtre-Français. Chatterton, par M. Alfred de Vigny. II article*, in "Le Charivari", 16.2.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2). Lo stesso dicasi per "Le National de 1834", che, anzi, non si occupa neppure di Joanny (X, *Théâtre-Français. Chatterton, drame en trois actes, de M. Alfred de Vigny*, in "Le National de 1834", 16.2.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2).

101. Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835*, cit., p. 170.

102. *Ibid.*

103. *Ivi*, p. 171.

104. *Ibid.*

fondano affatto su partiture attoriche d'ascendenza emozionalista, in cui gli interpreti impiegano una recitazione "ispirata", consegnata ad una dose consistente di improvvisazione. Vigny (analogamente ad altri autori-*metteurs en scène* dell'epoca) pretende, invece, che l'attore studi assieme al drammaturgo il mondo interiore del personaggio secondo una prospettiva unitaria; esige inoltre una precisa definizione dello spartito fonetico-gestuale, spartito che sia diretta espressione della dinamica intima individuata. A tale modo di procedere nel caso del *Chatterton* deve attenersi anche Marie Dorval, più spesso, stando alle testimonianze del tempo, orientata verso uno stile recitativo assai più "libero". Sembra evidente che la scelta di proporre una geometria interna alla singola parte testimoniata ad esempio, nel caso della Dorval, dal ricorrere nel corso del dramma di alcune cifre distintive quali il cadere o la "sospensione estatica", ed inoltre la presenza di una studiata architettura nelle interrelazioni tra i diversi personaggi, appartengano ad una mente ordinatrice ed unificante (quella di Vigny) in possesso di una visione globale ed onnicomprensiva dell'allestimento.

Nella *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, posta a prefazione al *More de Venise*, Alfred de Vigny lamentava l'ineluttabile e costante degradarsi dello spettacolo nel corso delle repliche:

Una tragedia è un pensiero che ad un tratto si trasforma in *macchina*: meccanismo complicato quanto la *macchina* di Marly, di reale memoria, di cui avete visto qualche travicello nero fluttuare nel fango¹⁰⁵. Questo meccanismo si monta con grandi spese di tempo, di idee, di parole, di gesti, di cartone dipinto, di tele e di stoffe ricamate. Una gran moltitudine viene a vederlo. Una volta giunta la *serata*, si tira una molla e la *macchina* si muove da sola per circa quattro ore, le parole volano, si fanno gesti, le quinte avanzano e indietreggiano, le tele si alzano e si abbassano, le stoffe si dispiegano, le idee diventano ciò che possono in mezzo a tutto questo; e se fortunatamente non si guasta niente, dopo le quattro ore la stessa persona tira la stessa molla e la *macchina* si ferma. Ognuno se ne va, tutto è detto. L'indomani la *moltitudine* diminuisce della metà e la *macchina* comincia a irrigidirsi. Si cambia una rotella, una leva, e la macchina gira ancora un certo numero di volte, dopodiché gli attriti usurano i meccanismi che si logorano un po' e cominciano a cigolare sui cardini. Dopo qualche altra sera ancora, avendo la *macchina* perduto di *qualità* e la *moltitudine* di *quantità*, il movimento si interrompe improvvisamente in solitudine.

Ecco, pressappoco, il destino di tutte le idee ridotte a meccanismi dalle molle drammatiche e comunemente chiamate *tragedie, commedie, drammi, opere*, ecc. ecc.¹⁰⁶.

Proprio per ridurre al minimo il guastarsi dello spettacolo durante la repliche,

105. Macchina idraulica costruita sotto Luigi XIV per alimentare le acque di Marly e di Versailles. Avendo smesso di funzionare nell'Ottocento, era stata rimpiazzata da una "pompe à feu", ma certamente i rottami della vecchia macchina erano ancora visibili.

106. A. de Vigny, *Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829 et sur un système dramatique*, in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1986-93, vol. I, pp. 396-414; citazione alle pp. 396-7.

Vigny verosimilmente segue con attenzione quelle del *Chatterton*, come aveva fatto per il *More de Venise* sei anni prima¹⁰⁷.

3. L'influenza biografica e la concezione estetica

Dalla corrispondenza Vigny-Dorval (ma anche da testimonianze di terzi) risulta evidente che Kitty Bell è concepita pensando alla grande attrice, che, sposata con Jean-Touissant Merle, direttore teatrale, drammaturgo e critico, era al tempo l'amante di Vigny. Le lettere dell'estate del 1833 documentano infatti come lei accusi l'autore di non impegnarsi a sostenerla nella carriera. Egli allora le risponde molto amareggiato di esserne stato impedito dagli eventi della vita, e poi aggiunge: «Non fare più altro che rassicurarmi sull'avvenire, affinché io possa pensare e *scrivere per te*»¹⁰⁸. *Chatterton* è il risultato delle buone intenzioni dello scrittore: compone un dramma importante e ottiene per la Dorval la prima parte significativa in uno dei maggiori teatri d'Europa¹⁰⁹.

La ricostruzione dello spettacolo consente di affermare che Vigny in fase di composizione (avvenuta – va ribadito – in parte “a tavolino”, in parte nel corso delle prove, grazie alla fruttuosa collaborazione con gli attori e con la prima donna in particolare) tiene conto delle caratteristiche peculiari dell'arte della Dorval. Anzitutto della sua straordinaria abilità mimica. Fra le soluzioni visive appartenenti al suo retroterra artistico vanno segnalate le pose ispirate all'iconografia sacra da lei assunte nel corso dello spettacolo, proprio come nei *mélos* – di cui era stata e sarà ancora sublime interprete – gli attori imitavano, sotto forma di *tableaux vivants*, i quadri famosi. Nel finale della rappresentazione la protagonista non usa più, come si è detto, solo le “normali” abilità gestuali, ma persino propriamente acrobatiche, ricorrendo quindi alle tecniche più ardite e “popolari”, tipiche della spettacolarità *boulevardière*.

Ma si può andare oltre.

Chatterton e il Quacchero esaltano la natura sensibile e generosa di Kitty e l'intensità d'amore che la contraddistingue. Il suo dolce calore si riversa anzitutto su *Chatterton* e sui figli, diffondendo una sensazione di «pace» da cui il poeta è avvinco e che lo ha sedotto («la *pace* [*la paix*] che regna intorno a te» – le confida il Quacchero – «è stata tanto pericolosa a questo spirito meditabondo, quanto il sonno sotto la tuberosa bianca»¹¹⁰). Di Kitty colpisce anche «l'austerità del [...] riti-

107. Cfr., per esempio, le lettere di Vigny del 6.11.1829 e del 9.11.1829, rispettivamente a Hyacinthe Albertin e ai membri del comitato della Comédie-Française (CV, vol. I, pp. 381-3).

108. Lettera del 4.7.1833, in CV, vol. II, pp. 256-7; citazione a p. 256. Il corsivo è nostro.

109. Che l'opera sia composta appositamente per Marie Dorval è detto dall'autore in una lettera del 3 aprile 1835, già citata: «Si trattava forse di una grande gloria trasporre teatralmente l'idea di uno dei miei libri? L'ho fatto per te, tu l'hai dimenticato» (CV, vol. II, pp. 414-5; citazione a p. 414). È chiaro che la *pièce* a cui Vigny si riferisce è *Chatterton* ed il libro è *Stello*.

110. VCS, p. 79 (II, 5); CP, p. 117 (II, 5). Il corsivo è nostro.

ro»¹¹¹, l'atteggiamento riservato e, come tale, per nulla predisposto ad essere "contagiato" dall'"esterno" e dalle sue peculiarità di materialismo, rumorosità, assenza di spessore. In altre parole, in Mrs. Bell, gelosa della sua quieta solitudine e attenta a salvaguardarla, da un lato rifulgono doti di essenzialità, "pulizia interiore", disinteresse per il superfluo, tradotte nelle battute dei personaggi come "semplicità"¹¹², dall'altro lato – e al primo strettamente connesso – risalta la profonda serietà.

Si confrontino i dati proposti con quelli emergenti da una lettera di Vigny alla Dorval:

Lavora a non lavorare la tua bella natura per cambiarla e resta (nella vita abituale) nel tenero riposo dell'anima [*dans ce tendre repos d'âme*] [...].

Credimi, è là il tuo essere. Ti ho vista per giorni interi così con me, allora ti trovavo. [...]

Quando avrai lasciato da parte le impazienze che ti provocano [gli altri] e i cattivi scherzi ai quali ti stuzzicano, la pace seria del tuo cuore [*la paix sérieuse de ton cœur*] regnerà sola con il tuo amore [*ton amour*] su tutta la tua persona¹¹³.

La Dorval offerta da questo stralcio condivide con Kitty un'anima pacifica, la pienezza amorosa e la distanza dalla rumorosità e dalla grettezza del volgo. Più precisamente, personaggio e persona paiono contraddistinti da una *pace seria del cuore* favorita dalla condizione solitaria e di silenzio, alla quale non di rado si affidano o anelano («Ho bisogno di silenzio! – sospira Marie – ma un bisogno inesprimibile»¹¹⁴). È una condizione connessa alla passione per la lettura, alla quale fa riferimento la Dorval nell'epistolario («sono sola, passo il tempo a leggere»¹¹⁵) e della quale Kitty è accusata dal marito («voi leggete troppo; non mi piace questa mania in una donna»¹¹⁶). Vigny sembra dunque immettere nel personaggio tratti della *persona* Marie Dorval¹¹⁷, accogliendo però solo quelli elevati, sicché Kitty viene ad incarnare il versante della Dorval da Vigny prediletto, specchio, per lui, del nucleo più profondo, del ganglio fosforico del suo io.

Altri particolari confermano la presenza di corrispondenze rilevanti tra la figura drammatica e la donna reale. Se nella *pièce* Mrs. Bell soccombe a causa della sofferenza provata per il suicidio di Chatterton, Marie Dorval ricorrentemente accusa l'amato di tenere un comportamento che è per lei motivo di un dolore tale da "ucciderla". In una lettera del febbraio 1833 l'attrice scrive, per esempio, che morrà per i tormenti a cui la sottopone Vigny, nello specifico frangente geloso¹¹⁸. Quan-

111. VCS, p. 70 (II, 4); CP, p. 112 (II, 4).

112. Cfr. VCS, p. 6 (I, 1), p. 37 (I, 6); CP, p. 70 (I, 1), p. 90 (I, 6).

113. Lettera del 29.8.1833, in CV, vol. II, pp. 273-4; citazione a p. 274. I corsivi sono nostri.

114. Lettera a Vigny del 5.9.1833, in CV, vol. II, pp. 283-4; citazione a p. 283.

115. Lettera a Vigny del 2.2.1834, in CV, vol. II, pp. 306-7; citazione a p. 307.

116. Cfr. VCS, p. 37 (I, 6); CP, p. 90 (I, 6).

117. Altri l'hanno notato ben prima d'oggi. Cfr. già A. Brun, *Deux proses de théâtre: Drame romantique, comédies et proverbes*, Ophrys, Gap 1954, p. 42.

118. Lettera a Vigny del 20 e 21.2.1833, in CV, vol. II, pp. 220-1.

do non è la sofferenza per il modo in cui il compagno la tratta, ad “assassinarla” è la sua assenza¹¹⁹. Kitty spira davvero per la mancanza – la perdita fatale – di Chatterton. Nel marzo del 1833, la Dorval scrive all’amato: «Ucciderai te stesso e altri con te»¹²⁰. Quindi gli ricorda di avere degli impegni verso la moglie, verso la sua anima e infine – ciò che più conta per il nostro discorso – verso la «povera Marie che vive» per lui¹²¹. Concetti assai simili sono proposti dal Quacchero quando, per indurre Chatterton a rinunciare all’idea del suicidio, decide di rivelargli l’amore di Kitty: se si toglierà la vita, ella ne seguirà il destino poiché ne è intensamente innamorata. In entrambi i casi – nel reale e nel dramma – la donna, per troppa passione, è destinata a spegnersi di dolore per la perdita dell’amato.

Non è insignificante che la componente larvamente incestuosa del rapporto Kitty-Chatterton, notata dal Quacchero, si ritrovi nell’epistolario Dorval-Vigny, quando lei scrive «ti amo anche come una madre»¹²², o quando, spessissimo, lo chiama teneramente «mon cher petit enfant» o solo «cher enfant»¹²³, in un caso aggiungendovi una frase che ricorda un po’ quella in cui il vecchio Quacchero nota la sovrapposizione di Chatterton e dei figli negli atteggiamenti affettuosi di Kitty: nel mandare un bacio all’amato, precisa trattarsi di un «bacio da sorella o da amante a seconda del momento»¹²⁴.

Si è osservato come un tratto dominante di Bell sia d’essere collerico e come le sue ire agiscano negativamente su Kitty. Il tema della collera è ricorrente nell’epistolario Vigny-Dorval: gli accessi di rabbia, ai quali l’attrice sarebbe predisposta, la spoglierebbero della perfezione e dell’idealità del nucleo più intimo ed elevato del suo io, degradandone la natura¹²⁵. Di nuovo, dunque, rifluisce nel dramma la *persona* Dorval, benché, in questo caso, un suo aspetto precipuo sia attribuito ad un personaggio “altro” rispetto a Kitty; più precisamente, si riversa nella *pièce*, “travestita”, la visione che della Dorval ha Vigny.

Dalle lettere del poeta traspaiono due tratti volgari nel carattere di Marie, due caratteristiche torbide entro una natura mirabile. Alla collera egli aggiunge quanto definisce «gaiezza bruciante», *gaieté bruyante*¹²⁶, capace di ferire nelle profondità dell’anima, contestatale, per esempio, nell’aprile del 1835, dopo che la Dorval lo ha criticato di fronte al marito con un’impudenza e una leggerezza intollerabili¹²⁷. Nella *pièce* il difetto sembra fatto nuovamente rifluire in personaggi diversi da Kitty, in questo caso i giovani aristocratici.

119. Lettera a Vigny del 3.9.1833, in CV, vol. II, p. 280.

120. Lettera del 22.3.1833, in CV, vol. II, p. 233.

121. *Ibid.*

122. Lettera del 6.3.1833, in CV, vol. II, p. 226.

123. Cfr. CV, vol. II, pp. 229, 234, 264, 266, 278, 297.

124. Lettera del 17.8.1833, in CV, vol. II, p. 264.

125. Cfr., per esempio, la lettera di Vigny a Marie Dorval del 29.8.1833, in CV, vol. II, pp. 273-4; in particolare, p. 274.

126. Probabilmente per la prima volta di questo accusa Marie Dorval nella lettera scittale il 29.8.1833, in CV, vol. II, pp. 273-4; citazione a p. 274.

127. Lettera a Marie Dorval del 3.4.1835, in CV, vol. II, pp. 414-5.

Le sfaccettature vili del carattere della *persona* Dorval (collera e gaiezza bruciante) vengono dunque ripartite tra i personaggi “inferi”, mentre a Kitty sono riservate le cadenze mirifiche, sicché Mrs. Bell appare come la sublimazione di chi la interpreta. In altre parole, se alla protagonista femminile della *pièce*, idealizzazione della Dorval, si assegnano i tratti sublimi della donna “reale”, il polo svilto di Marie, le peculiarità condivise con il materialismo del moderno, sono accordate a John Bell e ai nobili. Proprio quelle peculiarità concorrono in modo decisivo ad estendere la fragilità di Kitty, sicché, sia pure per via mediata, divengono cause della sua morte.

Riprendiamo ora un passo di una lettera di Vigny alla Dorval proposto poco sopra, ma con l’aggiunta di qualche frase prima omessa; le considerazioni sin qui offerte sembrano così precisarsi ed arricchirsi:

Gli altri riflettono [la propria immagine] su di te: quando avrai lasciato da parte i moti d’impazienza che essi ti provocano e i cattivi scherzi ai quali ti stuzzicano, la pace seria del tuo cuore regnerà sola con il tuo amore su tutta la tua persona, e l’essere ideale del teatro sarà in *tutti i momenti* l’essere naturale e affascinante della vita di ogni giorno¹²⁸.

Messo in relazione ad alcuni frammenti del *Chatterton*, il passo riportato dimostra, sì, che la Dorval condivide tratti del carattere con il personaggio femminile al quale Vigny sta pensando, la nascita Kitty Bell. Ma lo stralcio offre anche un sostegno in più all’idea che questi tratti siano proprio solo i più elevati, visto che appartengono all’«ideale». Il frammento testuale delinea inoltre la direzione che la Dorval, secondo Vigny, dovrebbe seguire nel quotidiano, sfera in cui avrebbe il compito di spazzare via da sé le contaminazioni germinate dal contatto con l’umanità volgare, di liberarsi della zavorra che avvolge il nocciolo, profondo e mirabile, del suo essere, un nocciolo capace di emergere, incorrotto, nello spazio della scena e prego di «pace seria» e «amore».

In una direzione simile conduce un’annotazione di Vigny contenuta in *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835*, utile conferma di quanto sin qui sostenuto e documento idoneo ad individuare alcune delle concezioni estetiche dell’autore:

Kitty Bell, una delle *rêveries* di Stello, si è mostrata in tutta la purezza ideale della sua forma. Si sapeva che attrice tragica si stesse per rivedere in madame Dorval; ma si era prevista la grazia poetica con la quale ha disegnato la donna nuova [*la femme nouvelle*] che ha voluto diventare? Non credo. Continuamente fa nascere il ricordo delle Vergini materne di Raffaello e dei più bei quadri della Carità¹²⁹.

L’interrogativo può tradursi come una domanda retorica: era forse possibile immaginare che la Dorval avrebbe saputo recitare con tanta grazia poetica la parte di una donna, Kitty Bell, dalla natura umile, pura, candida? Ma il quesito può essere

128. Lettera del 29.8.1833, in CV, vol. II, pp. 273-4; citazione a p. 274.

129. Vigny, *Sur les représentations du drame joué le 12 Février 1835*, cit., pp. 170-1.

interpretato anche diversamente: si poteva prevedere che Marie Dorval avrebbe trasformato se stessa, come persona prima ancora che come attrice, in una creatura capace di tanta grazia? Puntualizziamo la seconda soluzione esegetica: incarnando Kitty, la persona “reale” avrebbe riconosciuto in sé una «donna nuova», in lei già presente, ma nascosta sotto uno spesso strato di materia vile. Letta in questo modo, la frase di Vigny sosterebbe implicitamente che l'arte, la grande arte, secondo una concezione non rara nel primo Ottocento, disvela a noi stessi il nostro io più profondo, ed inoltre che Kitty è il ritratto di uno dei volti della Dorval o, più precisamente, del suo aspetto più intimo e prezioso. Sintetizzando, si può dire che l'attrice di genio, vista dall'autore come creatura purificata, decontaminata, ispira allo scrittore il personaggio, che, a sua volta, trasforma l'individuo “quotidiano”. L'arte pregiata, quindi, si configura come selezione e sublimazione delle caratteristiche più segrete, incontaminate e penetranti del creaturale, come Vigny chiarisce nelle *Réflexions sur la vérité dans l'art*¹³⁰; simmetricamente, una vita, per essere meno imperfetta, può utilmente trarre ispirazione dall'evento estetico.

Fra gli aspetti che Vigny estrae dalla persona Marie Dorval e riversa in Kitty, alcuni coincidono con le doti necessarie alla grande attrice: se la purezza e il candore segnalano una felice connessione tra la sfera interiore e la sua manifestazione esteriore, sensibilità e passionalità sono le qualità più ricercate dall'interprete romantico. Kitty dunque possiede le caratteristiche dell'artista, esattamente come il personaggio di Chatterton, che un poeta è effettivamente e che la *Dernière nuit de travail* definisce un uomo dotato di una vivissima sensibilità¹³¹, immerso «in estasi involontarie, in contempezioni interminabili»¹³² e trascinato da «entusiasmi eccessivi»¹³³, ossia da passioni smisurate. Un uomo dunque contraddistinto dalle stesse peculiarità di Kitty. Quanto lo distingue da lei è il padroneggiamento dei segni linguistici che pertengono, devono pertenerne, all'artista: Chatterton scrive poesie, non così Kitty. Non a caso ella è dominata dall'ardore amoroso, sia pure non espresso se non nel finale, circostanza che mette in luce la presenza di una corrispondenza emergente dal testo: quella tra il grande artista e colui che è stato travolto dalla forza impetuosa dell'*amour-passion*, ossia della modalità di sentimento che ha vinto Kitty. Secondo un *topos* romantico, le due categorie di individui sono assimilabili, ma tra le due una differenza si delinea: solo il grande artista sa manovrare il proprio linguaggio a fini estetici.

In quanto Chatterton è incarnazione del Poeta più che di un poeta specifico (nella *Dernière nuit de travail* è definito un «simbolo»¹³⁴), egli si configura come l'io idealizzato di Vigny, un dato utile a consolidare l'opinione che la *pièce* s'ispiri al quotidiano nobilitandolo, tanto più in quanto da un lato la *fabula* tratta dell'amore di

130. A. de Vigny, *Cinq-Mars ou une Conjuration sous Louis XIII*, in Id., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris 1948, vol. II, pp. 13-374; le *Réflexions sur la vérité dans l'art* stanno alle pp. 19-25.

131. Cfr. VDN, p. 51.

132. VDN, p. 51.

133. VDN, p. 51.

134. VDN, p. 59.

una donna e di un poeta, dall'altro, nella vita, la Dorval e Vigny stanno vivendo un intenso rapporto amoroso. Barry Daniels insiste sull'idea che «nel personaggio fittizio di Chatterton» lo scrittore francese abbia introdotto «aspetti della sua propria esperienza e personalità»: Chatterton, come il suo creatore, ha inizialmente svolto «occupazioni convenzionali», «ha cercato la solitudine», e, «afflitto dalla "malattia" della poesia», ha «ucciso l'azione» a tutto favore della contemplazione¹³⁵.

La storia proposta dalla *pièce* offre una visione del mondo, prima ancora che una concezione estetica: quella secondo cui gli esseri spiritualmente elevati, rappresentati emblematicamente dai due giovani innamorati, si oppongono al materialismo della massa, incarnato dalla maggioranza dei personaggi. La conclusione è che non vi è speranza di salvezza per chi siede sul gradino più alto della gerarchia umana, ossia per il Poeta, cui la creatura amante – secondo una teoria forse non esente da richiami platonici – è assai prossima. Nella modernità essi sono condannati a soccombere sotto la spinta del materialismo più bieco.

La concezione del mondo di Vigny si riversa, su scala ridotta, nella sua concezione del teatro, del quale disprezza tutto ciò che è più connesso all'elemento materiale, come appare particolarmente chiaro nella lettera posta a prefazione del *More de Venise*¹³⁶.

Ma se Vigny vede in modo assai poco lusinghiero il teatro, perché decide non solo di scrivere un dramma ma anche di curarne l'allestimento? Egli dà a credere che si tratti di un atto di generosità verso l'amica, che ha bisogno di essere sostenuta nella carriera. Certamente questo è vero, ma alla luce di quanto sin qui proposto, è forse possibile sostenere anche un'altra ragione. La figura di Kitty Bell è affidata alla stessa persona che l'autore ha eletto a propria amante; è dunque nel contempo la musa e l'opera d'arte: il ritratto realizzato dallo scrittore sulla carta è incarnato dalla stessa persona ritratta. Essa deve obbedire alla visione che l'artista-amante ha di lei, pur posto che l'attrice, una volta calata sul palcoscenico, ineluttabilmente reinterpreti a suo modo questa visione. È lecito supporre che ciò intrighi Vigny tanto sotto il profilo estetico quanto amoroso. Plasmare direttamente la propria fonte ispiratrice, anziché una materia diversa dalla modella, significa lavorare sulla materia che più si avvicina all'Idea, che forse recalcitra meno ad essere manipolata. O almeno – sembra – su questo scommette Vigny nel realizzare la messinscena del *Chatterton*. E si tratta di una scommessa vinta, a giudicare da quanto affermato nella postfazione al dramma. Sotto l'aspetto erotico e affettivo, invece, significa costruirsi un'amante perfetta, frutto del proprio ideale, priva delle manchevolezze della creatura reale, secondo le regole dell'*amour-passion* esposte in modo suggestivo da Stendhal mediante la nota metafora del ramoscello rivestito di brillanti e bellissime cristallizzazioni¹³⁷.

135. Cfr. B. V. Daniels, *Alfred de Vigny and the French Romantic Theatre*, tesi di Ph.D. in Speech-Theater, Cornell University, Ithaca (NY) 1973, pp. 399-400.

136. Vigny, *Lettre à Lord ****, cit.

137. Cfr. Stendhal, *De l'Amour*, texte établi par H. Martineau, Garnier, Paris 1959, pp. 17-8.