

MARIALUISA FERRAZZI

## LE TEORIE RIFORMATRICI DI LUIGI RICCOBONI NELLA RUSSIA DEL XVIII SECOLO

La recente, corposa monografia di Sarah Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni*,<sup>1</sup> pur adottando una prospettiva critica programmaticamente circoscritta, ha avuto il grande merito di richiamare l'attenzione della comunità scientifica sulla figura del famoso Lelio (Modena, 1676-Parigi, 1753), ponendola al centro di un'ampia rete di interrelazioni culturali e, soprattutto, rilevandone l'intensa attività profusa sia nell'ambito della pratica teatrale che in quello della ricerca erudita e dell'elaborazione teorica. Infatti, dopo la monumentale ricostruzione biografica data alle stampe da Xavier de Courville tra il 1943 e il 1958 e l'agile volumetto *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, proposto da Salvatore Cappelletti nel 1986, al retaggio riccoboniano sono stati prevalentemente dedicati studi che, pur ricchi di nuovi e interessanti apporti conoscitivi, ne hanno tuttavia approfondito solo segmenti o aspetti particolari.<sup>2</sup>

Della quarantennale presenza di Riccoboni sulle scene italiane e francesi non occorre qui dir molto: attore a quattordici anni (il padre, Antonio, a

1. S. DI BELLA, *L'expérience théâtrale dans l'oeuvre théorique de Luigi Riccoboni: contribution à l'histoire du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Champion, 2009.

2. X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle: Luigi Riccoboni dit Lelio*, Paris, Droz-Librairie théâtrale, 1943-1958, 3 voll.; S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Ravenna, Longo, 1986. Per ulteriori dettagli bibliografici si veda la succitata monografia di Di Bella e L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa* (1728), riediz. a cura di V. GALLO, IRPMF-CNRS, 2006, «Les savoirs des acteurs italiens», consultabile on line all'indirizzo: <http://www.iremuscns.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens> (data dell'ultimo accesso: 23 aprile 2016). A Valentina Gallo si deve anche un'aggiornata ricostruzione biografica di Riccoboni: cfr. la relativa voce in F. BARTOLI, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL. fino a' giorni presenti* (1781-1782), a cura di G. SPARACELLO, introd. di F. VAZZOLER, trascrizione di M. MELAI, IRPMF-CNRS, 2010, pp. 380-386, «Les savoirs des acteurs italiens» (consultabile on line all'indirizzo: <http://www.iremuscns.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens> [ultimo accesso: 23 aprile 2016]). E si veda qui il contributo di Emanuele De Luca.

suo tempo era stato un Pantalone di discreto successo al servizio del duca di Modena) e capocomico a ventidue, a quarant'anni, nel 1716, fu chiamato dal reggente di Francia, Filippo d'Orléans, a ridar vita alla Comédie Italienne di Parigi, dove rimase fino al 1729, quando decise di ritirarsi dalle scene. Quanto alla produzione scritta, come è noto, oltre a numerosi scenari,<sup>3</sup> Riccoboni ci ha lasciato una nutrita serie di opere di varia natura. Alcune di esse – *l'Histoire du Théâtre Italien depuis la décadence de la comédie latine* (1728-1731, 3 voll.) e le *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) – procedono alla ricostruzione storico-critica dei generi teatrali praticati fin dall'antichità nell'intero spazio europeo e, insistendo sull'ottica diacronica, tentano di dimostrare l'urgenza di procedere a una loro radicale riforma; altre – *Dell'arte rappresentativa* (1728) e *Pensées sur la déclamation* (1738) – sono fra i primi 'manuali' sul mestiere dell'attore inteso, sulla base della personale esperienza di vita, come una pratica artistica e, insieme, sociale; altre ancora – le *Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (1736), il *Discorso della commedia all'improvviso*<sup>4</sup> e *De la réformation du théâtre* (1743) –, muovendo dalla persistente convinzione della necessità di un profondo rinnovamento teatrale, giungono a vagheggiare l'istituzione di un teatro di stato, organizzato secondo ben delineate norme etico-religiose volte a disciplinare gli aspetti non solo contenutistici, ma anche performativi dell'arte della scena.

Guardando al complesso delle opere citate, ci si potrebbe domandare come mai Riccoboni – che, malgrado le coraggiose sperimentazioni effettuate durante il periodo italiano, aveva costruito il suo successo sull'interpretazione di vecchie e nuove 'improvvisate' –, procedendo nella sua riflessione teorica in sostanza abbia mantenuto, se non estremizzato, la sua posizione critica nei confronti del teatro quale era concepito e praticato al suo tempo. Paradossale sembra soprattutto il fatto che nel suo slancio riformatore l'artista, più che da finalità di ordine estetico, si sia lasciato guidare da preoccupazioni di natura squisitamente morale. Come ben ci ricorda Xavier de Courville, le cause del fenomeno vanno individuate nelle modalità dell'educazione impartita al giovane Luigi. Pur appartenendo a una famiglia di attori, egli si formò infatti in un collegio di gesuiti, da dove il padre lo fece uscire di forza a quattordici anni, perché, sotto l'influsso del luogo, il ragazzo aveva cominciato a nutrire l'idea

3. Cfr. nota 10.

4. Secondo Irene Mamczarz la stesura del *Discorso*, pubblicato solo nel 1793, è iniziata fra il 1721 e il 1722. Nel 1725, «evidentemente in vista di una possibile pubblicazione», il testo fu sottoposto a revisione. Non avendolo potuto dare alle stampe, Riccoboni avrebbe poi continuato ad aggiornarlo fino al 1743, quando vide la luce la *Réformation*. Cfr. L. RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di I. MAMCZARZ, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. xv-xvi.

di «farsi religioso». La religione da un lato, il palcoscenico dall'altro, commenta Xavier de Courville, «ont sans doute commencé dans son âme un combat qu'ils y poursuivront jusqu'à ses derniers jours: il ne tarde pas à souffrir de deux vocations contradictoires».<sup>5</sup> Sono queste due opposte vocazioni che spiegano non solo perché in Italia, alleandosi con Muratori, Maffei, Gravina e Martello, Riccoboni molto abbia fatto per imporre tragedie e commedie rinnovate nei toni e nei contenuti, ma anche perché in Francia, quattordici anni dopo la sua *retraite*, ormai vecchio, egli abbia deciso di concludere la sua carriera di studioso pubblicando la *Réformation* dove, come si diceva, l'indagine sulla decadenza del teatro già avviata nelle opere precedenti (parte I) si accompagna alla meticolosa illustrazione di una serie di cambiamenti atti a trasformare il palcoscenico in un luogo aperto alle istanze della morale cristiana (parte II).<sup>6</sup>

Riccoboni costruisce il suo percorso teorico sull'assunto – condiviso con «les Auteurs les plus graves»<sup>7</sup> che l'uomo non nasce né buono, né cattivo e che sono l'educazione, l'insegnamento e l'esempio che ne determinano il carattere e ne fanno un buon cittadino. Ciò premesso – sottolinea l'autore – non c'è chi non veda le enormi potenzialità insite nel teatro, la sua disponibilità a svolgere un'azione pedagogica di enorme portata e, in ultima istanza, a farsi strumento utile al buon funzionamento della società e alla sicurezza dello stato. Di fatto, nell'intenzione riccoboniana si trattava di recuperare l'impegno didascalico che era stato caratteristico dell'antica commedia greca, di ritornare alle origini, epurando commedie e tragedie da oscenità e passioni peccaminose e restituendo a chi si esibiva sulla scena decoro morale e dignità sociale.

Come si è accennato, la critica di Riccoboni investiva tutto il teatro europeo, ma la lunga pratica scenica portò il comico a concentrare la sua attenzione soprattutto sul teatro francese. Già nelle opere storiche, pur riconoscendo che in Francia il XVII secolo aveva espresso personalità di innegabile ingegno, egli non aveva temuto di avanzare numerose riserve nei confronti di molti dei più acclamati capolavori del periodo. Nel *Discorso*, procedendo a un parallelo fra teatro italiano e francese, aveva puntato il dito contro l'eccessivo patetismo della «dizione» di quasi tutte le tragedie d'oltralpe; in alcune di esse aveva poi condannato l'inverosimiglianza delle scene e l'artificiosità degli snodi psicologici; in altre, specie in quelle del pur amato Racine, aveva deplorato il tratto «romanzesco» di molti amori. Aveva inoltre trovato inutile e scenicamente poco funzionale la sostituzione del coro e del corifeo con i 'confidenti'

5. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., to. I, p. 30.

6. Per questo lavoro ci siamo serviti della ristampa anastatica dell'edizione Paris, Debure-Le Breton, 1767 (Genève, Slatkine reprints, 1971).

7. Ivi, p. 50.

e criticabile gli era sembrata anche la troppo rigida osservanza delle tre unità aristoteliche.<sup>8</sup> Quanto al cosiddetto ‘genere basso’,<sup>9</sup> aveva lamentato lo stato di degrado in cui l’Improvvisa era precipitata nella sua terra d’origine e aveva rilevato che, benché la Francia non mancasse di «comédie di buon uso», in generale le pièces francesi erano comunque «perniciose». E se riformare la tragedia significava emendarla nel senso suindicato, riformare la commedia per Riccoboni voleva dire passare da «favole viziose» a «favole oneste», liberare gli intrecci dalla scurrilità ereditata dalla commedia classica, e, abbandonate le maschere, sviluppare il soggetto su di un ‘carattere’ plasmato sulla realtà, psicologicamente approfondito e, soprattutto, capace di farsi veicolo di edificazione morale. Ciò comportava, naturalmente, anche importanti modifiche di natura formale. Per costruire personaggi esemplari si rendeva infatti necessario sostituire gli esili canovacci predisposti per la recitazione all’improvviso con trame «diffusamente scritte», cui i comici, non di rado «ignoranti e scostumati», sarebbero stati costretti ad attenersi con precisione: una sostituzione sulla cui importanza ai fini dell’evoluzione teatrale pare qui superfluo insistere e cui negli anni trascorsi alla Comédie Italienne lo stesso Lelio attese più volte nell’intento di offrire delle pièces atte a «servir di modello per una corretta commedia» e «convenevoli a quel purgato teatro per cui non così poco ho scritto».<sup>10</sup>

Nella *Réformation*, ribadita la necessità dell’avvento di un nuovo teatro<sup>11</sup> e messi a fuoco gli elementi basilari, la critica riccoboniana si esplica nella minuziosa disamina di trentanove tragedie e tredici commedie dei maggiori autori del Sei-Settecento francesi scrupolosamente suddivise in tre gruppi diversi: quello delle opere da conservare, quello delle opere da correggere e quello delle opere da rigettare (parti III, IV e V per la tragedia; parte VI per la

8. RICCOBONI, *Discorso della commedia all’improvviso e scenari inediti*, cit., pp. 14 ss.

9. Ivi, pp. 25 ss.

10. Degli otto scenari riccoboniani di cui ci è giunta notizia (*La moglie gelosa; L’ubriaco; Il muto per spavento; Il filosofo deluso; Il giocatore; La vera amicizia; Il sospettoso; L’italiano maritato a Parigi*) ci sono pervenuti solo i primi sei (cfr. ivi, p. XI). Può essere interessante ricordare che le nuove commedie proposte da Riccoboni sulla scena del Nouveau Théâtre Italien di Parigi trovarono eco anche in Russia. La troupe italiana invitata alla corte di Anna Ioannovna nel 1735 allestì sei pièces che ben testimoniano dello sforzo messo in opera dagli attori per eliminare gli aspetti più triviali della tradizione comica e fornire ai propri personaggi sensibilità umana e spessore psicologico. Al riguardo cfr. M. FERRAZZI, *Commedie e comici dell’Arte italiani in Russia (1731-1738)*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 141-146 e 159-163. Per un quadro di riferimento: S. FERRONE, *La Commedia dell’Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

11. Necessità sostenuta anche nel saggio del 1736 su Molière dove, come egli stesso scrive nella *Preface* della *Réformation*, aveva cercato «d’annoncer de loin ce que je avois à dire sur la Réformation» (RICCOBONI, *De la réformation du théâtre*, cit., p. XIX).

commedia).<sup>12</sup> Ma il principale elemento di novità del testo non risiede tanto nel programmato ventaglio di modifiche repertoriali, quanto nella convinzione definitivamente raggiunta, chiarita ed elaborata di chi di quelle modifiche avrebbe dovuto essere l'artefice e il garante. Riccoboni si dice convinto che esso non possa essere né il pubblico, che è convinto che «parmi les amusements qui sont permis ou tolérez, celui du Théâtre doit être regardé comme le plus innocent»,<sup>13</sup> né la gente di teatro, per la quale, dato il comune sentire degli spettatori, una riforma condotta sul piano morale non potrebbe portare che a un disastro finanziario. Stante l'impossibilità di un rinnovamento perseguito per via 'interna', la scelta – sostiene Riccoboni – oscilla necessariamente fra la soppressione *tout court* del teatro e, all'altro capo, il suo affidamento a un ente esterno disponibile a farsi carico delle misure di ordine sia economico che organizzativo necessarie a tramutarlo in «un amusement aussi utile qu'agréable». <sup>14</sup> Naturalmente, in quanto uomo di teatro, Lelio non può che propendere per la seconda possibilità e, guidato dall'antica formazione, ma anche dallo spirito del tempo, auspica un intervento diretto delle autorità governative, giungendo a proporre l'istituzione di un *Conseil*, specificamente volto a disciplinare il teatro nel suo duplice aspetto di testo e spettacolo: una presa di posizione, come si vede, molto decisa, la cui sostanza reazionaria, ancorché eticamente fondata, non mancò di sollevare forte opposizione, ma che in realtà conseguiva a un'idea già avanzata da più parti. Il fiorentino Girolamo Bartolommei Smeducci

12. Fra le tragedie da conservare Riccoboni indica *Athalie*, *Iphigénie en Aulide*, *Andromaque*, *La Thébaïde ou les frères ennemis* e *Esther* di Racine, *Stilicon* di Thomas Corneille, *Héraclius*, *Dom Sanche d'Arragon* e *Polieucte* di Pierre Corneille, *Inès de Castro* di Antoine Houdar de La Motte, *Brutus* e *La mort de César* di Voltaire, *Atrée et Thyeste* e *Rhadamiste et Zénobie* di Prosper Jolyot de Crébillon, *Oreste et Pylade* di François-Joseph Lagrange-Chancel, *Manlius Capitolinus* di autore non precisato (ma con ogni probabilità di Antoine de La Fosse, 1698); fra le commedie: *Le misanthrope*, *Les femmes savantes*, *Les précieuses ridicules* e *Les fâcheux* di Molière e *Le chevalier joueur* di Charles Du Fresny. Fra le opere da correggere dodici sarebbero le tragedie (*Britannicus* di Racine, *Cinna*, *Les Horaces* e *Sertorius* di Pierre Corneille, *Oedipe* di Voltaire, *Géta* di Thomas Corneille, *Pénélope* di autore non precisato [ma con ogni probabilità dell'abate Claude-Charles Genest, 1684], *Médée* di Hilaire-Bernard de Longepierre, *Agrippa, ou le faux Tiberinus* di Philippe Quinault, *Romulus* di Houdar de La Motte, *Jugurtha* e *Amasis* di Lagrange-Chancel), e cinque le commedie (*L'avare* e *Le cocu imaginaire* di Molière, *Les Plaideurs* di Racine, *La mère coquette* di Quinault e *La réconciliation normande* di Du Fresny). Da rigettare totalmente sarebbero infine le tragedie *Le Cid*, *Pompée* e *Rodogune* di Pierre Corneille, *Bérénice*, *Mithridate*, *Phèdre*, *Alexandre Le Grand* e *Bajazet* di Racine, *Venceslas* di Jean Rotrou, *Astrate, roy de Tyr* di Quinault, *Le comte d'Essex* di Thomas Corneille, e le commedie *L'école des maris*, *L'école des femmes* e *Georges Dandin* di Molière.

13. Ivi, p. 66.

14. Ivi, p. 47.

ne aveva trattato nel 1658 nella sua *Didascalìa, cioè è Dottrina comica*,<sup>15</sup> nel 1699 il D'Aubignac l'aveva riproposta nella sua *Pratique du théâtre* e, nel periodo in cui Riccoboni si esibiva a Parigi, l'Abbé de Saint-Pierre era tornato a svilupparla nel suo *Mémoire pour rendre les spectacles plus utiles à l'état* (1726). È del resto ben noto che la natura e la funzione del teatro erano divenute oggetto di dibattito anche all'interno del riformismo illuminista e che la convinzione che gli allestimenti scenici da mezzo di puro intrattenimento dovessero farsi veicolo di propaganda culturale era condivisa da molti intellettuali di chiaro prestigio sia in Italia che in Francia:<sup>16</sup> un fatto che non faceva altro che aggiungere forza alle proposte di Riccoboni,<sup>17</sup> mettendone in ombra le originarie motivazioni di ordine principalmente religioso.

Ma, riprendendo quanto già proposto altrove,<sup>18</sup> in questa sede più che sui contenuti della *Réformation* e sui loro contraccolpi formali vorrei attrarre l'attenzione su un dettaglio della vicenda editoriale del testo: il fatto, cioè, che esso sia stato dedicato a Elisabetta Petrovna, figlia di Pietro I il Grande, dal 1741 imperatrice di Russia. Di per sé l'operazione non era certo originale. Alla ricerca di qualche soddisfazione materiale, lo stesso Riccoboni aveva già dedicato l'*Histoire* a Carolina, regina di Gran Bretagna e le *Réflexions* a Elisabetta Farnese, regina di Spagna. Ma, ci si chiede, da dove proveniva l'idea di rivolgere la sua opera più audace e in certo modo conclusiva proprio a Elisabetta, da poco sovrana di uno stato molto potente, ma lontano, con il quale i rapporti erano ancora estremamente limitati e guardinghi e della cui situazione

15. Cfr. G. BARTOLOMMEI, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, saggio introduttivo, ediz. critica e note a cura di S. PIAZZESI, Firenze, Firenze University Press, 2016.

16. Fra i quali il marchese Giovan Gioseffo Orsi e Ludovico Antonio Muratori, cui, non a caso, Lelio era personalmente legato e che in nome del progresso sociale giunsero addirittura a sostenere una «pedagogia autoritaria» (V. FERRONE, *I profeti dell'illuminismo: le metamorfosi della ragione nel tardo Settecento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 149).

17. Che peraltro non mancavano di considerevoli aperture di sapore già moderno. Ad esempio, esse prevedevano che nel summenzionato *Conseil*, a quattro 'guardiani' della morale e dell'ordine pubblico (un rappresentante del re o del senato, un sostituto del luogotenente generale di polizia e due dottori della facoltà di teologia) dovessero essere affiancati tre-quattro rappresentanti dell'invenzione poetica e dell'esecuzione scenica (due «poeti di Teatro» e uno o due comici). Particolarmente avanzata per i tempi pare l'idea di istituire accanto al teatro un edificio in cui potessero essere accolti non solo gli attori ancora in attività, ma anche quelli già usciti di scena, cui allora era spesso riservato un destino di abbandono e miseria e la cui esperienza è invece considerata da Lelio un prezioso tesoro da custodire e trasmettere ai più giovani.

18. Cfr. M. FERRAZZI, *Iz predystorii Rossijskogo teatra: A.D. Kantemir i ital'janskij akter i teatral'nyj dejatel' Luidži Rikkoboni*, in *Literatura rosyjska XVIII-XXI w. Dialog idei i poetyk*. Atti del convegno (Łódź, 18-20 settembre 2006), a cura di O. GŁÓWKO, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2008, pp. 43-56.

politica e culturale si avevano notizie così rarefatte e imprecise da farlo per lo più percepire come un paese di ‘barbari’?

Promotore del contatto stabilito da Riccoboni con la corte Pietroburghese fu Antioch Dmitrievič Kantemir (1708-1744), uno dei massimi rappresentanti di quella nuova cultura laica ispirata al pensiero occidentale che nel primo quarto del XVIII secolo Pietro il Grande introdusse a forza nel suo impero. Figlio di Dmitrij Kantemir, principe di Moldavia riparato in Russia nel 1711,<sup>19</sup> Antioch Dmitrievič contribuì in maniera determinante allo sgretolamento del sistema letterario anticorosso. Particolarmente incisivo fu il suo apporto nell’ambito della satira, un genere ancora sconosciuto alla Russia del tempo, per il quale il poeta trasse ispirazione non solo dai grandi modelli dell’antichità classica (Orazio, Persio, Giovenale), ma anche dai corifei dei recenti e/o coevi movimenti europeo-occidentali, in specie francesi (Boileau, Rénier, La Bruyère, Voltaire). Benché programmaticamente indirizzate contro il vizio e non ‘i viziosi’ e circolanti in forma ancora manoscritta, le satire kantemiriane erano troppo ricche di polemici riferimenti caricaturali alla Russia della fine anni Venti-inizio anni Trenta, perché Anna Ioannovna, la nipote di Pietro il Grande assunta al trono nel 1730, non ne fosse irritata. Nessun componimento fu dato alle stampe<sup>20</sup> e il 1° gennaio 1732 Kantemir fu inviato a Londra come rappresentante diplomatico (‘residente’) della Russia: un incarico apparentemente prestigioso, che di fatto mascherava una crudele condanna all’esilio protrattasi fino alla morte, d’altronde assai precoce, del poeta.

Raffinato cultore della lingua e della cultura italiana e uomo assai curioso dell’arte teatrale che, come la satira e gli altri generi poetici privilegiati dal classicismo, al tempo in Russia stava muovendo i primi passi,<sup>21</sup> una volta arrivato a Londra, Kantemir strinse subito amichevoli rapporti con i più brillanti intellettuali italiani attivi nella capitale inglese, molti dei quali erano in qualche modo legati al mondo del teatro: con il poeta Paolo Rolli, maestro d’italiano a corte e fecondo librettista; con Nicola Porpora, compositore e maestro di canto di grande fama, che al tempo dirigeva la compagnia italiana del teatro di Haymarket; con Carlo Broschi (Farinelli), Gaetano Caffarelli e Francesca Berto-

19. Desideroso di liberare la sua terra dal potere ottomano, nel 1711 Dmitrij aveva stretto un accordo segreto con Pietro in guerra con i turchi. Il conflitto aveva però avuto un esito sfavorevole ai russi e, temendo rappresaglie da parte della Porta, Dmitrij si era rifugiato con la famiglia presso il suo comunque potente alleato.

20. Le *Satire* furono dapprima pubblicate in traduzione francese (Londra, 1749 e Londra, 1750). Nel 1752 fece seguito una traduzione tedesca. In Russia l’opera apparve solo nel 1762 dopo la morte di Elisabetta Petrovna.

21. Per brevi informazioni sull’argomento cfr. M. FERRAZZI, *Ancora sulle tracce di Pietro Pertici. La tournée Pietroburghese (1733/34?-1738)*, «Studi goldoniani», XII n.s. 4, 2015, pp. 41-45.

li, considerati fra i migliori cantanti del loro tempo; con Giovanni Bononcini che, celebre violoncellista e compositore, come operista rivaleggiava addirittura con George Frideric Händel. Molto probabilmente fu proprio Bononcini a presentare Riccoboni a Kantemir: il musicista era infatti sposato con Margherita Balletti, sorella di Elena, la famosa Flaminia, seconda moglie di Lelio.

Ufficialmente Riccoboni fu a Londra due volte: la prima nel 1727, per prendere conoscenza diretta del teatro inglese anche in vista dei suoi programmati lavori storici (pare che il re d'Inghilterra lo avesse invitato a Londra fin dal 1716, senza peraltro ottenere il necessario permesso dal reggente francese); la seconda nel 1728, per assolvere a una missione politica segretamente affidatagli dal cardinale de Fleury.<sup>22</sup> Non è da escludere che, dopo aver lasciato le scene nel 1729, Riccoboni sia ritornato nella capitale inglese in forma privata e lì abbia avuto occasione di conoscere Kantemir. È in ogni caso certo che fu proprio a Lelio che nel 1738, ricevuto l'ordine di trasferirsi a Parigi, il poeta russo chiese di aiutarlo a trovare un alloggio adeguato al suo ruolo diplomatico.<sup>23</sup> Antioch Dmitrievič aveva allora trent'anni, ben trentadue meno di Riccoboni, ma, come Marcelle Ehrhard giustamente ricorda, negli anni parigini, forse anche a causa del persistente diniego al ritorno in patria<sup>24</sup> e delle sempre peggiori condizioni di salute, il poeta stava vivendo un importante processo di evoluzione interiore. Nelle due ultime *Satire* scritte a Parigi «la verve satirique – nota la studiosa francese – a presque complètement disparu pour faire place à des réflexions sur le rôle de l'éducation et celui de la littérature. Il semble que, loin de la patrie qu'il avait entendu servir en mettant au jour les tares qui la souillaient, Cantemir ait renoncé à ses dons d'observation caustique pour se réfugier dans la pensée abstraite».<sup>25</sup>

In questo delicato momento esistenziale, del quale alcune opere offrono una commovente registrazione,<sup>26</sup> anche l'idea che Kantemir aveva del teatro mutò

22. Sui viaggi di Riccoboni in Inghilterra cfr. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cit., to. II, cap. XVI, § 1 e 3. Quanto alla missione politica da svolgere, si trattava di saggiare le intenzioni dell'Inghilterra a proposito di Gibilterra, contesa dalla Spagna. In seguito a questo incarico Riccoboni, che, dopo anni resi molto difficili dallo scarso successo di pubblico e dai contrasti con gli altri membri della compagnia, era ormai in procinto di lasciare il teatro, nutrì la speranza, presto delusa, di poter entrare nella diplomazia.

23. Cfr. la lettera del 18 agosto 1738 (cit. in H. GRASSHOFF, *Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa*, Berlin, Akademie-Verlag, 1966, p. 167), con la quale Kantemir ringraziava Riccoboni della sua disponibilità.

24. Cui si aggiunse anche quello di poter effettuare un soggiorno per motivi di salute nell'amatissima Italia.

25. M. EHRHARD, *Le prince Cantemir à Paris: un ambassadeur de Russie à la cour de Louis XV (1738-1744)*, Paris, Les Belles Lettres, 1938, p. 207.

26. Cfr., ad esempio, le sue cosiddette *Pis'ma o prirode i človeke* ('Lettere sulla natura e l'uomo'), un vero e proprio trattato filosofico edito solo nel 1868.



sensibilmente. Il riconoscimento delle alte potenzialità educative e culturali del gioco scenico indusse in lui un inevitabile disinteresse per la sua funzione ludica e particolarmente acuto dovette farsi il senso della responsabilità civile che grava su tutti coloro che in qualche modo partecipano alla produzione teatrale e ne regolamentano le modalità di realizzazione e diffusione. Fu probabilmente tale senso di responsabilità che avvicinò Kantemir (non a caso buon conoscente anche di Nivelles de la Chaussée) alle posizioni espresse da Riccoboni nella sua *Réformation* e che, in particolare, lo portò a condividere la sua certezza che un teatro quale quello delineato da Lelio potesse essere realizzato con buon successo proprio in Russia, una nazione che, come si legge nella dedica, «n'a connu les Spectacles qu'en passant, et dont le goût n'est encore fixé sur aucun genre».<sup>27</sup> Non è anzi da escludere che l'idea di dedicare il testo all'«Illustre Fille de Pierre le Grand» possa essere stata suggerita all'italiano dallo stesso Kantemir.<sup>28</sup>

Come si è osservato, la dedica a un regnante non era di per sé operazione originale. Ma l'obiettivo in certo modo utilitaristico della riforma riccoboniana, la volontà di far «goûter de bonne heure à la jeunesse une morale sensée, propre à former de sages Politiques, d'intrépides Soldats, de bons Citoyens, des Magistrats integres et zéléz pour l'Etat»,<sup>29</sup> pareva rispondere in pieno alle esigenze di un immenso paese che solo da pochi anni si era aperto a forme di organizzazione politico-sociale di stampo moderno. In sostanza a Elisabetta Petrovna, da poco assunta al trono, l'intellettuale perseguitato e l'ex-comico trattatista proponevano una sorta di esperimento su vasta scala, per cui, come

27. RICCOBONI, *De la réformation du théâtre*, cit., p. VII.

28. Purtroppo finora non è stato rinvenuto nessun documento che possa far luce su questo dettaglio, così come, eccezion fatta per la lettera a Lestok di seguito citata, non sono stati rinvenuti né appunti personali, né lettere, in cui Kantemir si esprima diffusamente su Riccoboni e la sua opera. L'importanza che Kantemir ebbe per lo sviluppo dei rapporti teatrali fra Francia e Russia è comunque confermata da numerosi episodi. Rilevante fu, ad esempio, il ruolo da lui svolto nella stesura ed edizione (1739) del *Menšikov* di Pierre de Morand, una tragedia ispirata all'ascesa e alla caduta di Aleksandr Danilovič Menšikov, amico e collaboratore di Pietro il Grande: due personaggi storici destinati a trovare ampia accoglienza in tutte le letterature europee (cfr. F.J. PRIJMA, *Antioch Kantemir i ego francuzskie literaturnye svjazi*, in ID. *Russkaja literatura na Zapade* [1957], Leningrad, Nauka, 1970, pp. 38 ss., dove viene proposta anche una breve biografia di Riccoboni). Come alcuni documenti rinvenuti da Ljudmila Michajlovna Starikova stanno ad attestare, importante fu anche la parte che fra il 1741 e il 1742 Kantemir ebbe nell'ingaggio a nome della corte russa di una compagnia di attori francesi (la troupe guidata dal noto Charles de Serégny) destinata a rimanere in Russia fino al 1757 (cfr. *Teatral'naja žizn' Rossii v epochu Elizavety Petrovny. Dokumental'naja chronika 1741-1750*, a cura di L.M. STARIKOVA, Moskva, Nauka, 2003, n. 2, parte I, pp. 27 e 416-429, in partic. i docc. 387/a, 388, 391/a, 392, 393, 396, 400, 404, 405).

29. RICCOBONI, *De la réformation du théâtre*, cit., p. VIII.

Riccoboni scrive nella sua dedica, il teatro si sarebbe dovuto fare «école de vertu» e motore di progresso e civiltà.

In una lettera del 1° luglio 1742 inviata a Lestok, medico e confidente della zarina,<sup>30</sup> con allegata la dedica di Riccoboni, Kantemir scriveva:

Monsieur! La lettre ci-jointe m'a été remise par un homme de mérite dans son métier et qui a été ci-devant un des plus célèbres acteurs de l'Europe. Il est connu sous le nom de Lélío et il nous a déjà donné des livres de sa façon qui sont généralement estimés par les connaisseurs du Théâtre. Il en a un à l'heure qu'il est tout prêt à être publié, intitulé la 'Réforme du Théâtre', qu'il souhaiterait dédier à l'impératrice, notre auguste maîtresse, et c'est pour cet effet qu'il prend la liberté de lui écrire la lettre ci-jointe. Je supplie votre excellence de la présenter à sa majesté impériale dans quelque moment de loisir et de vouloir bien me faire savoir si sa majesté agréée que cette dédicace s'imprime.<sup>31</sup>

Il 26 luglio Lestok rispose di aver trasmesso la lettera all'imperatrice, che – precisava – «a témoigné gracieusement qu'elle [la dédicace] lui ferait plaisir».<sup>32</sup> Purtroppo, sebbene la *Réformation* e la relativa dedica fossero subito date alle stampe e inviate alla corte russa, alla dichiarata disponibilità di Elisabetta non

30. Iogann German Lestok (Johann Hermann Lestocq) (Lüneburg, 1692-San Pietroburgo, 1767) fu il primo medico di corte in Russia. Giunto a San Pietroburgo nel 1713, apparteneva a una famiglia di ugonotti francesi (il nome originario era Jean Armand de l'Estocq), trasferitasi in Germania dopo la revoca dell'editto di Nantes. Uomo di grande prestigio sociale fin dai tempi di Pietro I, Lestok giocò un ruolo di primo piano nel colpo di stato che nel 1741 portò al trono Elisabetta Petrovna, della quale divenne il consigliere più fidato. Lo straordinario potere di cui godeva ebbe fine nel 1745, quando Bestužev-Rjumin che, sebbene cancelliere dell'impero, era sottoposto come gli altri dignitari al suo capriccio, portò alla luce la fitta trama di interessi che lo legava sia alla Francia, dalla quale percepiva una lauta pensione, sia alla Prussia, dalla quale aveva invece ricevuto la nomina a conte. Nel 1748, in seguito alla scoperta di nuovi intrighi politici, fu arrestato e inviato in esilio. Ritornò in libertà solo dopo la morte di Elisabetta al momento dell'ascesa al trono di Pietro III (1762). Questi brevi riferimenti biografici spiegano perché la lettera di Kantemir del 1742 sia indirizzata a Lestok, mentre quella di Riccoboni di tre anni dopo fu inviata a Bestužev-Rjumin.

31. Cfr. L.N. МАЈКОВ, *Materialy dlja biografii kn. A.D. Kantemira*, in *Sankt Peterburg, Sbornik otd. russ. jaz. i slov. Imp. Akad. nauk*, 1903, to. LXXIII, p. 176.

32. Il passo della lettera di Lestok è riportato in GRASSHOFF, *Antioch Dmitrievič Kantemir und Westeuropa*, cit., p. 206. Può essere interessante ricordare che la dedica a Elisabetta piuttosto imprevedibilmente fu fonte per Riccoboni e Kantemir di non poche difficoltà. Come d'obbligo, infatti, in essa l'autore si rivolgeva alla zarina chiamandola «Votre Majesté Imperiale», ma in Francia il titolo di imperatore/imperatrice (1721) non era ancora stato ufficialmente accettato. Perché il testo della dedica fosse pubblicato nella sua forma originale fu necessario un intervento personale del ministro degli Esteri. Al riguardo cfr. la lettera di Kantemir a Lestok del 4 aprile 1743, citata in V.J. STOЈUNIN, *Antioch Kantemir v Pariže*, «Vestnik Evropy», 1880, 8, p. 185.

fece seguito nessuno dei concreti atti di patrocinio sperati da Riccoboni. Senza risposta rimase anche la lettera indirizzata tre anni più tardi, il 28 luglio 1745, ad Aleksej Petrovič Bestužev-Rjumin, cancelliere di Elisabetta, nella quale Lelio chiedeva umilmente notizie sulla sorte del suo libro e, ricordando l'impegno profuso a suo favore dall'ormai defunto principe Kantemir, implorava almeno «quelques mots honorables pour moi». <sup>33</sup> È probabile tuttavia che Elisabetta abbia non solo preso diretta conoscenza del testo di Riccoboni, ma anche molto riflettuto sul complessivo disegno di riforma da lui avanzato: il Teatro nazionale, da lei istituito nel 1756 (il Rossijskij Teatr, il primo teatro stabile russo dotato di attori professionisti e aperto al grande pubblico), tradusse in realtà molti dei principî enunciati nella *Réformation* e nel suo repertorio, oltre ai primi testi autoctoni, accolse molte delle opere del teatro sei-settecentesco francese analizzate da Riccoboni. Anche la rigida precettistica divulgata da Aleksandr Petrovič Sumarokov, cui fu inizialmente affidata la direzione del nuovo ente, pur richiamandosi esplicitamente all'*Art poétique* di Boileau, pare sostanzialmente conforme alle proposte di Riccoboni, alla cui base, del resto, stavano elementi sostanziali dell'insegnamento oraziano ripresi dallo stesso Boileau, quali il carattere morale dell'arte, le sue finalità utilitarie, la regola della verosimiglianza, la conciliazione dell'«utile» con il «dilettevole». Mosso dall'ambizione di diventare il «legislatore» del nascente parnaso nazionale, nel 1748, in due *Epistole* unanimemente considerate il manifesto del classicismo russo (l'*Epistola sulla lingua russa* [«Epistola o russkom jazyke»] e l'*Epistola sull'arte poetica* [«Epistola o stichotvorstve»]), Sumarokov aveva insistito sulla necessità di imparare a esprimere il proprio pensiero in forme linguistiche chiare e ordinate e, passando in rassegna i nuovi generi importati dall'occidente, aveva tentato di illustrare il complesso delle regole preposte a ciascuno di essi. Arrivato alla drammaturgia, aveva scritto:

Esaminiamo ora le caratteristiche e la forza dei drammi,  
 come l'autore deve dipingerci i vizi  
 e come deve fiorire la santa virtù:  
 il mercante, il nobile, il marchese, il conte, il principe, il sovrano salgono sulla scena,  
 l'autore trova il modo per turbare con l'azione la mente dei suoi spettatori.

33. Il contenuto della lettera, conservata insieme con la traduzione russa a suo tempo redatta dalla cancelleria del Collegio (Ministero) degli affari esteri presso l'AVPRI di Mosca (Archiv vnešnej politiki Rossijskoj imperii, F.14. Op.1. D.93. «R»), è proposto in appendice al presente lavoro. Mi è qui grato ringraziare la direzione dell'archivio per aver reso possibile la pubblicazione del documento. Quanto alla traduzione russa, essa è stata recentemente pubblicata in *Teatral'naja žizn' Rossii v epochu Elizavety Petrovny. Dokumental'naja chronika 1741-1750*, cit., n. 2, parte II, pp. 145-146, doc. 747.

Particolarmente interessante appare un distico dedicato alla commedia:

Per gli uomini di senno non scrivere buffonerie.  
Far ridere senza senso è dono di un'anima meschina,<sup>34</sup>

in cui la sumarokoviana condanna delle «buffonerie» russe richiama alla memoria la riprovazione con cui Lelio guardava agli sconci lazzi di tanti comici suoi contemporanei.

L'idea di teatro di Riccoboni sopravvisse oltre l'età di Elisabetta Petrovna. Dopo i pochi mesi di regno di Pietro III, le sorti della Russia furono affidate alla vedova, la tedesca Sofia di Anhalt-Zerbst, convertitasi all'ortodossia col nome di Ekaterina Alekseevna e assurta al trono come Ekaterina II (1762).

Donna molto colta che, benché a capo di un impero dove esisteva ancora l'istituto del servaggio, si voleva sovrana illuminata secondo i principî propugnati dai *philosophes* occidentali, Caterina amava intervenire nella vita del suo paese con iniziative di ordine non solo legislativo o sociale, ma anche squisitamente culturale. Molto fece per promuovere e migliorare la prosa giornalistica e le traduzioni,<sup>35</sup> ma intensa fu soprattutto la sua attività a favore del teatro, nel cui ambito si impegnò personalmente, decisa a farne un docile strumento di formazione morale e civile.<sup>36</sup> È indicativo che nel corso degli anni Sessanta nelle élites vicine alla corte si sia aperto un vivace dibattito sull'opportunità/necessità di adeguare i testi teatrali stranieri alle usanze russe, affinché il messaggio pedagogico che stava alla base della maggior parte delle opere scelte per la traduzione potesse essere meglio recepito dal pubblico nazionale. Indicativo è anche il fatto che sempre letterati dell'*entourage* cateriniano, accantonata la comicità alla Molière, si schierassero per la commedia edificante e lacrimevole di Destouches e La Chaussée e, un po' oltre, per il 'nuovo dramma' di Diderot e Lessing.

34. A.P. SUMAROKOV, *Epistola o stichotvorstve*, in ID., *Izbrannye proizvednenija*, introd., preparazione del testo e note di P.N. BERKOV, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1957, pp. 119 e 121. Per non appesantire troppo la lettura, qui e più avanti le citazioni da testi russi sono proposte solo in traduzione italiana.

35. Nel 1768 Caterina creò un *Sobranie, starajuščeesja o perevode inostrannykh knig* ('Società per la traduzione di libri stranieri') e, a partire dal 1769, stimolò la pubblicazione di una serie di fogli di carattere satirico (diversi dei quali, peraltro, presto soggetti a chiusura), facendo stampare a cura di uno dei suoi segretari «Vsjakaja vsjačina» ('Di tutto un po'), una rivista a cui collaborava di persona con contributi anonimi.

36. A Caterina, oltre ad alcune pièces e a interventi satirici scritti in francese, si devono anche opere (drammi storici, opere comiche e commedie) redatte nella lingua nazionale. Fra le commedie, spesso adattamenti di creazioni occidentali per i quali prezioso era l'aiuto dei segretari, di particolare fama godettero *O, vremja* ('Oh, tempo') e *Imjaniny gospoži Vorčalkinoj* ('L'onomastico della signora Vorčalkina').

Purtroppo non ci è noto se Caterina conoscesse la *Réformation* di Riccoboni, il cui nome – va ricordato – era peraltro alquanto noto non solo in Francia e in Italia, terre d'azione di Lelio, ma anche in Inghilterra (dove le *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* [1738] e le coeve *Pensées sur la déclamation* erano state tradotte già nel '41) e in Germania (dove negli anni Cinquanta proprio Lessing aveva non solo pubblicato una versione in tedesco dell'*Histoire du Théâtre Italien*, ma anche corroborato la sua rivista «Beyträge zur histoire und aufnahme des theatres» di molti elementi ispirati alle succitate *Réflexions*).<sup>37</sup> È in ogni caso certo che il teatro russo degli anni 1760-1780 – un teatro in rapido e tumultuoso sviluppo – condivise più d'una delle idee basilari del progetto riformatore riccoboniano, *in primis* la convinzione che tramite il teatro si potesse perseguire un'eccezionale azione di pedagogia morale e civile e che, per questo, si rendessero necessari specifici interventi da parte dei governanti. Ne offre una, mi pare molto solida, testimonianza il fatto che Caterina, oltre a scrivere di sua mano opere destinate al palcoscenico, nel 1783 abbia deciso di riorganizzare la vita teatrale russa conglobando i teatri di corte e pubblici in un sistema statale dettagliatamente regolamentato, nel cui ambito venne presto istituita anche una scuola per attori.

Assai più complesso è stabilire se nella Russia cateriniana abbiano in qualche modo agito anche le due opere dedicate da Riccoboni al 'mestiere' dell'attore, *Dell'arte rappresentativa* (1728) e *Pensées sur la déclamation* (1738), alla cui base stanno, come è noto, due convinzioni maturate in lunghi anni di lavoro e fra loro strettamente connesse: da un lato quella che l'attore debba imitare il «natural vivente» in modo da creare negli spettatori l'illusione dell'autenticità di ciò che avviene sulla scena (il che, come si è accennato, significava togliere la maschera ai comici come avrebbe fatto più avanti Goldoni); dall'altro quella che, pur nei limiti della ragione e del buon senso, il *comédien* debba usare 'il cuore' ovvero, per dirla con lo stesso Riccoboni, «cercare di sentire» ciò che espone, in modo che il pubblico creda sia suo «l'altrui affare».<sup>38</sup> Il silenzio degli archivi e dei fondi bibliotecari pubblici e privati non aiuta a dirimere la questione: alcuni dati storici inducono però a credere che i principî normativi avanzati nei due testi non fossero del tutto sconosciuti agli attori e operatori teatrali russi del XVIII secolo.

Innanzitutto ricorderei che nel 1739, in appendice alle «Sankt-Peterburgskie Vedomosti», il più antico giornale russo la cui pubblicazione era iniziata nel

37. Secondo John George Robertson dalle idee riccoboniane avrebbe tratto ispirazione anche la precedente riforma teatrale tentata da Gottsched con la collaborazione dei due grandi attori del teatro stabile di Lipsia, i coniugi Johann e Carolina Neuber (cfr. *Lessing's Dramatic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939, pp. 6-7). I Neuber nel 1740-1741 furono in Russia con la loro compagnia.

38. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa*, cit., cap. II.

1728, apparve un trattatello di autore non precisato intitolato *O nemych kome-diantach u drevnich* ('Sui mimi presso gli antichi').<sup>39</sup> Mirando a offrire ai suoi lettori un panorama dei diversi «sposoby predstavlenija p'es na teatre» ('modi di rappresentazione caratteristici del teatro'), nell'occasione l'ignoto estensore si sofferma sull'arte praticata dagli antichi mimi a Roma, in Grecia e a Cartagine: un'arte che purtroppo – si deplora – ultimamente tanto in Italia quanto in Inghilterra molti uomini di teatro hanno invano cercato di riportare all'antico splendore. Oltre alla sottolineata finalità del lavoro, in cui pare di poter cogliere un'eco del titolo scelto da Riccoboni per la sua opera del 1728, alle idee di Lelio sembrano rinviare anche i due principali motivi sviluppati nel corso della dissertazione, ovvero l'importanza attribuita – nel complesso delle tecniche attoriali indicate come professionalmente qualificanti – alla recitazione «priva della voce» dei pantomimi del mondo classico presentati in una prospettiva idealmente diacronica,<sup>40</sup> e, in seconda istanza, le forti riserve avanzate a conclusione del saggio nei confronti dello stile recitativo caratteristico di molti commedianti contemporanei.

Sappiamo poi che nella seconda metà del Settecento in Russia godeva di notevole circolazione *L'art du théâtre*, pubblicato in Francia nel 1750, sempre con finalità dichiaratamente didascaliche, dal figlio di Riccoboni, Francesco, anche lui ex attore.<sup>41</sup> Nella breve prefazione al suo manuale, Francesco scrive:

Mon père a composé un petit Traité, qui a pour titre, *Pensées sur la Déclamation*; cet ouvrage est rempli des réflexions les plus fines et les plus délicates; mais combien de lecteurs se sont trompés en croyant l'avoir parfaitement entendu! Il est presque impossible de bien concevoir les coups de maître qui rendent un Acteur excellent, et supé-

39. Secondo l'ideatore dei «Primečanija» ('Supplementi') alle «Notizie di San Pietroburgo», l'accademico Gerhard Friedrich Müller, la paternità del lavoro sarebbe da attribuire a Frédéric Henri Strube de Piermont, un tedesco originario di Hannover entrato al servizio dello stato russo intorno al 1730 (*Materialy dlja istorii imp. Akademii nauk*, Sankt Peterburg 1890, to. VI, p. 493). Il trattatello fa parte di un gruppo di articoli dati alle stampe nei «Supplementi» nel corso degli anni Trenta per familiarizzare il pubblico russo con le diverse forme di spettacoli teatrali di provenienza occidentale (commedie, tragedie, opere).

40. Per quanto concerne Riccoboni cfr. in partic. *Dell'arte rappresentativa*, cit., cap. IV, vv. 97-141.

41. Pafnutij Sergeevič Baturin, un colto consigliere giudiziario appassionato di scienza, musica e teatro, nelle sue *Memorie* relative agli anni Ottanta-Novanta del XVIII secolo (*Zapiski*, 1780-1798) asserisce, ad esempio, di aver tradotto il libro di Francesco Riccoboni per gli attori del teatro di Kaluga, per i quali il testo divenne un prezioso e obbligato strumento di lavoro (cfr. «Golos minuvšego», 1918, 1-3, p. 75). Ringrazio Ljudmila Michajlovna Starikova, cui debbo queste informazioni e che nella citata *Teatral'naja žizn' Rossii v epochu Elizavety Petrovny. Dokumental'naja chronika 1741-1750*, cit., n. 2, parte II, pp. 232-261 ha proposto la prima traduzione de *L'art du théâtre* in russo moderno.

rieur dans son art, sans être auparavant bien instruit des moyens par lesquels on peut atteindre à la médiocrité; et lire les *Pensées sur la Déclamation* avant d'avoir appris l'art de déclamer, c'est vouloir peindre sans avoir étudié le dessein. Je ne cherche point ici à rien ajoûter à cet ouvrage, que je respecte autant que celui qui l'a écrit. Je vais seulement, Madame, vous détailler les petits principes qu'il faut apprendre les premiers, et qui vous serviront d'acheminement à l'étude d'un traité, dans lequel vous trouverez après, le vrai sublime du Théâtre.<sup>42</sup>

Non potendo addentrarmi in un pur interessante confronto fra il trattato di Luigi e quello del figlio, mi limito qui a osservare che, date le parole di elogio di Francesco, non è da escludere che chi leggeva il suo *Art du théâtre* cercasse poi di leggere anche le *Pensées* del padre, chiaramente indicate come un'indispensabile, successiva tappa di apprendimento.

Merita infine ricordare che Ivan Afanas'evič Dmitrievskij, il più grande attore del secondo Settecento russo, maestro di recitazione in varie istituzioni e nei teatri imperiali, nel 1765-1766 fece, su ordine dell'imperatrice, un lungo viaggio di studio in Germania, Francia e Inghilterra. A Parigi Dmitrievskij fu per circa otto mesi ospite di Henri-Louis Kain (Lekain), il massimo interprete tragico dell'epoca, grazie al quale poté entrare in rapporto diretto con i più esclusivi ambienti parigini e con il quale nella primavera del 1766 si recò a Londra per conoscervi gli attori locali, in particolare il grande David Garrick. Purtroppo la documentazione pervenutaci è, anche su questo episodio, molto avara di notizie, ma è più che probabile che in Francia Dmitrievskij si sia imbattuto nel nome di Riccoboni e, data anche la temperie del momento,<sup>43</sup> non ne abbia trascurato quel lascito teorico-pedagogico che, mentre illustrava le segrete regole dell'arte comica, in quell'arte rivendicava all'attore – e con

42. F. RICCOBONI, *L'art du théâtre*, Paris, C.F. Simon et Giffart Fils, 1750, pp. 3-4 (rist. anast. Genève, Slatkine reprints, 1971).

43. Il dibattito sull'arte della recitazione era in quegli anni molto acceso. Nel 1747 Rémond de Sainte-Albine aveva pubblicato *Le comédien*, in cui, schierandosi per la recitazione fondata sulla «sensibilità», contestava che i comici potessero disporre delle conoscenze e della libertà necessarie per fare della teoria e avanzare regole di valore universale, come aveva sostenuto, e fatto, Luigi Riccoboni. Nel 1750, proseguendo nella direzione indicata dal padre, Francesco Riccoboni aveva controbattuto con il suo *Art du théâtre*. Vent'anni più tardi a ravvivare la *querelle* sarebbe intervenuto Diderot che, con le sue *Observations sur un ouvrage intitulé: 'Garrick, ou les Acteurs anglais'*, pubblicate nel 1770 sulla «Correspondance littéraire» di Grimm in 'risposta' al Garrick, *ou les Acteurs anglais*, (libera) traduzione di Michel Sticotti della II edizione del *The Actor* di John Hill (1755), dava avvio a quella sua idea della recitazione che avrebbe più tardi trovato forma definitiva nel celebre *Paradoxe sur le comédien*. Sul rapporto Hill-Sticotti-Diderot cfr. C. MELDOLESI, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1969, pp. 157-169. Nello stesso testo (pp. 139-142) si può trovare un utile approfondimento del legame che legò Michel Sticotti a Luigi Riccoboni.

grande passione – una parte attiva, eticamente e culturalmente importante. Probabile è anche che, dopo il rientro a San Pietroburgo, egli ne abbia fatto tesoro per la sua attività di insegnante.

In età ottocentesca a Riccoboni-pedagogo sembrano rinviare anche numerosi interventi di Michail Semënovič Ščepkin (1788-1863), generalmente indicato come il fondatore del realismo scenico russo. Grande interprete di *Che disgrazia l'ingegno* ['Gore ot uma'] di Griboedov e de *L'ispettore generale* ['Revizor'] di Gogol', Ščepkin, ex servo della gleba, studiò per tutta la vita per, come diceva, «avvicinarsi alla natura»: un'espressione che ricorda dappresso quel «natural vivente», che a suo tempo Riccoboni aveva indicato agli aspiranti attori come il più ambizioso obiettivo dell'arte «rappresentativa».<sup>44</sup>

Numerosi sono i dettagli che si potrebbero ancora allineare a sostegno dell'ipotesi che le teorie riccoboniane non fossero totalmente ignote alla Russia del XVIII-XIX secolo, ma si tratterebbe di indizi alquanto incerti. Pare dunque utile attrarre l'attenzione su un illuminante episodio del periodo a cavaliere fra l'Otto e il Novecento, quando, in uno dei più fulgidi momenti dell'arte teatrale russa, il nome di Riccoboni riemerse alla luce con grande forza in un contesto affatto inaspettato. Nel 1898, alla ricerca di forme e pratiche sceniche adeguate al nuovo, brillante repertorio che aveva preso forma sia in Russia che in occidente sulla scia delle suggestioni decadenti e simboliste, Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko e Konstantin Sergeevič Stanislavskij fondarono il celebre Mchat (Teatro Accademico dell'arte) di Mosca. Fu lì che Stanislavskij, affrontando la messa in scena di opere di Ibsen, Čechov, Hauptmann, Turgenev, Dostoevskij, cominciò a mettere a punto quel suo metodo di recitazione che sarebbe poi stato studiato e largamente praticato in tutto il mondo. Nella sua autobiografia, uscita per la prima volta in inglese nel 1924, ricordando il fervore di quegli anni, l'artista in più di un'occasione riconosce a Riccoboni un posto di rilievo sia nel complessivo sviluppo dell'arte teatrale che nella sua personale maturazione. Ad esempio, raccontando della messinscena del *Giardino dei ciliegi* (1904), afferma:

Čechov rappresenta una pietra miliare sul cammino della nostra arte, segnato da Shakespeare, Molière, Luigi Riccoboni, dal grande Schröder, Puškin, Gogol', Ščepkin, Griboedov, Ostrovskij, Turgenev.<sup>45</sup>

44. Cfr. *Zapiski aktera Ščepkina*, in *Michail Semënovič Ščepkin. Žizn' i tvorčestvo*, Moskva, Iskusstvo, 1984, to. I, in partic. pp. 100 ss., in cui Ščepkin rievoca la sua conoscenza con il principe Prokofij Vasil'evič Meščerskij, grande conoscitore di teatro e attore dilettante. Altri elementi che collegano il nome di Ščepkin a quello di Riccoboni sono la convinzione della necessità di immedesimarsi nel personaggio, nonché l'alta concezione del teatro e della sua funzione sociale.

45. K.S. STANISLASKIJ, *La mia vita nell'arte* (1924), trad. it. di M. BORSSELLINO DI LORENZO, Torino, Einaudi, 1963, p. 340.



E nel capitoletto *I risultati e il futuro*, «tirando le somme» dell'ultimo periodo della sua attività artistica, colloca entrambi i Riccoboni fra «i grandi legislatori della nostra arte». <sup>46</sup>

Un'ulteriore testimonianza della stima che Stanislavskij nutriva per il nostro Lelio, come lui attore, autore e direttore di scena, è offerta da Ljubov' Jakovlevna Gurevič che di Konstantin Sergeevič fu amica e preziosa collaboratrice. Ricordando un incontro del 1914, nelle sue memorie la Gurevič annota:

I can see him as though he were sitting before me now on the terrace of the Marienbad restaurant, reading extracts from *Reflections on Recitation* by Luigi Riccoboni, the reformer of the Italian theatre, who in 1737 was already propagating the type of acting which Stanislavsky called 'the art of living a parte'. He was so pleased to find in these *Reflections* what he himself had discovered long ago and had formulated in his theories of acting that he trembled with excitement. "Oh, the darling, the darling! I could embrace him! I could kiss him!" he exclaimed in a voice of infinite tenderness, stretching out his arms as though he could actually see the old Italian actor before him and wished to press him to his heart. <sup>47</sup>

Un abbraccio ideale, quello rievocato dalla Gurevič, che – vien da pensare – dopo tanto tempo è forse giunto a riscattare l'antico silenzio di Elisabetta Petrovna.

Concluderei con un accenno al momento attuale. Nel 2005, nella cornice di un vasto e benemerito progetto di recupero documentario in via di realizzazione per cura di Ljudmila Michajlovna Starikova dell'Istituto superiore di studi artistici con il patrocinio dell'Accademia delle Scienze e del Ministero della cultura, a Mosca è apparsa una traduzione della *Réformation du théâtre* in russo moderno: <sup>48</sup> un evento culturale sufficiente a confermare come le idee di Riccoboni, penetrate con Kantemir nella Russia degli zar e sopravvissute con Stanislavskij al grande sconvolgimento della Rivoluzione d'Ottobre, tor-

46. Ivi, p. 492.

47. Nell'impossibilità di accedere all'originale, traggio il passo delle memorie della Gurevič da D. MAGARSHACK, *Stanislavsky. A Life*, London, Macgibbon and Kee, 1950, pp. 336-337. In un suo lavoro dedicato all'*Arte dell'attore* ('Tvorčestvo aktera'), la Gurevič offre un altro interessante dettaglio sull'importanza attribuita ai testi di Luigi Riccoboni nella Russia dei primi decenni del XX secolo. Commentandoli, la scrittrice ricorda infatti di averli a suo tempo studiati, assieme all'*Art du théâtre* del figlio Francesco, facendo capo alla Biblioteca pubblica di Leningrado, ora Biblioteca nazionale russa, che ne conserva uno dei pochi esemplari attualmente presenti in Russia (cfr. *Tvorčestvo aktera*, Moskva, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 8-9).

48. Cfr. *Teatral'naja žizn' Rossii v epochu Elizavety Petrovny. Dokumental'naja chronika 1741-1750*, cit., n. 2, parte II, pp. 148-230. La traduzione è accompagnata da quella de *L'art du théâtre* di Francesco Riccoboni e dalla versione russa della lettera inviata da Luigi a Bestužev-Rjumin, su cui cfr. le note 33 e 41.

nino oggi a circolare fra l'*intelligencija* della Russia post-sovietica, delineando un percorso carsico, frammentato e imprevedibile, del quale forse in futuro si potranno riportare alla luce nuovi segmenti.

#### APPENDICE

Lettera di Luigi Riccoboni ad Aleksej Petrovič Bestužev-Rjumin, cancelliere dell'Impero russo, Parigi, 28 luglio 1745, ms., Mosca, Archiv vnešnej politiki Rossijskoj imperii, F.14. Op.1. D.93. «R».

Excellence

Je demande tres heumblement pardon a Votre Excellence si j'ose prendre la liberté de lui ecrire et de lui demander la grace de sa protection. Il y a deux ans passés que feu Monseigneur le Prince de Cantimir obtint de Sa Majeste Imperiale l'agrement pour la dedicace d'un livre qui a pour titre de la Reformation du theatre, que je souhaitois avoir l'honneur de lui adresser. J'envoyais alors la lettre ecrite telle que je l'ai fait imprimer depuis a la tête de mon livre. L'Imperatrice en fût contente, et écrivit a Monsigneur le Prince de Cantimir qu'elle recevoit avec plaisir la dedicace de mon livre. L'impression faite, je fournis au Prince nombre d'exemplaires, et nommement un qui pût avoir l'honneur d'être présenté a Sa Majeste Imperiale. Dans le tems de la maladie de ce Prince, il m'assura que le livre etoit parvenu entre les propres mains de l'Imperatrice, et qu'il attendoit quelque reponse ulterieure sur cela dont je serois instruits: cependant ni avant, ni après la mort de ce Seigneur je n'ais jamais rien entendu. J'ai l'honneur d'assurer Votre Excellence que dieu m'a fait la grace de ne pas me donner un coeur mercenaire, et que malgré les flatteuses esperances que Monsigneur le Prince de Cantimir m'avoit donnés, en me disant, que je me serois senti des genereuses beneficences de Sa Majeste Imperiale, je n'ai jamais envisagé que de pouvoir obtenir l'honneur de lui presenter mon livre. Je l'avois obtenu, cet honneur, avant l'impression par le gracieux consentement de l'Imperatrice, mais il s'est évanoui après que mon livre lui a été présenté.

Je ne cache pas a Votre Excellence que je suis infiniment mortifié de n'avoir pas du moins reçu quelque avis de la reception de mon ouvrage, et de l'agrement de Sa Majesté Imperiale: honneur dont (quoiqu'Italian, étant depuis vent'ans a Paris) je sais que, sans dedicace, mai simplement pour le present de leurs ouvrages les auteurs de ce pays ont toujours reçu des Souvrains les marques les plus distinguées de leur bienveillances: et dernièrement, temoin Monsieur Rollin, qui par le present purement de son livre fait au Roi d'Angleterre, et au Roi de Prusse, a reçu de ces deux Rois des lettres conçues dans les termes de la plus grande benignité, et dont la Cour et la Ville ont fait lecture, au grand honneur et a la grande satisfaction de l'auteur.

Je demande tres heumblement pardon a Votre Excellence si je la supplie respectueusement de m'obtenir de Sa Majesté Imperiale quelques mots honorables pour moi a cet effet, affin que l'on ne pense pas ici que ce silence est une prevue du peu d'agrement

de l'Imperatrice sur mon ouvrage: et par là je me remettrez de nouveau en possession de l'honneur qu'elle s'étoit daignée de me faire en acceptant ma dedicace. Si Votre Excellence m'honore de me protéger, et de me faire la grace de me faire parvenir quelque avis, je la supplie de l'envoyer par le canal de Monsieur Gross, ou par la poste adressé a Riccoboni Le Pere: et suis avec le plus proffond respect de Votre Excellence Monseigneur le tres heumble et tres obeissant serviteur

L. Riccoboni

Paris ce 28.e juillet 1745

Excellence.

je demande respectueusement pardon a votre Excellence: si j'ose  
 prendre la liberté de lui écrire et de lui demander la grace de sa  
 protection. Il y a deuis cinq papez que feu Monseigneur le  
 Prince de Lantimat s'unit des la Majeste Imperiale l'agrement  
 pour la dedicace d'un livre qui a pour titre de la Reformation  
 du Theatre, que je souhaiterois avoir l'honneur de lui adresser.  
 J'envoyois alors la lettre avec telle que je l'ai fait imprimer  
 depuis ala tête de mon livre. L'Imperatrice en fut contentee,  
 et écrivit a Monseigneur le Prince de Lantimat qu'elle recevoit  
 avec plaisir la dedicace de mon livre. L'impression faicte, je  
 fournis au Prince nombre d'exemplaires, et nommement un  
 qui put avoir l'honneur d'estre presente a la Majeste Imperiale.  
 Dans le tems de la maladie de ce Prince, il est arrivé que le livre  
 eut parvenu entre les propres mains de l'Imperatrice, et qu'il  
 avoit quelque response ulterieure sur cela dont je serois  
 instruit: cependant ni avant, ni apres la mort de ce Prince  
 je n'ay jamais rien entendu.

P.

Fig. 1. Lettera di Luigi Riccoboni ad Aleksej Petrovič Bestužev-Rjumin, cancelliere dell'Impero russo, Parigi, 28 luglio 1745 (Mosca, Archiv vnešnej politiki Rossijskoj imperii, F.14. Op.1. D.93 «R», c. 1r.).

