

MJ

Mimesis Journal

Scritture della performance

vol. 6, n. 1

giugno 2017

aAccademia
university
press



Studi
Um

Scritture della performance

vol. 6, n. 1
giugno 2017

direttori

Antonio Attisani
Franco Perrelli

comitato scientifico

Antonio Attisani Università degli Studi di Torino
Florinda Cambria Università degli Studi di Milano
Lorenzo Mango Università degli Studi L'Orientale di Napoli
Tatiana Motta Lima Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Franco Perrelli Università degli Studi di Torino
Antonio Pizzo Università degli Studi di Torino
Kris Salata Florida State University
Carlo Sini Università degli Studi di Milano
Éric Vautrin Université de Caën

comitato di redazione

Antonio Attisani
Edoardo Giovanni Carlotti
Claudia D'Angelo
Massimo Lenzi
Leonardo Mancini
Eva Marinai
Federica Mazzocchi
Franco Perrelli
Armando Petrini
Antonio Pizzo
Alessandro Pontremoli
Giulia Randone

ISSN 2279-7203

Registrazione Tribunale di Torino R.G. 903 / 2017

© 2017 Mimesis Journal. Scritture della performance. Rivista semestrale di studi
Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino

Studi
Um

direttore responsabile
Antonio Attisani

editore
Accademia University Press, Torino

ISBN PDF 978-88-99982-63-8

Mimesis Journal è consultabile e scaricabile gratuitamente
in versione digitale all'indirizzo www.aAccademia.it/mimesis6-1

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Pubblicazione stampata con il contributo
del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Torino

per abbonamenti e acquisti di singole copie:
info@aAccademia.it

aAccademia
university
press

INDICE

MJ, 6, 1 (giugno 2017)

ACCORTE LETTURE

Nuove prospettive nello studio dello spettacolo nel mondo antico <i>Manlio Marinelli</i>	5
Mantova capitale europea dello spettacolo <i>Bent Holm</i>	21
Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia <i>Eva Marinai</i>	25
«Abbiamo lasciato il campo cantando» <i>Marida Rizzuti</i>	33
2014-2016: Patrice Chéreau in libreria <i>Livia Cavaglieri</i>	39
Declino vs. permanenza. Intorno alla regia teatrale <i>Federica Mazzocchi</i>	49
Il lavoro dell'attore ovvero Elio e «la rappresentazione nascosta» <i>Chiara Schepis</i>	61
Il rapporto fra teatro e letteratura in Carmelo Bene <i>Leonardo Mancini</i>	69
Il teatro secondo Badiou: l'evento del pensiero tra eterno testuale e istante scenico <i>Francesco Chillemi</i>	81
La drammaturgia della partecipazione nel mondo digitale <i>Antonio Pizzo</i>	89
Colmare il divario. Performatività e transdisciplinarietà <i>Giovanni Carlotti</i>	117

Per un teatro trans (-disciplinare e -culturale) Un caso di filosofia al lavoro, che sembra danza <i>Antonio Attisani</i>	123
LIBRI RICEVUTI E IN LETTURA	157
ABSTRACTS	171
GLI AUTORI	175
MIMESIS JOURNAL BOOKS	179

Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia

Eva Marinai

«Allorché un attore rende con la forza necessaria i sentimenti della sua parte,
lo spettatore vede in lui la più perfetta immagine della verità.
Un uomo che si trovasse veramente in una situazione simile non si esprimerebbe in
altro modo
ed è fino a questo punto che bisogna portare l'illusione per recitare bene.
Stupiti da una così perfetta imitazione del vero, alcuni l'hanno presa per la verità stessa
e hanno creduto l'attore affetto dal sentimento che rappresentava.
Lo hanno sommerso di elogi, che l'attore meritava,
ma che derivavano da una idea falsa e l'attore,
che trovava il suo utile a non distruggerla affatto,
li ha lasciati nell'errore assecondando la loro convinzione».
François Antoine Valentin Riccoboni, 1750 (trad. it. E. De Luca, 2015)

Emanuele De Luca, *«Un uomo di qualche talento»*. François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015.

Il corposo volume di Emanuele De Luca per le Edizioni Serra fa luce su un tratto della storia teatrale che porta dall'Italia a Parigi e che permette di ricostruire alcuni passaggi fondamentali della storiografia sull'attore nell'Europa del XVIII secolo. Tali passaggi riguardano il processo di stabilizzazione in Francia della Comédie Italienne (teatro ufficiale sotto la protezione della corona), che, come ebbero già modo di rilevare Ferdinando Taviani e Mirella Schino,¹ se da un lato conduce alla fine di un fenomeno teatrale, dall'altro determina la rinascita, nello spettacolo francese, dell'idea di teatro che quel fenomeno ha incarnato, sia sul fronte drammaturgico sia sul fronte dell'estetica della recitazione.

È indubbio, infatti, che lo studio su François Riccoboni (1707-1772) attore e autore

¹ Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La casa Usher, Firenze 1982.

– secondo la definizione di De Luca che retrodata una categoria appartenente al xx secolo – intrapreso su un *corpus* di documenti d'archivio perlopiù inediti o analizzati con strumenti storico-critici certamente più avanzati rispetto a quelli di cui poteva disporre Xavier de Courville, permetta non solo di definire meglio il teatro degli Italiens, ma di capire la rivoluzione estetica in ambito performativo che trova nell'asse italo-francese lo spazio per attuarsi e nei Riccoboni i protagonisti assoluti. Innanzitutto, i dati biografici e relativi all'attività teatrale di «Riccoboni le fils, dit Lelio», che attraversa praticamente l'intero XVIII secolo, sono ricostruiti in modo così particolareggiato e ricco di agganci con la storia europea da rappresentare un punto di partenza fondamentale per qualunque ulteriore approfondimento sul tema. In aggiunta a ciò, tale ricostruzione consente di collegare due estremi storico-culturali rappresentati dalle figure di Antonio Riccoboni-Pantalone e da Jean Jacques Rousseau, al fine di inquadrare la storia degli attori e degli autori italiani e francesi dall'ultimo Seicento fino alle estreme propaggini del Settecento, e ciò entro un orizzonte di riferimento basato sul processo di rinnovamento dell'arte della recitazione, che troverà nelle riflessioni diderotiane il suo apice.

Lo sviluppo del discorso critico dello studioso, dunque, è volto *in primis* a definire le origini della famiglia Riccoboni e il contesto geografico e culturale in cui nasce e si forma questo figlio d'arte, tra le stanze dei Gesuiti e le progressive stagioni alla Comédie Italienne, sino a divenirne *sociétaire*. Ne tratta la prima parte del volume, dedicata al profilo biografico e artistico di Riccoboni *le fils*, da cui emergono alcune domande relative ai legami tra artisti italiani e francesi, al *modus operandi* di François all'interno del sistema teatrale francese e di conseguenza alle eredità di cui egli si fece carico in rapporto al padre, ma anche alla tradizione del professionismo peninsulare. Basti pensare all'influenza esercitata su di lui dalla maschera di Arlecchino di Pierre François Biancolelli, e dunque alla versatilità attorica di François Riccoboni che lo studioso rimarca lungo tutto l'arco della trattazione, emendando la vulgata che lo voleva solo nel ruolo di primo “amoroso”, quando invece fu anche “servo”² e Pierrot.

De Luca, a tal proposito, rintraccia nei dettagli biografici, a partire dalle prime prove attoriche e letterarie, i tentativi mancati di allinearsi alle tendenze “arcadiche” care ai genitori, e di contro la precoce volontà di François di farsi portavoce «di quel modello drammaturgico costruito da Pierre François Biancolelli a partire dal 1700,

² Se l'analisi sui Repertoires non fosse sufficiente, si aggiunga che da un documento rinvenuto dall'autore presso gli Archives Nationales, datato 9 febbraio 1737, risulta, tra le altre notizie, che François Riccoboni, «oltre alle parti di primo amoroso (“son employ ordinaire”) avrebbe dovuto assumere anche quelle del servo in mancanza dei titolari della parte»: Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015, p. 62. Da ora in avanti, quando in nota saranno indicati solo i numeri di pagina, s'intende far riferimento al volume qui recensito.

allontanandosi in questo modo dalle orme di Lelio e dimostrandosi invece più incline allo spettacolo meno regolare, musicale, satirico, parodico di Dominique».³ La tesi di De Luca arriva a definire François come un «attore completo»:

è così che possiamo allentare le maglie che legano François al suo nome d'arte Lelio fils, che forse ha condizionato l'approccio, talvolta un po' sbrigativo, all'attore. Possiamo considerare il soprannome, con cui egli era noto in Francia, non come prova del solo ruolo o, addirittura, del solo personaggio scenico che François potesse recitare, quello cioè dell'innamorato, quanto piuttosto come semplice preminenza del ruolo di amoroso nel suo repertorio attoriale o semplicemente la sua specializzazione, oltreché, naturalmente come derivazione "genealogica", cioè l'essere figlio di Luigi Riccoboni, lui sì, probabilmente molto più legato al personaggio di Lelio e al ruolo del primo amoroso.⁴

L'autore dello studio, peraltro, non manca di correggere le fonti dagli errori di datazione riguardanti gli spostamenti di Luigi Riccoboni, confrontando i *Registres* della Comédie Italienne con i *Dictionnaires* di Parfaict e le lettere di Jean Baptiste Rousseau.⁵ In particolare l'attenzione del ricercatore si concentra su una questione non irrilevante, in conseguenza del rientro dei coniugi Riccoboni in Italia, ovvero i motivi che spinsero il figlio a lasciare la Comédie Italienne per la Comédie Française. «Viene da pensare», azzarda De Luca, «che fossero in realtà proprio i genitori a spingere François in direzione della Comédie Française, dove il grande allievo di Molière aveva inaugurato un processo di riforma della recitazione declamatoria e stilizzata francese sostenendo di aver imparato (o raffinato) l'arte di recitare naturalmente dagli italiani».⁶ Il giovane Riccoboni manifestava già, a poco più di vent'anni, quelle tendenze comico-parodiche, tanto deprecate da Lelio *père* e da Flaminia, anticipatorie degli esperimenti attorici e drammaturgici che di lì a poco lo consacreranno come maestro parodista, assieme a Biancolelli, Romagnesi e ovviamente Fuzelier. Oggetto di un'ampia *querelle*, la parodia viene sdoganata e di diritto accolta nel mondo dell'accademia grazie al trattato dell'abate Sallier, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie* (1733), che individua nel teatro antico e in Aristofane, Eschilo e Euripide le *auctoritates* del genere.

A ogni modo, è noto che François non debuttò alla Comédie Française e dunque si fa strada l'ipotesi, sostenuta dal presente studio, che egli facesse parte di quella tipologia di attori dallo stile 'naturale' sui quali Claudio Vicentini scrive che in alcuni casi furono allontanati dalle compagnie francesi in quanto considerati inadatti a una recitazione 'autentica' (ossia artificiosa e enfatica) tipica dello stile declamatorio

³ Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 44.

⁴ Ivi, p. 144.

⁵ Cfr. p. 45.

⁶ Ivi, p. 46.

d'oltralpe, diffusosi anche in Inghilterra.⁷ Vicentini, nel suo saggio, però, mette in guardia dal leggere i due termini, alquanto generici – *naturale* da un lato e *artificioso* dall'altro – come caratterizzanti precisi stili di recitazione, asserendo che la distinzione si fonda piuttosto sul «diverso trattamento del testo»:⁸ l'impiego delle risorse espressive dell'attore, dunque, secondo il *nuovo metodo*, non deve prevalere sull'esigenza di comunicare in modo chiaro i contenuti del testo. È questo il punto fondamentale della questione, che, per quanto De Luca nel suo libro non dichiara esplicitamente, emerge dalla descrizione delle qualità espressive di François Riccoboni, capaci di tradurre il carattere e la situazione indicati nel testo, avvicinandosi, in questo, alle teorie del padre sulla «natura» e la «verità»⁹ secondo quanto egli scrive, abbandonate ormai le scene, nel trattato *Dell'arte rappresentativa*, pubblicato a Londra nel 1728. Divergente sarà poi il modo attraverso cui si riterrà di giungere a tale verità rappresentativa.

Se dunque il padre e il figlio seguivano orizzonti diversissimi per quanto concerne i generi drammatici e la loro valutazione sul duplice livello etico e estetico (la parodia non sarà mai un genere in grazia di Luigi Riccoboni) e dunque il giovane non seguirà le orme moralizzanti e moralizzatrici del genitore, che De Luca attribuisce, in parte, proprio alla devianza dalla norma praticata dalla progenie, è vero però che, sul fronte delle teorie sulla recitazione, François prende le mosse dalle riflessioni paterne, condividendone l'ideale della recitazione semplice e naturale, per poi distaccarsene con risolutezza, capovolgendo l'argomentazione emozionalista, così come farà di lì a poco Lessing, traduttore in tedesco del trattato di François Riccoboni.

Emerge nettamente dal discorso critico di De Luca la proposta critica che la rivoluzione estetica di François si sia attuata su un triplice orizzonte: declamatorio, scenico e teorico-letterario. Come attore, infatti, incarnò lo stile naturale tipico degli *Italiens*, contribuendo al rinnovamento delle scene europee, appiattite com'erano su una recitazione non aderente al testo e al carattere del personaggio; come danzatore e compositore, egli fu *maître de ballets*, soprattutto sul versante del ballo pantomimico – di cui divenne esecutore e coreografo – collocandosi al crocevia tra influenze coreutiche inglesi, *foraines*, e pantomimiche italiane. Acquista senso pertanto la definizione di attore-autore data da De Luca sin dal titolo, a designare non solo la personalità poliedrica e proteiforme di François, ma

⁷ Cfr. Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo, II, Il grande teatro borghese, Settecento-Ottocento*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, p. 9 e ss. Cfr. anche Id., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.

⁸ Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione*, cit., p. 11.

⁹ A tal proposito, un riferimento fondamentale per De Luca è il volume di Sarah Di Bella, *L'Expérience Théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni*, Champion, Paris 2009.

un preciso indirizzo pratico-poetico aperto alle esigenze del “testo spettacolare” (con ciò rafforzando una fuoriuscita dalle categorie storiografiche che il modello attorico attua). A ciò si aggiunga che, alla stregua del padre, anch’egli fu indotto alla riflessione teorica sul proprio mestiere, pur deviando dalla prospettiva paterna a vantaggio di una maggiore libertà compositiva ed espressiva. De Luca non manca di sottolineare a più riprese l’ampliarsi del processo di osmosi tra pratica scenica e scrittura drammaturgica grazie al dominare, da parte di François, il registro epistemologico – come già fecero illustri precedenti, da Pier Maria Cecchini a Flaminio Scala o Giovan Battista Andreini – anche sul versante più dichiaratamente precettistico-normativo. Se il *Discours sur la parodie* (1747) si colloca su un terreno scivoloso, come apologia di un genere metaletterario che abbisogna di tutta una serie di conoscenze storico-letterarie pregresse sugli ipotesti e sul metodo della riscrittura, «quale artigianato autoriale proprio degli attori-autori italiani che nei secoli precedenti erano riusciti a ridurre le opere letterarie in forme di canovaccio, e a riscrivere, in mille versioni, molteplici ipotesi».¹⁰ L’*Arte du Théâtre* (1750) è, a parere dell’autore, l’esito felice non tanto di un percorso speculativo quanto dell’esperienza performativa di François e della sue abilità vocali, mimiche e mimetiche, nonché della volontà – come appare ovvio – di sviluppare sotto forma di discorso critico le implicazioni pedagogiche dell’arte teatrale.

Dell’*Art du Théâtre à Madame****, «prima, esplicita confutazione della teoria emozionalista»,¹¹ il nostro autore si è già occupato nella tesi di dottorato da cui il presente volume è tratto, valutando in altra sede¹² i processi di stesura e di elaborazione di questo manuale pratico per aspiranti attori, nel quale François rivendica una teoresi fondata esclusivamente sulla pratica del palcoscenico e chiarendo per la prima volta il processo interpretativo basato sulle qualità razionali e imitative dell’attore. Peraltro, va sottolineato come nell’analisi di quell’opera, a cura del ricercatore, sia possibile rintracciare i passaggi che più di altri hanno influenzato la riflessione filosofica diderotiana del *Paradoxe*, e dunque collocare la dissertazione di Lelio *filis* in un più ampio dibattito sulla teoria e la pratica scenica destinato a protrarsi sino ai nostri giorni. Nel volume qui presentato, invece, come già si è detto, l’autore ha scelto di concentrare l’attenzione sulla figura di François e sulla sua storia artistica, fornendo solo alcuni spunti sul contesto entro cui s’inserisce la riflessione teorica riccoboniana. D’altra parte, tale scelta non vieta allo studioso di far risaltare il valore del procedere del discorso nel testo di François, attribuendogli un’intuizione di base sull’arte attoriale, che la svincola definitivamente e dall’ar-

¹⁰ Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento», cit., p. 238.

¹¹ Claudio Vicentini, *Teorie della recitazione* cit., p. 19.

¹² Emanuele De Luca, *Una vita nell’Art du Théâtre*, introduzione a François Antoine Valentin Riccoboni, *L’Arte del Teatro*, traduzione, introduzione e note di Emanuele De Luca, «Acting Archives Review», Napoli 2015, pp. 7-147.

Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiens in Francia

te oratoria¹³ e dalla speculazione coeva – basti pensare a *Le Comédien* di Pierre Rémond Saint-Albine – finanche paterna: si pensi solo, sottolinea l'autore, alla *disposition totale du corps*, che tiene conto dei livelli «biomeccanici» del corpo dell'attore, dalla partitura mimico-gestuale alla voce. Un approccio modernissimo, dunque, quello di François Antoine Valentin Riccoboni, che, come afferma De Luca, non mette più al centro dell'osservazione le emozioni, la priorità dell'espressione delle passioni o la loro classificazione, bensì «il corpo del performer con le sue dinamiche meccaniche e anatomiche ma anche implicitamente fisiologiche, secondo una impostazione fondamentalmente sperimentale e antimetafisica che costituisce un aspetto altamente innovativo sulla questione dell'azione scenica».¹⁴ D'altra parte, nell'*incipit* della seconda parte del volume, De Luca sottolinea come, malgrado l'esperienza dei comici italiani in Francia tra il XVI e il XVIII secolo conti ormai una letteratura copiosa, nessuno studioso si sia occupato sino a oggi di tracciare un profilo biografico di François, né persino di ricostruirne la pratica scenica e ad avvalorare tale affermazione egli cita autorevoli studi, presenti e passati¹⁵, in cui l'attività attoriale di François Riccoboni non compare affatto oppure sulla quale il giudizio è limitato alla ripetizione di definizioni stantie, non corroborate da studi adeguati, che il presente lavoro smentisce categoricamente:

nella voce *François* da lui [Xavier de Courville] compilata per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, si limita ad affermare che lo stile recitativo dell'attore fu giudicato a volte freddo e pretenzioso, una definizione probabilmente mutuata da un giudizio tardivo di Friedrich Melchior Grimm riportato anche da Campardon e su cui sembra si fondi gran parte del giudizio storico sull'attore.¹⁶

L'autore giustifica in parte tale mancanza con la povertà di fonti, finanche iconografiche, sull'attività attoriale di François e in generale sulla *nouvelle troupe* della Comédie Italienne, sulla quale ci auspichiamo – con De Luca – un lavoro complessivo che raccolga e sistematizzi il materiale documentario, anche figurativo, degli *Italiens* nel XVIII secolo.¹⁷

È nella parte terza del volume, infine, dedicata a François autore, che il lavoro sulle fonti d'archivio si fa ancor più serrato. Dalla prima prova, *Les Effect de l'éclipse*, composta a diciassette anni, sino ad arrivare all'ultima *pièce*, *Les Amants de villa-*

¹³ Questo accade già con il padre, come rileva Vicentini (in *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* cit., p. 182) quando afferma che *Dell'arte rappresentativa* inaugurava «di fatto la moderna teoria della recitazione, che veniva completamente sciolta da ogni legame con l'oratoria»

¹⁴ Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento», cit., p. 240.

¹⁵ Cfr. le note alla p. 79.

¹⁶ Ivi, p. 79.

¹⁷ In parte svolto da Maria Ines Aliverti in *Teatro e arti figurative nella trattatistica della prima metà del Settecento*, «Biblioteca Teatrale», 19-20 (1990), pp. 125-139.

ge, del 1764, François compose una cinquantina di opere, al netto dei problemi di attribuzione cui il ricercatore si dedica e s'impegna a spiegare.

Una tavola sinottica¹⁸ riporta l'intero repertorio di Riccoboni figlio, diviso in sezioni: le opere scritte da solo, quelle in collaborazione con Pierre François Biancolelli e Jean Antoine Romagnesi; ovvero con il solo Romagnesi; infine quelle scritte con la moglie Marie Jeanne Laboras. Ciascuna viene poi analizzata compiutamente dall'autore, sino a definirne il quadro complessivo, che registra una predominanza delle parodie (genere in cui, come si è detto, François fu maestro), cui fanno seguito i balletti-pantomima, le commedie, quindi le *Operas-comiques à ariettes*. Sono assenti dalla produzione di François le commedie a soggetto italiano e le tragedie, tanto amate invece dal padre. Ora, se è vero che esse non potevano essere inserite nel repertorio della Comédie Italienne, secondo un'interdizione che favoriva senza mezzi termini la Comédie Française, è altrettanto realistico ritenere che tragicommedie e tragedie fossero comunque messe in scena dagli *Italiens* (almeno sino alla partenza di Luigi Riccoboni), probabilmente con la trovata ingegnosa della recitazione in lingua italiana. Va aggiunto inoltre che questa sistematizzazione della produzione di François si colloca a quattro anni di distanza dal catalogo, compilato dal medesimo autore, sul *Repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762)*,¹⁹ che restituisce una visione a tutto tondo della drammaturgia dei comici dell'Arte quando essa incontra il contesto francese settecentesco, a partire dalla riapertura dell'Hôtel de Bourgogne sotto la guida del padre di François.

A fugare ogni dubbio sulle qualità attoriche del figlio, che evidentemente aveva più di «un qualche talento», De Luca, a conclusione della propria ampia dissertazione, chiama a testimone Diderot in persona, che «riconoscerà esplicitamente François Riccoboni come un grande attore»:

«Il problema che qui approfondisco – scrive Diderot – è già stato discusso fra un mediocre letterato, Rémond de Saint-Albine, e un grande attore, Riccoboni. Il letterato sosteneva la tesi della sensibilità, l'attore sosteneva la mia stessa tesi»: *Il Paradosso sull'attore* [...]. Oltre al giudizio positivo su François, va notata in quest'affermazione anche quella sorta di ribaltamento prospettico operato da Diderot: egli non afferma, come sarebbe cronologicamente appropriato, di esser lui a sostenere la tesi di François, ma che sia questi a sostenere «la [sua] stessa tesi», implicitamente chiamando François ad affiancare la sua battaglia teorica con l'interlocutore del dialogo.²⁰

¹⁸ Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 148-150.

¹⁹ Emanuele De Luca, *Repertorio della Comédie-Italienne di Parigi (1716-1762) / Le Répertoire de la Comédie-Italienne de Paris (1716-1762)*, IRPMF, Paris 2011, «Les savoirs des acteurs italiens», Collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire «Histoire des Savoirs».

²⁰ Emanuele De Luca, «Un uomo di qualche talento» cit., p. 240.

Se al critico pignolo potrebbe venir da osservare che questo lavoro risenta ancora di un certo formalismo accademico, in special modo nell'organizzazione schematica dei dati (la quale risulta, per altro verso, utile dal punto di vista didattico), il medesimo dovrebbe convenire, però, nell'attribuire a De Luca il merito di aver ricondotto finalmente l'attenzione degli studi sulla ricostruzione filologica dei materiali documentari relativi a François Riccoboni, della sua biografia artistica nel contesto dei *réseaux* della pratica teatrale europea e quindi di aver messo in giusto rilievo il contributo di François nell'oggi così ampio dibattito sull'arte della recitazione. Oltre a ciò, è senz'altro pregio del presente lavoro aver chiarito, con grande acume e instancabile attenzione alla comparazione delle fonti, la reale portata dell'attività artistica di Riccoboni figlio in seno ai grandi rivolgimenti drammaturgici e alle vicende dello spettacolo che coinvolsero la Francia nel corso del Settecento.

Si può concludere, infine, sottolineando come questo volume rappresenti uno strumento prezioso per lo studio dell'esperienza attoriale, coreutica, e – non da ultimo – autoriale di François Riccoboni, figura emblematica della grande avventura della nouvelle Comédie Italienne di Parigi, contribuendo così a far luce sullo straordinario apporto che i comici italiani hanno dato alla cultura teatrale francese ed europea nel secolo dei Lumi.