
René-Charles Guilbert de Pixérecourt, *Mélodrames*

Paola Martinuzzi



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2168>

DOI: 10.4000/studifrancesi.2168

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 aprile 2014

Paginazione: 147-148

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Paola Martinuzzi, « René-Charles Guilbert de Pixérecourt, *Mélodrames* », *Studi Francesi* [Online], 172 (LVIII | I) | 2014, online dal 01 avril 2014, consultato il 18 settembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/2168> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2168>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 settembre 2020.



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

René-Charles Guilbert de Pixérecourt, *Mélodrames*

Paola Martinuzzi

NOTIZIA

RENÉ-CHARLES GUILBERT DE PIXÉRECOURT, *Mélodrames*, sous la direction de Roxane MARTIN, Tome I: 1792-1800, Paris, Classiques Garnier, «Bibliothèque du théâtre français», 2013, pp. 1135.

- 1 Questo è il primo volume dei tredici progettati da Roxane Martin che intende proporre, per la prima volta in edizione critica, l'intera produzione teatrale di Pixérecourt, autore dimenticato dopo gli straordinari successi di pubblico conosciuti negli anni della sua produzione. Negli ultimi trent'anni la ricerca sui *mélodrames* messi in scena tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento si è sviluppata molto grazie soprattutto agli studi di Jean-Marie Thomasseau, di Peter Brooks, di Jacqueline Waeber, che hanno fatto luce sulle componenti sceniche, drammaturgiche e musicali di questo genere teatrale-musicale.
- 2 Dei sessantasei melodrammi composti da Pixérecourt fra il 1792 e il 1835 (di cui undici sono rimasti inediti fino ad oggi), questo primo tomo ne presenta otto, appartenenti tutti al periodo rivoluzionario. Ogni testo, preceduto da un'articolata presentazione critico-filologica, è riprodotto nell'edizione originale, quella cioè più vicina alla rappresentazione, osserva Roxane Martin (p. 93); in appendice sono riportate le varianti presenti nelle versioni manoscritte e alcune scelte differenti operate dall'autore nell'edizione del *Théâtre choisi* (1835). La trascrizione de *La Forêt de Sicile* comprende anche le numerose pagine di partitura musicale di Gresnik. Non solo i curatori hanno messo in evidenza il rapporto fra le *pièces* e le loro fonti (dalla novella antischiavista di Florian alla commedia lacrimosa di Camillo Federici, al romanzo gotico di Ann Radcliff o di Ducray-Duminil), ma hanno spiegato altresì le varie declinazioni del

mélodrame nella produzione del drammaturgo e i suoi punti di contatto o di opposizione con altri generi teatrali coevi quali l'*opéra-comique* o il *drame romantico*.

- 3 Pixérecourt è il padre di un genere teatrale tanto amato dal pubblico al suo apparire, quanto disprezzato nel seguito dalla critica, in particolare per l'enfasi espressiva. Questo discredito è stato crescente dal 1830 in poi, a causa delle fratture sociali che hanno imposto al teatro francese nuove esigenze e nuovi *clichés*, definendo una produzione per le *élites* e una per il "popolo"; ma gli artisti della scena hanno continuato a sentire vivo l'insegnamento del melodramma, perché, come affermava nel 1950 Henri Rollan, attore che ha lavorato con i registi Antoine, Copeau, Baty, Vilar, la lingua di Pixérecourt è propriamente "teatrale", e consente agli attori di fondersi emotivamente con il pubblico: essa provoca una «*espèce d'ivresse, [...] un inépuisable tord-boyaux*» che genera la «*communion*», l'«*union du comédien et de la foule*» (p. 77). La capacità di toccare ogni spettatore deriva dall'intento di Pixérecourt di scrivere teatro per chi non sa leggere i romanzi; Charles Nodier, amico e ammiratore dello scrittore, definiva questa qualità in termini di "classicità": le «*tragédies populaires*» di Pixérecourt hanno una qualità catartica evidente e non è azzardato avvicinarle al teatro greco, dove l'azione ha una portata morale proprio grazie alla fusione che si crea fra scena e sala, nella condivisione del *pathos* (anche se nel melodramma è assente la figura del coro).
- 4 Questa «*esthétique de l'émotion*» (Barbara T. COOPER, p. 106) produce una nuova drammaturgia, in gran parte debitrice delle forme narrative ma allo stesso tempo strettamente connessa con la realizzazione scenica: il copione si struttura infatti in relazione ai suoni, alle azioni gestuali e pantomimiche, alla scenografia (basti osservare l'uso moderno dei praticabili, nelle fughe e nella rappresentazione dei combattimenti). Gli elementi extratestuali non sono ornamenti, ma parti essenziali alla produzione del senso e spetta alla musica organizzare «*sur le plan spatio-temporel la juxtaposition des différents langages*» (R. MARTIN, p. 67), innovazione che avrà seguito nel XIX secolo.
- 5 Nelle intenzioni dell'autore, i *mélodrames* vogliono essenzialmente offrire una rappresentazione della giustizia, in un'epoca che ha visto emergere e poi fallire i principi rivoluzionari; è forte infatti la necessità di denunciare le responsabilità della società, nella genesi del male, e di dare un senso alle vicende umane richiamando la forza della Provvidenza. I conflitti morali che derivano dalla tirannia non vengono interiorizzati, ma esteriorizzati sulla scena in forma di incubo. Nel periodo romantico, il melodramma attuerà una visione manichea, mentre il decennio rivoluzionario porta in scena delle ambiguità: una drammaturgia «*sombre*» si propone come l'immagine del caos sociale e politico.
- 6 Alcune di queste *pièces* sono state da Pixérecourt definite in modi vari: *pantomime dialoguée*, *drame lyrique*, *pièce à grand spectacle*, e queste denominazioni sono un segno della vitalità dei generi teatrali alla fine del Settecento e della libertà d'espressione, dichiarata a partire dal 1791. Per esempio, *La Forêt de Sicile*, edita come *drame lyrique*, combina le forme della "pantomima dialogata" (in cui gesto e parola si rinforzano a vicenda, e la musica illustra l'azione) con l'*opéra-comique* (che alterna parti dialogate e cantate). *Victor, ou l'enfant de la forêt* è un *drame à grand spectacle*, fondato molto sugli effetti visivi e sonori (esplosioni, attacchi armati, tornei...). La stessa denominazione aveva, alla sua prima apparizione, *Cœlina, ou l'Enfant du mystère* (1800), chiamata poi semplicemente *drame* dall'autore, che riconosce l'influsso di Mercier e di Sedaine; ma per le sue caratteristiche strutturali, per il trionfo degli innocenti, e la traduzione del

linguaggio dei sentimenti in pantomima, *Coelina* è considerata dalla critica come il vero primo melodramma moderno, che apre la via alla *dramaturgie féérique* di Cuvelier o di Hapdé (Pascal JOUAN, p. 908).