

Simona Brunetti

AUTORI, ATTORI, ADATTATORI

Drammaturgia e prassi scenica nell'Ottocento italiano



Questo volume è stato pubblicato con la collaborazione
del Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo
dell'Università degli Studi di Padova
ed è stato finanziato con fondi MIUR, Cofin-Prin Bellina 2005.

Desidero ringraziare di cuore coloro che nel corso del tempo hanno accompagnato con aiuti, discussioni e suggerimenti la mia ricerca. Una speciale riconoscenza devo tuttora a Umberto Artioli, indimenticato maestro. La mia gratitudine va poi alle colleghe padovane Elena Adriani, Paola Degli Esposti, Cristina Grazioli e, in particolare, Elena Randi, per il confronto, l'incoraggiamento costante e i preziosi consigli. Di grande aiuto è stata infine l'assistenza nel reperimento dei materiali di Daniela Montemagno (Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma), Domenico Riccaldone (Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro Stabile di Genova), Matteo Sartorio (Archivio e Biblioteca del Teatro La Scala di Milano) e Alice Rabaglia (Biblioteca Umberto Artioli della Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo).

© 2008 Esedra editrice s.r.l.
via Palestro, 8 - 35138 Padova
Tel e fax 049/8725445
e-mail: postmaster@esedraeditrice.it
www.esedraeditrice.com

I.

DRAMMATURGIA D'ATTORE NELL'ORDITO DI UN COPIONE: KEAN DA ALEXANDRE DUMAS PÈRE A GUSTAVO MODENA

1. *Un ritratto d'attore*

Dopo sei mesi trascorsi in viaggio lungo il Mediterraneo, nel dicembre 1835 Alexandre Dumas père (1802-1870) torna a Parigi proponendosi di rinnovare e consolidare il proprio successo d'autore drammatico sulle scene della capitale francese. A tal fine già da Tolone invia il mistero *Don Juan de Marana* a Charles-Jean Harel, allora direttore del Théâtre de la Porte-Saint-Martin, mentre sin dai primi mesi del 1836 si mette al lavoro per esaudire la richiesta di Frédéric Lemaître di scrivere per lui un testo per il debutto al Théâtre des Variétés¹. Se la *pièce* dongiovanna riporta un successo limitato, principalmente imputabile – come evidenzia l'analisi condotta da Elena Randi – all'eccessiva lunghezza e alla complessità dei cambi scena (tanto che dopo la prima rappresentazione del 30 aprile 1836 il mistero viene replicato un numero ridotto di volte e il 26 giugno è già escluso dal cartellone²), il progetto concepito per Lemaître ottiene un esito molto più favorevole.

Quando viene contattato dal grande interprete francese, Dumas père riceve in visione un mediocre manoscritto dal titolo *Kean*, già predisposto da Emmanuel Théaulon e Frédéric de Courcy, che Lemaître pensava potesse essere da lui utilmente rimaneggiato³. È noto come tra Sette e Ottocento la

¹ Cfr. CLAUDE SCHOPP, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Fayard, 1997, pp. 300-301; MAURICE DESCOTES, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Paris, Presses universitaires de France, 1955, p. 306.

² Cfr. ELENA RANDI, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Padova, Esedra, 2001, in particolare il capitolo *Vigny e Dumas allestitori*.

³ La notizia di una redazione a più mani di *Kean* è contenuta già in *La littérature française contemporaine*, un dizionario bibliografico che nel proseguire il lavoro iniziato in *La France littéraire*, copre il periodo 1827-1849. Scorrendo le voci dei singoli autori si segnala che Frédéric de Courcy (1796-1862) ed Emmanuel Théaulon (1787-1841) hanno collaborato con Alexandre Dumas père alla stesura del dramma (cfr. JOSEPH-MARIE QUÉRARD, FÉLIX BOURQUELOT, CHARLES LOUANDRE, ALFRED MAURY, *La littérature française contemporaine*, 6 voll., Paris, Daguin-Delarique, 1842-1857; in particolare cfr. Voce *Théaulon de Lambert*, a cura di Félix Bourquelot, *ivi*, vol. VI, pp. 454-455). Fernand Bassan ricostruisce in modo puntuale la scansione temporale tra le varie collaborazioni alla redazione del dramma a partire dalla

collaborazione tra più autori nell'elaborazione di una scrittura per la scena sia pratica diffusa, e come la vena prolifica di Eugène Scribe la attui su scala "industriale", al punto da costituire uno dei più emblematici modelli produttivi del settore⁴. Anche Dumas père si inserisce in questa dinamica artistica di natura essenzialmente commerciale, scrivendo un numero ingente di testi insieme ad altri drammaturghi. Per *Kean, ou Désordre et Génie* è lecito supporre, però, che il suo apporto creativo sia sostanziale e imprescindibile per condurre a termine la *pièce*, che debutta al Théâtre des Variétés il 31 agosto 1836, se i nomi degli altri due scrittori scompaiono quasi subito dalle numerose edizioni a stampa⁵.

collazione di una serie di manoscritti (cfr. FERNAND BASSAN, *La meilleure comédie de Dumas père: "Kean ou désordre et génie"*, in «Revue d'histoire du théâtre», a. XXIX, n. 1, Janvier-Mars 1977, pp. 71-78). Cfr. anche MAURICE DESCOTES, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, cit., p. 306; JEFFREY KAHAN, *The cult of Kean*, Aldershot, Ashgate, 2006, p. 146, nota 24.

⁴ Sull'aspetto imprenditoriale della scrittura di Eugène Scribe (1791-1861) è particolarmente stringente il paragrafo dedicato da Jean-Claude Yon alla "*Maison Eugène Scribe et compagnie*" nella sua monografia sull'autore francese (cfr. JEAN-CLAUDE YON, *Eugène Scribe. La fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Librairie A.-G. Nizet, 2000, pp. 84-95); si veda inoltre anche il gustoso scritto che Alexandre Dumas père dedica al collega: cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *La camaraderie, les collaborateurs et M. Scribe*, in ALEXANDRE DUMAS [père], *Souvenirs dramatiques*, 2 tomes, Paris, Lévy Frères, 1868, t. II, pp. 125-147 [ristampa anastatica: Paris, Maisonneuve et Larose, 2002].

⁵ Nello stesso anno del debutto abbiamo tre edizioni francesi e tre belghe della *pièce* e unicamente in un caso si citano esplicitamente gli altri due autori (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], EMMANUEL THÉAULON, FRÉDÉRIC DE COURCY, *Kean*, comédie en cinq actes, Bruxelles, Neirinckx et Laruel, 1836); i nomi di Théaulon e Courcy si ritrovano accanto a quello di Dumas père solo in un'altra edizione più tarda del 1868 (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], EMMANUEL THÉAULON, FRÉDÉRIC DE COURCY, *Kean*, comédie en cinq actes, Paris, Tresse, 1868). A Parigi la commedia viene pubblicata presso J.-B. Barba con il titolo *Kean* (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean*, comédie en cinq actes, Paris, J.-B. Barba, 1836) e all'interno della serie drammatica *Le magasin théâtral* con l'intestazione più estesa: cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean, ou désordre et génie*, comédie en cinq actes, mêlée de chants, Paris, Dondey-Dupré, 1836 (*Le magasin théâtral*, a. III, t. XIV), d'ora in poi KEAN. Sempre nella capitale francese nel 1836, presso Charpentier, esce anche il sesto volume del *Théâtre* di Dumas père con i drammi *Don Juan de Marana* e *Kean*: cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Cœuvres complètes. Théâtre*, 6 tomes, Paris, Charpentier, 1834-1836, t. VI (*Don Juan de Marana. Kean*). Per quanto riguarda le pubblicazioni belghe, oltre alla già citata edizione a più mani, la commedia viene edita ad Anversa (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean, ou désordre et génie*, Anvers, Ratinckx, 1836) e a Bruxelles, in una collezione che pubblica il *Théâtre* di Dumas père in singoli volumi separati (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Théâtre. Kean ou désordre et génie*, Bruxelles, Laurent, 1836). In seguito le ristampe del dramma si moltiplicano, ma qui basti ricordare le edizioni pubblicate nel *Théâtre complet*: cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean, ou désordre et génie*, comédie en cinq actes, en six tableaux, in ALEXANDRE DUMAS [père], *Théâtre complet*, 5 tomes, Paris, Michel Lévy Frères, 1863-1864, t. IV, pp. 1-112; ALEXANDRE DUMAS

Ispirata alla figura artistica del più grande interprete romantico della scena inglese, Edmund Kean (1789-1833), all'epoca scomparso da tre anni, la commedia si basa solo in minima parte su riscontri biografici certi⁶, per privilegiare l'aura leggendaria legata alle sue famose intemperanze. Sebbene Dumas père abbia avuto modo di ammirare la maestria dell'attore inglese almeno in una delle due *tournées* che l'hanno portato a Parigi nell'estate del 1818 e nel maggio-giugno 1828⁷, il vivace dibattito critico che lo contrappone a John Philip Kemble e che domina la stampa britannica per molti anni, costituisce un ricco materiale da cui partire per concepire il personaggio; per non parlare della prospettiva aneddotica sulla vita dell'attore offerta dai due volumi scritti nel 1835 da Bryan Wallen Procter⁸. Scorrendo le critiche o i profili redatti da alcuni dei più noti recensori del tempo (da William Hazlitt, a Leigh Hunt, da John Keats a George Henry Lewes) Paola Degli Esposti illustra le coordinate fondamentali della tecnica elaborata da Kean nelle sue più note rappresentazioni:

Alla dignità e solennità recitativa Kean sostituisce un'interpretazione basata sull'energia e sull'azione. Tutto in lui richiama alla mente una passione lacerante e violenta, i gesti, l'eloquio, l'espressione del viso. Per far risaltare tale intensità emotiva si avvale di una tecnica per così dire 'chiaroscurale', che agli eccessi passionali alterna momenti di compostezza. Il culmine della sua interpretazione si esprime attraverso il '*point*', vale a dire attraverso la posa scenica, mutuata come per Kemble dalla recitazione melodrammatica; le pose di Kean, però, a differenza di ciò che accade con il rivale, sono il momento in cui si coagulano la passione e l'energia del personaggio. In altri termini se Kemble utilizza pose statuarie, fondate soprattutto sulla presenza scenica e quindi sulla forma, che arricchiscono il personaggio gradualmente e progressivamente durante la rappresentazione, in Kean il *point*, costituito da espressioni del viso ed elementi gestuali minimi ma pregni di significato, si basa sulla passionalità; è il momento

[père], *Kean, ou désordre et génie*, comédie en cinq actes, en six tableaux, in ALEXANDRE DUMAS [père], *Théâtre complet*, 12 tomes, Paris, Michel Lévy Frères, 1874-1883, t. V, pp. 101-212.

⁶ Testo di riferimento sulla vita di Kean rimane tutt'ora la monografia di Hillebrand: cfr. HAROLD NEWCOMB HILLEBRAND, *Edmund Kean*, New York, AMS Press Inc., 1966 [Columbia University Press, 1933¹]. Sulle molte leggende sorte attorno alla sua figura si veda anche JEFFREY KAHAN, *The cult of Kean*, cit.

⁷ Cfr. HAROLD NEWCOMB HILLEBRAND, *Edmund Kean*, cit., p. 179 e pp. 290-297. Si vedano anche le notazioni offerte da Dumas père sull'inizio della *tournee* parigina degli attori inglesi e sul loro stile interpretativo (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Mes mémoires*, 10 tomes, Paris, Michel Lévy Frères, 1863, t. IV, pp. 277-281; ALEXANDRE DUMAS [père], *Othello*, in ALEXANDRE DUMAS [père], *Souvenirs dramatiques*, cit., t. II, pp. 95-123).

⁸ Cfr. BARRY CORNWALL (Bryan Wallen Procter), *The life of Edmund Kean*, 2 voll., London, Moxton, 1835 [ristampa anastatica: New York-London, Benjamin Blom Inc., 1969].

culminante in cui passione ed energia trovano la loro espressione più alta [...], che si rinnova con differenti modalità ma con pari ardore in diversi luoghi del dramma. Questo procedere per picchi emotivi gli consente di ritrarre al meglio le figure caratterizzate da emozioni contraddittorie; i personaggi in cui ha maggior successo, infatti, sono tormentati, combattuti fra passioni contrapposte⁹.

Nella definizione del personaggio dumasiano non va inoltre sottovalutato l'apporto della profonda affinità tra l'attore inglese e l'interprete francese per cui la *pièce* viene creata: i debiti contratti da Lemaître sono celebri quanto quelli di Kean e la vita privata di entrambi è contraddistinta da irrequietezze e similari comportamenti esasperati. Secondo Maurice Descotes, anche il loro stile rappresentativo si rassomiglia, in particolare negli sguardi strani e terrificanti, nella pantomima, negli scarti vocali o nell'arte di mettere in risalto le parole meno rilevanti¹⁰. La vita sregolata, la tecnica recitativa che procede per «picchi emotivi» o l'idea che per creare le sue sublimi interpretazioni l'attore inglese si basi sulla propria indole¹¹, sono tutti elementi che possono aver offerto a Dumas père lo spunto per concepire un personaggio drammatico in cui personalità individuale e abilità rappresentative sono in stretta connessione tra loro. Tuttavia nell'immaginare una figura radicale, smodata quanto Falstaff, gelosa come Otello, ricca di pronunce idealizzanti e di estremismi passionali anche nei comportamenti quotidiani fuori dal palcoscenico, lo scrittore sembra andare oltre la semplice definizione di un singolo ritratto artistico, per introdurre e approfondire i principi di una poetica teatrale, sulle cui caratteristiche dovremo tornare.

⁹ PAOLA DEGLI ESPOSTI, *Introduzione*, in PAOLA DEGLI ESPOSTI (a cura di), *La scena del Romanticismo inglese (1807-1833)*, 2 voll., Padova, Esedra, 2001-2003, vol. I (*Poetiche teatrali e tecniche d'attore*), pp. 7-66, citazione pp. 41-42. Cfr. anche GEORGE HENRY LEWES, *Gli attori e l'arte della recitazione. Scritti sulla scena dell'Ottocento da Kean a Salvini*, traduzione e cura di Edoardo Giovanni Carlotti, Ancona-Milano, Editori Associati, 1999, pp. 42-49. Per un approccio più generale alla recitazione dell'attore romantico si veda anche LUIGI ALLEGRI, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005.

¹⁰ Cfr. MAURICE DESCOTES, *Le drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, cit., p. 307; CLAUDE SCHOPP, *Alexandre Dumas. Le génie de la vie*, cit. p. 301; Voce *Dumas, Alexandre (père)*, a cura di Maurice Descotes, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le maschere, 1954-1962, d'ora in poi EDS. Sull'interpretazione di Frédéric Lemaître (1800-1876) si veda anche la scheda dedicata alla rappresentazione di *Kean* compilata da Cesare Molinari: cfr. CESARE MOLINARI (a cura di), *Frédéric Lemaître. Testi e materiali*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 215-216.

¹¹ Paragonandone l'interpretazione di *Othello* con quelle offerte da Talma, Kemble, Macready e Joanny, Dumas père sottolinea come Kean faccia leva sul proprio «temperamento» per rappresentare il protagonista shakespeariano, rendendolo affine «a una belva feroce metà tigre, metà uomo», con scoppi di rabbia simili a ruggiti (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Othello*, in ALEXANDRE DUMAS [père], *Souvenirs dramatiques*, cit., t. II, p. 96 e p. 121).

L'impianto della *pièce* dumasiana non si presenta tra i più complessi: si tratta di una doppia trama, ripartita in cinque atti e sei quadri, le cui vicende coprono un arco temporale di quattro giorni. Il primo atto si apre in casa del conte di Koefeld dove Eléna, sua moglie, apprende dalla contessa di Gosswill, che si sparla della sua assiduità alle rappresentazioni dell'attore Kean. All'arrivo del conte si scopre che, per divertire il principe di Galles, anche il celebre artista è stato invitato a cena. Benché in un primo momento Kean declini la proposta con un biglietto, la notizia di una sua fuga con una giovane ereditiera, Anna Damby, lo spinge a presenziare ugualmente al ricevimento, per sostenere la propria innocenza e strappare un appuntamento segreto all'amata Eléna. Nel secondo atto si assiste al risveglio dell'attore in seguito a una notte di baldoria. Dopo aver accettato di essere il padrino dell'ultimogenita dei suoi antichi compagni d'arte, Kean riceve la visita di Anna, che gli manifesta il desiderio di intraprendere la carriera d'attrice, per sfuggire al matrimonio combinato con lord Mewill. Per dissuaderla, l'artista le descrive i rischi e le umiliazioni della professione. Nel terzo atto, Kean, in attesa degli invitati al battesimo in una taverna sul porto, viene coinvolto in una rissa. Quando nello stesso luogo incontra inaspettatamente Anna, l'artista scopre di essere diventato l'involontario strumento di un raggio ordito da lord Mewill ai danni della giovane per poterla rapire e sposare contro la sua volontà. Il quarto atto, suddiviso in due parti, è ambientato il giorno successivo a teatro. Il primo quadro si tiene nel camerino di Kean, dove l'attore riceve la visita di Eléna. L'arrivo impreveduto del principe di Galles insieme al marito, costringe la donna a una fuga precipitosa; nella fretta la contessa dimentica un ventaglio, che il conte trova e porta con sé. Quando Kean scopre l'accaduto, dapprima decide di non recitare, poi cambia idea, per non penalizzare gli antichi compagni d'arte, a cui aveva destinato l'incasso dello spettacolo. Nel secondo quadro si assiste alla rappresentazione di una scena di *Romeo e Giulietta*, a conclusione della quale, però, in preda alla gelosia, l'attore pronuncia un veemente discorso contro il principe di Galles. Nel quinto atto Kean, che fremente per avere notizie dell'amata, riceve la visita di commiato di Anna, in partenza per l'America, avendo firmato un impegno con l'agente di un teatro newyorkese. In quel mentre Eléna si fa annunciare per farsi restituire il ritratto donato la sera precedente e per invitare l'artista a dimenticarla. All'improvviso sopraggiunge anche il conte di Koefeld per sfidare l'attore a duello, ma la contesa viene subito appianata. Infine, costretto all'esilio da un ordine reale, Kean risolve di partire per l'America insieme ad Anna, a cui chiede di sposarlo.

Dumas père predispone un congegno che si avvale in modo particolarmente suggestivo dell'ampiamente collaudata prassi compositiva "ad anelli". Come è noto, il procedimento, che permette di connettere le vicende tra

loro come in una catena, può essere utilizzato per far avvicinare situazioni direttamente conseguenti o per saldarne insieme altre in apparenza disgiunte. Secondo un criterio puramente consequenziale, per esempio, lo scrittore francese elabora i nessi principali che collegano tra loro i vari quadri della *pièce*: il primo atto si lega al secondo mediante il messaggio che annuncia la visita di Anna; la promessa fatta a Pistol di offrire una cena di battesimo conduce dal secondo al terzo atto; l'impegno di Kean ad esibirsi a beneficio dei saltimbanchi, viene assunto nel terzo atto e assolto nel quarto; infine la preoccupazione per lo svenimento dell'attore nel finale del quarto atto conduce gran parte dei protagonisti a fargli visita nel quinto.

Tuttavia, scegliendo di presentare due vicende sostanzialmente autonome (una *liaison* amorosa segreta e la salvaguardia di una giovane innocente) e legate ciascuna a una diversa figura femminile, per collegare ancor più strettamente le scene dei vari atti in cui si affrontano i casi di ognuna, Dumas père decide anche di innestare una serie di riferimenti incrociati su questo meccanismo-base. Benché a volte lo scrittore affidi a un *coup de théâtre* il compito di far avanzare l'azione, più spesso privilegia un sistema di ricordi, tra una situazione ed altre successive, più discreto, defilato, dispiegando in questo la propria originalità compositiva. Il procedimento adottato consiste, sostanzialmente, nel presentare in un contesto estraneo un particolare minuto, apparentemente insignificante, per riprenderlo poi, diverso tempo dopo, dando vita a soluzioni sceniche di particolare efficacia.

Tra le varie connessioni ideate, esemplare risulta quella creata dal ventaglio della contessa di Koefeld. La sequenza dei fatti che caratterizzano l'evento è piuttosto consueta: smarrimento del ventaglio, ritrovamento dell'oggetto da parte del marito in un luogo inaspettato, scoperta del tradimento della moglie, sfida a duello dei contendenti, ricomposizione finale del conflitto. Ciò che rende interessante l'operazione proposta dal Dumas père nella commedia è l'idea di utilizzare i nessi causali della vicenda in modo essenzialmente funzionale, esclusivamente come nudo riferimento per raccordare alcune scene tra loro, senza concedere troppo spazio all'approfondimento del tema generatore; un principio che, *mutatis mutandis*, ritroviamo in gran parte dei congegni scenici elaborati da Scribe (per esempio in *Bataille de dames, ou Un duel en amour* o *Le verre d'eau, ou Les effets et les causes*). Tuttavia, se in Scribe la produzione di un efficace meccanismo teatrale fine a se stesso diviene un fattore prioritario nell'elaborazione drammaturgica, a scapito dell'argomento trattato¹², Dumas père si avvale di tale soluzione per

¹² Cfr. RENZO GUARDENTI, *L'industria dello spettacolo: il teatro in Francia nel secondo Ottocento*, in ROBERTO ALONGE, GUIDO DAVICO BONINO (diretta da), *Storia del teatro moderno*

offrire un saldo legame connettivo a nuclei tematici altrimenti irrelati. Ma vediamo come le varie fasi di questo processo si articolino nella *pièce*¹³.

Nel primo atto, all'interno di una raffinata conversazione mondana, una battuta della contessa di Gosswill svia per un breve istante l'attenzione dello spettatore dal tema che si sta dibattendo, per dirigerla su un prezioso accessorio che la contessa di Koefeld porta con sé¹⁴. Il commento di Amy, inserito in quello specifico punto del dialogo, ottempera a due diverse esigenze. In primo luogo l'accenno estemporaneo funge da pretesto per sviare la conversazione dalla richiesta di Eléna di essere riservata su quanto le è stato rivelato in merito al proprio legame sentimentale con l'attore. In secondo luogo, la battuta pone indirettamente in evidenza il ventaglio agli occhi del pubblico, affinché possa riconoscerlo quando ricompare in scena nel quarto atto come perno di un gesto di occultamento compiuto dal conte di Koefeld. Infatti, mentre Kean si sta cambiando dietro una tenda del suo camerino e il principe di Galles dichiara di essere convinto di aver interrotto un convegno amoroso con il suo repentino arrivo, proprio in quel momento accade un evento decisivo: il conte trova il ventaglio della moglie e, senza dire nulla, lo mette in tasca¹⁵.

Mediante due battute nel primo atto e una brevissima azione pantomimica nel quarto, dunque, lo scrittore imposta le premesse di una vicenda che non si cura minimamente di trattare nel corso di due atti, e contemporaneamente permette agli spettatori di apprendere due fatti – lo smarrimento del ventaglio e il suo ritrovamento da parte del conte – di cui il protagonista viene a conoscenza solo in seguito. A partire da questi elementi, sembrerebbe lecito attendersi che la peripezia legata al ventaglio si svolga secondo canoni consueti nel prosieguo del dramma, concludendosi con una sfida a duello. In effetti l'ingranaggio pensato dallo scrittore francese si mette in moto in

e contemporaneo, 4 voll., Torino, Einaudi, 2000-2003, d'ora in poi STMC, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 513-564, in particolare pp. 525-526; LUIGI ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 60-61.

¹³ Per la traduzione italiana del testo ci si avvarrà della storica versione di Guido Petriccione (cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean ovvero Genio e sregolatezza*, traduzione di Guido Petriccione, Milano, Rizzoli, 1955, d'ora in poi PETRICCIONE). Dove necessario tale trasposizione verrà emendata, segnalandolo di volta in volta, con una versione più recente, ma più libera, del medesimo traduttore: cfr. ALEXANDRE DUMAS [père], *Kean o Genio e sregolatezza*, a cura di Guido Davico Bonino, traduzione di Guido Petriccione, Milano, Rizzoli, 2002 [1994¹], d'ora in poi DAVICO BONINO.

¹⁴ Cfr. KEAN, I, 3, p. 3.

¹⁵ «IL CONTE – (*scorgendo il ventaglio dimenticato da sua moglie*) Ebbene! io lo saprò, io, ve lo garantisco! (*Si mette il ventaglio in tasca*)», *ivi*, IV, 5, p. 25 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 5, p. 64).

questa direzione e nel quinto atto il dono del principe di Galles si trova ad essere il polo catalizzatore di due momenti cruciali dell'azione: un nuovo incontro tra gli amanti e il confronto tra i due rivali. Tuttavia, nella scena tra Kean ed Eléna, Dumas père introduce il tema della perdita del ventaglio solo come pretesto, come *escamotage* per costringere i protagonisti ad esplicitare la vera natura dei loro sentimenti. Sebbene il fatto che il prezioso oggetto sia stato trovato nel camerino dell'attore costituisca un concreto pericolo per la coppia, infatti, l'argomento centrale del loro dialogo non è come sfuggire la minaccia imminente che li coinvolge, bensì la loro definitiva separazione, che non scongiura affatto l'emergenza in cui si trovano¹⁶.

Nella scena immediatamente successiva, poi, in cui il ritrovamento del ventaglio dovrebbe costituire il principale motivo di contrapposizione tra Kean e il conte di Koefeld, Dumas père sposta il fuoco del colloquio su un altro tema. Avvalendosi di una sottile strategia drammaturgica – alimentare nello spettatore l'aspettativa dello scontro tra i due uomini per poi prontamente disattenderla – sceglie di posporre il più possibile l'effettiva dichiarazione del motivo di sfida, facendo crescere la tensione drammatica senza mai entrare però propriamente in argomento. Quando infine il conte mostra il ventaglio all'attore come "prova" della colpevolezza della moglie, la contesa, anziché prendere finalmente avvio, si disinnescia immediatamente con un colpo di scena ingegnoso, quanto poco plausibile: l'arrivo di una lettera del principe di Galles che, nell'affermare di aver inavvertitamente smarrito nel camerino di Kean il ventaglio della contessa, scagiona l'attore agli occhi del marito¹⁷.

La tecnica con cui viene elaborata questa vicenda sembra proporre, in chiave drammaturgica, una modalità tipica della scrittura musicale, la *cadenza d'inganno*, in cui si fa credere prossimo il compimento di un brano su una determinata nota, mentre invece se ne propone un'altra. Creando un momento di sospensione, in quanto la sensazione di una conclusione viene disattesa, tale formula armonica lascia spazio al compositore di aggiungere un'ulteriore elaborazione melodica, ritardando l'arrivo della nota attesa in precedenza, che si ripropone nella *cadenza di chiusura*. Similmente nella *pièce* dumasiana non solo il ventaglio non dà avvio ad alcun dibattito che lo coinvolge direttamente, ma funge da pretesto per indagare altre questioni: da un lato offre a Kean il modo di misurare la distanza tra i propri sentimenti e quelli dell'amata, dall'altro mette in luce i principi cardine del duello d'onore. Considerando allora la peripezia del ventaglio nel suo complesso,

¹⁶ Cfr. KEAN, V, 5, p. 34.

¹⁷ Cfr. *ivi*, V, 6, p. 36.

risulta piuttosto evidente che, se i riferimenti nati dalla sola presenza in scena dell'oggetto creano un saldo legame tra le quattro scene in cui Dumas père lo inserisce, fanno solo crescere l'aspettativa di uno svolgimento tematico, che viene invece continuamente rimandato fino al momento in cui si annulla.

2. *Le peripezie di una traduzione*

La prima traduzione italiana di *Kean* compare nel 1839, ad opera di C. G. Tallone¹⁸, nella collezione *Museo drammatico* dell'editore Angelo Bonfanti (curata dal 1837 da Giacinto Battaglia), che raccoglie i capolavori dei più noti autori contemporanei accompagnandoli con prefazioni critiche o biografiche. Scrittore poliedrico, editore e impresario teatrale milanese, Battaglia firma svariate trasposizioni della serie, tra cui si segnalano diverse *pièces* di Scribe, Hugo, Dumas père e Goethe¹⁹. Alla versione italiana approntata da Tallone, che segue fedelmente il testo della commedia di Dumas père, il letterato premette alcune considerazioni di ordine generale sulla natura dell'opera. Dopo aver censurato l'atteggiamento critico di numerosi letterati fautori del «purismo classico-drammatico»²⁰, che, nell'avversare *tout court* la contemporanea produzione teatrale d'oltralpe non sanno riconoscere come talvolta gli elementi "immorali" di un intreccio possano scomparire «di sotto al bello e nobile e generoso pensiero che domina l'azione»²¹, Battaglia sottolinea in modo inequivocabile come il *Kean* dumasiano metta in evidenza quale debba essere la vera missione dell'autore drammatico.

Ora date un poeta drammatico il quale osservi questa solenne ingiustizia del mondo, e se ne sdegni, e caldo di santa ira sorga a perorare la causa dell'uomo di genio disistimato perché restio a piegare il collo alle ipocrite leggi della vita sociale e non compreso dalla turba perché troppo ad essa superiore; date un poeta drammatico che sappia rappresentar sulla scena il tipo di questo uomo di genio, grande e generoso malgrado le sue medesime sregolatezze; date che egli ottenga che il pubblico simpatizzi con questo suo tipo, e provi anzi per lui un

¹⁸ Cfr. ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, Milano, Bonfanti, 1839 (*Museo drammatico*, a. II, n. 4), d'ora in poi TALLONE 1839.

¹⁹ Cfr. Voce *Battaglia, Giacinto*, a cura di Carla Emilia Tanfani, in EDS. Sulla figura di Giacinto Battaglia e più in particolare sulla sua attività editoriale si vedano anche le pagine a lui dedicate da Leopoldo Pullè (cfr. LEOPOLDO PULLÈ, *Penna e spada. Memorie patrie di Armi, di Lettere e di Teatri*, Milano, Hoepli, 1899).

²⁰ GIACINTO BATTAGLIA, [Prefazione], in TALLONE 1839, pp. III-XII, citazione p. IV.

²¹ *Ivi*, p. VI.

senso di singolare ammirazione, e impari che degli uomini non va sempre portato giudizio da ciò solo ch'essi appaiono all'esterno e sotto la vernice mentita della società, e si convinca che nel mondo non tutte le distinzioni devono essere riservate ai titoli, ai gradi, alle cifre del censo; date un poeta drammatico che un siffatto quadro sappia tratteggiare con tutto il brio di una maschia fantasia e coll'audacia di un bello e nobile sentire, eppoi, se vi basta l'animo, negategli il vanto di alta moralità, il vanto di quella efficace e veramente filosofica moralità che oramai vorremmo veder sostituita sulla scena al freddo rigorismo, allo scrupoloso riserbo nella pittura dei costumi che taluni critici da collegio vanno predicando dall'alto di loro cattedre pedagogiche²².

Nonostante l'ingegno, l'ispirazione e l'ardore della commedia lo affascina, la concezione estetica dello scrittore milanese rifugge esplicitamente ogni tipo di estremismo. Gli auspici che opere come il *Kean* possano stimolare l'avvento nella penisola italiana di una nuova generazione di «critici e poeti valevoli a cooperare alla riforma già troppo a lungo desiderata della nazionale letteratura drammatica»²³, si stemperano, infatti, in una prospettiva più moderata: nella visione di Battaglia, fantasia e cuore devono necessariamente coniugarsi a mente e meditazione nella ricerca «del vero nel bello e del bello nel vero»²⁴. Come si vedrà nei prossimi capitoli, nel giro di pochi anni *Il poeta e la ballerina* (1841) di Paolo Giacometti e *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* (1851) di Paolo Ferrari, verranno salutati come i più significativi tentativi di risposta a tali aspettative. Nel corso del diciannovesimo secolo il destino di un testo drammatico sulla scena italiana dipende non tanto dall'aspetto innovativo, morale o ideale dei concetti esposti, quanto dalla loro efficacia rappresentativa, vale a dire dal modo in cui vengono espressi e dal possibile adeguamento della scrittura d'Autore alla prassi scenica in uso. Partendo dall'assunto che i drammaturghi italiani siano vittime di un malcostume teatrale che li vede in posizione subordinata in un processo artistico di cui, al contrario, dovrebbero essere guida, Giacometti e Ferrari si limitano però, sostanzialmente, ad affrontare la *pars destruens* della questione, ad assumere una posizione di difesa contro lo strapotere dell'attore italiano, senza riuscire nel contempo a elaborare efficacemente una *pars construens*.

In linea con le consuetudini sceniche vigenti, dunque, nel 1845, alcuni anni dopo la prima edizione italiana voluta da Battaglia, la medesima trasposizione di *Kean* eseguita da Tallone viene ripubblicata, nel nono volume

²² *Ivi*, pp. VIII-IX.

²³ *Ivi*, p. XII.

²⁴ *Ibidem*.

del neonato *Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, in forma «ridotta per le scene» ad opera di un anonimo autore, citato semplicemente mediante le iniziali «A. A.»²⁵. Le vicende editoriali di una delle più celebri collane teatrali ottocentesche meriterebbero uno sguardo più articolato di quanto è consentito in questa sede, ma basti segnalare che i primi numeri della raccolta compaiono a partire dal 1844²⁶ e che le pubblicazioni procedono regolarmente con più di centocinquanta titoli sino a gran parte della terza annata, che cade a cavallo dei moti irredentisti del 1848. All'inevitabile battuta di arresto degli anni 1849 e 1850 corrisponde un rinnovato impulso editoriale a partire dal 1851, quando Pietro Manzoni, subentrato a Francesco Jannetti come curatore della collana, propone un lieve riassetto nella numerazione dei fascicoli (dovuto esclusivamente alla pubblicazione nel medesimo opuscolo di uno o più drammi brevi in precedenza editi singolarmente) e la ristampa dei titoli più richiesti, tra cui anche *Kean*. La versione modificata della *pièce* di Dumas père sembra riscuotere un notevole successo, tanto da venire regolarmente ripubblicata fino all'inizio del ventesimo secolo senza significative varianti anche dagli editori Bettoni, Libreria o Salani, che con diverse modalità raccolgono l'eredità di Borroni e Scotti²⁷.

Un tratto caratteristico di moltissimi titoli pubblicati in traduzione all'interno di collezioni come *Florilegio drammatico* o *Biblioteca ebdomadaria teatrale* è di presentarsi nelle vesti di “adattamenti”, “libere versioni” o “riduzioni per scena” delle corrispettive opere straniere. Frequentemente le modifiche proposte rispondono a precise esigenze della prassi teatrale, spesso ratificate dall'atteggiamento conservativo delle compagnie italiane del diciannovesimo secolo²⁸. Nel caso della riduzione di *Kean* del 1845 le soppressioni operate soddisfano tre diversi principi: ridurre il numero dei personaggi coinvolti; espungere concetti, frasi o allusioni inopportune; semplificare in-

²⁵ Cfr. ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, ridotta per le scene da A.A., Milano, Borroni e Scotti, 1845 (*Florilegio drammatico ovvero scelto repertorio moderno di componimenti teatrali italiani e stranieri*, a cura di Francesco Jannetti, a. I, vol. IX, testo n. 47), d'ora in poi TALLONE 1845.

²⁶ Cfr. EUGÈNE SCRIBE, *La parte del diavolo*, dramma comico, liberamente tradotto da L. G. Zucoli, Milano, Borroni e Scotti, 1844.

²⁷ Cfr. ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean, ossia genio e sregolatezza*, commedia in cinque atti, versione di C. G. Tallone, Firenze, Salani, 1878 [rist. 1894 e 1903]; ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean, ossia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone ridotta per le scene da A. A., Milano, Libreria, 1880.

²⁸ Cfr. SIMONA BRUNETTI, *La Signora dalle camelie sulla scena italiana: sistema dei ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in UMBERTO ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 125-166.

treccio e dialogo. In particolare per quanto riguarda le singole espunzioni emerge, poi, molto chiaramente come la traduzione venga metodicamente epurata da ogni riferimento irriverente alla religione, secondo il principio di “non nominare il nome di Dio invano” fermamente applicato dalla censura dell’epoca nei vari stati italiani²⁹: esempi significativi in questo senso sono la definizione, da parte di Pistol, della nascita della sorellina come di una grazia del cielo³⁰, o l’invocazione di Dio, da parte di Kean, per scusarsi del proprio atteggiamento fanciullesco³¹; in entrambi i casi ogni riferimento ultraterreno scompare semplicemente dal testo per la scena.

Alcuni anni dopo il felice debutto parigino della *pièce* dumasiana, di ritorno dall’esilio che l’ha tenuto lontano dalla penisola italiana a causa della fervente militanza politica, Gustavo Modena (1803-1861) decide di inserire la commedia nel repertorio della propria compagnia, dando vita alla figura di Kean secondo il suo stile teatrale rivoluzionario, che proprio in quegli anni giunge all’apice della formalizzazione e che rivendica l’autonomia della recitazione dalle convenzioni della pratica teatrale della generazione a lui precedente, ma anche dalla “lettera” del testo drammatico³². Da uno scritto

²⁹ Sull’argomento cfr. ALBERTO BENTOGGIO, *Un secolo di censura teatrale*, in STMC, vol. II (*Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*), pp. 1103-1122; GIOVANNI AZZARONI, *Del teatro e dintorni: una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 58-85; CARLO DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964, pp. 48-107.

³⁰ Cfr. KEAN, II, 2, p. 9; TALLONE 1839, II, 2, p. 38; TALLONE 1845, II, 1, p. 18.

³¹ Cfr. KEAN, V, 3, p. 32; TALLONE 1839, V, 3, p. 141; TALLONE 1845, V, 3, p. 66.

³² Cfr. CLAUDIO MELDOLESI, *Un progetto mancato*, in CLAUDIO MELDOLESI, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 177-183; CLAUDIO MELDOLESI, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli “romantici negativi”, “grandi” e “artistici”*, in «Teatro e storia», n. 26, 2005, pp. 429-437. Per un primo approfondimento sulla figura dell’artista, imprescindibili rimangono comunque alcuni studi storici come LUIGI BONAZZI, *Gustavo Modena e l’arte sua*, Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865; GIUSEPPE COSTETTI, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi)*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1901; EDOARDO BOUTET (Caramba), *Nel centenario della nascita di Gustavo Modena*, Roma, Enrico Voghera, 1903; BRUNO BRUNELLI, *Giovinanza di Gustavo Modena trentino*, in «Archivio Veneto», vol. XXVI, 1940, pp. 68-81. Particolarmente interessanti, infine, sono anche alcuni interventi biografici a lui dedicati: cfr. Voce *Modena Gustavo*, in FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860 [ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1990]; Voce *Modena Gustavo*, in ANTONIO COLOMBERTI, *Notizie storiche dei più distinti comici e comiche che illustrarono le scene italiane dal 1780 al 1880*, manoscritto conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, segnatura MS. 54, pp. 180-181; Voce *Modena Gustavo*, in LUIGI RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905; Voce *Modena Gustavo*, a cura di Silvio D’Amico, in *Enciclopedia italiana*

del 18 luglio 1844, inviato a Giacinto Battaglia da Cremona in risposta a una sua missiva del 14, si apprende però che a tale livello cronologico l'attore non ha ancora messo a punto un allestimento della *pièce*:

Le riduzioni che mi proponete del *Kean*, e del *Riccardo d'Arlington* sono esse corte? Sono ben tradotte? Io m'ero proposto di recitar la prima come sta nel *Museo drammatico* – e porta una vostra prefazione. Mi sarà caro il risparmiarmi la fatica di accorciarla, e levarne via alcuni personaggi³³.

Il frammento è particolarmente significativo. In primo luogo l'attore cita esplicitamente la traduzione italiana di cui intende avvalersi, quella di Tallone del 1839; secondariamente si preoccupa della lunghezza della riduzione che Battaglia gli sta offrendo, essendosi già prospettato il compito di adattarla personalmente per la scena, snellendola ed eliminandone alcune figure presenti. Infatti proponendosi principalmente di rispettare lo spirito che un autore drammatico infonde nel proprio testo, più che il preciso dettato o lo stile, Modena era solito intervenire in modo consistente sugli adattamenti da rappresentare³⁴.

A Roma, presso la Biblioteca del Burcardo, si conserva un copione manoscritta del *Kean* di proprietà di Gustavo Modena³⁵ con due autorizzazioni alla rappresentazione apposte rispettivamente dalla censura di Pavia e di Genova. La prima, la più antica, è del 30 ottobre 1844, l'altra del 27 set-

di scienze, lettere ed arti, diretta da Giovanni Treccani, voll. I-XXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1929-1939; Voce *Modena Gustavo*, in NARDO LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, prefazione di Renato Simoni, 2 voll., Milano, Tosi, 1940; Voce *Modena, Gustavo*, a cura di Giuseppe Pastina e Vito Pandolfi, in EDS.

³³ Lettera di Gustavo Modena a Giacinto Battaglia, scritta da Cremona il 18 luglio 1844, un tempo conservata presso il Museo del Risorgimento di Milano e ora perduta. Pubblicata per la prima volta in LEOPOLDO PULLÈ, *Penna e spada*, cit., pp. 111-112, per comodità la si cita dall'edizione dell'epistolario dell'attore curato da Terenzio Grandi: cfr. GUSTAVO MODENA, *Epistolario (1827-1861)*, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, lettera n. 69, pp. 61-62.

³⁴ Cfr. NICOLA MANGINI, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, in «Atti delle assemblee della Deputazione di Storia patria per le Venezie», 27 giugno 1965, pp. 11-47. Per un inquadramento della figura di Gustavo Modena nel teatro italiano dell'Ottocento cfr. SIRO FERRONE, TERESA MEGALE, *Il teatro dell'età romantica*, in ENRICO MALATO (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, voll. I-XIV, Roma, Salerno, 1995-2005, vol. VII, pp. 1029-1091; ARMANDO PETRINI, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in ROBERTO ALONGE (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, Bari, Pagina, 2007, pp. 189-213.

³⁵ Cfr. ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean ossia genio e sregolatezza*, versione di C. G. Tallone, copione di proprietà di Gustavo Modena, conservato a Roma, presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, collocazione C.171.09, d'ora in poi *Copione Modena*.

tembre 1846³⁶. Considerando l'esiguo lasso di tempo che separa la lettera di Cremona dal primo visto apposto sul testo dell'attore, sembra legittimo supporre che il manoscritto possa essere in stretta relazione con la riduzione di Battaglia, di cui sinora non si è trovata traccia.

Il copione di Modena propone interventi di maggior spessore rispetto all'adattamento del testo di Tallone pubblicato nel 1845, nonché una presoché totale riscrittura della parte del protagonista. Dal momento che il rimaneggiamento edito non deriva dal copione, benché cronologicamente posteriore, pur mostrando una più che consistente similitudine nei criteri di modifica applicati (particolarmente in una serie di passaggi soppressi), si potrebbe supporre che possa, in qualche modo, trarre anch'esso origine dalla rielaborazione citata nella lettera, o che, addirittura, ne sia la versione a stampa. Se l'ipotesi potesse essere provata, permetterebbe di verificare come, a partire dalle espunzioni fornite dalla riduzione, il grande attore veneziano intervenga ulteriormente sul testo, secondo la prassi rappresentativa italiana, per giungere alla propria elaborazione della *pièce* dumasiana. Ciò che è consentito fare, comunque, è accostare entrambi gli adattamenti in nostro possesso alla versione originale.

3. *Scelte compositive a confronto*

Scorrendo l'elenco delle *dramatis personae*, sia nella riduzione del 1845 che nel copione si scopre che mancano all'appello alcuni personaggi tra cui l'Intendente del conte di Koefeld, i compagni di bisboccia di Kean (il trio Tom, David e Bardolph) e il Cantiniere della locanda³⁷. Nel rispondere alla ben nota esigenza delle compagnie itineranti di contenere il numero degli attori coinvolti nella rappresentazione, la scelta di eliminare queste figure dal tessuto della commedia determina un'esposizione più serrata dell'argomento con conseguente concentrazione del testo e slittamento della numerazione delle scene. Come sottolinea Siro Ferrone, negli allestimenti italiani ottocenteschi si tende a trasformare il testo in una *suite* di monologhi e duetti, senza cura per i personaggi di sfondo, e a risolvere ogni ricostruzione d'ambiente in puro e semplice colore locale³⁸. Dal momento che Dumas

³⁶ «Osservate le correzioni si permette. Pavia, 30 ottobre 1844» e «al R. Governo si permette. Genova 27 settembre 1846», *ivi*, [c. 36r].

³⁷ Cfr. KEAN, p. 1; TALLONE 1839, p. 3; TALLONE 1845, p. 1; *Copione Modena*, [c. 1v].

³⁸ Cfr. SIRO FERRONE, *Problemi di drammaturgia*, in SIRO FERRONE (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 55-73, riferimento a p. 56.

père affida espressamente alle figure secondarie e alle scene d'esordio di ogni atto il compito di connotare l'ambiente in cui il suo protagonista si trova ad agire, non stupisce che, rinunciando ad alcuni personaggi minori, negli adattamenti italiani dell'opera tale tipo di rilievo di ordine sociale venga meno.

Così, se dall'apertura del primo atto della *pièce* francese si desume opportunamente il censo dei conti di Koefeld dalle parole dei domestici (una scena cassata da entrambi gli adattamenti italiani³⁹), nel successivo dialogo di Eléna con la contessa di Gosswill si delineano le più tipiche ipocrisie del ceto aristocratico a cui entrambe appartengono, per mettere in guardia lo spettatore sulla latente falsità di quel mondo. Sin dalle prime battute, infatti, Amy ostenta uno stile conversazionale "di maniera", una modalità espressiva che si distingue per un esplicito richiamo alla dissimulazione e alla convenzionalità dei rapporti interpersonali. Particolarmente significativo, inoltre, sembra il fatto che i suoi primi commenti siano pronunciati davanti a una *psyché*, un mobile con una specchiera, quasi a suggerire anche sul piano visivo un'immagine di duplicità della contessa di Gosswill, al pari di quanto viene da lei espresso sul piano verbale.

Se la riduzione del 1845 e il copione di Modena concordano pienamente nell'eliminare le digressioni fatue e i complimenti reciproci tra le due donne espressi all'inizio di questa scena⁴⁰, il testo manoscritto espunge dal dialogo un'ulteriore serie di battute volte ad approfondire la doppiezza della figura di Amy. Per avvisare Eléna che la sua parzialità per Kean è ben nota in società e unanimemente biasimata, infatti, nella *pièce* francese la contessa di Gosswill adotta una strategia decisamente particolare: prima riferisce l'indiscrezione, poi ne argomenta puntualmente le ragioni, quindi dichiara di non prestarvi fede. Esibendo attestazioni di amicizia, la donna mette in difficoltà l'amica che, per potersi difendere, accenna a sua volta a una *liaison* di Amy con lord Delmours, che ne smaschera l'ipocrisia. Nel copione di Gustavo Modena la sezione testuale che approfondisce questo tema è racchiusa all'interno di un segno circolare barrato, ma con accanto la scritta «sì», in genere adottata per ripristinare la cancellazione effettuata. Benché la presenza di interventi contraddittori non permetta di stabilire con assoluta certezza la soppressione del brano, mette senz'altro in luce come, in sua assenza, venga a cadere un gioco verbale, ideato da Dumas père per rivelare

³⁹ Cfr. KEAN, I, 1, p. 1; TALLONE 1839, I, 1, p. 4; TALLONE 1845, I, 1, p. 5; *Copione Modena*, I, 1, [c. 2r].

⁴⁰ Cfr. KEAN, I, 2, pp. 1-2; TALLONE 1839, I, 2, pp. 4-5; TALLONE 1845, I, 1, p. 5; *Copione Modena*, I, 1, [c. 2r].

l'esistenza costante di un doppio binario nelle parole delle due donne e, per estensione, nei discorsi della cerchia nobiliare che rappresentano⁴¹.

Nella prima scena del secondo atto, invece, l'azione si sposta a casa di Kean e i riferimenti offerti dai personaggi secondari mirano a introdurre uno dei motivi indicati come caratterizzanti la figura del protagonista: la sregolatezza. Non solo nella sua *pièce* Dumas père prevede che il sipario si alzi su una scena che presenta le tracce di una notte trascorsa in gozzoviglia⁴², ma tra i nomi dei compagni di baldoria del protagonista propone quello di Bardolph, uno dei personaggi che assecondano gli eccessi e le libagioni di Falstaff nello shakespeariano *Henry the fourth*. Se già nel primo atto il conte di Koefeld aveva sottolineato come intendesse far recitare all'attore proprio quella parte per divertire i suoi ospiti⁴³, questa citazione implicita permette all'autore francese di stabilire anche una certa consonanza di comportamento tra interprete e personaggio, tra Kean e Falstaff.

L'equiparazione si fonde, inoltre, con alcuni riferimenti tratti da *A midsummer night's dream*: i compagni d'orgia del protagonista, infatti, sono gli «istrioni che recitano la parte del leone, del muro e del chiaro di luna nel *Sogno di una notte d'estate*»⁴⁴. Considerando poi che nel testo shakespeariano tali parti sono rivestite da umili artigiani illetterati, a cui viene però affidato il compito di esporre, in modo contrastivo, alcuni principi del teatro elisabettiano, è lecito supporre che anche nella commedia dumasiana vengano introdotti con una funzione analoga. Dal momento che gli argomenti sfoderati da Salomon per spingerli fuori di casa ne mettono in luce la pochezza esistenziale, la doppia sovrapposizione metateatrale vorrebbe indurre nello spettatore una valutazione poco lusinghiera di Kean, delle sue frequentazioni artistiche e più in generale dell'ambito teatrale in cui esercita il suo talento.

Sia nell'adattamento modeniano che in quello dell'anonimo riduttore

⁴¹ Cfr. KEAN, I, 2, pp. 2-3; TALLONE 1839, I, 2, pp. 8-10; *Copione Modena*, I, 1, [c. 3r].

⁴² «Un salotto in casa di Kean. Al levarsi della tela, la scena presenta tutte le tracce di un'orgia. Kean dorme su una tavola, tenendo in una mano la canna di una pipa turca, e nell'altra il collo di una bottiglia di rum. Davide è disteso sotto la tavola. Tom è sdraiato. Bardolfo è a cavallo di una sedia. Bottiglie vuote per terra; una o due mezzo vuote», KEAN, II, 1, p. 7 (trad. it. PETRICCIONE, II, 1, p. 24).

⁴³ «IL CONTE – Gli faremo recitare qualche brano di Falstaff, dopo pranzo, e ci divertiremo, rideremo», KEAN, I, 3, p. 4 (trad. it. PETRICCIONE, I, 3, p. 17).

⁴⁴ KEAN, II, 1, p. 7 (trad. it. PETRICCIONE, II, 1, p. 25). Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *A midsummer night's dream*, in *The Riverside Shakespeare*, general and textual editor G. Blakemore Evans with the assistance of J. J. M. Tobin, Boston, Houghton Mifflin, 1997², pp. 251-283; trad. it. WILLIAM SHAKESPEARE, *Sogno di una notte di mezz'estate*, traduzione di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, 9 voll., Milano, Mondadori, 1976-1991, vol. I (*Le commedie eufrastiche*), pp. 831-1015.

del *Florilegio drammatico*, la scelta di rinunciare totalmente alla presenza dei tre attori amici del protagonista si risolve nella pressoché totale eliminazione della scena⁴⁵. Ne consegue che, venendo a mancare le fantasiose invenzioni di Salomon per cacciare Tom, David e Bardolph (un'avventura galante, l'alloggio in fiamme e una resa dei conti), cada anche un'essenziale termine di paragone su cui misurare l'esistenza del protagonista. Il versante sregolato della vita degli attori fuori dal palcoscenico, fatta di passioni amorose, alterna fortuna e risse violente, finisce allora per rimanere, nelle versioni italiane, patrimonio peculiare ed esclusivo della figura di Kean.

Diverso si presenta il caso delle scene d'esordio del terzo atto, che preludono all'arrivo del protagonista. Otto battute e pochi tratti essenziali del carattere del pugile John Cooks (la smodatezza nel bere, la protervia e la vanagloria per un'impresa di violenza compiuta) bastano allo scrittore francese per tratteggiare la bassa estrazione sociale e l'ambiguità morale degli avventori della taverna di Peter Patt. A partire da una tale premessa, l'entrata in scena di lord Mewill e le sue richieste – una stanza per una giovane signora e la disponibilità di un battello – si vestono di luce dubbia ancor prima che l'insidia da lui ordita si manifesti pienamente. Dal momento che la scena costituisce una sorta di preambolo al gustoso episodio in cui John e Kean si affrontano in un *round* di boxe, entrambe le rielaborazioni italiane la conservano, per espungere, invece, solo la contrattazione di un veliero tra lord Mewill e il marinaio Georges⁴⁶.

Per quanto riguarda il quarto atto, poi, solo il copione di Modena non ripropone la scena in cui la semplice ingenuità delle domande di Pistol permette di penetrare alcuni segreti del camerino dell'attore: il bicchiere d'acqua zuccherata per risciacquarsi la bocca tra un atto e l'altro; i magnifici costumi del valore di più di duemila sterline; la porta celata da cui far entrare e uscire, non vista, la donna amata⁴⁷. Infine, per quanto riguarda la scena di apertura del quinto atto, in cui si tornano a ribadire alcuni *clichés* sulla precaria quotidianità degli artisti, viene sintetizzata similmente in poche righe in entrambi gli adattamenti⁴⁸.

Dal punto di vista compositivo, dunque, il dato che sembra emergere con

⁴⁵ Cfr. KEAN, II, 1, pp. 7-8; TALLONE 1839, II, 1, pp. 28-33; TALLONE 1845, II, 1, p. 16; *Copione Modena*, II, 1, [c. 7r].

⁴⁶ Cfr. KEAN, III, 2, p. 14; TALLONE 1839, III, 2, pp. 56-57; TALLONE 1845, III, 2, p. 27; *Copione Modena*, III, 2, [c. 12r].

⁴⁷ Cfr. KEAN, IV, 1, p. 22; TALLONE 1839, IV, 1, pp. 90-92; TALLONE 1845, IV, 1, pp. 44-45; *Copione Modena*, IV, 1, [c. 19r].

⁴⁸ Cfr. KEAN, V, 1, pp. 30-31; TALLONE 1839, V, 1, pp. 130-135; TALLONE 1845, V, 1, pp. 63-64; *Copione Modena*, V, 1, [cc. 28v-29r].

chiarezza è che, per rispondere a criteri artistici di economicità e di sintesi, le riproposizioni italiane per la scena finiscono per eliminare o per far rifluire direttamente sulla figura del protagonista una serie di spunti che, nella concezione originale, vengono affidati a più personaggi. In questo modo negli adattamenti analizzati si riesce a porre in rilievo con maggior nitidezza l'eccezionalità del comportamento di Kean, sia rispetto agli ambiti sociali in cui si trova ad agire⁴⁹, sia in relazione ai nuclei tematici su cui si fonda la *pièce*: onore, amore e arte teatrale.

4. *All'insegna dell'onore aristocratico*

La storia filosofica del concetto d'onore abbraccia diversi domini d'influenza: da un lato comprende la sfera della virtù morale, della reputazione, del riconoscimento, del rispetto e dell'auto rispetto, dall'altro coinvolge la sfera del corpo, dello *status*, dell'ambiente, dei gruppi di appartenenza⁵⁰. Inserendo la nozione di onore, da sempre in fragile equilibrio fra i territori dell'essere e del sembrare, in due correnti etiche parallele – un'etica dell'opinione pubblica e un'etica del riconoscimento dell'esercizio della virtù morale – Francesca Rigotti sottolinea come solo nel diciottesimo secolo, con gli scritti di autori come Jovellanos, Hume, Holbach, Diderot e con una nuova definizione dell'identità individuale (non più derivata dalla società ma dall'interiorità), si pervenga a una chiara consapevolezza della differenza tra «l'onore che deriva da premesse religiose, filosofiche o anche giuridiche, e l'onore che deriva da situazioni di fatto di tipo aristocratico e gerarchico»⁵¹.

In *Kean, ou Désordre et Génie* il tema dell'onore viene affrontato secondo diverse modalità, quantunque le due prospettive principali siano riconducibili da un lato al piano codificato dalla comunità aristocratica e, dall'altro, a quello della personalità del protagonista. Sin dalle primissime battute della commedia Edmond Kean – questa la grafia del nome proposta da Dumas père – viene presentato dai componenti della comunità aristocratica londinese come uomo privo di onore, e conseguentemente immeritevole di stima personale, nonostante a più riprese se ne sottolinei l'eccellenza artistica. Tale fermo giudizio viene formulato a partire da una constatazione

⁴⁹ Cfr. ANNIE UBERSFELD, *Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père*, in «La Nouvelle Critique», numéro spécial (*Linguistique et littérature. Colloque de Cluny*), 1968, pp. 146-156.

⁵⁰ Cfr. FRANCESCA RIGOTTI, *L'onore degli onesti*, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 13-14.

⁵¹ *Ivi*, p. 112.

oggettiva sul suo *status* di appartenenza: per quanto sublime sulla scena, nell'ottica nobiliare un attore è indubitabilmente un *fuori casta*, un soggetto inferiore, e come tale infrequentabile in società⁵². Dalla contessa di Gosswill apprendiamo anche che non esiste una vera e propria deroga a tale criterio di nascita. Se si possono ammettere eccezioni, sono riconosciute solo nei confronti di chi almeno si adegua pienamente a criteri di comportamento di tipo aristocratico, cosa inattuabile per Kean⁵³. Se poi si considera normale invitare l'attore più famoso d'Inghilterra a cena «in qualità di buffone», come un qualsiasi servitore che ha il compito di divertire il suo signore⁵⁴, un suo rifiuto non è contemplato come eventualità possibile e viene quindi accolto come una chiara mancanza di rispetto⁵⁵. D'altra parte lo stesso criterio di superiorità di classe informa i giudizi espressi sul possibile matrimonio tra Anna Damby e lord Mewill: borghese ma ricca ereditiera lei, aristocratico spiantato lui. Benché nelle parole del conte di Koefeld⁵⁶, e ancor più in quelle del principe di Galles, si rilevi una certa bonaria accondiscendenza per la disastrosa situazione economica del nobile, che gli impone di sposare una donna appartenente a un ceto inferiore, traluce anche un accento di riprovazione per una scelta disdicevole, di cui il presunto rapimento della giovane diventa solo un'ovvia conseguenza⁵⁷.

Dal punto di vista del codice cavalleresco l'onore non consiste nell'opinione di altri sul nostro valore, ma soltanto nelle *manifestazioni* di tale opinione⁵⁸. Per quanto si sia in grado di indurre nel prossimo una grande con-

⁵² Cfr. KEAN, I, 2, p. 2.

⁵³ Nel commentare la pessima reputazione di Kean, per esempio, Amy censura maggiormente l'incapacità dell'attore a staccarsi dalle proprie origini, piuttosto che l'ambizione a rivaleggiare in lusso e conquiste femminili con il principe di Galles (cfr. *ibidem*).

⁵⁴ «AMY – Invitare Kean! / IL CONTE – Perché no? Il principe ereditario non lo invita, forse? D'altronde l'ho invitato come lo si fa con queste persone, in qualità di buffone. Gli faremo recitare qualche brano di Falstaff, dopo pranzo, e ci divertiremo, rideremo», *ivi*, I, 3, p. 4 (trad. it. PETRICCIONE, I, 3, p. 17).

⁵⁵ «IL CONTE – Viviamo in un secolo proprio curioso, bisogna riconoscerlo... Un attore rifiuta l'invito di un ministro!», *ibidem*.

⁵⁶ «IL CONTE – Ah, è vero! È oggi che lord Mewill sposa quella ricca ereditiera, con la dote della quale calcola di rifare la sua fortuna. Come si chiama quella giovane? Miss Anna?», KEAN, I, 3, p. 3 (trad. it. PETRICCIONE, I, 3, p. 16).

⁵⁷ Cfr. KEAN, I, 4, p. 4.

⁵⁸ Un'utile sintesi dei principi espressi dal codice cavalleresco dell'*uomo d'onore* viene elaborata nel 1851 da Arthur Schopenhauer in *Aphorismen zur Lebensweisheit* (*Aforismi sulla saggezza della vita*): cfr. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aphorismen zur Lebensweisheit*, in ARTHUR SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften*, 2 Bd., Berlin, Druck und Verlag von A. W. Hayn, 1851; al trattato sull'onore è dedicato il quarto capitolo degli *Aphorismen* dal titolo *Von dem, was Einer vorstellt* (*Di ciò che uno rappresenta*); trad. it. ARTHUR

siderazione con le qualità e le azioni, tale onore può essere perduto a partire dal disprezzo del più sciocco degli individui e necessita in ogni caso di un processo di riabilitazione. Gli insulti possono essere ritirati, come se non fossero mai stati pronunciati, senza che necessariamente muti l'opinione che li aveva originati, oppure risolti con un duello. Tuttavia prioritario al tipo di soluzione rimane il fatto che i contendenti appartengano alle classi che accolgono il codice d'onore cavalleresco, preferibilmente allo stesso gruppo sociale. Come si è visto, il protagonista dumasiano non solo non fa parte di diritto dell'aristocrazia inglese, ma da tale cerchia non viene nemmeno considerato un uomo onorevole. Formalmente, dunque, secondo i principi del *point d'honneur*, l'anonima diceria infamante che lo vorrebbe all'origine della fuga di Anna Damby non può essere in alcun modo riscattata; non certo da una sua «formale smentita» come proporrebbe l'etica pragmatica del conte di Koefeld⁵⁹.

Tuttavia è indubbio che, fondando la propria riabilitazione sulle parole della contessa di Koefeld, irreprensibile moglie di un ambasciatore, Kean si avvalga di una soluzione perfettamente coerente con l'etica cavalleresca, propria della classe aristocratica, pur non appartenendovi. Se un presunto "rapimento per amore" di una fanciulla non aggiunge poi molto discredito all'altrimenti compromessa fama dell'attore e la smentita di Eléna non è in grado di alterare globalmente l'opinione nutrita dall'*entourage* nobiliare nei suoi confronti, la soluzione ideata da Dumas père ha il pregio di permettere a Kean di scagionarsi da un tradimento mai commesso agli occhi dell'amata e contemporaneamente di reintegrare pienamente la reputazione di una giovane affidatasi alla sua protezione. Consegnando, allora, il finale del primo atto a un ingegnoso *coup de théâtre*, in cui l'uomo dalla pessima reputazione si mostra, invece, altruista, ricco di nobili sentimenti, dedizione per l'amata e generosità nei confronti di Anna Damby, lo scrittore francese riesce a insinuare dei dubbi su quanto esposto sino a quel momento in merito alla dignità del proprio protagonista.

Una tale riabilitazione morale indiretta non sembra però soddisfare pienamente la concezione spettacolare italiana. In entrambi gli adattamenti, infatti, si smorzano gli accenti più pungenti con cui nel primo atto della *pièce* si stigmatizza il comportamento di Kean, evitando, in particolare, prima della sua entrata in scena, di indulgere eccessivamente nell'esaltazione delle sue prodezze galanti. Così, sia nel copione di Modena che nella riduzione

SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza della vita*, in ARTHUR SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, 2 tomi, Milano, Adelphi, 2003, t. I, pp. 421-673.

⁵⁹ Cfr. KEAN, I, 5, pp. 5-6.

del 1845, dalle parole del principe di Galles scompare quella sorta di beffarda ma allo stesso tempo entusiasmante raffigurazione dell'attore come sovrano del vizio, sovvertitore della morale e pericoloso avversario di ogni legame coniugale⁶⁰. Più che sottilizzare su come il protagonista dumasiano si sia guadagnato una dubbia reputazione, dunque, le rielaborazioni nostrane mirano semplicemente a creare, attorno alla sua figura, un'aura di riprovazione sommaria (il cui apice viene identificato nel presunto rapimento), per poi poterla fugare completamente con l'arrivo in scena dell'attore. A questo proposito, poi, il testo modeniano trasforma con molta cura alcune espressioni contenute nelle battute di Kean tradotte da Tallone, per delineare, con un linguaggio ancor più semplice e diretto, un personaggio dai modi davvero impeccabili. A titolo di esempio si veda la risposta data al conte di Koefeld alla richiesta di smentire la fuga con la giovane ereditiera:

TALLONE 1839	<i>Copione Modena</i>
<p style="text-align: center;"><i>Kean.</i></p> <p>[Una mia mentita formale basterà voi dite? E credete voi, signor conte, che io ignori calunnie a cui ci espone la nostra condizione tutta eccezionale?] Una mentita data dall'attore Kean basterebbe per gli artisti che sanno essere Kean un uomo d'onore, ma non avrà alcun peso agli occhi del mondo che non lo conosce se non come un uomo d'ingegno. È dunque mestieri che questa mentita sia data da una bocca che non possano tacciar di menzognera, da una persona la cui condizione elevata e la fama illibata sforzino alla confidenza ed al rispetto, per esempio dalla signora contessa; ed ella potrebbe farlo con tutta sicurezza ove si degnasse di gettare uno sguardo su questa lettera⁶¹.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Kean.</i></p> <p>Una mia mentita basterà voi dite? Crede signor Conte ch'io ignori le usuali calunnie che si gettano sugli artisti scenici? Una mentita data dall'attore Kean basterebbe agli artisti che lo conoscono per uomo d'onore, ma non pel resto degli uomini.</p> <p>È mestieri dunque che codesta mentita sia data da una bocca cui nessuno osi sospettare menzognera, da persona d'alta condizione e di fama illibata, sicché astringa ognuno al silenzio e al rispetto... per esempio, dalla signora contessa; ed ella potrebbe farlo con piena sicurezza ove si degnasse di gettare uno sguardo su questa lettera⁶².</p>

A partire dal secondo atto della commedia l'intento di Dumas père sulle questioni d'onore diventa, invece, decisamente più esplicito: contrastare l'idea di diversificazione dell'onore per via cetuale, per abbracciare il prin-

⁶⁰ Cfr. KEAN, I, 4, pp. 4-5; TALLONE 1839, I, 4, pp. 16-21; TALLONE 1845, I, 3, pp. 10-11; *Copione Modena*, I, 4, [cc. 4v-5v].

⁶¹ TALLONE 1839, I, 5, pp. 22-23. Il brano indicato fra parentesi quadre viene eliminato dalla riduzione anonima del 1845 (cfr. TALLONE 1845, I, 4, pp. 12-13).

⁶² *Copione Modena*, I, 4, [cc. 5v-6r].

cipio dell'onore intrinseco⁶³. A tal fine, da un lato presenta Kean come il paladino dei deboli, dall'altro gli accorda un inoppugnabile codice di comportamento cavalleresco.

Uno dei tratti essenziali su cui viene impostato il carattere del protagonista è una chiara predisposizione filantropica di cui gli antichi compagni d'arte divengono i principali beneficiari; un motivo che viene riproposto invariato in tutte le sue sfaccettature anche nelle trasposizioni italiane. Quando nel secondo atto il giovane Pistol si presenta a casa dell'attore chiedendogli di fare da padrino alla sorellina, Kean accetta con entusiasmo, donando subito «dieci ghinee» per il corredo e facendosi carico delle spese della cena di battesimo⁶⁴. Venendo quindi a sapere che “papà Bob” si è slogato una spalla, organizza seduta stante una rappresentazione a suo beneficio⁶⁵. Nonostante l'indomani venga preso da un grande sconforto a causa di Eléna, pregato di recitare ugualmente, si sacrifica per loro⁶⁶. A prescindere dagli effettivi riscontri biografici dai quali, secondo Jeffrey Kahan, Dumas père avrebbe preso spunto⁶⁷, la pronta generosità e la disponibilità a sacrificarsi per i più umili rivelano un personaggio totalmente diverso da quello descritto dalla contessa di Goswill nel primo atto. Benché la donna censuri il lato grossolano e volgare della condotta dell'attore in nome delle sue umili origini, è proprio la memoria di tali esordi a rivelare, invece, come la sua indole più profonda non sia stata scalfita dai guadagni o dal successo⁶⁸.

Insieme alla sua generosità, ciò che riscatta definitivamente agli occhi dello spettatore la reputazione del personaggio è il ruolo svolto nella peripezia legata alla figura di Anna Damby, altro tema che trapassa inalterato nelle versioni nostrane. Occultando nella più ampia impaginazione della *pièce* una struttura che si richiama ai tipici intrecci del *mélodrame*, Dumas père trasforma il suo protagonista nel «campione» che combatte per la «vittima, passiva e ignara delle forze che le si abbattono contro»⁶⁹. Soffocato il pettegolezzo

⁶³ Sull'argomento cfr. MARCO CAVINA, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁶⁴ Cfr. KEAN, II, 2, pp. 9-10.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, III, 6, pp. 15-16.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, IV, 8, pp. 28-29.

⁶⁷ Cfr. JEFFREY KAHAN, *The cult of Kean*, cit., pp. 8-9 e pp. 75-76.

⁶⁸ «KEAN – Brava e rispettabile famiglia, famiglia di patriarchi, figli del buon Dio! Oh! non dimenticherò mai le ore che ho passato insieme con voi! Quante volte sono andato a letto senza aver mangiato, e dicendo che non avevo fame, per potervi lasciare la mia parte! A quei tempi, ci sembrava che fosse più difficile a una ghinea di scendere nella nostra borsa che a una stella di cader dal cielo», KEAN, II, 3, p. 10 (trad. it. PETRICCIONE, II, 3, p. 31).

⁶⁹ LUIGI ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, cit., p. 39. Sull'argomento si veda

sul rapimento della giovane ereditiera, il nuovo inganno, che ne viola la pace e la sottrae all'asilo felice in cui il protagonista l'aveva ricondotta alla fine del secondo atto, si avvale di una lettera apparentemente siglata da lui. Attirata con l'inganno alla taverna dove lord Mewill ha posto in atto il suo piano di rapimento, Anna viene providenzialmente salvata dalla presenza di Kean, che rivela il raggirio, affida la donna alla protezione della legge e, da vero paladino, smaschera il criminale⁷⁰. Se la figura del losco aristocratico viene assimilata a una tipologia molto nota al pubblico dei *boulevards* parigini, quella del «tiranno», per il quale ratto, stupro o assassinio sono mezzi leciti per portare a compimento i suoi progetti⁷¹, Kean in questa vicenda assume pienamente i tratti del «cavaliere dell'innocenza» descritto nel *Traité du mélodrame* di Abel Hugo, Armand Malitourne e Jean-Joseph Ader: una figura forte, prode, generosa, in cui discrezione e fermezza sono innate e in cui si fondono tutte le virtù⁷². Alla peripezia *mélodramatique* così concepita non manca nemmeno la canonica ricomposizione finale degli eventi, suggellata nel quinto atto dal matrimonio dei protagonisti.

Per esemplificare, invece, in modo esaustivo i precetti d'onore cavalleresco che disciplinano il comportamento del protagonista l'Autore adotta un altro tipo di strategia, mettendolo a confronto con tre diverse possibilità di duello: con un pugile, con lord Mewill e con il conte di Koefeld. Se le trasposizioni italiane non alterano minimamente lo spirito con cui lo scrittore francese affronta il tema nella *pièce*, rielaborano, tuttavia, in misura più o meno consistente, le scene che contemplano i tre scontri. Per quanto riguarda il primo incontro si ripropone senza variazioni la medesima sequenza della *pièce* d'oltralpe. Nel terzo atto Kean si presenta alla taverna di Peter Patt travestito da marinaio e la sua richiesta di *champagne* al posto di birra suscita l'indignazione di John Cooks⁷³. Il *boxeur* decide di provocarlo impedendogli ripetutamente di bere. Anziché rivelare la propria identità, l'attore dapprima lo mette in guardia, poi decide di boxare con lui, infine lo "atterra" con un pugno ben assestato, dimostrando così di fatto la propria superiorità⁷⁴. Se l'essere insultati è un disonore, l'insultare è sempre un onore anche nel torto: il più rozzo ha sempre ragione perché fa ricorso

anche PETER BROOKS, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

⁷⁰ Cfr. KEAN, III, 12-14, pp. 18-21.

⁷¹ Cfr. A! A! A! (Abel Hugo, Armand Malitourne, Jean-Joseph Ader), *Trattato del melodramma*, Parma, Pratiche, 1985 [Paris, 1817¹], pp. 17-18.

⁷² Cfr. *ivi*, pp. 25-26.

⁷³ «JOHN – Hai inteso quel marinaio d'acqua dolce che pretende che la birra gli disonorerebbe la gola?», KEAN, III, 4, p. 14 (trad. it. PETRICCIONE, III, 4, p. 40).

⁷⁴ Cfr. KEAN, III, 4, pp. 14-15.

all'animalità, al diritto del più forte. Per risanare l'offesa senza giungere a decisioni sanguinarie, la grossolanità, propria delle classi sociali che non aderiscono al codice cavalleresco, può essere superata solo nello stesso campo e mediante le stesse armi⁷⁵. Quantunque travestito da marinaio, il Kean di Dumas père non è un attaccabrighe pronto alla rissa indistinta, bensì un uomo di mondo che, una volta offeso, si batte e rimette al suo posto l'avversario senza approfittare della situazione⁷⁶.

Mentre dunque l'attore accetta di confrontarsi con John Cooks, nonostante la sua infima estrazione, lord Mewill, una volta smascherato, rifiuta di battersi onorevolmente con Kean a causa della sua inferiorità sociale: «Non c'è che una sola difficoltà, signore; ed è che un lord, un nobile, un pari d'Inghilterra... non può battersi con un giocoliere, un saltimbanco... un istrione»⁷⁷. Non potendo riscattare l'affronto con le armi, l'attore pronuncia allora una veemente arringa ai danni dell'aristocratico. Costruita su un modello retorico che ricorda lontanamente il monologo di Antonio nel *Julius Caesar* di Shakespeare⁷⁸, la tirata aduna le principali istanze che contrappongono la nobiltà del sangue a quella di chi invece è artefice del proprio destino: un nobile può perdere le proprie ricchezze al gioco, offuscare il proprio titolo, perseguire e opprimere una giovane di un cetto inferiore, rubare l'identità altrui per compiere misfatti ed essere comunque considerato un uomo d'onore, mentre un attore può assurgere alla gloria dal nulla, conquistarsi un nome, arricchirsi dignitosamente con il proprio lavoro, accogliere e proteggere una ragazza, e rimanere nonostante tutto agli occhi del mondo un reietto saltimbanco⁷⁹.

Se nell'adattamento del *Florilegio drammatico* il monologo pronunciato a sostegno dell'onore dei teatranti non subisce alcun cambiamento, nel copione di Gustavo Modena viene riproposto senza le frasi finali, in cui Kean brinda alla libera scelta di uno sposo da parte di Anna Damby⁸⁰. Inoltre due

⁷⁵ Cfr. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Aforismi sulla saggezza della vita*, in ARTHUR SCHOPENHAUER, *Parerga e Paralipomena*, cit., t. I, pp. 503-505.

⁷⁶ «KEAN – Voi mi lusingate, signore; è stato un pugno di terz'ordine, povero meschino; se avessi stretto il gomito al corpo e vibrato il braccio dal basso in alto, quell'idiota avrebbe avuto certo la testa spaccata», KEAN, III, 4, p. 15 (trad. it. PETRICCIONE, III, 4, p. 42).

⁷⁷ KEAN, III, 14, p. 21 (trad. it. PETRICCIONE, III, 14, p. 55).

⁷⁸ Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Julius Caesar*, in *The Riverside Shakespeare*, general and textual editor G. Blakemore Evans with the assistance of J. J. M. Tobin, cit., pp. 1146-1181, riferimento III, 2, vv. 73-107, p. 1167; trad. it. WILLIAM SHAKESPEARE, *Giulio Cesare*, traduzione di Sergio Perosa, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, cit., vol. V (*I drammi classici*), pp. 229-443, riferimento pp. 359-361.

⁷⁹ Cfr. KEAN, III, 14, p. 21.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*; TALLONE 1839, III, 14, pp. 86-89; TALLONE 1845, III, 13, pp. 41-43;

sezioni del testo sono racchiuse all'interno di un segno circolare tracciato a matita con accanto la scritta «si». Questi interventi potrebbero far supporre un tentativo di snellire le argomentazioni messe in campo da Kean, facendolo soffermare maggiormente sui temi di accusa rivolti a lord Mewill e sorvolare sulla comparazione con la correttezza del proprio comportamento. La testimonianza di Luigi Bonazzi sulla concezione interpretativa di Gustavo Modena di questo particolare momento del dramma sembrerebbe avvalorare come in genere la scena non fosse giocata dall'attore primariamente sul piano dialettico ma gestuale, avvalendosi di distacco, misura e pacatezza quali cifre caratteristiche del contegno del personaggio:

Vedeste mai il Kean rappresentato dai soliti recitanti? Vi ricorderete ancora [...] con che minacciosa e trasterverina veemenza inveiva contro Lord Mewil che voleva rapire una fanciulla, e quanti applausi [...] provocasse. Modena [...] appunto perché Mewil gli ha dato del saltimbanco, egli assumeva il contegno di un perfetto *gentlemen*, e gli dava in risposta una lezione di modi nobili e distinti nel rifiutare le ingiurie, sussurrandogli perfino gentilmente all'orecchio quella frase: *e questa è un'azione da galera*; e il pubblico non applaudiva mai appunto perché sentiva di più⁸¹.

Molto diversa si presenta, infine, nella *pièce* dumasiana la posizione assunta dal conte di Koefeld nei confronti di Kean. Interrogato dal principe di Galles sul merito del rifiuto a battersi opposto da lord Mewill all'attore, prima di tutto l'ambasciatore chiama in causa gli usi nazionali, quindi dichiara che i tedeschi non fanno distinzione di ceto in ambito d'onore e sono pronti a battersi con chiunque ad eccezione dei ladri⁸². Pertanto, dopo aver trovato il ventaglio della moglie nel camerino dell'artista, nel quinto atto si presenta a casa sua dichiarandosi offeso e pronto al confronto. Benché desideri che il duello avvenga in termini riservati, il conte chiede soddisfazione rispettando pienamente il codice cavalleresco e rivolgendosi a lui come a «un uomo d'onore»⁸³. Si è visto come l'arrivo della lettera del principe chiuda sul nascere la contesa. Dal punto di vista del codice d'onore, inoltre, il ritiro delle accuse può persino permettere all'ambasciatore di offrire asilo all'attore nella propria sede consolare⁸⁴. Con una così netta diversificazione del comportamento dei due aristocratici nei confronti di Kean, Dumas père

Copione Modena, III, 12, [cc. 18r-19r].

⁸¹ LUIGI BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 133-134.

⁸² Cfr. KEAN, IV, 5, p. 25.

⁸³ *Ivi*, V, 6, p. 35 (trad. it. PETRICCIONE, V, 6, p. 88).

⁸⁴ Cfr. KEAN, V, 6, pp. 35-36.

suggella, allora, la propria argomentazione, deponendo a favore di un criterio di dignità che non individui i propri principi nel censo ma nelle qualità morali del singolo.

Delle tre scene che pongono in scena il tema del duello quest'ultimo episodio è quello che viene più rimaneggiato nelle trasposizioni italiane esaminate. Il principio che accomuna gli interventi operati in entrambi i testi sembra essere il desiderio di ridurre ai minimi termini le divagazioni dialettiche che tendono a ritardare la dichiarazione di sfida. Esempio a questo proposito sembra la rielaborazione subita dall'affermazione d'esordio del conte di Koefeld: mentre nell'adattamento del 1845 si espunge gran parte della battuta che riconosce nell'attore un degno avversario per un duello, nel copione modeniana la si trascrive, ma poi se ne cassa ugualmente una parte, seppur meno consistente⁸⁵. Se, poco dopo il rifiuto dell'attore a battersi, il testo pubblicato nel *Florilegio drammatico* propone ancora un breve scambio di battute, nel manoscritto di Modena, invece, si propone direttamente la consegna a Kean della lettera del principe di Galles. In questo modo non solo non si indagano più i principi del duello d'onore, ma non si menziona nemmeno il motivo della contesa, lasciando al pubblico il compito di intuirlo per deduzione⁸⁶. Ne consegue che la direttrice interpretativa privilegiata

⁸⁵ «CONTE – Da quanto v'aveva detto ieri sera nel vostro camerino a proposito di noi altri Tedeschi; che se ci crediamo offesi ci battiamo con chicchessia. Ora io sono offeso, o signore, e vengo per battermi. Il motivo, voi lo sapete, ma egli è d'uopo che resti fra noi; voi vedete quindi che, contro ogni usanza, io non vi ho scritto, non vi ho mandato nessuno a parlarvi, e venni a voi solo e colla confidenza dell'uomo d'onore che giuoca la sua vita contro un uomo d'onore. Al primo quartiere che troveremo per via nel renderci ad Hyde-Park pregheremo due ufficiali perché ne servano da padrini. Quanto al motivo del nostro duello sarà quello che voi vorrete: una querela, per esempio a proposito della morte di lord Castlereag o dell'elezione di O'Connel», TALLONE 1839, V, 6, p. 153; «CONTE – Da quanto v'aveva detto ieri sera nel vostro camerino a proposito di noi altri Danesi, che se ci crediamo offesi ci battiamo con chicchessia. Ora io sono offeso, o signore, e vengo per battermi», TALLONE 1845, V, 6, p. 71; «CONTE – Da quanto v'aveva detto ieri sera nel vostro camerino a proposito di noi altri tedeschi Danesi, che se ci crediamo offesi ci battiamo con chicchessia. Ora io sono offeso, o signore, e vengo per battermi. Il motivo, voi lo sapete, ma egli è d'uopo che resti fra noi. Voi vedete quindi che contro ogni usanza, io non vi ho scritto, non vi ho mandato nessuno a parlarvi, e venni a voi solo e colla confidenza dell'uomo d'onore che giuoca la sua vita contro un uomo d'onore. [Al primo quartiere che troveremo per via nel renderci ad Hyde-Park pregheremo due ufficiali, perché ne servano da padrini. Quanto al motivo del nostro duello sarà quello che voi vorrete: una querela, per esempio a proposito della morte di lord Costlere o dell'elezione di O'Connel]», *Copione Modena*, V, 6, [c. 33r], il brano posto fra parentesi quadre è inserito in un segno circolare e barrato con una riga trasversale.

⁸⁶ Cfr. KEAN, V, 6, pp. 35-36; TALLONE 1839, V, 6, pp. 152-157; TALLONE 1845, V, 6, pp. 71-73; *Copione Modena*, V, 6, [cc. 32v-33v].

da Modena, ancor più di quella dell'adattamento del 1845, si concentri essenzialmente sull'estrema dignità e misura del contegno di Kean, limitando gli elementi detrattivi e individuando nello scontro con lord Mewill il nodo drammaturgico fondamentale in cui più compiutamente si manifesta la grandezza morale dell'attore rispetto alla classe aristocratica.

5. *Alla ricerca di un amore ideale tra "fin'amor" e amore romantico*

Analizzando da vicino le vicende sentimentali del protagonista nella commedia, si scopre che i legami presi in esame dall'Autore sono tre: ai due con la contessa di Koefeld e con Anna Damby si aggiunge quello con Ketty-la-Blonde. Per quanto defilata e contenuta, la presenza di quest'ultimo rapporto sembra tutt'altro che marginale all'interno della *pièce*, una posizione condivisa anche dagli adattamenti italiani, dal momento che le scene o le battute che la coinvolgono non subiscono alcuna modifica. Sulla figura di Ketty non viene riferito molto, tranne che continua a far parte della compagnia di saltimbanchi in cui Kean un tempo ha militato e che lui è stato il suo primo amore⁸⁷. Rappresentanti di ceti sociali diversi – Eléna dell'aristocrazia, Anna della borghesia, Ketty del proletariato – le tre donne identificano per l'attore tre diverse modalità di legame erotico. Nonostante una nostalgica riflessione sul loro passato insieme, Kean non ci dice nulla sulla natura del suo antico interessamento per la collega d'arte, informandoci solo sulla qualità dei sentimenti di lei⁸⁸. Certo è che quando poi l'attore incontra nuovamente la donna alla taverna di Peter Patt non mostra alcun particolare rimpianto per quel legame; anzi, imposta quasi subito la conversazione sul versante economico. Più che una vera conversazione, i due tracciati verbali tratteggiano l'intersezione di piani affettivi crudelmente divergenti: se l'affermazione dell'attore in merito a creare una dote alla ragazza sembra alludere a una sorta di benevolo risarcimento per quanto trascorso tra loro, la tristezza e le lacrime di Ketty rivelano chiaramente il perdurare in lei di un amore sincero, ma fatalmente infelice⁸⁹. La gaiezza di un tempo non può

⁸⁷ «KEAN – Ketty la bionda? / PISTOLA – Vi ama ancora, povera ragazza! Ma Non c'è da meravigliarsi: voi siete stato il suo primo amore, sapete», KEAN, II, 2, p. 9 (trad. it. PETRICCIONE, II, 2, p. 29).

⁸⁸ «KEAN – Ho guadagnato davvero, lasciandovi, perlomeno in felicità? E la povera Ketty non mi amava meglio delle nobili dame che oggi mi onorano della loro bontà?», KEAN, II, 3, p. 10 (trad. it. PETRICCIONE, II, 3, p. 31).

⁸⁹ Cfr. KEAN, III, 5, p. 15.

tornare non solo perché l'artista replica con una riconoscenza materiale a un'istanza ideale, ma soprattutto perché l'oggetto del fedele amore di Kety non esiste più: quando si incontrano, infatti, Kean non è più un povero giocoliere, ma un interprete di grande successo, che nell'ascesa ha persino mutato il proprio nome da David a Edmond. Per poter trionfare – sembra suggerire Dumas père – un *amor costante* non è sufficiente, dovrebbe poter aggiungere altri strali al proprio arco.

Di tutt'altra natura si presenta, invece, il sentimento che lega l'attore alla contessa di Koefeld. Accanto alle coordinate salienti per un futuro incontro segreto, dallo scritto che lo discolpa dal rapimento di Anna Damby emerge un tema particolarmente caro alla storia della letteratura erotica d'Occidente, quello della disparità degli amanti⁹⁰: non solo la contessa è sposata, ma appartiene anche a un diverso ceto sociale. Che l'argomento non sia affatto secondario, lo dimostra una battuta di Kean pronunciata in occasione del *rendez-vous* di due giorni dopo, quando effettivamente la donna si reca all'appuntamento:

KEAN [...] mettetevi un momento nei panni di un povero paria... che vede muoversi attorno l'intera società, e che, simile a un essere che sogna, si sente incatenato al proprio posto ed è ridotto a lanciare solo sguardi avidi in quegli incantati giardini nei quali vede degli esseri privilegiati cogliere i frutti di cui egli ha sete. Oh! occorre proprio che si venga da lui, dal momento che egli non può andare dagli altri⁹¹.

La sofferenza, la difficoltà, ma soprattutto la distanza di classe che li separa, sembrano proiettare il legame all'interno dell'universo di codici che tradizionalmente caratterizzano la *fin'amor*, dove «qualsiasi amore vero, nasce nella disparità e per la disparità»⁹². Indagando la presenza di modelli teologici nella concezione cortese dell'amore, però, Andrea Pulega sottolinea come l'ostacolo costituito dall'inaccessibilità della donna amata consente la sublimazione di un desiderio che non vuole principalmente possedere (anche se il congiungimento carnale non è di per sé negato), ma godere di uno stato di non possesso. Proprio in questa prospettiva sembra inserirsi il racconto di Kean fatto al principe di Galles dell'amore concepito per la

⁹⁰ «KEAN – Io ho spesso cercato di escogitare con quale mezzo una donna, nella vostra posizione, e che mi amasse veramente, potrebbe per caso accordarmi un'ora senza compromettersi», *ivi*, I, 5, p. 6 (trad. it. PETRICCIONE, I, 5, p. 22).

⁹¹ KEAN, IV, 4, p. 24 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 4, p. 61).

⁹² ANDREA PULEGA, *Amore cortese e modelli teologici: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, Milano, Jaca Book, 1995, p. 29.

contessa di Koefeld:

KEAN Ebbene, monsignore, se questa donna si degna di accorgersi di questo potere che esercita su di noi; se, impietosita dalla distanza che ci separa nella realtà, ci consente di superarla in sogno; se la gioia che ne sentiamo, per quanto vana e frivola sia, è comunque una gioia!... Se, infine, quest'amore immaginario ha le sue gelosie come un amore reale, l'uomo che ne è la causa non deve aver pietà per i disgraziati che lo provano?⁹³.

Se si può far risalire già all'epoca precristiana l'origine della concezione dell'amore *in absentia*, dell'amore come figura del desiderio, nella visione trobadorica costituisce l'emblema delle condizioni necessarie al conseguimento della *mezura*, intesa come temperamento e razionalizzazione della passione⁹⁴. Uno degli aspetti più affascinanti all'interno della *pièce* dumasiana, invece, è che all'estrema sublimazione e rarefazione del sentimento del protagonista secondo canoni cortesi, corrisponde parimenti una dirompente e incontrollata crescita della carica passionale. Benché sostenga fermamente e a più riprese con il principe di Galles di provare per Eléna un «amore d'artista», quindi sostanzialmente platonico, Kean si dichiara tuttavia impotente nei confronti dei moti di gelosia che tale affetto suscita nel suo animo⁹⁵.

Per comprendere la singolare rielaborazione della *fin'amor* proposta da Dumas père nella commedia è necessario prendere allora in esame quella particolare «malattia» che, nel trattato *De l'amour* (1822), Stendhal battezza come *amour-passion*⁹⁶. Avvalendosi del noto apologo del *Ramoscello di Salisburgo*, lo scrittore associa la nascita dell'amore a un processo di cristallizzazione,

⁹³ KEAN, IV, 6, p. 26 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 6, p. 67).

⁹⁴ Cfr. ANDREA PULEGA, *Amore cortese e modelli teologici: Guglielmo IX, Chrétien de Troyes, Dante*, cit., pp. 9-59.

⁹⁵ «KEAN – [...] quando ella è in teatro, e dalla scena in cui sono incatenato io vi vedo entrare nel suo palco... oh! non potete comprendere tutto quello che allora avviene nel mio animo. Non ci vedo più, non ci sento più... tutto il sangue mi affluisce alla testa, e mi sembra che io sia per perdere la ragione», KEAN, IV, 6, p. 27 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 6, p. 68).

⁹⁶ Cfr. STENDHAL (Henri Beyle), *De l'amour*, Paris, Librairie universelle, 1822; trad. it. STENDHAL (Henri Beyle), *Dell'amore*, traduzione di Massimo Bontempelli, a cura di Emilio Faccioli, Milano, SE, 2003. Per approfondire i molteplici riflessi dell'amor cortese sulla letteratura occidentale, si veda l'ormai classico volume di Denis de Rougemont *L'amour et l'Occident*, in cui l'autore si avvale del trattato di Stendhal per analizzare la «profanazione» del mito di Tristano: cfr. DENIS DE ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris, Plon, 1939; trad. it. DENIS DE ROUGEMONT, *L'amore e l'occidente*, Milano, BUR, 1996, pp. 279-282.

in cui la mente di chi ama coglie da qualsiasi pretesto un'occasione per scoprire le molteplici perfezioni dell'amato⁹⁷. Ogni nuovo avvenimento aggiunge qualcosa all'idea che si ha della persona e ogni movimento dell'immaginazione influisce sullo sviluppo dell'idealizzazione. Secondo Stendhal, il fenomeno della gelosia è, anch'esso, un prodotto del processo immaginativo, ma, in questo caso, agisce "a rovescio": «ogni perfezione aggiunta alla corona di colei che amate, e forse ama un altro, lungi dal procurarvi una gioia celeste, v'immerge un pugnale nel cuore»⁹⁸. Nonostante la contessa di Koefeld metta a rischio il proprio onore recandosi nel camerino di Kean, l'assicuri del proprio amore e gli doni in pegno un proprio ritratto, l'attore è costantemente roso dal dubbio, dalla gelosia, e trascorre i pochi istanti a disposizione con l'amata tormentandosi. Se non si rasserena con la sua presenza, è perché il suo assillo viene fomentato da un'immaginazione esaltata e distorta: ciò che l'attore teme non è la reale inclinazione della donna per il rivale, ma ciò che la sua frequente presenza accanto a lei può far supporre agli altri⁹⁹.

Seguendo lo schema delle «sette epoche dell'amore» proposto da Stendhal¹⁰⁰, al sorgere del dubbio dovrebbe seguire una nuova cristallizzazione, un processo che non cessa mai nell'*amour-passion*. La consapevolezza di trovarsi sull'orlo «d'uno spaventevole abisso, mentre la felicità perfetta è a portata di mano»¹⁰¹ fa sì che la successiva cristallizzazione sia superiore alla prima e che assicuri la durata dell'amore. Se sul finale del quarto atto Kean, in preda alla gelosia, attacca pubblicamente il principe di Galles, in questa prospettiva stendhaliana si dovrebbe, allora, leggere, nel quinto atto, la trepidante attesa di notizie da parte della contessa, in cui l'attore alterna, senza soluzione di continuità, sentimenti di abbattimento, rancore, speranza, inquietudine e preoccupazione¹⁰². Tuttavia, secondo Stendhal, basta solo che

⁹⁷ «Nelle miniere di sale di Salisburgo si usa gettare nelle profondità abbandonate della miniera un ramo sfogliato dal gelo; due o tre mesi dopo lo si ritrova coperto di fulgide cristallizzazioni: i più minuti ramoscelli, quelli che non sono più grossi dello zampino d'una cincina, sono fioriti d'una infinità di diamanti mobili e scintillanti; è impossibile riconoscere il ramo primitivo», STENDHAL (Henri Beyle), *Dell'amore*, cit., (capitolo ii: *Come nasce l'amore*), p. 16.

⁹⁸ *Ivi*, (capitolo xxxv: *La gelosia*), p. 97.

⁹⁹ «KEAN – Come volete che si creda che il più ricco, il più nobile e il più potente principe d'Inghilterra, dopo il re, ami senza speranza... [...] Oh! quando lo vedo vicino a voi, Eléna, divento pazzo!», KEAN, IV, 4, p. 24 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 4, p. 62).

¹⁰⁰ STENDHAL (Henri Beyle), *Dell'amore*, cit., (capitolo iv), p. 22.

¹⁰¹ *Ivi*, (capitolo ii: *Come nasce l'amore*), p. 18.

¹⁰² Cfr. KEAN, V, 3, p. 32.

l'amante si accorga di aver fatto un ragionamento sbagliato o che l'oggetto d'amore uccida la speranza in modo atroce, perché l'ulteriore cristallizzazione non si verifichi e le due parti si allontanino per sempre.

Così, quando Eléna si reca in visita all'attore per chiedergli la restituzione del ritratto, anziché per rincuorarlo e assicurarlo del proprio amore, il delirio di cui l'uomo era preda fino a poco prima si dissolve completamente. Non appena la donna, per giustificare l'incoerenza del proprio gesto, suggerisce l'ipotesi che la sua immagine possa un giorno trasformarsi da «ricordo d'amore» in «trofeo di vittoria», il sogno di Kean si infrange irrimediabilmente¹⁰³. Dopo aver raggiunto il massimo grado di impulso passionale, il sentimento dell'artista sembra trascolorare in un pacato e dignitoso distacco, sino alla fine della *pièce*, ma permane ugualmente in lui un ambiguo, tormentato senso di rivalità e gelosia nei confronti del principe di Galles¹⁰⁴.

Se nell'adattamento italiano del 1845 i tratti della passione amorosa dell'attore per la contessa di Koefeld rimangono pressoché immutati, nel copione di Gustavo Modena, invece, si allontanano in modo sostanziale dall'itinerario elaborato da Dumas père. Con abili tagli nel corpo del testo vengono eliminati tutti i possibili riferimenti a una concezione distanziante dell'amore e a un desiderio che sublima l'ardore appagandosi in se stesso. Così il *tête-à-tête* tra Kean ed Eléna nel quarto atto viene ridotto all'essenziale, concentrando sul dono del ritratto e su contenuti moti di gelosia dell'attore il significato basilare della scena¹⁰⁵. Venendo allora a mancare le sottolineature sull'eterna infelicità dell'essere o non essere amati, le bramose descrizioni di desiderio frustrato e il racconto insistito dei tormenti provati per un sospetto, i sentimenti espressi dal personaggio per la contessa si ridimensionano, acquisendo una misura e una pacatezza totalmente assenti nell'originale francese. Una chiara riprova di tale mutamento compare anche nel quinto atto, quando nell'ultimo incontro con l'amata, il copione di Modena elimina totalmente le ardenti rimostreanze dell'attore davanti all'abbandono di Eléna¹⁰⁶. Ma è soprattutto nel dialogo tra Kean e il principe di Galles che le caratteristiche idealizzanti dell'amore del protagonista vengono decisamente meno. La lunga sequenza di battute in cui l'attore descrive la delicata

¹⁰³ Cfr. *ivi*, V, 5, pp. 34-35.

¹⁰⁴ «KEAN – Ah! Vostra Altezza mi invia in esilio, mentre la contessa di Koefeld...», *ivi*, V, 10, p. 38 (trad. it. PETRICCIONE, V, 10, p. 93).

¹⁰⁵ Cfr. KEAN, IV, 4, pp. 23-25; TALLONE 1839, IV, 4, pp. 97-103; TALLONE 1845, IV, 4, pp. 47-50; *Copione Modena*, IV, 3, [cc. 20v-21v].

¹⁰⁶ Cfr. KEAN, V, 5, pp. 34-35; TALLONE 1839, V, 5, p. 150; TALLONE 1845, V, 5, p. 70; *Copione Modena*, V, 5, [c. 32r/v].

natura del proprio sentimento per Eléna è in un primo tempo ridotta (nel copione se ne trascrive solo una parte) e poi interamente depennata con decisi segni a penna, confermati da una serie di «no» scritti a lato¹⁰⁷. L'amore descritto da Kean al principe perde così ogni accento platonizzante, per delinearsi semplicemente secondo l'unica declinazione della gelosia.

La singolare natura del trasporto amoroso pensata da Dumas père per il protagonista emerge ancor più efficacemente se la si osserva in relazione ai sentimenti espressi dalla sua controparte femminile, che a differenza di quelli di Kean rimangono pressoché invariati anche negli adattamenti italiani. Come sottolinea Guido Davico Bonino, il personaggio di Eléna identifica «un figurino di aristocratica adultera, che sa benissimo fin dove può spingersi e dove, invece, deve improrogabilmente arrestarsi»¹⁰⁸. Tuttavia, contrapponendo l'entusiasmo privo di mediazioni di Kean ai modi impeccabili ed estremamente controllati della contessa, lo scrittore francese da un lato sembra ribadire la distanza sociale tra gli amanti, dall'altro si propone di indagare la relazione che sussiste tra la sincerità dei loro sentimenti e il modo in cui vengono manifestati; una strategia che viene invece annullata dalle scelte compiute da Modena.

Nella *pièce* francese l'affetto che la nobildonna prova per l'attore si esprime mediante atteggiamenti che in larga misura appartengono a un codice convenzionale e idealizzato di comportamento amoroso, molto più simile alla *fin'amor* che all'*amour-passion*. Il suo contegno rimane composto e pressoché invariato nei confronti dell'artista sia in situazioni pubbliche, sia in incontri più privati. Dai dialoghi sociali che la coinvolgono direttamente nel primo atto a casa propria, è lecito attendersi che trapeli ben poco in merito ai suoi reali sentimenti per Kean, considerando anche che la maggior parte di essi si svolge in presenza del marito. Nondimeno, con sapiente abilità drammaturgica, lo scrittore francese dissemina all'interno di tali conversazioni dei precisi segnali, verbali o gestuali, sul suo stato emotivo. La didascalia, che sottolinea come nel primo atto Eléna si morda le labbra immediatamente dopo aver negato l'affermazione rivelatrice di Amy¹⁰⁹, è

¹⁰⁷ Cfr. KEAN, IV, 6, pp. 26-27; TALLONE 1839, IV, 6, pp. 107-113; TALLONE 1845, IV, 6, pp. 52-55; *Copione Modena*, IV, 5, [cc. 22r-23v].

¹⁰⁸ GUIDO DAVICO BONINO, *Introduzione*, in DAVICO BONINO, pp. 5-24, citazione p. 19 (con il titolo *Tra autobiografia ed elogio del teatro* l'intervento viene pubblicato insieme ad altri studi in GUIDO DAVICO BONINO, *Teatro e società e altri studi di drammaturgia e letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1999, pp. 111-121).

¹⁰⁹ «AMY – Certo; però si aggiunge che voi non andiate in chiesa per il Signore... ma per adorare il prete. / [...] / AMY – Kean... / ELENA – Oh! che pazzia! (*Mordendosi le labbra*) Chi

indubbiamente il segnale, per lo spettatore, di una discrepanza, di uno sfasamento fra *intus* e *facies*. Allo stesso modo una serie di battute «*a parte*» ci descrivono il sollievo della donna nell'apprendere che Kean declina l'invito a cena del marito, ma anche l'inquietudine e la sofferenza che patisce durante il racconto del presunto rapimento di Anna Damby¹¹⁰.

Se tale tracciato contrappuntistico in ambito sociale mette in luce una indubbia, seppur trattenuta, tensione amorosa di Eléna per l'artista, ritroviamo in lei lo stesso controllo emotivo anche in ambito privato, nei due incontri segreti che gli concede. Quando finalmente Kean può trascorrere alcuni momenti da solo con la contessa nel proprio camerino, deponendo la compostezza e «le più ricercate maniere»¹¹¹ esibite nell'ultima scena del primo atto, si rivela un amante espansivo e appassionato, incredulo di trovarsi davanti l'oggetto del proprio desiderio¹¹². Non altrettanto calorosa si mostra invece Eléna, rispondendo in modo più riservato e razionale al trasporto dell'attore. Le sue dichiarazioni d'amore, su cui peraltro non si mostra affatto reticente, sono offerte in modo mediato, cauto, come conseguenza di gesti compiuti per lui¹¹³. Ma nel quinto atto, nel momento di maggior pericolo per una possibile esposizione del loro legame, tale precauzione le si ritorce contro, diventando agli occhi di Kean segno di doppiezza e inganno¹¹⁴.

Mediante la contrapposizione degli amanti sulla restituzione del ritratto, allora, Dumas père ha modo di esporre i termini di due concezioni amorose diametralmente divergenti. La questione sottesa allo scontro non si focalizza tanto sull'esistenza o meno del sentimento, quanto, casomai, sulla manifestazione e sul valore che tale impulso assume per il singolo. Per Kean l'amore per la contessa di Koefeld è un connubio di idealizzazione e passione, abnegazione totale e cancellazione di sé. Quantunque venga a più riprese parago-

è che lo dice?», KEAN, I, 2, p. 2 (trad. it. PETRICCIONE, I, 2, p. 13).

¹¹⁰ «ELENA – (*a parte*) Oh! respiro...», KEAN, I, 3, p. 4 (trad. it. PETRICCIONE, I, 3, p. 17); «ELENA – (*inquieto*) Ma chi, allora? / [...] / ELENA – (*a parte*) Oh! mio Dio!», KEAN, I, 4, p. 5 (trad. it. PETRICCIONE, I, 4, p. 19).

¹¹¹ KEAN, I, 5, p. 5 (trad. it. PETRICCIONE, I, 5, p. 20).

¹¹² «KEAN – Siete venuta finalmente... Oh! lo speravo, ma non osavo attendervi» / [...] / KEAN – E siete venuta... ed eccovi qua! Oh! non posso veramente credere alla mia felicità!», KEAN, IV, 4, p. 23 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 4, p. 61).

¹¹³ «ELENA – Lo credete, ora, che io vi amo? / [...] / ELENA – Così siete, voi altri uomini, sempre ingiusti: non vi basta che una donna vi affidi il proprio onore, bisogna anche che rischi di perderlo, per voi / [...] / ELENA – E dato che io non potrò venire così spesso come desidererei... ho voluto che, in mia assenza, almeno il mio ritratto vi ricordasse di me», KEAN, IV, 4, pp. 23-24 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 4, p. 61).

¹¹⁴ Cfr. KEAN, V, 5, p. 34.

nato a seduttori letterari (Lovelace di Richardson e il Chevalier de Faublas di Louvet de Couvrey) o a noti libertini storici (Louis-François-Armand Vignerot du Plessis duca di Richelieu e John Wilmot conte di Rochester)¹¹⁵, si rimane sconcertati dalla intensa autenticità del suo sentimento. Nel vedere il principe di Galles nello stesso palco dell'amata, la gelosia e la collera si impossessano di lui al punto di non uscire di scena nel momento stabilito dal copione, rovinare la rappresentazione e pronunciare un violento attacco contro il potente rivale che potrebbe costargli il carcere. Per lei l'attore arriva a rischiare «l'avvenire, la libertà, la vita»¹¹⁶ e sarebbe persino disposto a passare per vile, se solo potesse espatriare in sua compagnia. In Kean, dunque, comportamento e affettività corrispondono senza soluzione di continuità, si saldano in un *unicum* in cui domina la passione: posto davanti a una scelta, sceglie il cuore.

Di tutt'altra natura è l'amore di Eléna per l'artista. Tutto sommato, è un sentimento reale, ma dominato dal decoro, dalla ragione e dalla misura. Benché di sé ella affermi «noi italiane non abbiamo mai sensazioni a metà, e non sappiamo nascondere né il disprezzo né l'ammirazione»¹¹⁷, è ben lungi dal correre rischi in nome della passione, anzi. Se arriva ad assecondare la richiesta di recarsi nel camerino dell'attore è perché tale preghiera le è stata rivolta con uno stratagemma raffinato, che per prima cosa salvaguarda le convenienze sociali. Andare di persona a casa di Kean nel momento del pericolo, poi, è molto meno compromettente di uno scritto. Per Eléna un legame con l'artista è possibile finché comportamento e affettività si possono inserire in un ben preciso universo di convenzioni, dove persino l'adulterio segue una prassi codificata e dove interiorità ed esteriorità appartengono a due universi

¹¹⁵ «AMY – Oh, non potete non sapere che Kean è un vero eroe del disordine e dello scandalo! Un uomo che si vanta di eclissare Lovelace per la quantità dei suoi amori», *ivi*, I, 2, p. 2 (trad. it. PETRICCIONE, I, 2, p. 14); per la figura di Lovelace, noto seduttore protagonista del romanzo *Clarissa* di Richardson, cfr. SAMUEL RICHARDSON, *Clarissa. Or, the History of a young lady: comprehending the most important concerns of private life, and particularly shewing, the distresses that may attend the misconduct both of parents and children, in relation to marriage*, 7 voll., London, published for S. Richardson, 1748. «IL PRINCIPE – [...] E chi, dunque, poteva essere, se non il Faublas, il Richelieu, il Rochester dei Tre Regni?... Edmondo Kean», KEAN, I, 4, p. 5 (trad. it. PETRICCIONE, I, 4, p. 19). Sulla figura del cavaliere di Faublas si veda il volume che riunisce i titoli della trilogia a lui dedicata in un primo tempo apparsi separatamente: *Une année de la vie du chevalier de Faublas* (1786), *Six semaines de la vie du chevalier de Faublas, pour servir de suite à sa première année* (1788), *La Fin des amours du chevalier de Faublas* (1790) (cfr. JEAN-BAPTISTE LOUVET DE COUVREY, *Vie et amours du chevalier de Faublas*, Londres-Paris, chez Bailly, 1790).

¹¹⁶ KEAN, V, 5, p. 34 (trad. it. PETRICCIONE, V, 5, p. 86).

¹¹⁷ KEAN, I, 2, p. 2 (trad. it. PETRICCIONE, I, 2, p. 12; DAVICO BONINO, I, 2, p. 33).

distinti e incompatibili. Quando le regole vengono travalicate dalla passione, ecco che l'amore diventa «un attimo di smarrimento, di errore, di follia, al quale non bisogna più pensare», è un sentimento che va dimenticato, non tanto perché sbagliato, ma «perché gli altri lo dimentichino»¹¹⁸. Quando la contessa di Koefeld si distacca da Kean, dunque, non compie solo una scelta di opportunità e buon senso determinata dalle circostanze, ma decide di privilegiare l'ordine mondano al disordine della passione. Non a caso a conclusione della scena l'attore si accommiata ironicamente da lei con un cerimonioso baciamano, che sottolinea efficacemente il rientro in un rapporto di tipo formale¹¹⁹.

La contrapposizione sentimentale dei due personaggi sembra velatamente richiamare le numerose riflessioni che, a partire da *La princesse de Clèves* (1678) di Madame de La Fayette per finire con *Julie ou la nouvelle Héloïse* (1761) di Rousseau¹²⁰, vedono la passione amorosa, in quanto portatrice di effetti alienanti e distruttivi, opporsi e soccombere alla norma collettiva. Il fatto che un atteggiamento emotivamente totalizzante risulti perdente sul piano personale per il protagonista, mentre, come vedremo, diventi allo stesso tempo particolarmente fecondo per le sue creazioni artistiche, offre a Dumas père l'occasione di formulare un'ulteriore modalità espressiva dell'*amour-passion* con la figura di Anna Damby, che si configura anche come un tentativo di superamento della consueta opposizione tra due forme del sentimento – passionale e coniugale – così efficacemente messa a fuoco dal romanzo rousseauiano.

Per quanto riguarda gli adattamenti italiani, invece, lo spostamento di senso introdotto da Gustavo Modena nella concezione del sentimento amoroso del protagonista si riflette inevitabilmente nell'impostazione di questo conflitto, mutandone il senso. Dal momento che nel copione la passione dell'attore si dispiega con una maggiore dignità e compostezza, caratterizzandosi per una minore accensione e un'affettività decisamente molto più trattenuta, le modalità espressive dei due personaggi finiscono per non contrapporsi più così radicalmente e rientrare in un medesimo codice di comportamento sociale. Ne consegue che, nella versione modeniana della

¹¹⁸ KEAN, V, 5, p. 34 (trad. it. PETRICCIONE, V, 5, p. 85).

¹¹⁹ Cfr. KEAN, V, 5, p. 35.

¹²⁰ Cfr. MADAME DE LA FAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de la Vergne comtesse de La Fayette), *La princesse de Clèves*, 4 tomes en 2 voll., Paris, Barbin, 1678; JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Lettre de deux amans, habitans d'une petite ville aux pieds des Alpes. Julie, ou la nouvelle Héloïse*, 6 tomes en 3 voll., Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1761. Per un primo approccio al tema cfr. ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, Venezia, Marsilio, 1990.

pièce, lo scontro tra i protagonisti si focalizza esclusivamente sulla presenza o meno del sentimento d'amore (più che sulla modalità con cui viene espresso), insistendo preferibilmente sul tema della gelosia. In altre parole, nel manoscritto italiano la vicenda rimane circoscritta al motivo del triangolo adulterino più chiaramente di quanto non avvenga in Dumas père. Alla fine, secondo la prospettiva proposta dal copione di Modena, la vittoria morale di Kean in seguito all'abbandono di Eléna si attua non tanto per un appassionato, sincero e totalizzante investimento affettivo, ma più semplicemente per una maggiore lealtà di condotta rispetto all'amata.

6. Amour passion e ideale borghese

A un lettore attento non può sfuggire il modo singolare con cui lo scrittore francese prepara l'entrata in scena della sua seconda protagonista femminile. Accanto all'ingente patrimonio e alla mancanza di titoli nobiliari, se ne sottolinea l'assidua presenza a teatro al pari di quella della contessa di Koefeld¹²¹. La circostanza in cui viene posta in essere l'equivalenza tra le due donne induce sin da subito lo spettatore a supporre che non vada limitata all'ammirazione per l'arte dell'attore, ma che debba estendersi anche al versante amoroso. Così, prima ancora di comparire effettivamente in scena, non solo Anna Damby viene presentata come possibile rivale di Eléna, ma soprattutto come un suo *alter ego* borghese, la cui specularità è sottolineata anche dalla posizione diametralmente opposta dei palchi da cui entrambe assistono alle rappresentazioni. Se la contessa di Koefeld rivela poco o nulla dei propri sentimenti, l'ereditiera racconta invece tutte le fasi del proprio innamoramento per Kean. Colpita da «una profonda melanconia, un amaro disgusto dell'esistenza»¹²², non provando più alcun desiderio di vivere, la giovane si sta lentamente lasciando morire quando, per tentare di distrarla dal languore, un giorno viene condotta a teatro:

ANNA [...] Entrai nella sala... La mia prima sensazione fu quasi di dolore... tutte quelle luci mi abbagliarono, quell'atmosfera calda e densa di profumi mi stordì... Tutto il sangue mi affluisce al cuore, e fui sul punto di svenire... ma in quell'istante sentii un po' di frescura, il sipario

¹²¹ «IL CONTE – (*a Eléna*) Voi la ricorderete, signora. È quella graziosa giovane che ha un palco a Drury Lane quasi in faccia al nostro, e che voi avete notato, vendendola a tutte le rappresentazioni. E lei ha potuto notare egualmente voi, del resto», KEAN, I, 3, p. 3 (trad. it. PETRICCIONE, I, 3, p. 16).

¹²² KEAN, III, 12, p. 18 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, p. 50).

si alzava. Istinatamente mi voltai, cercando aria da respirare... e fu allora che intesi una voce... Oh!... che mi vibrò sino in fondo al cuore... tutto il mio essere trasalì... Questa voce pronunciava dei versi melodiosi come mai ne avevo intesi... delle parole d'amore come non avrei mai creduto che labbra umane potessero pronunciarne... Tutta l'anima mi si concentrò interamente negli occhi e nelle orecchie... e restai muta e immobile come la statua dello supore... e guardai... Si recitava *Romeo*. [...] Due sere dopo fui condotta al *Moro di Venezia*... Vi andai con tutti i miei ricordi di *Romeo*... Oh! ma questa volta non era più la stessa voce, non era più lo stesso amore, non era più neanche lo stesso uomo... Ma fu egualmente lo stesso incanto... la medesima felicità... la stessa estasi... E tuttavia potevo già esprimermi... potevo dire: È bello!... È grande!... È sublime!... [...] All'indomani fui io che chiesi se non saremmo andati a Drury Lane. Era la prima volta dopo un anno, può dirsi, che manifestavo un desiderio [...]. Andavo a cercarvi il viso malinconico e dolce di *Romeo*... la fronte bruciante e abbronzata del *Moro*... Vi trovai la testa tetra e pallida di *Amleto*... Oh! questa volta tutte le sensazioni accumulate da tre giorni scaturirono insieme dal mio cuore troppo pieno per poterle rinchiudere... le mani applaudirono, la bocca acclamò... le lacrime caddero¹²³.

Anna vive prigioniera di un'esistenza priva di desiderio, speranza e amore. Ignara di teatro perché educata in modo rigoroso, al pari degli uomini rinchiusi nella caverna del mito platonico, che una volta liberati dalle catene dell'ignoranza inizialmente rimangono abbagliati e incapaci di levare gli occhi verso la luce, il suo primo contatto con il luogo dello spettacolo è doloroso, quasi insopportabile¹²⁴. Toccata profondamente dall'amore rappresentato sulla scena, però, inizia per lei un processo di iniziazione a tappe che le permette di entrare pienamente in contatto con una realtà superiore: la prima sera solo udito e sguardo vengono sedotti dalla voce dell'attore, mentre il resto del corpo rimane istupidito, muto e immobile; al secondo appuntamento si aggiunge l'attenzione razionale, che viene talmente tra-

¹²³ KEAN, III, 12, p. 19 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, pp. 50-51).

¹²⁴ «Quando uno fosse sciolto e improvvisamente costretto ad alzarsi, a girare il collo, a camminare, ad alzare lo sguardo verso la luce, tutto questo facendo soffrirebbe e a causa del riverbero non potrebbe fissare gli occhi sugli oggetti di cui prima vedeva le ombre [...]. Avrebbe dunque bisogno, penso, di assuefazione, per poter vedere le cose di quassù. Prima potrebbe osservare, più agevolmente le ombre, poi le immagini riflesse nell'acqua degli uomini e delle altre cose, infine le cose stesse», PLATONE, *La Repubblica*, introduzione, traduzione e note di Mario Vegetti, Milano, BUR, 2006, VII, 515d-516b, pp. 843-845 (testo greco a fronte).

scinata dagli eventi raffigurati, da permetterle di esprimersi verbalmente con giudizi di ordine estetico; al terzo spettacolo, infine, anche il versante emotivo viene pienamente coinvolto, facendola sciogliere in lacrime. Nel delineare un percorso di conoscenza tripartito, che dai sensi passa alla mente e successivamente al cuore, la scansione proposta riecheggia una *gradatio* della mistica medioevale, frequentemente rivisitata in ambito romantico (come sottolineano efficacemente i molteplici studi di Elena Randi¹²⁵), che pone in posizione più elevata l'anima, seguita dalla *mens* e dalla ricchezza feconda dei sensi. Inoltre l'itinerario tracciato permette ad Anna Damby di riconoscere nell'universo delle forme artistiche, della creazione teatrale, il modello su cui plasmare la propria esistenza: «Romeo mi aveva fatto conoscere l'amore, Otello la gelosia, Amleto la sventura... questa triplice iniziazione completò il mio essere... [...] L'anima dell'attore passò nel mio petto: compresi che cominciavo solamente da quel giorno a respirare, a sentire, a vivere»¹²⁶. Non è certo casuale che solo dopo tale avviamento alla vita Anna decida di ribellarsi al matrimonio combinato dal tutore e di cercare di incontrare personalmente Kean.

Come accade per il versante idealizzante della passione amorosa di Kean per Eléna, anche nel caso di Anna nel copione di Gustavo Modena si espungono dal racconto i passi che ne sottolineano il percorso di conoscenza a tappe. Se l'idea di risveglio sensorio della giovane operato dal teatro viene ampiamente accolto dall'adattamento, si sceglie di affrontarlo in modo generico, scardinando l'impianto tripartito proposto da Dumas père. Prima di tutto si eliminano sia i rilievi più specifici relativi alla mancanza di vigore del corpo, sia alcune delle indicazioni successive, relative alle sue relazioni alla visione. In secondo luogo Anna, nella versione modeniana della *pièce*, assiste solamente a due interpretazioni di Kean (Romeo e Otello) prima di riprendersi¹²⁷. Cancellando *Amleto* dall'elenco delle rappresentazioni citate, viene meno anche la necessità di sottolineare come l'iniziazione alla vita della giovane avvenga mediante i personaggi ammirati in scena e anche l'esplicito riferimento di Kean a temi mitico-cristiani di rinascita (in parte eliminato anche dall'adattamento del 1845):

¹²⁵ Sul tema si vedano in particolare i paragrafi che prendono in esame i temi neoplatonici presenti nel magistero di François Delsarte (cfr. ELENA RANDI, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra, 1996, pp. 25-44), ma anche i diversi interventi dedicati dalla studiosa alla drammaturgia romantica (cfr. ELENA RANDI, *Percorsi della drammaturgia romantica*, Torino, UTET, 2006).

¹²⁶ KEAN, III, 12, p. 19 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, pp. 51-52).

¹²⁷ Cfr. KEAN, III, 12, p. 19; TALLONE 1839, III, 12, p. 80; TALLONE 1845, III, 11, p. 38; *Copione Modena*, III, 10, [c. 17r].

TALLONE 1839	<i>Copione Modena</i>
<p style="text-align: center;"><i>Kean</i></p> <p>Ma voi non mi diceste, o miss, chi fu l'uomo che produsse in voi sì gran cambiamento, chi fu il Prometeo che riaccese la spenta favilla[, chi fu il Cristo che risuscitò la giovinetta già distesa nella tomba]?¹²⁸.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Kean</i></p> <p>Ma non mi diceste, o miss, chi fu l'uomo che produsse in voi sì gran cambiamento?¹²⁹.</p>

Da un lato, dunque, la contemplazione della realtà creata sulla scena porta la giovane a non lasciarsi più morire e a seguire il modello offerto sulla scena dall'attore¹³⁰, dall'altro a innamorarsi dei personaggi ammirati a teatro e, conseguentemente, del loro artefice. Se in questo modo lo scrittore francese riesce a presentare allo stesso tempo l'artista teatrale sia come strumento di conoscenza che come oggetto d'amore, una sorta di *daimon* platonico, il tema dell'interprete come motivo di passione, offre a Dumas père l'occasione di proporre, per la figura di Anna Damby, una modalità di cristallizzazione amorosa virtuosa, accettata anche dagli adattamenti italiani. Indagando la presenza di argomenti teatrali nel pensiero di Stendhal, Elena Randi sottolinea come in numerosi scritti sia possibile leggere il rapporto tra attore e spettatore come una sorta di legame amoroso: agli occhi dello spettatore sensibile, infatti, l'interprete può diventare «una sorta di “concreta cristallizzazione”, una creatura perfezionata dal trucco di scena, dal costume, dalle parole, dai pensieri e dai sentimenti a lui offerti da un poeta»¹³¹. Seguendo questo modello, l'affetto della giovane ereditiera sembra inizialmente concentrarsi su Kean in quanto fusione di più personaggi shakespeariani. Spinta da questa prima cristallizzazione, Anna si reca a casa dell'artista per ricevere consigli per poter intraprendere la carriera d'attrice, ma finisce per conoscere più intimamente l'uomo e la fascinazione subita a teatro si intensifica. Infatti, mentre l'attore le prospetta i pericoli e le difficoltà della propria professione (ancor più insidiosi nel caso che ad affrontarli debba essere una donna), mette implicitamente in luce i propri ideali artistici, nonché i dolori e i torti subiti lungo il cammino verso la gloria, innescando

¹²⁸ TALLONE 1839, III, 12, pp. 80-81. Il brano indicato fra parentesi quadre viene eliminato dalla riduzione anonima del 1845 (cfr. TALLONE 1845, III, 11, p. 38).

¹²⁹ *Copione Modena*, III, 10, [c. 17r]. Si segnala che il segmento di battuta mancante non viene trascritto nel copione.

¹³⁰ «ANNA – Il vostro esempio, che mi ha dimostrato come una persona possa crearsi risorse onorevoli e gloriose», KEAN, II, 4, p. 11 (trad. it. PETRICCIONE, II, 4, p. 32).

¹³¹ ELENA RANDI, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, cit., p. 17.

in lei una seconda cristallizzazione amorosa, questa volta nel quotidiano, favorita dalla compassione («O Kean! Kean! Bisogna che voi abbiate molto sofferto! Come avete fatto?»¹³²).

La fiducia della giovane viene così pienamente conquistata, al punto di consegnare la risoluzione del proprio avvenire nelle mani dell'attore¹³³ e, di conseguenza, di seguire ciecamente anche le disposizioni impartite da una missiva che reca il suo nome¹³⁴. Quando poi Anna, nella taverna sul porto, viene protetta dall'attore e da lui affidata alle cure del conestabile, si può riconoscere un'ulteriore evoluzione del suo sentimento amoroso. Nonostante venga a sapere che il suo affetto non può essere ricambiato da Kean, prevale in lei la costanza e un'abnegazione assoluta. Se bellezza e ricchezza non bastano per farsi amare, decide di aggiungervi il talento e nell'esiliarsi volontariamente dalla presenza dell'amato, sottoscrivendo un impegno con un teatro newyorkese, chiede solo di essere ricordata¹³⁵. Nella scena conclusiva della commedia, con un magistrale colpo di scena, l'ereditiera si trasforma da amante non corrisposta in promessa sposa di Kean, coronando felicemente e in modo insperato il proprio itinerario amoroso.

Per poter capire le ragioni sottese a questo repentino capovolgimento di fronte, però, è necessario mettere in luce anche i sentimenti espressi dal protagonista. Della generosità mostrata in occasione della fuga della giovane donna e dell'atteggiamento di prode paladino assunto per sventare il tentativo di rapimento, si è detto. L'elemento peculiare rispetto al tema amoroso risulta piuttosto il fatto che, per tutto il corso della commedia, Kean non mostri mai una particolare attrazione sentimentale nei confronti della ragazza. Sino a gran parte del quinto atto, inoltre, è apertamente e lealmente innamorato di Eléna e quando la giovane ereditiera gli confessa la propria passione si mostra tutt'al più dispiaciuto di non poterla ricambiare¹³⁶. Tuttavia la decisione di sposare Anna, assunta nel finale dal protagonista, ben-

¹³² KEAN, II, 4, p. 12 (trad. it. PETRICCIONE, II, 4, p. 36).

¹³³ «ANNA – I vostri consigli sono ordini, signor Kean... Ma che bisogna che io faccia?», KEAN, II, 4, p. 13 (trad. it. PETRICCIONE, II, 4, p. 37).

¹³⁴ «ANNA – [...] Ho creduto che questa lettera fosse vostra; mi sono fidata di voi; e son venuta da voi», KEAN, III, 12, p. 18 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, p. 49).

¹³⁵ «ANNA – In mezzo a tutti i vostri trionfi, i vostri piaceri, i vostri amori, non può darsi che conserviate un ricordo per la povera esiliata che avrà abbandonato ogni cosa per un solo scopo, per un'unica speranza? [...] Non è vero che mi consentirete di scrivervi, di raccontarvi le mie pene, i miei lavori, i miei progressi?... Perché io ne farò, ve lo giuro... Oh! e soprattutto se voi, lontano da me, vorrete consigliarmi e sostenermi», KEAN, V, 4, p. 33 (trad. it. PETRICCIONE, V, 4, p. 83).

¹³⁶ Cfr. KEAN, III, 12, p. 19.

ché apparentemente estemporanea, lungi dall'essere semplicemente uno stratagemma pensato dall'Autore per aggiungere anche un "lieto fine" alla commedia, risponde a una logica ben precisa. Durante il loro primo incontro, quando Anna gli rivela l'intenzione di abbracciare la carriera teatrale, l'artista riconosce in lei una tale ingenuità che lo obbliga a prendere nei suoi confronti le vesti protettive di consigliere e di padre¹³⁷. Ritrovando poi inaspettatamente la giovane la sera stessa nella taverna di Peter Patt, l'uomo assume un atteggiamento meno severo, invitandola a non avere più segreti per lui al pari di una sorella con un fratello e promettendo poi di difenderla come «la persona più prossima e più cara della mia famiglia»¹³⁸. Non è un caso, inoltre, che il richiamo insistito alla vicinanza e al valore dei legami familiari ritorni anche nelle parole di Anna, nel quinto atto, quando preoccupata per la salute dell'attore, si reca a casa sua¹³⁹.

Se dal punto di vista di Kean la giovane ereditiera è sostanzialmente una fanciulla inesperta, pura, talmente fragile, «da poter essere spezzata con un soffio»¹⁴⁰, pallida di morte quantunque particolarmente avvenente, la progressione di legami affettivi, che l'attore utilizza per definire la loro conoscenza, sembra assumere un rilievo tutt'altro che secondario: Anna passa successivamente da figlia, a sorella, a più cara amica; ma è solo in seguito all'incontro capitale con Eléna e alla cocente delusione subita che l'artista arriva a chiamarla sua futura sposa. A ben vedere le motivazioni di tale svolta vengono anticipate da Dumas père, con sapiente strategia drammaturgica, ancor prima dell'arrivo della contessa di Koefeld, nelle parole con cui Kean accoglie la visita dell'ereditiera¹⁴¹.

L'imprevisto arrivo di Anna, frutto di uno slancio passionale immediato, non di un'attenta considerazione sulle sue possibili conseguenze, sembra

¹³⁷ «KEAN – È in voi tanta giovinezza, tanto candore che sarebbe un crimine da parte mia, per quanto perverso mi si creda, e forse io sia, non rendervi noto quello che penso. Mi permettete di parlarvi come un padre miss?», *ivi*, II, 4, p. 11 (trad. it. PETRICCIONE, II, 4, pp. 32-33).

¹³⁸ KEAN, III, 12, p. 18 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, p. 49).

¹³⁹ «ANNA – Stamattina un'orrenda notizia si è sparsa per la città, che ieri, durante la rappresentazione, voi eravate stato colpito da un accesso di follia... Io mi son detta: non ha una madre, non ha una sorella... non ha nessuno accanto a lui... Bisogna che ci vada...», KEAN, V, 4, p. 33 (trad. it. PETRICCIONE, V, 4, p. 82).

¹⁴⁰ KEAN, III, 13, p. 20 (trad. it. PETRICCIONE, III, 13, p. 53).

¹⁴¹ «KEAN – Anna! Riconosco il vostro cuore affettuoso... Anna, ve lo giuro, voi siete un'anima buona e leale... Ah! voi non avete tremato per la vostra reputazione, per il vostro onore, non è così?... Non avete temuto sì potesse dire che eravate la mia amante... Avete ascoltato semplicemente il vostro cuore... e siete venuta... Mentre lei, invece... Bene... Ma parliamo di voi, Anna», KEAN, V, 4, p. 33 (trad. it. PETRICCIONE, V, 4, p. 82).

colpire notevolmente Kean, così come l'intensità del suo affetto per lui, pronto alla sofferenza, al sacrificio, persino alla rinuncia. Gli stessi principi si ritrovano, infatti, poco dopo, nei moti di accusa rivolti dall'artista a Eléna: «E che mi avete sacrificato di così grande, voi, se non l'orgoglio?»¹⁴². Intriso di idealizzazione e abnegazione al pari di quello espresso dall'attore, non solo l'amore che caratterizza la figura di Anna Damby presenta una corrispondenza tra comportamento e affettività analoga a quella pensata per il protagonista della *pièce*, ma racchiude in sé anche le caratteristiche di sincerità e costanza che connotano il personaggio di Ketty. A differenza di quest'ultima, però, la giovane ereditiera ama appassionatamente l'uomo di successo che Kean è diventato, non il saltimbanco David. Inoltre ella ha saputo calare il suo trasporto ideale nel reale, permettendo alla passione di trasformarsi in un sentimento più profondo.

Come sottolinea Elena Pulcini¹⁴³, con l'emergere della classe borghese e con la trasformazione della famiglia da struttura prevalentemente economico-sociale ad area degli affetti e dell'emotività, nel corso del diciottesimo secolo l'inclinazione soggettiva nel matrimonio e l'amore coniugale iniziano a costituire un valore irrinunciabile per il coronamento della felicità individuale¹⁴⁴. Abbandonando criteri di scelta tipici della classe aristocratica basati su patrimonio e censo, si privilegia allora un impulso in cui prevalgono qualità come il rispetto, il dovere reciproco, la mutua devozione. Sostanzialmente si privilegia un sentimento "etico", che nel superare il tradizionale contrasto tra individuo e istituzione, dà origine a un nuovo tipo di contrapposizione: tra passione amorosa e affettività coniugale.

In questo dibattito si inserisce anche la riflessione rousseauiana – esposta in *Julie ou la nouvelle Héloïse*, ma soprattutto in *Emile ou De l'éducation* (1762)¹⁴⁵ –, che contribuisce a porre le basi della moderna concezione del matrimo-

¹⁴² KEAN, V, 5, p. 34 (trad. it. PETRICCIONE, V, 5, p. 86).

¹⁴³ Cfr. ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, cit. (si veda in particolare la seconda sezione del volume, dedicata all'*Amore coniugale*).

¹⁴⁴ Il tema del matrimonio d'elezione compare brevemente nel corso della commedia dumasiana, inizialmente in una battuta della contessa di Koefeld all'annuncio della fuga della promessa sposa di lord Mewill («ELENA – Povera giovane! Certo volevano sacrificarla; senza dubbio amava qualche altro!», KEAN, I, 4, p. 4; trad. it. PETRICCIONE, I, 4, p. 18), poi nelle parole di Anna («ANNA – È che fino a un quarto d'ora fa io ero ancora la fidanzata di un uomo che detesto, che disprezzo, e che mi si vuol costringere a sposare; e non mia madre, non mio padre – ahimè, sono orfana – ma un tutore al quale i miei genitori, morendo, hanno conferito ogni loro potere», KEAN, II, 4, p. 10; trad. it. PETRICCIONE, II, 4, p. 32).

¹⁴⁵ Cfr. JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Emile ou De l'éducation*, 4 voll., La Haye, Jean Néaulme, 1762.

nio. Le diverse soluzioni prospettate dal filosofo ginevrino convergono nel ribadire l'impossibilità di porre l'amore passionale alla base del legame matrimoniale, che, libero dagli eccessi dell'*Eros*, deve privilegiare «la solidarietà rispetto alla fusione, la comunione con il mondo alla sua esclusione, l'amicizia, con i corollari della “tendresse” e dell’“estime”, rispetto al desiderio e alla passione»¹⁴⁶. Analogamente, anche Dumas père sembra ritenere che la sposa ideale per il proprio personaggio debba essere ricca di accenti solidali e caritatevoli; una donna con cui non vi sia disparità affettiva, che sappia trasformare il proprio ardore in devozione e, all'occorrenza, in sacrificio. Alla luce di quanto esaminato, allora, l'itinerario amoroso di Anna si configura come un percorso educativo, che trova il proprio compimento in un matrimonio che assomma i precetti cardine dell'universo borghese.

7. *Il tracciato metateatrale dumasiano*

Rubando la definizione a Umberto Artioli, che la adotta per esemplificare come non sia interamente applicabile alla scrittura pirandelliana, si può affermare che, «nella sua accezione tecnica, il metateatro è un discorso sul teatro fatto con mezzi teatrali, una forma di comunicazione legata all'auto-referenzialità»¹⁴⁷. Coerentemente con la descrizione suggerita, la *pièce* dumasiana dispiega una serie di riferimenti di ordine spettacolare che, mediante la figura di Kean, mira a presentare i principi della poetica dell'autore francese in campo rappresentativo. La prima spia di questo percorso compare in modo allusivo, quasi defilato, quando in uno scambio di convenevoli, la contessa di Koefeld utilizza una nota battuta pronunciata dal personaggio di Imogen in *Cymbeline*¹⁴⁸ per schernirsi dei complimenti a lei rivolti: «Oh! voi mi giudicate davvero secondo il parere del vostro grande poeta, e

¹⁴⁶ ELENA PULCINI, *Amour-passion e amore coniugale. Rousseau e l'origine di un conflitto moderno*, cit., p. 147.

¹⁴⁷ UMBERTO ARTIOLI, *Questa sera si recita a soggetto in cinquantanni di creazioni registiche*, in ENZO LAURETTA (a cura di), *Trilogia del teatro nel teatro: Pirandello e il linguaggio della scena*, Agrigento, Centro nazionale di studi pirandelliani, 2002, pp. 85-117, citazione a p. 86; per l'uso allegorico del metateatro in Pirandello, cfr. UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

¹⁴⁸ «I' th' world's volume / Our Britain seems as of it, but not in 't; / In a great pool a swan's nest», WILLIAM SHAKESPEARE, *Cymbeline*, in *The Riverside Shakespeare*, general and textual editor G. Blakemore Evans with the assistance of J. J. M. Tobin, cit., pp. 1565-1611, citazione III, 4, vv. 137-139; trad. it. WILLIAM SHAKESPEARE, *Cimbelino*, traduzione di Giancarlo Nanni integrata da Giorgio Melchiori, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, cit., vol. VI (*I drammi romanzeschi*), pp. 221-509, citazione pp. 370-371.

l'Inghilterra è proprio un nido di cigni al centro di un vasto stagno...»¹⁴⁹. Che il richiamo alla grandezza di Shakespeare non sia affatto un omaggio estemporaneo, ma rappresenti una sorta di dichiarazione di poetica posta ad esergo, lo dimostra il fatto che l'affermazione di Eléna è prontamente seguita dal primo di numerosi, espliciti riferimenti alle più rilevanti opere del drammaturgo di Stratford¹⁵⁰.

Il compiacimento con cui Dumas père dissemina, a vari livelli, la propria commedia di titoli di capolavori shakespeariani o dei relativi personaggi non deve però trarre in inganno: se da un lato conferma un'indubbia passione per l'opera dell'autore inglese e una rara abilità nell'elaborare un intreccio in cui possano convergere i rimandi drammaturgici più impensati, dall'altro costituisce anche un ingegnoso travestimento mediante il quale poter ritrarre le condizioni del teatro a lui contemporaneo. In questa direzione si pone, come si è visto, l'apertura del secondo atto. A tale ritratto si aggiungano l'incerto sperpero di denaro, la meschinità e gli intrighi di un ambiente di cui l'attore dipinge ad Anna Damby un mirabile e puntuale affresco¹⁵¹.

Per corroborare ulteriormente agli occhi dello spettatore tali affermazioni, Dumas père fa in modo che alla taverna di Peter Patt Salomon legga due recensioni dello spettacolo il *Moro di Venezia*, rappresentato da Kean la sera precedente. L'*escamotage* offre allo scrittore l'opportunità di mettere in luce come non solo i giornalisti teatrali siano in grado di rielaborare gli eventi secondo il proprio punto di vista, ma anche come il riferimento a fatti oggettivi – per esempio la presenza o meno di pubblico – venga mediato dall'interesse personale. Se il primo critico, un detrattore dell'artista, commenta in modo decisamente negativo l'esibizione, il secondo, un attore della compagnia che scrive sotto pseudonimo, pur esaltando lo spettacolo,

¹⁴⁹ KEAN, I, 2, p. 2 (trad. it. PETRICCIONE, I, 2, p. 12).

¹⁵⁰ Cfr. *ibidem*.

¹⁵¹ «KEAN – Le vostre rivali (perché a teatro non si hanno amiche, non si hanno emuli, si hanno solo rivali), le vostre rivali faranno quello che Cimber e altri che non nomino hanno fatto contro di me. Ogni combriccola stenderà le sue mille braccia per impedirvi di salire un gradino di più. Aprirà le sue mille bocche per spiatellarvi i suoi frizzi in faccia; farà udire le sue mille voci per dire bene di altre e male di voi. Esse impiegheranno, per rovinarvi, dei mezzi che voi disprezzerete... e con quei mezzi riusciranno a rovinarvi. Esse acquisiranno la lode e l'ingiuria a un prezzo che a loro non costa niente, a loro, e che voi non vorrete pagare, voi... Il pubblico noncurante, ignorante, credulo, che non sa come odiosamente si fabbricano queste reputazioni e queste menzogne, le prenderà come meriti o come verità, a forza di sentirle affermare o ripetere. E così, un bel giorno, voi vi accorgete che la bassezza, l'ignoranza e la mediocrità fanno tutt'uno con l'intrigo», KEAN, II, 4, p. 12 (trad. it. PETRICCIONE, II, 4, p. 35).

mette in luce solo la propria esibizione¹⁵².

Un ulteriore motivo metateatrale preso in considerazione da Dumas père illustra invece gli usi degli artisti impiegati in forme spettacolari minori, un tempo esercitate da Kean, confrontandoli con le consuetudini degli attori dei teatri di prosa. Figura chiave di questa trattazione sono il giovane Pistol, figlio dei saltimbanchi con cui l'attore ha mosso i primi passi nell'arte, e la miriade di artisti e tecnici che in teatro ruotano attorno all'attore di prosa. Se il ragazzo sottolinea la propensione per il versante acrobatico dell'arte spettacolare praticata dalla sua famiglia, proponendo di eseguire un'entrata ad effetto o di camminare sulle mani¹⁵³ e raccontando le abilità in cui eccellono i fratelli¹⁵⁴, da lui apprendiamo anche come un tempo il protagonista si esibisse come Arlecchino facendo danzare le uova¹⁵⁵. D'altra parte lo stesso Kean nel quarto atto ricorda a Salomon i propri esordi artistici d'acrobata quando intratteneva il pubblico nelle fiere sulle piazze di Dublino¹⁵⁶. Sempre nel quarto atto vediamo sfilare anche il direttore di scena, il parrucchiere Darius e il capo delle comparse, quali rappresentanti delle maestranze che operano sulla scena dietro il sipario.

Accanto ai numerosi riferimenti alla materialità dello spettacolo, però, Dumas père sceglie di delineare anche i capisaldi della propria poetica teatrale, con particolare attenzione all'arte dell'attore. Come suggerisce Elena Randi, a cui siamo debitori di una serie di suggestioni qui di seguito adoperate, per lo scrittore francese un grande attore è quello che vive in prima persona la psicologia e le emozioni del proprio personaggio, in modo da svelarne i sentimenti più riposti¹⁵⁷. Nel dedicare il volume al «caro maestro» Alexandre Dumas, Gérard de Nerval nella prefazione a *Les filles du feu* (1854) impiega il termine «incarnazione» per fare riferimento all'artista che si identifica coi propri personaggi¹⁵⁸. Qualcosa di molto simile all'idea

¹⁵² Cfr. KEAN, III, 10, p. 17.

¹⁵³ «PISTOLA – Se posso presentarmi, suggeritemelo per il buco della serratura, e io farò l'ingresso in due tempi, senza esitazioni», *ivi*, II, 1, p. 7 (trad. it. PETRICCIONE, II, 1, p. 24); «KEAN – Entra, Pistola, entra. / PISTOLA – (*sochiudendo la porta*) Con i piedi o con le mani?», KEAN, II, 2, p. 9 (trad. it. PETRICCIONE, II, 2, pp. 28-29).

¹⁵⁴ «PISTOLA – I più piccoli fanno i primi tre esercizi di flessione; i più grandi il salto del Niagara; quelli di mezzo danzano sulla corda», KEAN, II, 2, p. 9 (trad. it. PETRICCIONE, II, 2, p. 29).

¹⁵⁵ Cfr. *ibidem*.

¹⁵⁶ Cfr. KEAN, IV, 2, pp. 22-23.

¹⁵⁷ «KEAN – Abituati come lo siamo noi, noi attori, a riprodurre tutti i sentimenti umani, dobbiamo continuamente sforzarci di andare a cercarli nel più profondo dell'animo...», *ivi*, III, 12, p. 18 (trad. it. PETRICCIONE, III, 12, pp. 49-50).

¹⁵⁸ Cfr. GÉRARD DE NERVAL, *Les Filles du feu*, Paris, Giraud, 1854; trad. it. GÉRARD DE

dell'incarnazione torna in riferimento a Kean, quando egli stesso afferma di non poter abbandonare il proprio mestiere se non «dilaniando la propria carne», cioè letteralmente dis-incarnandosi. Interrogato da Anna, l'attore sottolinea come il mondo del teatro, benché meschino e volgare, gli offra al contempo una vita colma di eccitazioni e sofferenza cui non saprebbe rinunciare: per lui è una «camicia di Nesso», che non si può strappare se non a costo di immani sofferenze, una carriera eternante ma fatale, un calice di gioie e dolori da vuotare sino alla fine¹⁵⁹.

Elemento imprescindibile per l'attore, suo punto di forza e ciò in cui più fermamente Dumas père crede, è il genio, il talento, una facoltà posseduta da pochi e innata, non acquisibile con lo studio. Anche chi nasce «con il genio» interpretativo deve imparare a farlo emergere, al pari di Prassitele o Michelangelo, che hanno saputo estrarre una Venere o un Mosè dal blocco di marmo che già li conteneva *in potenza*¹⁶⁰, ma stimolare il genio significa acquisire nello spazio del quotidiano una sorta di abitudine a vivere con intensità e a non frenare le forti emozioni. In quest'ottica anche una vita eccessiva, sregolata, nel quotidiano trova la propria ragion d'essere, rispondendo a un preciso principio di poetica:

KEAN Hai ragione, vecchio amico mio; sento che mi ammazzo con questa vita di orge e di dissipazioni. Ma, che vuoi? Non posso mutare. Occorre che un attore conosca tutte le passioni per poterle esprimere bene. Io le studio su me stesso, ed è il mezzo di imprimerle nella memoria¹⁶¹.

Nella visione dumasiana, dunque, condizione indispensabile per essere grandi artisti sulla scena è vivere travolgenti passioni, condurre un'esistenza fuori dalle regole, eccentrica. L'attore può eccellere solo a patto che nello spazio del reale conosca l'ebbrezza delle tempeste interiori. Infatti la consuetudine a lasciarsi rapire da sensazioni ardenti crea una sorta di predisposizione, rende capaci di suscitare o di disseppellirle con facilità al momento opportuno di fronte agli spettatori. Tale processo creativo si verifica anche nel caso della passione amorosa. L'intensità del sentimento provato per una donna, scelta come angelo-guida, mette in moto il genio rappresentativo di Kean:

NERVAL, *Ad Alexandre Dumas*, in GÉRARD DE NERVAL, *Le figlie del fuoco*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 3-11.

¹⁵⁹ Cfr. KEAN, II, 4, pp. 12-13.

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, II, 4, p. 11.

¹⁶¹ *Ivi*, II, 2, p. 9 (trad. it. PETRICCIONE, II, 2, p. 28).

KEAN A volte avviene che tra le donne che assistono assiduamente alle nostre rappresentazioni noi ne scegliamo una di cui facciamo l'angelo ispiratore del nostro genio; e tutto ciò che vi è di tenero e di appassionato nelle nostre parti lo rivolgiamo a lei...¹⁶².

Descritto al principe di Galles come un «amore d'artista», un tale tipo di affetto costituisce, secondo l'attore, il motivo del successo dei più grandi interpreti teatrali¹⁶³, ma allo stesso tempo rappresenta anche la principale ragione del fallimento della sua *liaison* con la contessa di Koefeld. Per esemplificare pienamente l'argomento, Dumas père si avvale dell'inserimento di un frammento tratto da *Romeo and Juliet*, in parte adattato e semplificato nel linguaggio secondo la prassi scenica dell'epoca¹⁶⁴. Il celebre brano shakespeariano viene introdotto nel corpo della commedia per poter contrapporre al fedele e coraggioso amore degli amanti veronesi il tradimento di un patto d'amicizia con il principe di Galles e la fine del legame sentimentale con Eléna. Come Anna Damby si innamora di Kean nelle molte figure interpretate, anche l'attore nella contessa di Koefeld ritrova le eroine amate dai personaggi da lui recitati. Tuttavia mentre la giovane ereditiera riesce a trasportare nel reale la propria passione, la stessa cosa non può accadere al protagonista della *pièce*, perché solo un *amour-passion* ideale e totalizzante è d'aiuto alla sua creatività artistica e, di conseguenza, fonte di gloria in teatro. Quando, anziché assumere su di sé i sentimenti di dolcezza amorosa propri di Romeo, Kean diviene preda della gelosia, lo spettacolo fallisce. Come a dire: se manca l'incarnazione, se il vortice dei sentimenti della vita domina gli affetti del personaggio, lo spettacolo è destinato a cadere. Condizione indispensabile affinché l'attore riesca, dunque, è che l'incarnazione si realizzi.

¹⁶² KEAN, IV, 6, pp. 26-27 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 6, p. 67).

¹⁶³ «KEAN – Ve l'ho detto, che ho per lei semplicemente quell'amore d'artista, al quale i più grandi attori devono i loro più bei successi... Ma di questo amore io ho fatto la mia vita, vedete! Più della vita, la mia gloria! Più della gloria... la mia felicità», KEAN, IV, 6, pp. 26-27 (trad. it. PETRICCIONE, IV, 6, p. 68).

¹⁶⁴ Cfr. KEAN, IV, 9, p. 29. Si segnala che in corrispondenza di questo inserimento entrambe le edizioni italiane di Petriccione riportano una traduzione basata sul testo shakespeariano anziché sulla versione del dialogo proposta da Dumas père. Per il testo della tragedia cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet*, in *The Riverside Shakespeare*, general and textual editor G. Blakemore Evans with the assistance of J. J. M. Tobin, cit., pp. 1101-1145, riferimento III, 5, vv. 1-59, p. 1127; trad. it. WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, cit., vol. IV (*Le tragedie*), pp. 17-261, riferimento pp. 172-179.

8. *La figura di Kean nel copione di Gustavo Modena*

In occasione di un'esibizione di Gustavo Modena in *Kean*, il 14 maggio 1845 Niccolò Tommaseo annota così l'evento nel suo *Diario*: «Sento il *Kean* recitato dal Modena, dramma del Dumas congegnato con quell'artificio che tien desta la curiosità, ma non i nobili affetti. Raro ingegno, sprecato. Il Modena pensa troppo a quello che dice e fa; per non cantare, predica»¹⁶⁵. Alla luce di quanto sin qui esaminato, il frammento introduce questioni particolarmente suggestive e invita a un'attenta riflessione. Come ha recentemente sottolineato Marzia Pieri, Tommaseo, che predilige gli spettacoli commoventi e negli attori «cerca il cuore», non condivide il razionalismo estetico o il respiro progettuale che accomuna i grandi intellettuali della sua epoca quando si occupano di teatro¹⁶⁶. Di Gustavo Modena, ad esempio, di cui riconosce l'indubbia grandezza artistica, censura proprio «la volontà di tessere con il pubblico un dialogo critico»¹⁶⁷.

Per quanto riguarda la concezione della commedia dumasiana il commento dello scrittore dalmata sembra piuttosto perentorio: il meccanismo drammatico è elaborato efficacemente per tener viva l'attenzione, ma non coinvolge altrettanto bene dal punto di vista emotivo. Considerando i molti slanci passionali che caratterizzano gran parte delle battute del protagonista o di Anna Damby, tale giudizio appare per lo meno singolare e invita a domandarsi se non nasca esclusivamente da una visione dello spettacolo di Modena, senza una lettura autonoma del testo dumasiano. La recensione offerta, infatti, sembra riproporre quanto messo in luce nell'analisi del copione dell'attore veneziano: un'attenzione agli snodi causali dell'intreccio coniugata con un ridimensionamento del versante dedicato all'*amour passion*. Anche il punto in cui Tommaseo prende in considerazione l'attitudine raziocinante dell'interpretazione di Modena, messo a confronto con alcune specifiche scelte drammaturgiche riscontrabili nel manoscritto (come ad esempio l'insistita attenzione al tema dell'onore individuale), assume un rilievo molto più pregnante di quanto non sembri avere a una prima lettura.

¹⁶⁵ NICCOLÒ TOMMASEO, *Diario intimo*, a cura di Raffaele Ciampini, Torino, Einaudi, 1946³, p. 373. Sul rapporto Modena Tommaseo si veda anche BICE RIZZI, *Gustavo Modena e Niccolò Tommaseo in alcune lettere inedite nei primi mesi del '48*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», a. XXVII, fasc. I, 1948, pp. 31-53.

¹⁶⁶ Cfr. MARZIA PIERI, *Tommaseo e il fantasma dell'opera*, in MARIO ALLEGRI (a cura di), *Niccolò Tommaseo dagli anni giovanili al "secondo esilio"*, Atti del convegno di Studi, Rovereto 9-11 ottobre 2002, Rovereto, Osiride, 2004, (Atti Accademia Roveretana degli Agiati, a. 254, ser. VIII, vol. IV, A, fasc. II), pp. 261-288, riferimento p. 272.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Un tassello fondamentale per avalorare questa ipotesi viene fornito dal tracciato metateatrale, a riprova di quanto messo in luce da Nicola Mangini sull'attività spettacolare dell'artista veneziano, «da lui intesa come una manifestazione di natura politica»¹⁶⁸. A differenza di quanto previsto nel testo dumasiiano, la rappresentazione, che nel quarto atto Kean concede a beneficio dei vecchi compagni d'arte, nella versione modeniana diventa «il terz'atto di Amleto e la parte di Falstaff»¹⁶⁹. Se le vicissitudini legate al sostanziale insuccesso di un allestimento di *Othello* al Teatro Re di Milano nel 1842¹⁷⁰ sembrano convincere l'artista della difficoltà di far accettare la drammaturgia shakespeariana al pubblico della penisola italiana (cosa che invece riuscirà nei decenni successivi agli allievi Rossi e Salvini), facendolo desistere da altri analoghi tentativi, la commedia di Dumas père gli concede l'opportunità di interpolare un brano di un testo molto amato, ma che non porterà mai interamente sulla scena. La variante proposta inaugura, inoltre, una felice tradizione scenica, successivamente presentata come propria da Ernesto Rossi:

Con tutti questi pensieri che mi martellavano il cervello, io mi accingevo a rappresentare il *Kean*. Già si sapeva, che io aveva portato qualche variazione allo strano e originale lavoro fino dal 1853: e l'autore in allora vivo, le aveva approvate. Io aveva tolto il teatro di sopra il teatro, servendomi per scena della scena medesima, e della platea per platea, ecc. e aveva sostituita alla scena di Romeo e Giulietta, quella fra Amleto e Ofelia¹⁷¹.

La decisione di sostituire una scena amorosa con la riflessione sull'onore e sul senso della vita presente in *Amleto*, rende evidente il desiderio di Modena di focalizzare il nucleo fondamentale della concezione del personaggio di Kean sul tema della dignità. A tal fine il celebre monologo del principe danese viene accorciato e rielaborato affinché emergano con particolare spicco i rilievi presenti in Shakespeare contro la viltà, la tirannide e l'ingiustizia:

¹⁶⁸ NICOLA MANGINI, *Gustavo Modena e il teatro italiano del primo Ottocento*, cit., p. 24.

¹⁶⁹ *Copione Modena*, III, 6, [c. 14v]; cfr. KEAN, III, 6, p. 16; TALLONE 1839, III, 6, p. 67; TALLONE 1845, III, 6, p. 32.

¹⁷⁰ Cfr. ARMANDO PETRINI, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in ROBERTO ALONGE (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, cit., pp. 209-211; ROBERTO ALONGE, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 39-40.

¹⁷¹ ERNESTO ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*, con proemio di Angelo De Gubernatis, 2 voll., Firenze, Niccolai, 1887, vol. I (*Lettera cinquantesimaottava*), pp. 334-348, citazione p. 338. Cfr. LAMBERTO SANGUINETTI, *La compagnia reale sarda (1820-1855)*, Bologna, Cappelli, 1963, pp. 103-106 e pp. 146-147; *Voce Rossi, Ernesto*, a cura di Giuseppe Pastina, in EDS.

AMLETO Essere o non essere: ecco il problema. Qual è virtù? Patire i colpi dell'ingiusta fortuna, o ribellarsi contro tanti mali, opporsi al torrente, e finirli? Morire? Riposare... null'altro. E dire con tal sonno ~~dire noi poniamo~~ pongo un termine alle angosce della vita, e a quella sequela interminata di dolori che retaggio sono della carne. Tal porto ove ogni tempesta cessa, esser dovrebbe con ardore desiderato. Morire... dormire... ~~riposare~~ dormire... ~~riposare~~? Sognar forse: ecco l'idea terribile. Quai sogni sopravverranno in quel letargo di morte? Spogliati di questo inviluppo mortale, qual altra vita rimane? Questo dubbio è quello che dà sì lunga durata alla nostra pazienza. Ché qual uomo sopportar vorrebbe le inique del tempo, le ingiustizie dei tiranni, l'invidia, ~~gli oltraggi dei superbi~~, le torture dell'amor disprezzato, ~~della legge, dolenza dei grandi~~, i rabbuffi iniqui che la virtù paziente soffre dai viziosi oppressori, quando con una breve lama si potrebbe procurarsi il riposo? ~~Chi vorrebbe sopportare tante sorme,~~ e sudare e gemere sotto il peso d'una laboriosa vita, se il timore d'un avvenire dopo morte... ~~paese sconosciuto da cui niun viaggiatore ritorna non immergesse gli spiriti in una spaventosa perplessità, non ne facesse preferire il patimento de' mali che sentiamo, al fuggire verso altri mali sconosciuti? Che ci sono per~~ Così la coscienza ci rende vili. (Zitto) È la vaga Ofelia. Oh Vergine, nelle tue preci sovventi de' miei peccati!¹⁷².

La rappresentazione di Kean prosegue poi con il dialogo in cui Ofelia restituisce i doni ricevuti da Amleto mentre lui le risponde invitandola ripetutamente a rinchiudersi in un convento. Se il brano vanifica la contrapposizione tematica ideata dallo scrittore francese tra l'amore fedele degli amanti veronesi e il possibile tradimento di Eléna, introduce in modo più diretto e meno complesso la questione della gelosia verso il principe di Galles. Si è detto, inoltre, come Modena identifichi nello scontro con lord Mewill, sul finale del terzo atto, il momento in cui il protagonista mostra la massima distinzione di modi mentre viene insultato e rinunci invece a rappresentare il confronto dialettico con il conte di Koefeld. Anziché deviare in una direzione impropria le vicende, dunque, la scelta di proporre il monologo di Amleto quasi alla fine del quarto atto, *mutatis mutandis*, si rivela un'accorta

¹⁷² *Copione Modena*, IV, 7, [cc. 25v-26r]. Per il testo della tragedia cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet, Prince of Denmark*, in *The Riverside Shakespeare*, general and textual editor G. Blakemore Evans with the assistance of J. J. M. Tobin, cit., pp. 1183-1245, riferimento III, 1, vv. 55-149, pp. 1208-1209; trad. it. WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatro completo*, a cura di Giorgio Melchiori, cit., vol. III (*I drammi dialettici*), pp. 1-327, riferimento pp. 156-163.

soluzione per ribadire ulteriormente il tema dell'assoluta lealtà e onorabilità del protagonista, seguendo i dettami di un personaggio concepito a partire da Dumas père, ma mediante quella «seconda creazione dal canto dell'attore per la quale il tipo ideato all'autore [...] talvolta resta corretto de' suoi difetti, tal'altra acquista una virtù fino allora nascosta»¹⁷³. Un'attitudine che in Modena corre parallela all'interesse per la rappresentazione intesa come opera unitaria e che, alla luce delle riflessioni più recenti, Armando Petrini ha definito protoregia d'attore o "altra regia"¹⁷⁴.

¹⁷³ LUIGI BONAZZI, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., p. 16.

¹⁷⁴ Cfr. ARMANDO PETRINI, *L'altra regia. Precedenti ottocenteschi dell'attore-regista: il singolare caso di Gustavo Modena*, in ROBERTO ALONGE (a cura di), *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, cit., pp. 194-196 e p. 206.



Kean, Atto IV, scena IV, immagine tratta da: ALESSANDRO DUMAS [père], *Kean o sia genio e sregolatezza*, versione di C.G. Tallone, Milano, Bonfanti, 1839.