

## Un pantin merveilleux.

### L'attore di Diderot come figura dell'eccedenza

Caterina Piccione

**ABSTRACT** *Un pantin merveilleux.* Diderot's idea of the actor as a feature of excess

The *Paradoxe sur le comédien* describes the art of acting as an exercise of multiplicity. According to Diderot, the great actor must be at the same time nothing and everything. In his materialistic approach, acting is considered a work and a concrete experience, where the actor must find a balance between the grace of the marionette and the exaggeration of the ideal. In absence of any passion, this kind of actor should be self-controlled and detached in order to move the audience. Indeed, Diderot's theory is very concerned with the relationship between the artist and the spectator, not only for a moral purpose, but in view of a layered aesthetic experience. It follows that a dialectic between measure and excess can be considered as an exceptional key to understanding Diderot's conception of theatre, which can also surprisingly disclose some contemporary features.

**KEYWORDS** Diderot, theater, actor, aesthetic experience

## Paradossi del paradosso

«Ho visto Garrick sporgere il capo fra i battenti di una porta, e nell'intervallo di quattro o cinque secondi fare con un giuoco di muscoli facciali i passaggi successivi dalla gioia folle alla moderata, alla tranquillità, alla sorpresa, alla stupefazione, alla tristezza, all'abbattimento, al terrore, all'orrore, alla disperazione, e risalire da quest'ultima alla prima, da cui era partito»<sup>1</sup>. Questa scena di Garrick<sup>2</sup>, che somiglia

1. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, tr. it. *Paradosso sull'attore*, La Vita Felice, Milano 2009, p. 79. La prima edizione dell'opera, datata 1830, è postuma. La redazione e rielaborazione del *Paradoxe* avviene fra il 1770 e 1780.

2. Sull'attore inglese, si rimanda a M. Sticotti, *Garrick ou les acteurs anglois. Ouvrage contenant des Observations sur l'Art dramatique, sur l'Art de la représentation, et le Jeu des Acteurs: avec des notes historiques et critiques, et des Anecdotes sur les différens théâtres de Londres et de Paris*, J.-P. Costard, Parigi 1770. Peraltro, il *Paradosso sull'attore* di Diderot si articola in un dialogo fra un primo e un secondo interlocutore, il quale fa riferimento all'opera di Sticotti *Garrick ou les acteurs anglois* che Diderot aveva recensito duramente sulla *Correspondance littéraire* (15 ottobre e 1° novembre 1770). Per una ricostruzione dell'identità di Sticotti: C. Meldolesi, *Gli Sticotti: comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1969. Sull'influenza in Diderot di un'immagine ideale di Garrick piuttosto che delle sue idee effettive sul teatro: J. Chouillet, *Une source anglaise du*

ad una performance *ante litteram*, racchiude l'immagine perfetta del *Paradosso dell'attore*. Sotto l'apparenza di un teatro borghese, freddo e moralista, la teoria di Diderot rivela una profonda stratificazione, nonché elementi di sorprendente contemporaneità. La pagina su Garrick prosegue così: «forse che la sua anima ha potuto provare tutte quelle sensazioni ed eseguire d'accordo col suo viso quella specie di gamma?»<sup>3</sup>. Dunque, la maestria dell'attore inglese serve a Diderot per confermare la tesi sostenuta nel *Paradosso*, che è poi la più celebre della sua teoria sull'attore: la sensibilità è un ostacolo per la buona recitazione. La rapidità e l'efficacia con cui Garrick sa giuocare di maschera lo rendono una «marionetta meravigliosa» (*pantin merveilleux*) priva di sensibilità.

Una chiave di lettura preziosa per interpretare gli scritti diderotiani di estetica teatrale può rivelarsi la dialettica fra misura ed eccedenza: essa investe sia l'espressione attoriale sia la relazione con lo spettatore, intrecciando portata estetica e morale. La riflessione sul teatro non è infatti slegata dal complesso generale del pensiero filosofico di Diderot, al contrario l'attore rappresenta una soggettività straordinaria, al confine fra vita reale e finzione artistica, che diviene «termine medio della relazione tra opera e fruitore, tra personaggio e spettatore, esplicitandone le implicazioni psicologiche, emotive, le difficoltà tecniche, il valore artistico [...] In Diderot, soprattutto con il *Paradosso*, è evidente l'emergenza dell'attore come *soggetto privilegiato* della filosofia, come *esperimento teorico*»<sup>4</sup>. Peraltro, il secolo dei Lumi è interamente percorso dal dibattito sulle dicotomie natura/artificio e finzione/illusione, che trovano nel teatro il campo di indagine per eccellenza, tanto da dare origine a una vera e propria «filosofia dell'attore»<sup>5</sup>.

Prima di sviluppare le implicazioni sfaccettate dell'idea diderotiana di attore, è bene osservare che si tratta di un punto molto delicato dell'argomentazione dell'autore perché apparentemente egli cambia idea in proposito nel corso del tempo. Infatti, la sensibilità viene considerata una dote fondamentale dell'attore nei primi scritti di estetica teatrale (i *Colloqui sul Figlio naturale* del 1757 e il trattato *Sulla poesia drammatica* del 1758, oltre alla significativa *Lettera a Madame Riccoboni*, anch'essa del 1758):

Per fortuna un'attrice di limitato buon senso, di mediocre acutezza, però di grande sensibilità, coglie senza fatica uno stato d'animo, e trova, senza pensarci, l'accento proprio di molti sentimenti diversi che si fondano insieme, e che costituiscono la situazione che tutta la sagacia del filosofo non riuscirebbe ad analizzare. I poeti, gli attori, i musicisti, i pittori, i cantanti capaci, i grandi danzatori, gli amanti sensibili, i veri devoti,

“Paradoxe sur le comédien”, in «Dix-Huitième Siècle», n. 2, 1970. Diderot infatti incontra Garrick durante le sue esibizioni parigine del 1763-1764, riguardo alle quali si veda R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Roma-Bari 1995.

3. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 79.

4. M. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, LED, Milano 2010, p. 107.

5. Cfr. S. Chauchoe, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français*, Champion, Parigi 2007.

tutta questa folla entusiasta e appassionata, sente fortemente e riflette poco. Non è la regola; è qualcos'altro di più immediato, più intimo, più oscuro e più certo che li guida e li illumina<sup>6</sup>.

Al di là dell'equiparazione significativa, seppur fatta *en passant*, fra esperienze artistiche e stati di coscienza come l'innamoramento o la fede religiosa, emerge lapidaria la posizione di Diderot: per esser buoni attori, non conta tanto l'intelligenza quanto la sensibilità, il sentimento, l'entusiasmo e la passione, tutte qualità che sfuggono a categorizzazioni analitiche. Appare allora evidente la contraddizione con la tesi del *Paradosso* per cui «è l'estrema sensibilità che fa gli attori mediocri; è la sensibilità mediocre che produce la folla dei cattivi attori; ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori sublimi»<sup>7</sup>. Provare a contraddire tale contraddizione è certamente un compito paradossale (e quindi fedele allo spirito dell'autore), ma non impossibile, se si parte dalla constatazione delle numerose linee di continuità fra i primi scritti di estetica teatrale e il *Paradosso*.

Dal punto di vista biografico, passarono circa dieci anni fra la stesura dei *Colloqui* e del trattato *Sulla poesia drammatica*, e la composizione del *Paradosso*, le cui versioni e rimaneggiamenti sono databili fra il 1770 e il 1780. In quei dieci anni non vi furono più che abbozzi di *pièces* e recensioni teatrali, mentre cominciò nel 1759 l'avventura dei *Salons* che trascinò Diderot nel mondo dell'arte a lui contemporanea, laddove il teatro restò un punto di riferimento costante, talvolta positivo, talvolta denigratorio<sup>8</sup>. Il rapporto di Diderot con il teatro sembrò così essersi spento in seguito all'attesa di un successo mai arrivato: le due opere teoriche del 1757-1758 erano rispettivamente<sup>9</sup> accompagnate dalle due *pièces* *Il figlio naturale* e *Il padre di famiglia*, che avrebbero dovuto costituire una dimostrazione pratica dei principi contenuti nelle opere teoriche, ma che non portarono nel suo tempo la rivoluzione che l'autore avrebbe voluto<sup>10</sup>. Forse non si sarebbe aspettato, Diderot,

6. D. Diderot, *Dorval et moi ou Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), tr. it. *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, la Nuova Italia, Firenze 1980, p. 103.

7. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 47.

8. Negli scritti del 1757-1758 la scena teatrale viene descritta in termini pittorici, invece dal 1759 è a partire dal teatro che viene concettualizzato il *tableau*, con una sorta di circolarità: la riforma del teatro viene auspicata guardando al modello pittorico, il quale deve assumere a sua volta una caratterizzazione drammatica. Per una trattazione sistematica di questi temi sono fondamentali i seguenti titoli: M. Fried, *Absorption and theatricality. Panting and beholder in the Age of Diderot*, The University of Chicago Press, Chicago 1980; S. Lojkin, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, Actes Sud, Arles 2007.

9. I tre *Colloqui sul Figlio naturale* compongono la parte finale della *pièce* senza soluzione di continuità, mentre *Il padre di famiglia* si presenta come un dramma del tutto a sé stante rispetto al trattato *Sulla poesia drammatica*.

10. Una prima messa in scena privata del *Figlio naturale* avvenne nel 1757 nel teatrino del duca d'Ayen a Saint-Germain-en-Laye. Venne rappresentato poi nel dicembre 1761 al Grand Théâtre de la Monnaie a Bruxelles. La prima rappresentazione parigina ebbe luogo quattordici anni dopo l'uscita del testo, con attori mediocri, e venne ritirata il giorno dopo. Un'ultima messa in scena si registra nel 1794 al Théâtre de l'Ambigu-Comique. Per quanto riguarda *Il padre di famiglia*, la prima andò in scena nel 1760 a Marsiglia e nel 1761 a Parigi, per esser poi ripresa, replicata e riallestita più volte fra Bruxelles, Nancy, Maastricht, Caen, Tolosa e Parigi. Nonostante il maggior successo di quest'ultima opera,

l'effetto dirompente che la sua teorizzazione nel *Paradosso* ebbe nel corso dei secoli, fino al giorno d'oggi: «la fama di Diderot uomo di teatro è rimasta soprattutto legata al *Paradoxe*, un testo che ha l'ambiguo sapore dell'ultimo straordinario omaggio reso da un innamorato respinto all'oggetto di una passione durata un'intera esistenza»<sup>11</sup>. L'amarrezza segna l'esito della sua parabola teatrale: «non avendo ottenuto il successo che mi ero ripromesso, e non illudendomi di poter far di meglio, mi disgustai di una professione alla quale non credetti di essere abbastanza portato»<sup>12</sup>.

Ma la relazione di Diderot con il teatro è ambivalente per ragioni ben più profonde di un mancato successo. L'autore confessa: «io, giovane, esitavo fra la *Sorbonne* e la *comédie*»<sup>13</sup>. Prova poi a giustificare la sua esitazione come frutto del desiderio di un'intima frequentazione delle belle attrici, ma si tratta evidentemente di un pretesto ironico. Nei *Colloqui*, appena dopo il passo sopra riportato in cui l'autore elogia la sensibilità, egli ammette «volsi essere attore»<sup>14</sup>, rammaricandosi però di non possederne il talento immediato e irrazionale. Stranamente il medesimo motivo ritorna nel *Paradosso*, ma cambiato di segno: egli non può dedicarsi al teatro non perché gli manchi l'immediatezza, bensì perché troppo sensibile: «noi sentiamo e proviamo; loro osservano, studiano e dipingono»<sup>15</sup>. Vi è quindi una continuità, seppur riempita da motivazioni differenti, nella necessità di Diderot di spiegare il proprio rapporto mancato con il teatro, che dai primi scritti arriva fino al *Paradosso*.

Al di là della vicenda biografica, è possibile intravedere numerosi motivi teorici di continuità che suggeriscono un'evoluzione, più che una contraddizione, fra gli scritti del 1757-1758 e le tesi del *Paradosso*. Vi è infatti un percorso preciso che conduce Diderot da una posizione all'altra, segnato da numerose affinità. Innanzitutto, in tutti i testi diderotiani vi è una profonda coscienza della distanza fra il testo scritto e lo spettacolo in scena. Nei *Colloqui* Diderot sottolinea l'importanza della pantomima e il ruolo dell'attore: «la voce, il tono, il gesto, l'azione, questo è di pertinenza dell'attore; ed è questo che ci tocca, soprattutto nello spettacolo delle grandi passioni. È l'attore che dà al discorso tutta l'energia. È lui che porta alle orecchie la forza e la verità dell'accento»<sup>16</sup>. Allo stesso modo, nel *Paradosso*

le critiche all'autore furono sempre molto aspre. Nell'*Introduzione* all'edizione del Teatro di Diderot per La Nuova Italia, Maria Luisa Grilli sottolinea il fatto che le trame di queste *pièces* sono piuttosto tradizionali, tanto da potervi riconoscere dei precedenti in alcuni spettacoli di Scala, Riccoboni e Goldoni. La curatrice mette in risalto, inoltre, l'uso che fa Diderot dei colpi di scena per sciogliere gli intrecci, nonostante egli si professi un severo avversario di tali procedimenti nei testi teorici. Sulla rivoluzione mancata di Diderot nel teatro del suo tempo: A.M. Wilson, *Diderot, sa vie et son œuvre*, Laffont Bouquins, Parigi 1972, capp. XXXI e XXXII.

11. A. Calzolari, "Est-il bon? Est-il méchant?" o il *paradosso del philosophe*, in *Il teatro dell'Illuminismo*, «Quaderni di teatro», III, n. 1, 1981, p. 145.

12. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 129.

13. Ivi, p. 121.

14. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 103.

15. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 41.

16. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 101.

l'autore scrive: «le parole non sono e non possono essere se non segni che si avvicinano a un pensiero, a un sentimento, a un'idea, e dei quali il movimento, il gesto, il tono, il viso, gli occhi, la particolarità del momento completano il valore»<sup>17</sup>. Nel trattato *Sulla poesia drammatica* Diderot porta l'esempio di alcune scene monosillabiche di Molière in cui i personaggi non hanno bisogno di pronunciare più che suoni inarticolati perché il loro carattere risulta perfettamente dipinto dal tono, dall'accento, dall'intenzione, dal gesto, dal gioco scenico e dall'interazione fra gli attori. L'attenzione per espressioni sceniche come monosillabi, suoni inarticolati e silenzi, attraverso cui parlano le emozioni, ritorna nel *Paradosso*: «così è dei violenti piaceri come dei dolori profondi: sono muti. Un uomo tenero e sensibile rivede un amico che aveva per una lunga assenza perduto di vista e che gli compare dinanzi inatteso: subito gli si turba il cuore, corre, l'abbraccia, vuol parlare, ma non riesce; articola delle parole spezzate»<sup>18</sup>.

Un altro tema costante in tutti i testi di Diderot è l'idea per cui la forza e la semplicità delle azioni drammatiche coinvolgono lo spettatore senza bisogno di ricorrere alle tirate, le quali interrompono il flusso dell'azione e la sua credibilità, mettendo in scacco il dispositivo finzionale. L'attore deve scansare ogni forma di ammiccamento e manierismo, bersaglio polemico assoluto di Diderot. Si vede che, quando scrive il *Paradosso*, l'autore non ha abbandonato l'idea di un teatro riformato secondo i criteri affermati nei testi del 1757-1758: sale più grandi, in grado di ospitare un maggior numero di spettatori per aumentare l'effetto patetico della rappresentazione, presenza della scenografia, netta separazione fra palco e platea, e di conseguenza, teorizzazione della quarta parete e composizione della scena come *tableau vivant*. Anche l'introduzione del genere serio è sottesa alla recitazione cui è chiamato l'attore del *Paradosso*.

Tutti questi temi compongono il basso continuo della concezione teatrale di Diderot e temperano la contrapposizione fra concezione calda e fredda dell'attore che sembra caratterizzare la sua produzione teorica. Si può persino intravedere una progressione logica nel suo pensiero teatrale: «la riflessione sullo statuto dello spettatore, secondo cui proprio la distanza fra spettatore e spettacolo e non l'uguaglianza garantisce la massima partecipazione al dramma rappresentato, stimola e favorisce a lungo termine un mutamento di prospettiva nei confronti dello statuto dell'attore»<sup>19</sup>. Il paradosso per cui più lo spettatore è escluso dalla scena, più ne risulta coinvolto<sup>20</sup>, innesca una relazione complessa tra partecipazione e insensibilità che viene articolata prima dal punto di vista del fruitore e poi dell'attore (che,

17. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 27.

18. Ivi, p. 89.

19. Bertolini, *Teorie dell'attore nella Francia del Settecento*, cit., p. 104.

20. Lo stesso paradosso viene sviluppato nei *Salons*, come sottolinea l'analisi di Michael Fried attraverso la categoria di assorbimento: ciò che maggiormente attrae lo sguardo dello spettatore è ciò che neutralizza la sua presenza, ovvero quell'assorbimento del soggetto dipinto (o in scena) che stabilisce la finzione della sua assenza. Cfr. Fried, *Absorption and theatricality. Panting and beholder in the Age of Diderot*, cit.

come si vedrà, deve farsi spettatore delle passioni altrui). Già nei primi scritti di Diderot, la cesura fra azione e visione si scarta da un'opinione ingenuamente mimetica e passiva dell'interpretazione. Sensibilità e razionalità divengono elementi che concorrono in modo diverso alla finzione drammatica, la quale si gioca tutta nella relazione fra scena e platea. L'attore che si perde nelle tirate, rivolgendosi al pubblico per essere applaudito, crea distanza non solo perché non è credibile, ma anche perché rende impossibile la simpatia, ossia la mimesi come movimento di immedesimazione dello spettatore che riguarda sia la sua sensibilità che la sua razionalità. L'ego narcisistico, compiaciuto, autoreferenziale è un rischio da cui è del tutto immune l'attore del *Paradosso*.

### Come pensare l'attore

Le opere di Diderot, e segnatamente il *Paradosso*, intercettano e sviluppano paradigmaticamente l'essenza della sua epoca. Non si può ignorare il fatto che la sua riflessione sia parte di un più ampio contesto in cui fiorisce il dibattito intorno all'arte dell'attore. In proposito, nel *Paradosso*, Diderot cita Pierre Rémond de Sainte-Albine, partigiano della via del sentimento e dell'interiorità, per il quale gli attori sono chiamati ad «essere effettivamente ciò che rappresentano»<sup>21</sup> e François Riccoboni, sostenitore dell'intelligenza come qualità prima dell'attore, per cui «è necessario conoscere perfettamente i movimenti della natura negli altri e rimanere sempre abbastanza padroni della propria anima per farla rassomigliare, a piacere, a quella degli altri»<sup>22</sup>. Diderot semplifica la complessità del dibattito a lui contemporaneo e ne estrae delle linee (senza rigore filologico) funzionali al sostegno delle sue tesi.

In realtà, il panorama degli studi sull'attore è composto da molti letterati, attori drammatici, attori, *philosophes*, giornalisti e intellettuali, che si fanno portavoce di questioni stratificate, nella convinzione ormai diffusa che l'arte della recitazione sia un campo d'indagine autonomo. Tale convinzione non è scontata: se infatti a metà del Settecento François Hédelin D'Aubignac<sup>23</sup> sottolinea la distanza tra il teatro e le forme letterarie (distinguendo la produzione di immagini interiori, propria dell'oratoria, dalla manifestazione in scena di immagini materiali, ossia corpi in azione con precise esigenze drammaturgiche), nondimeno fino agli inizi del Settecento prevale la convinzione di una sostanziale identità tra oratoria e recitazione. Lo dimostrano i lavori di Andrea Perrucci<sup>24</sup>, Jean-Léonor Le Gallois de

21. R. de Sainte-Albine, *Le Comédien* (1747), in *Mémoires de Molé précédés d'une notice sur cet acteur*, Ponthieu, Parigi 1825, tr. it. M. Bertolini, *L'attore*, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, cit., pp. 146-152.

22. A.F. Riccoboni, *L'art du théâtre, suivi d'une lettre de M. Riccoboni à Madame\*\*\* au sujet de L'Art du théâtre* (1750), Slatkine, Ginevra 1971, tr. it. M. Bertolini, *L'arte del teatro*, in *Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei lumi*, cit., pp. 178-179. Si segnala un'edizione recente de *L'arte del teatro* a cura di E. De Luca, in «I Libri di Acting Archives Review», a. V, n. 10, 2015.

23. Cfr. F.H. D'Aubignac, *La pratique du théâtre*, Antoine de Sommerville, Parigi 1657.

24. Cfr. A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata, ed all'improvviso. Parti due. Giovevole*

Grimarest<sup>25</sup> e Charles Gildon<sup>26</sup>, i quali utilizzano la dottrina oratoria per fornire un sistema di regole agli attori. Ma questi autori cominciano ad incontrare qualche difficoltà nell'assimilare la scena ad un tribunale o a un pulpito, nel giustificare l'esigenza di riprodurre gesti e azioni non contemplati (talvolta vietati) dall'impianto dell'*actio oratoria*, nel far riferimento allo studio della fisionomia interiore del personaggio e all'uso di segni espressivi.

La prima opera in cui la recitazione viene sciolta da ogni legame con l'oratoria è di Luigi Riccoboni<sup>27</sup>, celebre attore e storico del teatro, nonché padre del François citato da Diderot. Riccoboni sostiene che, per trasferire le virtù della recitazione all'improvviso come la spontaneità e la naturalezza all'espressione di un testo scritto, sia necessario mettere al centro la partecipazione emotiva dell'attore. La varietà infinita delle espressioni rende impossibile una codificazione prestabilita. Al contrario, regole precise vengono ancora fornite dalla *Dissertatio de Actione scenica*<sup>28</sup>, opera postuma di padre Lang (che malgrado l'impianto tradizionale contiene un'attenzione innovativa alle possibilità del corpo dell'attore, le cui posizioni vengono descritte con estrema perizia) e dalle più note *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* di Jean-Baptiste Du Bos<sup>29</sup>. Quest'ultimo elabora il progetto di una vera e propria scrittura delle intonazioni e dei gesti considerando l'arte dell'attore alla maniera di quella che gli antichi chiamavano musica. L'idea di una partitura per la declamazione viene criticata, fra gli altri, da Charles Duclos nel suo *Mémoire*<sup>30</sup>.

Nonostante le obiezioni al suo progetto di notazione, l'opera di Du Bos ha l'indubbio merito di occuparsi di recitazione all'interno di un trattato dedicato a tutte le arti, dalla pittura alla poesia, sancendone la dignità estetica e culturale. Perciò, diviene del tutto legittimo scrivere una critica per l'arte dell'attore così come esiste per le altre arti. Jean Dumas d'Aigueberre ne dà una prova concreta nella *Seconde lettre du Souffleur de la Comédie de Roüen, au garçon de caffè*<sup>31</sup>. Il

*non solo a chi si diletta di Rappresentare; ma a' Predicatori, Oratori, Accademici, e Curiosi*, nuova stampa di Michele Luigi Mutio, Napoli 1699.

25. Cfr. J.-L. Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif, dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant, avec un traité des accents, e la quantité et de la ponctuation*, Jacques Lefèvre et Pierre Rebou, Parigi 1707.

26. Cfr. C. Gildon, *The Life of Mr. Betterton*, Robert Gosling, Londra 1710.

27. Cfr. L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Londra 1728. Rilevanti sono anche le altre opere dell'autore dedicate alla commedia all'improvviso, al teatro di Molière e alla storia del teatro italiano ed europeo. Ricordiamo qui solo i *Pensées sur la déclamation* (editi da La Veuve Delorme-Prault, Parigi-Briasson 1738, poi posti in appendice alle *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe*) in cui il principio dell'adesione emotiva viene esteso all'arte oratoria.

28. Cfr. F. Lang, *Dissertatio de actione scenica, cum figuris explicantibus, et observationibus quibusdam arte comica*, Typis Mariae Magdalенаe Riedlin, Monaco 1727.

29. Cfr. J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Jean Mariette, Parigi 1719. Il terzo volume esce nel 1933.

30. Cfr. C. Duclos, *Mémoire sur l'art de partager l'action théâtrale et celui de noter la déclamation qu'on prétend avoir été un usage chez le Romains*, «Mémoires de l'Académie des Inscriptions», s.l. 1747-1748.

31. Cfr. J.D. d'Aigueberre, *Seconde lettre du Souffleur de la Comédie de Roüen, au garçon de caffè, ou entretien sur les défauts de la déclamation*, Tabarie, Parigi 1730.

criterio della critica è la capacità dimostrata dall'attore di coinvolgere lo spettatore, l'efficacia dei gesti e l'abilità di accordarsi al personaggio. Questo nuovo indirizzo critico conosce una notevole fortuna, soprattutto nei periodici inglesi degli anni Trenta e in opere come l'autobiografia di Cibber<sup>32</sup>, il saggio *An Essay on Acting* di Garrick<sup>33</sup> pubblicato anonimamente, o ancora l'analisi di Samuel Foote<sup>34</sup>. Il compito dell'attore prende contorni sempre più precisi: egli deve rendere una perfetta espressione delle passioni in rapporto al personaggio e alla situazione. La stessa concezione si legge ad esempio nelle opere dedicate all'attore da Aaron Hill<sup>35</sup> (che pure propone un singolare connubio fra la partecipazione emotiva dell'interprete e la codificazione sistematica delle passioni) e nella voce *Déclamation théâtrale* dell'*Encyclopédie* redatta da Jean-François Marmontel<sup>36</sup>, per cui l'attore deve farsi dimenticare svanendo nella figura rappresentata.

In questo contesto estremamente polifonico si inseriscono le due personalità citate da Diderot, Sainte-Albine e Riccoboni. Ne *Le Comédien* Sainte-Albine espone argomenti su cui la maggior parte dei contemporanei erano pienamente concordi e utilizza una terminologia già presente ad esempio in d'Aiguebierre: l'"esprit" è ciò che serve all'attore per penetrare l'opera e orientare la recitazione, il "sentiment" fa accadere nell'animo la passione e il "feu" anima l'espressione. Ma la portata dell'opera di Sainte-Albine, per cui viene citata anche da Diderot, sta nell'affermazione più completa della cosiddetta posizione emozionalista, per cui l'adesione emotiva è garanzia di corrispondenza con il personaggio poiché ne modella i tratti esteriori spontaneamente e ne provoca una sorta di metamorfosi interiore. Come per Luigi Riccoboni, anche per Sainte-Albine non si dà una sola espressione per l'infinità di declinazioni possibili del sentimento. Piuttosto curioso è il fatto che la traduzione inglese de *Le Comédien* (soprattutto la terza versione del 1755 attribuita a John Hill)<sup>37</sup> presenti sostanziali modifiche come l'asserzione del primato dell'"understanding" sul sentimento. La causa di questi rimaneggiamenti non è solo di ordine formale: con la liquidazione del codice gestuale, restava un vuoto sulle indicazioni concrete da adottare nella pratica scenica. Proprio a colmare questa lacuna è volta *L'Art du Théâtre* di François Riccoboni. Per stabilire alcune norme basilari, oggettive e utili, secondo Riccoboni è necessaria l'esperienza diretta della scena che Sainte-Albine dichiara non esser fondamentale (e che, come si è visto, permane un cruccio per Diderot). Riccoboni auspica la formazione

32. Cfr. C. Cibber, *An Apology, for the Life of Colley Cibber with an Historical View of the Stage during his own Time*, John Watts, Londra 1740.

33. Cfr. D. Garrick, *An essay on acting: in which will be consider'd The Mimical Behaviour of a certain fashionable faulty actor, and the laudableness of such unmannerly, as well as inhuman proceedings. To which will be added, a short criticism on his acting Macbeth*, W. Bickerton, Londra 1744.

34. Cfr. S. Foote, *A Treatise on the Passions, so far as they regard the Stage*, Corbett, Londra 1747.

35. Cfr. A. Hill, *The Actor's Epitome*, in «The Prompter», 113, 9 dicembre 1735, rivisto e ampliato in *The Works of the Late Aaron Hill*, 4 voll., IV, Printed for the Benefit of the Family, Londra 1753; Id., *An Essay on the Art of Acting*, in *The Works of the Late Aaron Hill*, IV, cit.

36. Cfr. J.-F. Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in *Encyclopédie*, IV, 1754.

37. Cfr. J. Hill, *The Actor: a Treatise on the Art of Playing*, R. Griffiths, Londra 1750-1755.

di abitudini meccaniche attraverso la sollecitazione di una sensibilità fisica, e non emotiva, del corpo dell'attore. Mentre quest'ultimo punto è piuttosto originale e trova eco nelle formulazioni a lui successive, nell'indicazione delle norme pratiche Riccoboni torna agli spettri dell'oratoria, con un'operazione anacronistica che Diderot riuscirà ad evitare grazie ad una descrizione diversa del processo creativo.

Non è trascurabile il fatto che le opere di Sainte-Albine e Riccoboni presentino sfumature che nel *Paradosso* non vengono evidenziate: Riccoboni, ad esempio, oscilla fra il rifiuto del sentimento come ostacolo all'interpretazione e il suo utilizzo accessorio, quasi volesse almeno in parte coniugarsi alle opere del padre; Sainte-Albine conferisce una grande importanza alla tecnica nella resa del personaggio per rifinire e differenziare l'espressione, nonché correggere eventuali difetti del testo, secondo una concezione attiva e creativa del ruolo dell'attore. Le sfumature contraddittorie di queste opere, lungi dal riguardare questioni marginali, suggeriscono una considerazione essenziale: la divisione fra emozionalisti e antiemozionalisti, così come viene presentata da Diderot e come diviene prevalente nella posterità, non è forse così netta. Persino Claudio Vicentini<sup>38</sup>, che pure fa riferimento alla suddetta dicotomia presentando il dibattito sull'attore nel Settecento, ammette che negli autori del secondo Settecento<sup>39</sup> diviene sempre più difficile da una parte definire una serie di regole per la recitazione data la varietà di personaggi e passioni da riprodurre, d'altra parte assegnare una funzione al sentimento posta l'impossibilità di una cesura tra psichico e fisico<sup>40</sup>. Queste problematiche verranno poi riprese nel corso dell'Ottocento in relazione ad una nuova idea di soggettività complessa e stratificata che riguarda sia l'attore sia il personaggio nella loro intimità e singolarità irriducibili. Ma anche l'età di Diderot risulta percorsa da una molteplicità di questioni che eccede la bipartizione suggerita dal *Paradosso*. Eppure, resta il fatto che la posizione del problema da parte di Diderot, più che la sua soluzione, segna tutta la storia del teatro: ogni volta che si parla dell'arte dell'attore, si pone la domanda sull'immedesimazione.

Al riguardo è prezioso ricordare la proposta teorica di Ferdinando Taviani, per cui il problema della sensibilità nasce in realtà da un momento del tutto circoscritto dell'esperienza dell'attore: non si pone per il comico ma solo per il tragico, e più

38. Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Marsilio, Venezia 2012.

39. Sono moltissimi i trattati che sorgono nel secondo Settecento, come le *Observations sur l'art du comédien* di Jean Nicolas Servandoni, dit D'Hannetaire (Parigi 1772), che si caratterizzano per uno spirito particolarmente concreto, oppure il trattato *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* di Louis-Sébastien Mercier (Van Harrevelt, Amsterdam 1773), oppure ancora il già citato saggio di Sticotti su Garrick.

40. Sulla relazione fra interiorità ed exteriorità della soggettività attoriale, non si può non citare Gotthold Ephraim Lessing. Nella sua vasta produzione ricordiamo almeno la sua *Drammaturgia d'Amburgo*, pubblicata a puntate bisettimanali, in cui riflette sugli spettacoli in scena al Nationaltheater di Amburgo (G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 2 voll., J.H. Cramer, Amburgo-Brema, 1769). Lessing concepisce il progetto incompiuto di una teoria della recitazione come sistema di regole del linguaggio del corpo, teoria basata sulla corrispondenza fra interiorità dei sentimenti ed exteriorità dell'espressione. Il progetto viene ripreso dall'imponente trattato di Johann Jakob Engel: *Ideen Zu Einer Mimik*, 2 voll., Mylius, Berlino 1785-1786.

precisamente riguarda il momento in cui l'interprete aderisce perfettamente alle parole del poeta e sembra patire sul proprio corpo le passioni del personaggio (tale forma di passività si applica in particolare alle attrici, costituendo l'elemento femminile, in senso stereotipato, dell'interpretazione): «decine e decine di importanti problemi tecnici vengono affrontati nelle opere sull'attore che oggi sono ricordate soltanto per ciò che dicono sulla sensibilità e sull'immedesimazione. Ma nulla mostra, in quelle opere, che il problema della sensibilità e dell'immedesimazione sia un problema particolarmente importante. In genere, anzi, segna il momento in cui le parole smettono di indicare fatti precisi e diventano vaghe metafore di esperienze intorno alle quali non è stata stabilita una nomenclatura»<sup>41</sup>. Benché non vi sia un primato di principio della questione dell'immedesimazione, essa è destinata a imporsi nel dibattito sull'attore perché tocca un punto nevralgico che si può leggere in controtuce comparando il *Paradosso* con il poemetto didascalico *La Déclamation théâtrale*<sup>42</sup> di Claude-Joseph Dorat. Fatua e superficiale se confrontata a voci più impegnate, l'opera di Dorat si preoccupa innanzitutto del genere letterario scelto, che prescrive un'esposizione piacevole di contenuti già noti, parte del consenso generale, con un atteggiamento a-problematico. Questa leggerezza, secondo Taviani, cela verità nascoste nella misura in cui per Dorat è impossibile individuare uno sguardo critico che non si identifichi immediatamente con la relazione contingente fra attore e spettatore. Al contrario, per Diderot l'attore diviene un oggetto del discorso (come fosse un libro, che sussiste indipendentemente dall'operare immanente del suo fruitore), non un soggetto. La differenza tra attore e spettatore viene ricondotta a questioni caratteriali, psicologiche e antropologiche, oltre che ad un dislivello di cultura, per cui alla miseria e al libertinaggio dell'uno corrisponde l'erudizione e la moralità dell'altro.

Tenendo conto del fatto che l'attore rimane una figura fondamentale nel pensiero di Diderot dall'inizio delle sue avventure intellettuali fino agli ultimi anni di vita<sup>43</sup>, sembra improbabile assolutizzarne la denigrazione. Forse è possibile però far tesoro dell'ipotesi teorica di Taviani a partire da uno spunto contenuto in una nota<sup>44</sup> del suo saggio in cui scrive che le basi concrete del problema della sensibilità riguardano la capacità tecnica dell'attore di controllare i propri movimenti senza guardarsi da fuori. In questo senso l'utilizzo dello specchio sarebbe connesso al rischio dell'affettazione, come si evince da vari passaggi di Luigi Riccoboni, del figlio François, di Dorat e di altri autori. In questi passaggi si può scorgere la medesima avversione per l'autocompiacimento e l'autoreferenzialità

41. F. Taviani, *Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento*, in *Il teatro dell'Illuminismo*, cit., p. 97.

42. Cfr. C.-J. Dorat, *La Déclamation théâtrale, poème didactique en trois chants précédé d'un discours*, Sébastien Jorry, Parigi (pubblicato in diverse edizioni fra il 1766 e il 1771).

43. Suggestiva è l'idea per cui l'attore sarebbe l'«ultima trasmutazione del *philosophe*» formulata in A. Calzolari, «*Est-il bon? Est-il méchant?*» o il paradosso del *philosophe*, in *Il teatro dell'Illuminismo*, cit., p. 154.

44. F. Taviani, *Da Dorat a Diderot, da Diderot a Dorat: un'indagine sulla questione dell'attore nel Settecento*, in *Il teatro dell'Illuminismo*, cit., p. 99, nota 22.

proclamata da Diderot, avversione che fonda la sua intera concezione estetica, come già si è suggerito. Ecco che sullo sfondo della classica opposizione tra sensibilità e razionalità si staglia una questione capitale, ancorché data forse per scontata, che nel *Paradosso* trova compiuta espressione: l'immedesimazione è innanzitutto disponibilità all'alterità, battaglia contro il narcisismo, apertura all'eccedenza.

### Un'arte della molteplicità

Con la consapevolezza, seppur sommaria, del percorso che ha condotto il pensiero teatrale di Diderot fino al *Paradosso* e del clima culturale in cui quest'opera è stata composta, si può ora prendere in esame la teoria dell'attore che vi è contenuta. Per avvicinare le tesi di questo celebre testo, un possibile punto di partenza è la definizione dell'arte dell'attore come arte della molteplicità e della variazione. L'attore è colui che dimostra una «facilità di conoscere e di copiare tutte le nature»<sup>45</sup>, una capacità di essere tutto e nulla: «IL SECONDO: A udirvi si direbbe che per voi un grande attore sia tutto e nulla. IL PRIMO: Eh! Forse è perché non è nulla che è tutto per eccellenza, la sua particolare forma non contrariando mai le forme estranee che deve assumere»<sup>46</sup>. L'attore è colui che sa imitare tutti gli altri perché, in qualche modo, contiene già tutta l'alterità possibile in sé. Egli è più di se stesso, costituisce una figura dell'eccedenza poiché oltrepassa la sua identità individuale, eppure sa trovare una misura in questa eccedenza attraverso la sua arte. L'attore ospita una moltitudine in cui sa trovare un'armonia.

Attraverso la lente della molteplicità si può leggere la descrizione di Diderot delle «qualità prime d'un grande attore. Io credo che egli abbisogni di un grande senso critico. Bisogna che quell'uomo sia nel tempo stesso uno spettatore freddo e tranquillo. Esigo quindi da lui una penetrazione e nessuna sensibilità: l'arte di imitar tutto, o, ciò che poi è identico, una eguale attitudine per ogni sorta di caratteri e di ruoli»<sup>47</sup>. Il senso critico, l'osservazione, la freddezza e la padronanza di sé sono tratti distintivi dell'attore del *Paradosso*, il quale è in grado di interpretare qualsiasi parte perché coltiva una profonda conoscenza dell'animo umano, delle passioni, della vita di società. Spettatore del mondo fisico, morale e sociale, un grande attore, in altre parole, è colui che ha una grande esperienza. Dal punto di vista tecnico, le sue qualità sono essenziali alla buona riuscita di una messa in scena in quanto sono garanzia di precisione e costanza nell'interpretazione del ruolo. Se un attore non fosse freddo, distante, spettatore di sé e degli altri, faticherebbe a ripetere la medesima parte un numero indefinito di volte in maniera convincente, oscillerebbe invece da momenti pessimi a momenti eccellenti, fino ad esaurire la sua passione e consumarsi. Il sentimento soggettivo è intrinsecamente volubile,

45. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 105.

46. Ivi, pp. 103-105.

47. Ivi, p. 31.

il calore e la sensibilità sulla scena non sono che un ostacolo. Di seguito la caustica descrizione della sensibilità che propone Diderot:

Quella disposizione d'animo parallela alla debolezza degli organi, derivata dalla mobilità del diaframma, dalla vivacità dell'immaginazione, dalla delicatezza dei nervi, che inclina al compatire, al fremere, all'ammirare, al temere, al turbarsi, al piangere, allo svenire, al soccorrere, al fuggire, al gridare, all'impazzire, all'esagerare, al disprezzare, al disdegnare, al non aver alcuna precisa idea del vero, del buono, del bello, all'essere ingiusto e all'essere matto<sup>48</sup>.

La sensibilità, che negli scritti del 1757-1758 veniva esaltata come la dote dell'attore per eccellenza, è ora considerata una disposizione d'animo fragile e instabile, oltre che distante dalla verità. Nel teatro del mondo essa può esercitarsi, ma nel mondo del teatro non può altro che nuocere: «gli uomini bollenti, violenti, sensibili, agiscono nel mondo come se fossero sulla scena»<sup>49</sup>. Essi sono l'oggetto dell'imitazione, non il soggetto: «il grande attore osserva i fenomeni; l'uomo sensibile gli serve di modello»<sup>50</sup>. La sensibilità appartiene dunque all'uomo nel mondo della vita, che ispira l'opera d'arte, oltre che (come si vedrà) allo spettatore, che si commuove; ma per l'attore non è altro che una debolezza. Peraltro, già nel *Sogno di d'Alembert*, Diderot scrive:

Ma che cos'è un essere sensibile? Un essere abbandonato alla discrezione del diaframma. Una parola toccante ha colpito il suo orecchio? Un fenomeno singolare ha colpito l'occhio? Ed ecco che a un tratto il tumulto interiore s'innalza, tutti i fili del fascio si agitano, un brivido si diffonde, l'orrore lo afferra, le lacrime colano, i sospiri lo soffocano, la voce si spezza, l'origine del fascio non sa più quello che fa, non ha più sangue freddo, non più ragione, non più giudizio, non più giustizia, nessuna risorsa. [...] Il grand'uomo, se ha disgraziatamente ricevuto questa disposizione naturale, si occuperà senza tregua a indebolirla, a dominarla, a rendersi padrone dei suoi movimenti e a conservare all'origine del fascio tutto il suo dominio. Allora sarà padrone di sé in mezzo ai pericoli più grandi; giudicherà freddamente, ma in modo sano<sup>51</sup>.

Nel *Paradosso* viene portato a compimento l'ideale di una soggettività distaccata e padrona di sé che agisce sia a teatro sia nella vita quotidiana (ad esempio, nel momento in cui si deve fare una dichiarazione d'amore, è meglio non esser in preda all'emozione; quando ci si trova a comporre un poema su una persona cara mancata, conviene che ciò non avvenga a ridosso della perdita e del turbamento che ne deriva). Certo è che a teatro questa soggettività critica e distaccata trova un campo di esperienza privilegiato, perché ha la possibilità di esercitarsi in forma

48. Ivi, pp. 107-109.

49. Ivi, p. 39.

50. Ivi, p. 93.

51. D. Diderot, *Le rêve de D'Alembert* (1769), tr. it. *Il sogno di D'Alembert*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, Bompiani, Milano 2019, p. 599.

tanto individuale quanto intersoggettiva. In questo senso, le prove servono per articolare un linguaggio scenico e una dinamica generale, non solo giusta per la singolarità dell'attore, ma anche per l'insieme degli elementi della scena. Si deve infatti trovare un equilibrio fra attori più o meno buoni. Di contro a qualsiasi egocentrismo, la dimensione fondamentale è di nuovo la molteplicità: «lo spettacolo è come una ben ordinata società, in cui ciascuno sacrifica un po' dei suoi diritti per il meglio di tutti e di tutto»<sup>52</sup>. Una buona rappresentazione risulta dall'accordo delle parti in un'unità, proprio come accade in un *tableau*.

A tal scopo, l'approccio materialista di Diderot di nuovo pone l'accento sull'esperienza, sin dai primi scritti teatrali. Dopo aver calcato per lunghi anni le tavole del palcoscenico, l'attore «a forza di lavoro riuscì a fare un corpo che non era più naturale»<sup>53</sup>. L'importanza della dimensione operativa e materiale del lavoro d'attore viene sottolineata da Diderot in vari luoghi<sup>54</sup>, nella convinzione materialista che quest'arte sia «il lavoro di tutta una vita»<sup>55</sup>. Con un'attenzione anti-intellettualistica alla concretezza della vita d'attore, sono splendidi i passaggi in cui Diderot descrive gli attori nella loro condizione reale, facendo riferimento, ad esempio, alla «scena bassa che passava insospettata»<sup>56</sup> fra due amanti impegnati a recitare una scena d'amore, con tutti i raddoppiamenti del caso. La vita dell'attore si svolge non solo sul palco, ma altrettanto dietro le quinte: «se un attore o un'attrice fossero profondamente penetrati, come lo si suppone, delle loro parti, penserebbero, ditemi, a sbirciare i palchi, a gettare un sorriso nelle quinte o a parlare alla platea?»<sup>57</sup>. L'attore non è mai una sola soggettività alla volta, perché in lui agisce sempre una molteplicità in atto. Perciò, il distacco non è solo un ideale regolativo, ma anche la prassi del mestiere dell'attore: altrimenti non si spiegherebbe come può Lekain-Ninias nel bel mezzo di una scena straziante, appena uscito dalla tomba di suo padre, dove ha sgozzato la madre, ancora con le mani insanguinate, spingere un orecchino in quinta con il piede senza farsi vedere da nessuno<sup>58</sup>.

52. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 61.

53. Ivi, p. 101.

54. A proposito della concezione illuminista della prassi artistica, si noti che la voce *Arte* dell'*Encyclopédie* pone in primo piano la dimensione poetica e trasformativa della realtà. Cfr. *L'estetica dell'Encyclopédie*, a cura di M. Modica, Editori Riuniti, Roma 1988.

55. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 102.

56. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 77.

57. Ivi, p. 69.

58. Consonante ai temi che si stanno sviluppando è il ritratto di Lekain proposto dall'attore François-Joseph Talma, per il quale convergono sensibilità e intelligenza come virtù essenziali dell'attore ed esiste una peculiare realtà della finzione teatrale: «Lekain aveva sentito che l'arte della declamazione, poiché bisogna impiegare questo termine, non consisteva nel recitare dei versi con più o meno calore ed enfasi; che quest'arte poteva dare, perfezionandosi, una qualche sorta di verità alle finzioni della scena. A tal fine, bisognava che l'attore possedesse per natura una sensibilità estrema e una profonda intelligenza; e Lekain aveva queste qualità a un grado eminente»; F.-J. Talma, *Quelques réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, in *Mémoires de Lekain, précédés de réflexions sur cet acteur et sur l'art théâtral*, Ledoux, Parigi 1825, pp. 28-29 (traduzione nostra). Talma specifica poi che con sensibilità non intende semplicemente la facoltà di commuover se stessi, ma anche la capacità di mettere in contatto l'attore con la vita del personaggio, di entrare in una forma di estatica esaltazione,

## Più che se stesso

L'attore in scena deve essere distante da se stesso. Infatti non si interpreta bene ciò che si è: «si recita meschinamente e grettamente [...] quando si appresenta il proprio carattere»<sup>59</sup>. Quest'affermazione si contrappone alla più comune concezione, espressa fra gli altri da Sainte-Albine, per cui la predisposizione fisica e psicologica di un attore è preziosa per interpretare un certo personaggio (ad esempio, un animo elevato per i tragici, un temperamento allegro per i comici o un'inclinazione all'amore per gli innamorati)<sup>60</sup>. Pur ponendosi in controtendenza rispetto ai contemporanei, Diderot non vuol dire che a teatro bisogna rifiutare la propria personalità, ma che è necessario conoscersi a fondo, in senso maieutico, per mettersi in scena. Percorrere il monito socratico γνῶθι σεαυτόν, esplorare se stessi, equivale a conoscere le proprie possibilità d'espressione per poter assumere tutte le forme possibili, e non solo sfruttare una predisposizione superficiale. L'attore che è spettatore di se stesso sperimenta una situazione scissa: egli è il suo doppio<sup>61</sup>, eccedenza pura cui deve trovare una forma, un contorno, una misura. La specifica *technè* dell'attore consiste precisamente nel costruirsi un corpo a regola d'arte. Si delinea così «la rappresentazione teatrale come luogo per sperimentare una disgiunzione e specializzazione operativa dei sensi, sospendendone il naturale e quotidiano funzionamento, il tacito e inconsapevole operare simultaneo del gesto e della parola»<sup>62</sup>. La polifonia sensoriale, che già in Du Bos è un tratto distintivo dell'estetica teatrale, diviene nel *Paradosso* una forma della metamorfosi assoluta dell'attore. Critico e razionale, il soggetto del teatro è pienamente cosciente di allontanarsi dal suo funzionamento naturale per operare una disarticolazione e una ri-articolazione artificiale di sé ai fini della rappresentazione<sup>63</sup>.

L'attore è chiamato ad essere sempre più di se stesso, eppure a contenersi nella forma del suo stesso corpo: «Non subirà la temperatura del giorno: sarà uno spec-

nonché di sollecitare l'immaginazione del pubblico, «immaginazione che, creatrice, attiva, potente, consiste nel riunire in un sol oggetto fittizio le qualità di diversi oggetti reali» (ivi, p. 30). In un secondo momento, secondo Talma, interviene l'intelligenza che ordina e sottomette al suo calcolo il materiale fornito dalla sensibilità. Queste tesi presentano una certa prossimità con le osservazioni estetiche di Diderot, ciononostante Talma liquida il *Paradosso* considerandolo un'apologia della pura razionalità e rinvenendo come motivazione fondamentale di questa posizione la mancanza di sensibilità di Diderot stesso, attento solo alla fredda perfezione e incapace di intercettare il sentimento e il sublime.

59. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 97.

60. Parallelamente a queste considerazioni, Sainte-Albine prescrive la massima flessibilità all'attore che deve modellarsi sulla parte come «molle cera», Sainte-Albine, *L'attore*, cit., p. 32.

61. Forte è qui l'assonanza con A. Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), tr. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

62. M. Bertolini, *Linee per un'antropologia del corpo e dei sensi dell'attore teatrale: a partire da Helmuth Plessner*, in «Itinera», n. 5, 2013, p. 166.

63. Non è questa la sede per approfondire i punti in comune di tale concezione con le teorie di Bertolt Brecht, che però sono molteplici e consistenti. Entrambi gli autori tengono in primo piano il senso critico dell'attore, si muovono su uno sfondo materialista e declinano il processo mimetico in modo piuttosto simile. A titolo generale e indicativo, indichiamo le edizioni italiane: B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 2001; W. Benjamin, *Saggi su Brecht*, Asterios, Trieste 2016.

chio sempre disposto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con la stessa precisione, la stessa forza e la stessa verità»<sup>64</sup>. Interessante è il riferimento allo specchio non come strumento di lavoro (in cui riflettersi durante le prove, con i rischi di autoreferenzialità cui si è accennato) ma come metafora del soggetto, ricettacolo di tutte le forme possibili, immagine prossima al nulla che può riflettere tutto. L'attore è una soggettività intrinsecamente molteplice: «si disse che i commedianti non abbiano alcun carattere perché interpretandoli tutti perdono quello avuto dalla natura [...] credo che si sia presa la causa per l'effetto, e che essi non siano adatti a interpretarli tutti che perché non ne hanno alcuno»<sup>65</sup>. Si tratta ovviamente di un paradosso, poiché nessuno è del tutto privo di carattere. Diderot stesso viene meno a tale radicalità nel suggerire alcune caratterizzazioni umane che distinguono l'attore dagli altri uomini, vacillando fra attributi dispregiativi come vanità, insolenza e gelosia ed elogi della virtù e dell'onestà dell'attore ideale (tanto eccellente quanto raro a causa di motivazioni materiali)<sup>66</sup>. Resta però, come caratterizzazione fondamentale, l'idea di una certa disponibilità a osservare e trasformarsi nell'altro, un'attitudine alla molteplicità, una permeabilità dei propri confini, un'apertura all'eccedenza e, al contempo, la maestria della misura nell'esercizio della propria arte, nella distanza critica, nella riflessione.

Sia ben chiaro, la coscienza della convenzione e dell'artificio propria dell'attore critico non è da confondere con il manierismo e l'affettazione: al contrario, il distacco e la razionalità sono antidoti efficaci contro i peggiori nemici del teatro, ossia le smorfie, le pose e le smancerie. Come è evidente sin dalle feroci critiche di Diderot alle tirate nei primi scritti teatrali, l'obiettivo polemico dell'autore è sopra ogni cosa la falsità del teatro, l'effetto posticcio cui si contrappone la ricerca di una verità per la scena, la quale, necessariamente, non è la verità del mondo.

L'attore di Diderot segna ad ogni passo la distanza fra mondo e teatro. Egli non esercita un naturalismo ingenuo delle forme. Scrive esplicitamente Diderot: «portate a teatro il vostro tono familiare, la vostra espressione semplice, il vostro domestico contegno, il vostro gesto naturale e vedrete come sembrerete povero e debole. Avrete un bel versare lacrime, sarete ridicolo, farete ridere. Non sarà una tragedia, ma una parodia che rappresenterete»<sup>67</sup>. Imitare la realtà con i mezzi della realtà stessa, e non con quelli dell'arte, conduce a un risultato parodistico, poco efficace, definitivamente falso: «voi ridereste di ciò che avreste ammirato sulla scena. E perché? Forse che la collera reale della Clairon somiglia alla collera simulata?»<sup>68</sup>

64. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 35.

65. Ivi, p. 123.

66. Diderot denuncia l'assenza di una corporazione di teatranti che abbia un'articolazione e una dignità pari alle altre. Egli evidenzia inoltre la mancanza di un sistema di formazione ed educazione rispettabile per gli attori, che faciliterebbe la diffusione di un'immagine del mestiere non come ripiego al ribasso per carriere fallite, ma come possibile aspirazione anche per giovani di buona famiglia. La medesima convinzione viene espressa da Voltaire: a determinare il basso livello culturale ed estetico dei teatri è il preconconcetto per cui la professione d'attore non viene giudicata onorevole.

67. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., pp. 49-51.

68. Ivi, p. 137.

oppure ancora «l'attore in società non fa nulla, non dice nulla di quanto fa o dice sulla scena: è un altro mondo»<sup>69</sup>. Questa consapevolezza (quasi pirandelliana)<sup>70</sup> implica una dinamica mimetica sui generis. Infatti la relazione fra arte e natura in Diderot non si risolve nel paradigma della copia platonica, né in un'opposizione dicotomica per cui si afferma la superiorità della natura o dell'arte. Si innesca invece un rapporto dialettico ed espressivo<sup>71</sup> che dalla natura conduce all'arte, per ritornare trasformato alla natura stessa e, di nuovo, convertirsi in forme d'arte, con un movimento a spirale senza fine. Il distacco anti-naturalistico richiesto all'attore è funzionale a un senso del movimento consonante a quella fluidità, quel dinamismo, quell'armonia che regola la trasformazione della natura stessa. Non si imita solo la natura nei suoi oggetti, ma anche nelle sue modalità dinamiche. La mimesi che sottende il lavoro dell'attore critico è poietica e attiva, egli non è mero esecutore-imitatore, la sua azione è invece guidata da principi di creazione e trasformazione della realtà. La razionalità e il senso critico dell'attore si rivelano quindi risorse contro la falsità della rappresentazione. L'esercizio consapevole dell'artificio allontana il teatro dalla copia referenziale per avvicinarlo alla verità: «lo spettatore raffinato sentirà che la nuda verità e l'azione spoglia d'ogni apparato sarebbero meschine»<sup>72</sup>. Paradossalmente, più tutto è falso, più ci si avvicina al vero.

## Modelli e marionette

In un documentario del 1973 Franco Zeffirelli dialoga con Eduardo De Filippo sulla storia di Pulcinella<sup>73</sup>. Ad un certo punto l'attore napoletano, per spiegare il funzionamento della maschera di Pulcinella, decide di indossarla e di mostrarne le possibilità espressive: passa rapidamente dal pianto al riso, dal freddo al caldo, dall'amore all'odio, dalla spavalderia al pudore, dal dubbio alla paura. Sfruttando l'azione congiunta della fissità polimorfa della maschera e del linguaggio del corpo, De Filippo offre una prova d'attore paradossale che ricorda la scena di Garrick fra i battenti della porta. Il *fil rouge* che unisce queste forme d'attore, nonostante la distanza dei secoli e dei generi, è la piena disponibilità a farsi attraversare dalla

69. Ivi, p. 149.

70. Si pensi al momento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* in cui i Personaggi cercano di interpretare se stessi senza successo perché hanno un tono troppo familiare. Essi si rivelano del tutto incapaci di recitare la loro parte per il teatro, mettono in scena la loro vicenda parlando in maniera inadeguata e spontanea «sottovoce, pianissimo, insomma naturalmente, come non sarebbe possibile farla avvenire su un palcoscenico» L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano 1958, p. 108. D'altra parte, pur riconoscendo il talento degli Attori, vedersi interpretati suscita nei personaggi un effetto strano, uno sdoppiamento e uno straniamento, una contraddizione che è forse il segreto del sapere del teatro e che, da Diderot a Pirandello, continua a interrogarci.

71. Sull'articolazione morfologica, tipologica e geroglyphica della teoria dell'arte di Diderot, si rimanda a E. Franzini, *Estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 2002.

72. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 77.

73. *Pulcinella ieri e oggi* (1973), Italia, Documentario, 37 min, Regia: Paolo Heusch, Interpreti: Franco Zeffirelli, Eduardo De Filippo, archivio RAI.

molteplicità delle intenzioni da riprodurre, senza aderire ad alcun sentimento eppure mostrandolo fino in fondo.

L'abilità nell'assumere tutti i visi possibili, emerge dalle pagine del *Paradosso* come tratto essenziale dell'attore: «l'attore per eccellenza può così, da un momento all'altro, togliersi e rimettersi la maschera»<sup>74</sup>. Si tratta quindi di giocare con i segni visibili e di risolvere l'intero processo recitativo nella pura exteriorità. Diderot infatti insiste a più riprese sull'esteriorità dei segni da imitare, senza mai far riferimento alla disposizione interiore, all'anima dell'attore, alla verità dell'espressione e del sentire (portavoce di queste istanze è invece Sainte-Albine). L'immagine teatrale per Diderot si svolge in un regime di exteriorità assoluta, dove la molteplicità può dispiegarsi liberamente. In questa visione, il «meraviglioso burattino (*pantin merveilleux*)»<sup>75</sup> diviene un esempio cui aspirare. Esiste pure un'accezione negativa con cui viene impiegata l'immagine della marionetta: nella *Lettera a Madame Riccoboni*, a proposito della recitazione goffa e maldestra che obbliga gli attori a seguire schemi prefissati, Diderot chiede provocatoriamente: «avete deciso di essere per tutta la vita dei manichini?»<sup>76</sup> oppure nel *Salon del 1765* afferma con disprezzo che Boucher «è al livello delle più graziose marionette del mondo»<sup>77</sup>. È importante rilevare che in questi passaggi la marionetta è utilizzata come pretesto per criticare le pose, le smorfie e le maniere che, sulla scena come in pittura, rappresentano il contrario degli ideali di fluidità e armonia nella molteplicità che fondano la visione estetica diderotiana. Nel *Paradosso* si verifica un'inversione: proprio per criticare l'immobilismo e la rigidità in cui cadono gli attori in carne e ossa, la marionetta diviene garanzia di un movimento efficace e credibile.

Questo senso della marionetta, volto al superamento dei limiti umani in vista di una grazia superiore, ha avuto grande fortuna in seguito, da Heinrich von Kleist<sup>78</sup> al Novecento, si pensi a Gordon Craig<sup>79</sup>. Meno immediata, ma forse più calzante

74. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 95.

75. Ivi, p. 116-117.

76. D. Diderot, *Lettre à M.me Riccoboni* (27 novembre 1758), tr. it. *Lettera a M.me Riccoboni*, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 321.

77. D. Diderot, *Salons 1765*, in *I Salons. Edizione integrale con I saggi sulla pittura e I Pensieri sparsi*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Bompiani, Milano 2021, p. 235.

78. Cfr. H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), tr. it. *Sul teatro di marionette*, La Vita Felice, Milano 2011. In questo breve testo Kleist sostiene che un ballerino potrebbe imparare molto dalla grazia della marionetta. Essa ha infatti il vantaggio di non fare smancerie, poiché l'anima (*vis motrix*) non si trova mai in un punto diverso dal centro di gravità del movimento. Quest'idea si accorda perfettamente alla marionetta di cui scrive Diderot. Tuttavia, Kleist insiste non sull'assenza di sensibilità ma sull'assenza di riflessione che l'interprete deve ricercare guardando alla marionetta. In questa direzione vanno gli esempi del fanciullo che, contemplandosi allo specchio, perde la sua grazia insieme all'innocenza e all'immediatezza, o l'episodio dell'orso più abile dello schermidore. L'assenza di coscienza della marionetta è ciò che la rende un performer esemplare. Evidentemente, a proposito di quest'ultimo punto, non si potrebbe esser più distanti dalle tesi di Diderot.

79. Anche se la Supermarionetta viene comunemente considerata come esito di un percorso di liberazione dal corpo umano, non si può ignorare l'importanza dell'attore come elemento vivente della pratica di Craig. Cfr. P. Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

rispetto al discorso che qui si sta svolgendo, è la prossimità della marionetta di Diderot alle bambole del Bunraku giapponese nella descrizione che ne offre Roland Barthes<sup>80</sup>. Su queste bambole vale la pena soffermarsi un poco. Esse, come in generale tutte le componenti del teatro giapponese, scompongono l'illusione della verosimiglianza tanto perseguita dall'attore occidentale. L'inanimato in scena non indica un'apparenza fittizia da dimenticare mentre viene simulata l'autenticità della persona: «topologicamente, l'uomo occidentale si ritiene doppio, composto da un'«esteriorità» sociale, fittizia, falsa, e da un'«interiorità» individuale, autentica (luogo della comunicazione divina)»<sup>81</sup>. Il Bunraku è un teatro che sta tutto fuori di sé, eccentricità dell'attore e dello spettatore insieme, possibilità d'espressione che la materia può incarnare meglio del vivente. Mentre il corpo dell'attore è un'unità organica che promette l'illusione di una verità viscerale, la bambola preserva il senso del frammento, la discontinuità, la maestria di Garrick e De Filippo che passano da una maschera all'altra senza soluzione di continuità.

Vi è un altro polo, oltre la marionetta, con cui l'attore di Diderot deve misurarsi: il fantasma, il modello, l'ideale. Ogni ruolo si delinea sulla base di un archetipo che sfugge la contingenza. D'altronde, il Tartufo non è un qualunque tartufo. Non si può recitare senza farsi un modello cui cercare di assomigliare, senza sapersi «elevare con il pensiero alla grandezza di un fantasma»<sup>82</sup>. Si ritaglia così un ruolo attivo per l'attore nel processo creativo, dal momento che egli è chiamato a costruirsi un'immagine potente e fantastica cui tendere, alla maniera di un autore drammatico. Tale attore non ha più bisogno dei codici che ingombrano e vincolano le pagine dei teorici della recitazione contemporanei a Diderot, preoccupati di fornire indicazioni pratiche per l'interpretazione delle passioni. L'ideale regolativo della recitazione non consiste nell'adeguarsi a norme determinate, ma nella tensione verso il modello che l'attore si è formato.

Inoltre, in questa direzione il materialismo di Diderot si articola in una relazione peculiare fra particolare reale e generale ideale, laddove l'idea non è una chimera inarrivabile, ma un modello cui si deve aspirare concretamente, tentando di incarnarlo, dal momento che «non esiste e non si può comprendere che quello che si sente»<sup>83</sup>. Il lavoro dell'attore è la creazione di un modello ideale per la rappresentazione materiale, quasi sulla falsariga del paradigma demiurgico. In questo movimento, teso fra prassi e idea, Diderot trova la verità del teatro: «che cosa è dunque il vero della scena? È la conformità delle azioni, delle parole, della figura, della voce, del movimento, del gesto, con un modello ideale, immaginato dal poe-

80. Barthes intende il Giappone non tanto come un luogo fisico in cui vige un sistema simbolico diverso da quello occidentale (sistema che sarebbe da analizzare dal punto di vista storico, filosofico, culturale e politico), quanto piuttosto come una differente proprietà del simbolico stesso, una sua incrinatura. Il Giappone è quello spazio del discorso in cui può darsi un segno cui non corrisponde alcun significato.

81. R. Barthes, *L'empire des signes* (1970), tr. it. *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 2002, p. 75.

82. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 115.

83. Ivi, p. 101.

ta e spesso esagerato dall'attore»<sup>84</sup>. Copiare un modello è un procedimento essenziale per trovare una verità dell'attore, nell'aspirazione costante a un'eccedenza costitutiva, qualcosa di più grande di lui che però già da sempre egli contiene.

Marionetta e idea sono i due poli attraverso cui prende corpo quel doppio dell'attore paradossale che è l'altro da sé custodito in sé. Alla luce di questi due poli può essere letta la distanza fra mondo quotidiano e teatro. Il modello è sempre esagerato, enorme, gigantesco, incommensurabile rispetto agli enti del mondo: «vi sono tre tipi di modelli: quello della natura, quello dell'autore, quello dell'attore. Quello della natura è meno grande di quello dell'autore, che a sua volta è meno grande di quello dell'attore, il più esagerato di tutti. Quest'ultimo scavalca il secondo e si chiude in un gran manichino di cui è l'anima»<sup>85</sup>. Attraverso artificio e convenzione, la realtà viene ingrandita a tal punto da divenire un altro mondo e fissare i parametri di un linguaggio, quello teatrale, del tutto esagerati se paragonati alle leggi del mondo, eppure del tutto conformi ai criteri del gusto. Anche Sainte-Albine, seppure da tutt'altro punto di partenza, arriva a sostenere che l'esagerazione non solo è piacevole, ma che talvolta è necessario caricare la parte, nonostante la difesa di una naturalezza di principio. Vi è un'eccedenza del modello cui aspirare da cui deriva una nuova misura, di per sé esagerata eppure giusta, perfettamente conforme ai suoi scopi, messa a punto dall'arte. Ecco allora l'attore divenire una marionetta meravigliosa, artificio del burattino e al contempo meraviglia dell'ideale, misura dell'eccedenza, paradosso della dialettica.

### Muovere lo spettatore

Si è detto che l'attore razionale e dotato di senso critico è in grado di sperimentare e gestire sulla scena la molteplicità che caratterizza la grammatica simbolica teatrale. Questo principio non vale solo per la molteplicità dei ruoli da incarnare, ma anche per la varietà dei registri comunicativi possibili. La coscienza delle differenze dei linguaggi che pertengono alle varie forme artistiche, che Diderot indaga fin dalla *Lettera sui sordi e sui muti*<sup>86</sup>, si esplicita nel *Paradosso* a proposito dell'arte dell'attore. Ad esempio, viene distinta la narrazione, che sortisce i suoi effetti a poco a poco, dalla rappresentazione, il cui impatto arriva tutto insieme, bruscamente, in un sol colpo. È proprio nella consapevolezza dei diversi effetti causati dai differenti linguaggi scenici che Diderot raccomanda «di finire con un'azione e non con una battuta, sotto pena d'esser freddi»<sup>87</sup>. Ebbene, occorre fare una precisazione: la freddezza nell'arte dell'attore non deve esser confusa con la freddezza dell'effetto sullo spettatore, al contrario. Vi è qui un altro paradosso: l'attore deve

84. Ivi, p. 55.

85. Ivi, p. 175.

86. Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* (1751), tr. it. *Lettera sui sordi e muti, a uso di coloro che intendono e parlano*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, cit., pp. 291-389.

87. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 49.

esser freddo perché non sia freddo lo spettatore. Egli deve esser concentrato nel commuovere il pubblico, perciò non può commuovere se stesso: «non si va a vedere delle lacrime, ma a sentir delle frasi che ne strappino»<sup>88</sup> o ancora «tutto il suo talento consiste non a sentire, ma a rendere scrupolosamente i segni esterni del sentimento [...] le lacrime dell'attore discendono dal suo cervello, quelle dell'uomo sensibile salgono dal suo cuore»<sup>89</sup>. Protetto dal distacco e dall'esteriorità dell'espressione, è importante che l'attore non conservi, dopo la rappresentazione, strascichi di quello che ha interpretato. Viceversa, se la finzione drammatica funziona, tali strascichi devono restare bene impressi nella sensibilità dello spettatore.

Diderot è molto attento al côté ricettivo dell'esperienza scenica: il suo discorso sull'attore non riguarda mai una tecnica da esercitare in maniera solitaria, bensì una forma d'arte che è anche comunicazione, vita di società, occasione politica. L'arte dell'attore viene svolta quindi non solo da un punto di vista tecnico, ma nei suoi effetti di verità, nelle regole che ne determinano l'efficacia, all'interno di un'estetica della fruizione<sup>90</sup>. È perché l'autore ha in mente lo spettatore come paradigma estetico che nel *Paradosso* egli invita l'attore a farsi spettatore di se stesso. Diderot è sensibile alla posizione del fruitore dell'opera d'arte fin dagli scritti del 1757-1758 e approfondisce la sua riflessione nei *Salons*. Si è già ricordato, in proposito, il paradosso per cui lo spettatore viene escluso dalla rappresentazione tramite la quarta parete e tramite la composizione della scena come *tableau*, i cui personaggi sono assorti nelle loro occupazioni e ignari dello sguardo esterno, proprio al fine di potenziare le possibilità di coinvolgimento.

La posizione dello spettatore si può analizzare da due punti di vista. Da una parte, vi è una relazione particolare fra personaggi e spettatori. Gli spettatori, «testimoni ignorati di quanto accade»<sup>91</sup>, hanno uno sguardo esterno alla vicenda rappresentata e una coscienza superiore a quella di ciascun personaggio, paragonabile quasi a quella dell'autore. Seduti in poltrona, senza intervenire direttamente nella trama, osservano attenti i dettagli dell'andamento. Di contro, i personaggi procedono a tentoni nella loro stessa storia, senza poter dirigere gli eventi che agiscono e patiscono. Gli spettatori, dunque, conoscono tutto e non fanno nulla, mentre i personaggi agiscono senza sapere. D'altra parte, diversa è la relazione fra attori e spettatori. In questo caso, la conoscenza non è di pertinenza dello spettatore: l'attore, che si fa spettatore di se stesso, conosce la propria parte e la sorte del personaggio, ha nozione dell'intreccio complessivo, padroneggia la tecnica e l'arte scenica, sa in che modo suscitare determinati effetti nello spettatore. Quest'ultimo si delinea così come una figura essenzialmente passiva, cioè letteralmente cui spetta di provare passioni. All'attore critico corrisponde uno spettatore sensibile: l'at-

88. Ivi, p. 177.

89. Ivi, pp. 45-47.

90. Cfr. *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, a cura di M. Maz-zocut-Mis, Lupetti, Milano 2008.

91. D. Diderot, *De la poésie dramatique* (1758), tr. it. *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, cit., p. 268.

tore «si affannò senza nulla provare, mentre voi avrete tutto provato senza affannarvi [...] l'illusione è soltanto vostra, giacché egli sa bene di non esserne che un'imitazione»<sup>92</sup>. Inoltre, la condizione del corpo dello spettatore è distinta dal corpo ordinario: esso è fermo, non interagisce con lo spazio circostante, rinuncia alla sua potenzialità dinamica, alla sua identità, alle sue differenze, dimensioni, esperienze. La relazione estetica con il fruitore prende una forma chiasmatica:

Il rapporto tra corpo abituale e corpo attuale di spettatore e attore si propone dunque scisso e duplicato nei termini della relazione tra il corpo agente dell'attore all'opera in forma di personaggio e il corpo in immagine dello spettatore che si *figura* coinvolto nell'azione pur restandone discosto. Questa relazione è una relazione chiasmatica che ha alla propria base il senso della vista. Se infatti l'attore da un lato è visibile, senza però vedere *me*, spettatore, che lo guardo, dall'altro egli agisce come se non fosse visto ma, se non fosse visto, non farebbe agire la sua maschera<sup>93</sup>.

La sapienza dell'attore per Diderot non è un tecnicismo da esercitare in senso egoriferito, poiché deve sempre fare i conti con l'alterità da incontrare in scena. Il disprezzo nei confronti delle tirate, delle smorfie, delle smancerie e di altri procedimenti narcisistici va proprio nella direzione di un'estetica della ricezione. L'attore deve creare un certo effetto nel pubblico, coinvolgerne la simpatia, suscitare l'immedesimazione. La conoscenza delle dinamiche che sottendono a tale processo è un'arte della misura, che risponde a regole e criteri sviluppati con l'esperienza. Tuttavia, il movimento generato nel pubblico deborda spesso dalla misura all'eccesso. Nella *Lettera a Madame Riccoboni* i teatri vengono descritti come luoghi di tumulto:

Appena arrivava un momento ben riuscito, succedeva un fracasso incredibile, si chiedevano bis a non finire; ci si entusiasmava dell'attore e dell'attrice. L'entusiasmo si trasmetteva dalla platea all'anfiteatro, e di lì ai palchi. Si era arrivati già eccitati, ci se n'andava completamente ebbri [...] era come un temporale che andava a sciogliersi lontano ed a rumbareggiare a distanza per molto tempo dopo che s'era allontanato. Ed era un gran bel godere. Oggi, si arriva freddi, si esce freddi e non so dove si va. Questi insolenti poliziotti preposti a destra e a manca per frenarmi gli slanci dell'ammirazione, della sensibilità e della gioia, e che fanno dei nostri teatri luoghi più tranquilli e più dignitosi delle nostre chiese, mi colpiscono singolarmente<sup>94</sup>.

L'immagine del temporale è suggestiva perché induce a pensare ad una propagazione dell'effetto teatrale ovunque intorno, in un concatenamento di affetti sovraindividuale. Lo stesso turbamento viene descritto nei *Colloqui* come l'effetto degli spettacoli da ricercare sommamente, alla maniera degli antichi: «produrreb-

92. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., pp. 45-47.

93. C. Capelletto, *L'attore: una figura chiasmatica*, in *Filosofie sull'attore*, a cura di K. Angioletti, LED, Milano 2010, p. 74.

94. Diderot, *Lettera a M.me Riccoboni*, cit., p. 321.

bero su noi effetti terribili. Allora trepideremmo andando allo spettacolo, eppure non potremmo fare a meno di andarci; allora invece di queste piccole emozioni momentanee, di questi freddi applausi, di queste rare lacrime di cui il poeta si contenta, egli sconvolgerebbe gli spiriti, porterebbe negli animi turbamento e terrore»<sup>95</sup>. Questi estratti delineano uno slancio, un entusiasmo, un'esperienza sconvolgente cui è chiamato lo spettatore, il quale si suppone non assista a uno spettacolo solo per divertirsi o imparare qualcosa, ma per subire la metamorfosi che vede in scena. Sembra che l'azione teatrale non sia intesa tanto come intreccio e intrigo, quanto come evento e avvenimento (significato che diviene fondamentale nel dramma moderno e nella concezione contemporanea del teatro, da Artaud a Grotowski fino ai nostri giorni)<sup>96</sup>. Inaspettata eppure profonda è la consonanza di tale concezione con l'idea di spettatore del Teatro della Crudeltà. Scrive infatti Antonin Artaud: «Lo spettatore che viene da noi sa che si offre ad una vera e propria operazione, in cui è in gioco non solo il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. Andrà a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Nello stesso stato, con il pensiero che evidentemente non morirà, ma che accadrà qualcosa di grave e non ne uscirà intatto»<sup>97</sup>. D'altronde Diderot non è il solo intellettuale del suo tempo a porre l'accento sull'effetto estremo dell'evento teatrale: si consideri l'attenzione per il côté organico della fruizione che emerge nelle parole di Garrick sull'esperienza dello spettatore «quel sangue vivo, quell'intensa sensibilità che prorompe improvvisamente dal genio e che, come una scarica elettrica, percorre vene, midollo, ossa e tutto quanto di ogni spettatore»<sup>98</sup> o il monito di Sainte Albine: «la prima regola è commuovere la platea: a teatro la recitazione fredda è sempre la più sbagliata»<sup>99</sup>.

Si rivela essenziale cogliere le sfumature pre-romantiche dei testi diderotiani per comprendere l'onnipresenza della relazione fra misura ed eccedenza, che attraversa la posizione dello spettatore così come quella dell'attore, la scena così come il *tableau*. La posizione di Diderot infatti non si limita a riflettere la filosofia dei Lumi, contiene anche i germi della sua crisi e la messa in discussione di alcuni

95. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 109.

96. A riprova della centralità di questo tema per l'origine del dramma moderno, è di grande rilevanza ricordare che il significato dell'azione teatrale in quanto evento, nel modo in cui emerge negli scritti di Friedrich Nietzsche, suscita l'interesse di August Strindberg. Nel *Caso Wagner* Nietzsche evoca l'antico dramma che «aveva di mira grandi scene di *pathos*» ed «escludeva precisamente l'azione (la collocava *prima* dell'inizio e *dietro* la scena)» (F. Nietzsche, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964, volume VI, tomo 3, p. 28); Strindberg fa tesoro di questa precisazione esclamando «*Δράω* non significa in dorico: agire! Significa: aver luogo e non agire!» (A. Strindberg, Lettera a Edvard Brandes del 4.10.1888, in *Samlade Skrifter*, a cura di J. Landquist, Stoccolma 1912-1920, tomo VII, p. 130), già cit. in F. Perrelli, *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Adriatica Editrice, Bari 1984, pp. 141-143.

97. A. Artaud, *Premier manifeste du théâtre Alfred Jarry*, in *Œuvres*, Gallimard, Parigi 2004, p. 228 (traduzione nostra).

98. Lettera a Helfrich Peter Sturz del 3 gennaio 1769, in *La pagina e la scena. L'attore inglese nella trattatistica del 700*, a cura di M.C. Barbieri, Le Lettere, Firenze 2006, p. 175.

99. Sainte-Albine, *L'attore*, cit., p. 148.

principi, aprendo così le porte allo spirito romantico. Nei *Saggi sulla pittura*, Diderot esorta il pittore: «Cerca di commuovermi, di stupirmi, di straziarmi, di farmi trasalire, piangere, fremere, indignare; poi pensa al piacere dei miei occhi, se ne sarai in grado»<sup>100</sup>. Si deve combinare la forza dell'effetto patetico con la giustezza delle forme, altrimenti il *tableau* non funziona<sup>101</sup>. Un personaggio con tratti romantici come Dorval (spesso ritratto solo in mezzo alla natura, preso dal sublime e dall'estasi) ben riassume la dialettica tra misura ed eccesso propria dell'esperienza teatrale.

DORVAL: L'effetto sarà terribile?

IO: Anche troppo forse. Chi lo sa se andremo a cercare a teatro impressioni così forti? Si desidera essere inteneriti, commossi, spaventati; ma fino a un certo punto.

DORVAL: Per giudicare bene, spieghiamoci. Qual è lo scopo d'una composizione drammatica?

IO: Quello, credo, d'ispirare agli uomini l'amore della virtù, l'orrore del vizio...

DORVAL: Allora, dire che bisogna commuoverli solo fino a un certo punto, significa pretendere che non bisogna che escano da uno spettacolo troppo presi da una virtù, troppo distolti dal vizio. Non ci sarebbe poetica per un popolo così pusillanime. Che cosa sarebbe il gusto, e che diventerebbe l'arte, se si resistesse alla sua energia, e si mettessero limiti ai suoi effetti?<sup>102</sup>

Il riferimento alla catarsi aristotelica, ossia alla commozione, alla pietà e allo spavento suscitati dal teatro, si combina qui con l'affermazione che la finalità della finzione estetica è la diffusione della virtù. Per render conto della dimensione estetica dell'evento teatrale dobbiamo infine approdare al territorio morale.

### Non un teatro morale, ma una morale per il teatro

Il capitolo dedicato al dramma morale del trattato *Sulla poesia drammatica* si chiude significativamente con un linguaggio violento, pieno di slancio e passione, che invita il poeta a «mettere un popolo come alla tortura. Allora gli spiriti saranno sconvolti, incerti, indecisi, sperduti, e i vostri spettatori, come coloro che durante un terremoto vedono tremare i muri della casa e sentono la terra sfuggirli sotto i

100. D. Diderot, *Essais sur la peinture* (1766), tr. it. *Saggi sulla pittura*, in *I Salons*, cit., p. 1549.

101. Vi è un'importante affinità tra le teorie diderotiane e la formulazione dell'istante pregnante di Lessing. Per Diderot la scelta del momento opportuno da dipingere deve sempre avere in mente gli effetti provocati dal quadro sul fruitore. In proposito, Stéphane Lojkin mette in evidenza il fatto che l'effetto più estremo sul fruitore spesso non è provocato dall'istante parossistico, ossia quello di massima intensità drammatica, ma da quello che contiene il germe della sospensione. In sé, il momento dipinto può essere insignificante, deve però suggerire un'azione forte che è accaduta poco prima o accadrà poco dopo. Così, allo spettatore è lasciata la libertà e la responsabilità dell'immaginazione dell'istante più estremo, nel massimo turbamento possibile. Cfr. Lojkin, *L'œil révolté. Les Salons de Diderot*, cit., pp. 204-238.

102. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 133-134.

«piedi»<sup>103</sup>. Tale enfasi anti-classica posta sul movimento organico dello spettatore, può stupire in un autore come Diderot. Si sarebbe forse tentati di limitare la sua idea di relazione estetica ad un contenuto morale da mettere in scena e veicolare al pubblico. Al contrario, descrivere l'esperienza dello spettatore in termini di eccesso, contagio, entusiasmo e coinvolgimento nell'evento del teatro, significa capovolgere la prospettiva: non un'estetica che si risolve nella morale, ma una morale inseparabile dall'estetica.

Questo aspetto è un'ulteriore fondamentale linea di continuità che lega i testi del 1757-1758 al *Paradosso*. Mentre sta enunciando la sua teoria dell'attore, Diderot non manca di sottolineare «l'influenza del teatro sul buon gusto e sui costumi»<sup>104</sup>. Come nel trattato *Sulla poesia drammatica* l'autore scrive: «la platea del teatro è il solo luogo dove le lacrime dell'uomo virtuoso e del malvagio si mescolino. Là il malvagio si irrita contro ingiustizie che egli stesso ha commesso, compatisce i mali che ha causato, e s'indigna contro un uomo del suo stesso carattere [...] il malvagio se ne va dal teatro meno disposto a fare il male»<sup>105</sup>; così riprende nel *Paradosso*: «Quando la corruzione è generale, il teatro è più puro. Il cittadino che si presenta all'entrata vi lascia i suoi vizi per non riprenderli che all'uscita»<sup>106</sup>. È importante rimarcare il fatto che la morale a teatro ha una portata operativa per Diderot. Il perfezionismo etico trova nella scena uno strumento che non si limita ad annunciare un messaggio morale ecumenico, universalmente valido, ma si pone l'obiettivo concreto di modificare le soggettività degli spettatori, redimendone la meschinità.

Non si può non vedere in questa posizione il riflesso perfettamente opposto della posizione contenuta nella *Lettera sugli spettacoli* di Jean-Jacques Rousseau. La lettera è indirizzata a D'Alembert, il quale nell'articolo *Genève* (Ginevra) dell'*Encyclopédie* avanza la proposta di costruire un teatro nella città natale di Rousseau, caratterizzata dal calvinismo e dal rigorismo in materia morale. Secondo D'Alembert, la presenza di un teatro potrebbe addolcire l'austerità e la rudezza dei costumi ginevrini. Rousseau si oppone fermamente a tale ipotesi e argomenta il legame fra la diffusione del teatro e una forma di lassismo morale. La presunta catarsi aristotelica, per Rousseau, funziona solo su un piano estetico, dissociato dalla sfera morale. Anche quando il teatro mette in scena crimini puniti o azioni virtuose esemplari, questi appaiono solo come oggetti di piacere. Rousseau ritiene che gli spettacoli siano indice di apparenza sul piano ontologico, illusione sul piano etico e decadenza sul piano politico. Se è vero che il teatro si indirizza alla coscienza morale, è soltanto per derealizzarla; l'emozione teatrale dura il tempo di uno spettacolo e la compassione che si prova a teatro non ha niente in comune con la pietà che si dovrebbe sentire davanti alle reali sofferenze: «Quando un uomo ha ammirato le buone azioni delle commedie, quando si è commosso per sofferenze

103. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 245.

104. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 127.

105. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 244.

106. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 131.

immaginarie, che altro gli si può chiedere? Lui stesso non è forse contento di sé? Non applaude la propria purezza d'animo? Forse che non si sdebita di tutto ciò che deve alla virtù rendendole quest'omaggio?»<sup>107</sup>. La virtù, relegata alla scena, diviene una finzione. Il teatro non acuisce la sensibilità per i mali altrui, anzi. La catarsi desta sollievo nell'emozione degli spettatori, che si sentono appagati dal fatto di provare sentimenti morali di fronte alla scena, e di conseguenza non li provano poi nella realtà. La catarsi, dunque, per Rousseau, si dissolve nell'assuefazione alla rappresentazione e nell'indifferenza morale. Di più, gli spettacoli non sono edificanti, poiché non sono in grado di influenzare positivamente i costumi. Per aver successo, devono assecondare i gusti più gravi e le passioni dominanti. Il teatro non purifica né modera le passioni. Potrebbe farlo solo la ragione, ma negli spettacoli regnano la passione e la follia, non vi è spazio per le disposizioni razionali.

Il palcoscenico è generalmente un ritratto delle passioni umane, il cui originale è nell'animo di tutti: ma se il pittore non lusingasse queste passioni, gli spettatori sarebbero presto scontenti e non vorrebbero più vedersi sotto un aspetto che li rendesse spregevoli a se stessi. [...] Così l'autore non fa che seguire il sentimento del pubblico. [...] Solo la ragione è inutile sul palcoscenico. Un uomo senza passioni, o sempre capace di dominarle, non interesserebbe nessuno<sup>108</sup>.

In contrapposizione a questa voce radicale, le tesi di Diderot acquistano un significato ancor più forte. Diderot condivide con Rousseau le preoccupazioni di ordine morale, dimostrando una piena coscienza della portata politica del teatro. I due autori trattano il medesimo oggetto teorico con la medesima finalità, ossia l'educazione morale dei cittadini, tuttavia Diderot giunge a una conclusione del tutto opposta. Quest'ultimo individua infatti specifiche misure per redimere la corruzione sociale tramite il teatro, affrancandosi dalle accuse di Rousseau. Proprio grazie all'attore paradossale, Diderot riesce a ritagliare uno spazio per la ragione a teatro. Lungi dal cancellare le passioni, che come si è visto muovono profondamente lo spettatore, la sensibilità entra in una dialettica feconda con la razionalità. Il senso critico prescritto all'attore viene stimolato anche nello spettatore. Se per Rousseau l'unico teatro degno d'una società morale è la festa, in cui cade la distinzione fra attore e spettatore, Diderot ritiene invece di poter mantenere distinti i due poli dell'azione drammatica e di instaurare fra di essi una dialettica stratificata. Grazie ad una visione dinamica dell'essere umano, in cui sono strettamente interconnesse conoscenza, estetica e morale, l'educazione morale attraverso il teatro è resa possibile in Diderot dal legame fra virtù e capacità di commuoversi. Tali devono essere gli attributi dello spettatore modello, ossia del critico: «volete esser critico? Cominciate con l'esser uomo dabbene. Che aspettarsi da chi non sa com-

107. J.-J. Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert sur son Article Genève* (1758), tr. it. *Lettera a d'Alembert sugli spettacoli*, in *Opere*, a cura di Paolo Rossi, Sansoni, Firenze 1972, p. 213.

108. Ivi, p. 210.

muoversi profondamente? E di che mi commuoverò, più della verità o della virtù, le cose più potenti della natura»<sup>109</sup>. Instaurato un vincolo fra bellezza e verità, l'immaginazione si rivela una facoltà fondamentale per il processo conoscitivo, di cui partecipano sia l'attore che lo spettatore. Vi è infatti una giustificazione morale nel riconoscimento da parte del pubblico della verità della finzione drammatica. L'ideale per Diderot è il ruolo centrale del teatro nell'educazione della *polis*, per cui gli autori antichi «volevano profondamente impietosire sulla sorte dei disgraziati, e non volevano solo divertire i loro concittadini, ma renderli migliori»<sup>110</sup>.

A proposito della morale nel pensiero estetico di Diderot, Fried offre un'ultima indicazione interessante, che si può intendere alla luce della dialettica fra misura ed eccedenza: «la moralità che deriva da questa visione dell'arte non è esattamente quella della vita quotidiana. [...] In un passo sorprendente (Diderot) ammette la possibilità che la moralità artistica sia forse il contrario della moralità ordinaria»<sup>111</sup>. Il passo cui Fried sta facendo riferimento è tratto dal *Salon del 1767*, quando, al quinto sito della passeggiata Vernet, Diderot scrive:

Temo davvero che l'uomo vada dritto verso l'infelicità seguendo la via che conduce l'imitatore della natura al sublime. Gettarsi negli estremi, ecco la regola del poeta. Osservare in tutto il giusto mezzo, ecco la regola della felicità. Non bisogna affatto fare poesia nella vita. Gli eroi, gli amanti romanzeschi, i grandi patrioti, i magistrati inflessibili, gli apostoli religiosi, i filosofi a oltranza, tutti questi rari e divini insensati fanno poesia nella vita. Da qui la loro infelicità. Sono loro che forniscono dopo la loro morte i soggetti ai grandi quadri<sup>112</sup>.

Sembrano ripetersi le considerazioni del *Paradosso* a proposito degli esseri sensibili cui l'attore si ispira, ma da cui deve prendere le distanze per esercitare la sua arte. Viene così ribadita la separazione tra arte e realtà, territori da non confondere nemmeno sotto il profilo morale. Ciò che conviene agli eroi non è adatto alla morale ordinaria. Mentre la moderazione e il buon senso guidano l'azione quotidiana, in scena vige l'esagerazione e gli spettacoli sublimi possono derivare sia da azioni gloriose sia da condotte terrificanti.

Eppure ciò non significa che arte e realtà costituiscano due mondi distinti una volta per tutte. Nonostante la quarta parete che divide palco e platea, e anzi proprio grazie ad essa, la rappresentazione produce effetti sullo spettatore di ordine estetico e morale. In termini contemporanei, si potrebbe dire che la scena innesca dei processi di soggettivazione. Rousseau intravede i pericoli connessi al mestiere d'attore che Diderot porta all'estremo: l'attore continuamente finge di essere quello che non è, dice parole che non pensa, dimentica la propria condizione imperso-

109. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, cit., p. 309.

110. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. III.

111. Fried, *Absorption and theatricality. Panting and beholder in the Age of Diderot*, cit., pp. 80-81 (traduzione nostra).

112. D. Diderot, *Salon 1767*, in *I Salons*, cit., p. 695.

nandone sempre altre. Pertanto, egli è quanto di più contrario al prototipo di naturalità e trasparenza proprio della morale di Rousseau, che ben si riflette nell'autobiografia senza veli delle *Confessioni*. Ciò vale tanto più per l'attore del *Paradosso*, emblema dell'artificio, che deve programmaticamente andare lontano da se stesso, sfiorare il nulla per poter esercitare l'arte della molteplicità, rinunciare all'autenticità per accogliere in sé l'alterità assoluta<sup>113</sup>. Tale attore vive nella mediazione simbolica, non può esser mai messo a nudo – nude a teatro sono le maschere, come insegna Pirandello. Non si dà verità fuori dalla finzione. Ma ciò non implica la dismissione della verità in se stessa. La scommessa di Diderot è piuttosto quella di trovare una verità per la finzione, per il teatro, per la maschera. In virtù della densità veritativa dell'evento teatrale, egli difende la conoscenza che sta al cuore dell'estetica e le sue conseguenze morali. L'esito imprevisto del suo pensiero somiglia allora ad una morale anti-moralistica, al di fuori di qualsiasi logica prescrittiva rigida e convenzionale.

Vi è un'ultima *pièce* di Diderot che ancora non è stata citata, composta negli stessi anni del *Paradosso*, dal titolo *È buono? È cattivo?* Senza entrare nei contenuti dell'opera, basti osservare che nel titolo riecheggia una riga dei *Colloqui* che ha un sapore d'aforisma: «Niente è tanto raro come un uomo del tutto cattivo se non forse un uomo del tutto buono»<sup>114</sup>. Si scorge qui una replica estetica al dilemma morale. La domanda “è buono? è cattivo?” chiama una sola risposta: l'uno e l'altro, come tutti, come ciascuno. Se il teatro può rendere migliore l'essere umano è perché spalanca orizzonti di conoscenza ed esperienza possibile. L'arte dell'attore, nonché la posizione dello spettatore, costituisce un campo straordinario di sperimentazione della stratificazione che ogni soggettività in sé contiene, tesa fra sensibilità e razionalità, meraviglia e marionetta, capace di eccedere ogni misura, ma anche di trovare una misura nell'eccedenza. Così il teatro rivela all'essere umano i suoi limiti e i suoi splendori.

113. A proposito della storia dell'idea di verità e delle sue relazioni con la soggettività, in riferimento anche al mondo del teatro, si rimanda alla filosofia di Andrea Tagliapietra e soprattutto a: A. Tagliapietra, *Gli altri che io sono. Per una filosofia del personaggio*, in «Giornale Critico di Storia delle Idee», a. 5, n. 9, 2013; Id., *Filosofia della bugia. Figure della menzogna nella storia del pensiero occidentale*, Bruno Mondadori, Milano 2001; Id., *La virtù crudele. Filosofia e storia della sincerità*, Einaudi, Torino 2003; Id., *La forza del pudore: per una filosofia dell'inconfessabile*, Rizzoli, Milano 2006; Id., *Sincerità*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

114. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 139.