Mara Fazio - Pierre Frantz (sous la direction de), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*

Maria Grazia Porcelli

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5009>

DOI: 10.4000/studifrancesi.5009

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 décembre 2011

Paginazione: 639-640

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Maria Grazia Porcelli, «Mara Fazio - Pierre Frantz (sous la direction de), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*», *Studi Francesi* [Online], 165 (LV | III) | 2011, online dal 30 novembre 2015, consultato il 09 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/5009> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.5009>

Questo documento è stato generato automaticamente il 9 janvier 2021.

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Mara Fazio - Pierre Frantz (sous la direction de), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène* (1650-1880)

Maria Grazia Porcelli

NOTIZIA

MARA FAZIO-PIERRE FRANTZ, (sous la direction de), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène* (1650-1880), Paris, Desjonquères, 2010, pp. 437.

- 1 Un testo ormai classico sul tema della nascita della nozione di *mise en scène*, pubblicato da Marie-Antoinette Allévy nel 1938, ne fissava la data al 1820. Nel 1974, Pierre Peyronnet, in uno studio entrato anch'esso nella tradizione degli studi teatrali francesi, aveva indagato la nozione di *mise en scène* nel XVIII secolo, arrivando a concludere che quel secolo così denso di teorie aveva nel concreto cambiato pochissime cose rispetto al Grand Siècle. Fino ai primi decenni dell'Ottocento, dunque, qualsiasi forma di orchestrazione consapevole dei mezzi scenici sembrerebbe assente nella "fabbrica del teatro". I trentaquattro studi raccolti nel volume curato da Mara Fazio e Pierre Frantz contestano invece questa cronologia, che ha fatto da schermo a teorie e pratiche della scena presenti già nel Settecento, che possiamo considerare antenate della nozione di regia affermatasi nella Francia di fine Ottocento con André Antoine. Se è facile stabilire il *terminus ad quem* della ricerca, più difficile è decidere un punto d'avvio. Nel saggio che apre il volume, Roxane MARTIN (*L'apparition des termes «mises en scène» et «metteur en scène» dans le vocabulaire dramatique français*, pp. 19-31) ha identificato la data di nascita esatta dell'espressione *mise en scène* nel 1788, quando venne utilizzata a per indicare la replica di un balletto di Gardel nella quale si intendeva riutilizzare lo stesso dispositivo scenico concepito per la prima rappresentazione. Al di là della testimonianza scritta, la nozione di *mise en scène* è già operante molto tempo prima. Il parere di Pierre FRANTZ (*Les dénouements en action au XVIII^e siècle*, pp. 332-342), più che condivisibile, invita a

considerare un esempio illuminante di proto-regia l'allestimento dell'ultima tragedia di Racine, *Athalie* che, nelle riprese successive al suo sobrio debutto a Saint-Cyr nel 1716, conobbe *mises en scène* sempre più complesse e sontuose, orientate verso la *mise en action* a scapito del *récit*. E comunque, progredendo nel secolo, autori appassionati di teatro, e suoi riformatori, come Diderot, o come Voltaire (di cui rende conto Mara FAZIO, *Voltaire et la mise en scène d'après sa correspondance*, pp. 135-143), o anche i più colti e sensibili fra gli attori, come Riccoboni (analizzato da Sarah DI BELLA, *Un avatar de "mise en scène" à la Nouvelle Comédie-Italienne (1716-1729): de la pensée de l'œuvre à la direction des acteurs*, pp. 203-216), o come Lekain di cui scrive Renaud BRET-VITTOZ ("*Lekain, maître de scène*": *la mise en scène à la lumière d'un manuscrit de l'acteur*, pp. 217-227), o Antonio Collalto (Silvia SPANU FREMDER, *Antonio Collalto acteur-auteur et "metteur en scène" à la Comédie-Française*, pp. 228-237), avevano insistito sulla necessità di dar vita ad uno spettacolo globale, coordinato in tutte in tutte le sue parti.

- 2 Un primo ostacolo, nella ricerca di conferme a questa ipotesi di ricerca, è costituito dall'individuazione di fonti certe. La prima sezione («La mise en scène avant la mise en scène: traces») raccoglie studi che rispondono a tale esigenza ricorrendo a testimonianze indirette come stampe, *manuscripts de souffleur*, corrispondenze, memorie. Ne scrivono Claudio VICENTINI (*Le rendu du texte: fonctions de l'acteur et fantasmes de mise en scène dans les traités du XVIII^e siècle*, pp. 32-39), Sophie MARCHAND (*La mise en scène est-elle nécessaire? L'éclairage anecdotique*, pp. 40-50), Martial POIRSON («Souffler n'est pas jouer»: *Pratiques et représentation du copiste-souffleur*, pp. 51-69), Nathalie RIZZONI (*Les dessous de l'Opéra-Comique avant 1750*, pp. 70-81), Isabelle MARTIN (*Le Cérémonial civil comme modèle de théâtralisation: un procès animalier au XVIII^e siècle*, pp. 95-104). Preziosi indizi sono rintracciabili nelle *pièces metateatrali*, le *comédies de comédiens*, che rendono conto della vita degli attori sul palcoscenico. Un saggio (Jeanne-Marie HOSTIOU, *La fabrique des spectacles au miroir des comédies de comédiens. Étude d'une réécriture de "L'Impromptu de Versailles" de Molière*, pp. 82-94) è giustamente dedicato all'*Impromptu* molieriano, preziosa testimonianza di prima mano sulla necessità acutamente avvertita dagli attori di avere una visione unitaria dello spettacolo.
- 3 In una seconda sezione («Les auteurs et la mise en scène») la questione è inquadrata dal punto di vista dei drammaturghi. Fino a che punto sono interessati alla *mise en scène* dei loro testi? Un elemento che sarà decisivo per i drammaturghi romantici (per Dumas, come dimostra Jacqueline RAZGONNIKOFF, *Le premier péplum: le renouvellement de la mise en scène tragique par Alexandre Dumas ("Caligula", Comédie-Française, 26 décembre 1837)*, pp. 175-186, o per Sardou, come dimostra Olivier GOETZ (*Victorien Sardou, metteur en scène de son théâtre*, pp. 187-200), non è sempre stato tale per gli autori teatrali. Corneille, come fa osservare Charles MAZOUER (*Corneille et l'espace*, pp. 107-116), mostra di avere nel suo teatro una percezione molto precisa della spazialità, ma di non essere interessato alla sua realizzazione scenica, preferendo piuttosto che sia lo spettatore a ricreare nella sua mente (come nel teatro elisabettiano) i luoghi evocati dall'intreccio. In altri casi l'autore sembra invece inscrivere nel proprio testo soluzioni che oggi chiameremmo registiche. Stefano LOCATELLI analizza questo aspetto in Scipione Maffei (*Auteurs et mise en scène en Italie dans le premier XVIII^e siècle: Scipione Maffei et sa "Merope"*, pp. 117-134), lo ritroviamo in Alfieri (Anna BARSOTTI, *Alfieri auteur-acteur à l'épreuve de la mise en scène*, pp. 145-153), nello Shakespeare di Tieck (Laurence MARIE, *Shakespeare à l'élisabéthaine par*

Ludwig Tieck, pp. 154-160), in Goe-the (Erika FISCHER LICHTÉ, *La représentation théâtrale: une œuvre d'art autonome. Pourquoi Goethe se fit-il metteur en scène?*, pp. 161-174).

- 4 Delle professioni legate agli aspetti tecnici della *mise en scène* (attori, scenografi, capocomici), decisive nell'estetica del teatro borghese, si occupano le ultime tre sezioni: «L'intervention des acteurs et directeurs de troupe», «Les décorateurs et les scénographes» e «Opéra, musique et danse». Direttamente coinvolti nel processo produttivo, attori, tecnici, impresari si ritrovano a dover fare i conti, già dalla seconda metà del Settecento, con un sistema teatrale concorrenziale (il teatro di provincia non è escluso da questo fenomeno, come fa notare Florence NAUGRETTE, *Qui met en scène dans les théâtres de province (1806-1864)? Le cas de Rouen*, pp. 261-271), segnato dall'affermarsi delle scene *foraines*, dalla grande e innovativa offerta spettacolare dei teatri di *boulevard*, dalla nascita di generi teatrali sempre più "oculari", come il *mélodrame*, che eredita la grande tradizione degli scenografi illusionisti delle *pièce à machines* della tradizione barocca e dell'Opéra. Il caso di Servandoni, analizzato da Michèle SAJOURS D'ORIA (*L'expérience de Servandoni dans la Salle des machines des Tuileries*, pp. 321-331), è a tal proposito esemplare. Lo stesso tema è affrontato da Julia GROS DE GASQUET e Laura NAUDEIX (*Peut-on parler de mise en scène pour un opéra seria? Autour de la création de "Rinaldo" de Haendel à Londres en 1711*, pp. 369-377 e *Louis de Cahusac: du poète d'opéra au metteur en scène*, pp. 379-388), da Maria Ines ALIVERTI (*Mise en scène: un rêve d'espace*, pp. 309-320), per il tema del *premier plan*, da Sylvain LEDDA (*La mise en scène de la mort autour de 1830: prémices d'une modernité?*, pp. 343-352), da Sylviane ROBARDEY-EPPSTEIN (Ferdinand Laloue, "peintre à la manière large" au Cirque-Olympique, pp. 353-365). Segnali interessanti giungono dalla nascente arte coreografica (il contributo di Noverre è indagato da Flavia PAPPACENA, *Les tableaux en mouvement de Jean-Georges Noverre*, pp. 389-398), spunti promettenti arrivano dal melodramma musicale ottocentesco sia italiano (Olga IESURUM, *De Bellini à Verdi: l'aube de la mise en scène dans le mélodrame italien du XIX^e siècle*, pp. 399-407) che francese (Isabelle MOINDROT, *Après la première, les reprises. Réflexion sur la mise en scène lyrique en France au XIX^e siècle*, pp. 409-424). Uno sguardo sulle coeve esperienze di proto-regia nel resto d'Europa sono indagate per l'Italia da Armando PETRINI (*Les acteurs et la représentation. La première régie dans le théâtre italien de la première moitié du XIX^e siècle*, pp. 248-260) e Laura MARIANI (*Giacinta Pezzana met en scène "Thérèse Raquin"* pp. 272-283), per l'Inghilterra da Lorenzo MANGO (*La mise en scène dans le théâtre anglais du XIX^e siècle*, pp. 284-293), per la Russia prima di Stanislavskij da Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (*De la mise en place à la mise en scène. La préparation d'un spectacle en Russie aux XVIII^e et XIX^e siècles*, pp. 294-305), per l'Austria da Sonia BELLAVIA (*Laube et Dingelstedt au Burgtheater de Vienne*, pp. 238-247).