

# Genealogia dell'attore ideale: note sull'estetica drammaturgica schilleriana e le sue fonti

---

*Luca  
Zenobi*

---

*Università di L'Aquila*

Nel teatro “è la vita stessa che si offre con tutte le sue “autentiche” dinamiche sentimentali, che sono il segno evidente non solo della natura, ma della sua “presenza” in noi; e che tuttavia, per offrirsi ha bisogno di una scena, di un testo, di una rappresentazione organica, regolata, strutturata. Il teatro è, di conseguenza, luogo di scontro per determinare il senso filosofico del periodo, il rapporto gnoseologico con la natura, la ragione, il sentimento. Il tema filosofico della rappresentazione della natura diviene problema etico, sociale, politico e religioso” (Franzini 8). La citazione qui riportata pone l'accento su due questioni fondamentali e, in parte, quasi scontate. La prima, di carattere più generale, riguarda una peculiarità del secolo in cui Schiller vive e lavora: nel Settecento, più che in ogni altra epoca, sono il teatro e la speculazione sulle sue forme espressive a fornire gli impulsi decisivi per una riforma delle arti. In effetti, proprio il teatro, come sottolinea Elio Franzini, diviene in questo secolo una vera e propria metafora filosofica. La seconda questione è legata più specificamente a Schiller, ma scaturisce dalle considerazioni appena esposte ed è ad esse intimamente correlata: l'opera teorica schilleriana nasce, in gran parte, da una riflessione sui fondamenti che regolano il rapporto fra uomo e natura, innanzitutto nell'ambito della vita umana in genere e poi, in particolare, nella dimensione dell'arte che ne è una parte imprescindibile.

Il vincolo sostanziale che unisce queste due “tendenze” dell'epoca, salta agli occhi leggendo alcuni passi dei registri del teatro nazionale di

Mannheim redatti fra il 1781 e il 1789, gli anni dell'amministrazione di Wolfgang Heribert von Dalberg: "Was ist Natur, und welches sind die wahren Grenzen derselben bei theatralischen Vorstellungen?" La questione, nei suddetti *Protokolle*, viene considerata come "erste und wichtigste dramaturgische Frage" (Bender 67). La domanda sui rapporti fra la concezione della natura e le sue rappresentazioni in teatro, fa parte di una serie di altri interrogativi sulla teoria e la pratica della recitazione alla quale gli attori del teatro di Mannheim avrebbero dovuto rispondere per aggiudicarsi un premio istituito da von Dalberg. Alcune delle domande furono elaborate con la collaborazione di Schiller (914 s.) e, diverse fra queste, affrontano problemi che verranno dibattuti non solo negli scritti successivi dello stesso Schiller, ma anche da altri autori dell'epoca, ad esempio da Goethe nel breve scritto del 1798, *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. Ein Gespräch*. Mi riferisco soprattutto ai quesiti che riguardano il problema della verosimiglianza di eventi rappresentati a teatro, la questione dell'illusione, dell'effetto della rappresentazione sul pubblico e della maniera ideale di recitare per ottenere tali effetti. Così Schiller: "Welches ist der wahre Anstand auf der Bühne, und wodurch erlangt ihn der Schauspieler?", o ancora: "Können französische Trauerspiele auf den deutschen Bühnen gefallen? und wie müssen sie vorgestellt werden, wenn sie allgemeinen Beifall erhalten sollen?" (914 s.). Si tratta, dunque, di discutere le modalità e i limiti della riproduzione della natura sul palco teatrale, nonché di confrontarsi con i modelli esistenti, quello francese in questi anni, cui si aggiungerà successivamente, nel periodo classico, quello greco.

Il tentativo di autori come Lessing, Engel e Mylius nella prima metà del secolo, sulla scia dell'entusiasmo per il progetto di riforma teatrale diderotiano<sup>1</sup>, è quello di affermare la recitazione come *freie Kunst*, al pari di pittura, musica e poesia, attraverso l'elaborazione di trattati teorici sul teatro e sull'arte mimica. In breve, si tratta di sviluppare la *Schauspielkunst* come disciplina "poetica" e a ciò contribuiscono in maniera decisiva la collaborazione e il dialogo fra autori ed attori.

L'ultimo dei *Kallias*-Briefe, le lettere in cui Schiller tenta di andare oltre Kant elaborando una concezione sensistico-oggettiva del bello, è intitolata *Das Schöne der Kunst*. Schiller riprende qui la questione platonica della possibilità per l'artista di riprodurre solo di terza mano gli oggetti della natura, questione che Lessing, nella *Hamburgische*

*Dramaturgie*, aveva liquidato piuttosto sbrigativamente come inutile “Vernünftelei”, contrapponendo poi a Platone una reinterpretazione delle concezioni della *Poetica* aristotelica (494). Per Schiller si tratta invece di ricondurre questo oggetto acquisibile solo attraverso la mediazione, la riflessione - condizione questa imprescindibile dell’arte moderna - a una spontaneità originaria. La soluzione proposta nei *Kallias-Briefe* è descritta attraverso diversi esempi riferiti alle varie arti e, comunque, sostanzialmente, si fonda su un annullamento della materia nella forma: l’artista deve far sì che nella statua non si veda più il marmo, ma l’uomo in carne e ossa, che nel disegno non si vedano più il segno della matita o la carta, ma le figure. Il raggiungimento di tale risultato può essere conseguito solo attraverso ciò che Schiller definisce in totale contrapposizione alla maniera, cioè lo stile, la cui essenza è la pura oggettività, che si configura, così, come il fondamento delle belle arti: “*Reine Objektivität der Darstellung ist das Wesen des guten Stils: der höchste Grundsatz der Künste*” (325). Da ciò deriva una ulteriore tripartizione nell’esposizione del giudizio sul valore estetico dell’artista: “*Der große Künstler [...] zeigt uns den Gegenstand (seine Darstellung hat reine Objektivität) der mittelmäßige zeigt sich selbst (seine Darstellung hat Subjektivität) der schlechte seinen Stoff (die Darstellung wird durch die Natur des Mediums u. durch die Schranken des Künstlers bestimmt)*” (326). I casi esposti trovano una evidenza tangibile, aggiunge Schiller, nel lavoro dell’attore. I tre paragrafi conclusivi della lettera sono dunque dedicati alla descrizione della performance di alcuni attori che l’autore utilizza per esemplificare la propria teoria, abbozzando così una breve ma compiuta estetica della recitazione teatrale. Konrad Ekhof e Friedrich Ludwig Schröder - in particolare la loro interpretazione di *Hamlet* - vengono citati quali esempi di recitazione perfetta, sulla base dei principi esposti in merito alla contrapposizione di materia e forma nella rappresentazione artistica.

La scelta dei due attori tedeschi non è né casuale, né originale. Si tratta infatti dei due nomi che ricorrono con maggior frequenza nelle pagine sia dei trattati contemporanei sulla recitazione e sulla mimica, sia delle memorie di altri attori dell’epoca. J. J. Engel - autore del trattato *Ideen zu einer Mimik* (1785-86) - e Lessing - già al 1754-5 risale un suo frammento intitolato *Der Schauspieler*<sup>2</sup> - li ritengono fra i migliori attori dell’epoca: l’influsso di Ekhof per lo sviluppo di alcuni aspetti della *Hamburgische Dramaturgie* è determinante, così come il ruolo dell’opera

lessinghiana sull'evoluzione dell'attore tedesco. Anche Engel nella realizzazione delle *Ideen zu einer Mimik* verrà influenzato in modo decisivo dalle modalità di recitazione di questo artista.

Ekhof e Schröder assurgono ad esempio di bella recitazione perché la loro rappresentazione, secondo Schiller, risulta priva di qualsiasi influsso soggettivo, la persona reale dell'attore (la materia) scompare in un Amleto puro (la pura forma). La rappresentazione teatrale, passata attraverso il corpo, diviene pura oggettività attraverso l'idealizzazione raggiungendo così una perfetta naturalità e un carattere di universalità. Di questo procedimento Schiller fornisce un'ulteriore spiegazione nelle sue lezioni di estetica, i cosiddetti *Fragmente aus den Vorlesungen*<sup>3</sup>, mettendo ancora una volta in parallelo il lavoro dello scultore e quello dell'attore: "Die Natur des Mediums, des Stoffes, muß völlig bezwungen sein; so muß z. B. in einer Bildsäule nicht der Marmor, in dem Schauspieler nicht sein eigener natürlicher Charakter sichtbar sein" (1069). Gli altri due esempi di recitazione illustrati da Schiller nei *Kallias-Briefe* vengono considerati di minor valore proprio per l'introduzione da parte dell'attrice e dell'attore in questione di un'idea arbitraria o di un metodo di recitazione eminentemente soggettivo.

L'importanza del dibattito sulla *Schauspielkunst* nel decennio 1780-1790 per lo sviluppo di queste idee estetiche, risulta chiara da alcune considerazioni di un altro celebre attore dell'epoca, il più importante allievo di Ekhof, anch'egli frequentemente in contatto con Schiller, August Wilhelm Iffland. In una sorta di autobiografia teatrale, *Ueber meine theatralische Laufbahn* (1798), Iffland riporta un colloquio con il suo maestro. Ekhof era preoccupato per le conseguenze che la shakespearemania di quegli anni avrebbe avuto sullo sviluppo della recitazione: "Eckhof [sic!] fürchtete die Folgen der shakespeareischen Stücke auf deutschen Bühnen. Er sagte einst: '...Das Entzücken, das Shakespeare erregt, erleichtert dem Schauspieler Alles. Er wird sich Alles erlauben, und ganz vernachlässigen.' So sagte er, und leider hat er nicht sehr Unrecht gehabt. Wie oft ist Geschrei für starken Ausdruck, Grobheit für Kraft, Roheit für Natur, und Übertretung all und jeden Wohlstandes für Eigenheit gebraucht worden!" (Bender, 69 s.). Il rischio di una soggettivizzazione eccessiva della performance attoriale sulla base di testi che, paradossalmente, Schiller considera come esempio, al pari di Omero, di un'arte *naiv* e dunque oggettiva per eccellenza, si accompagna invece alla formulazione, riportata sempre nei

*Protokolle* del teatro di Mannheim, della regola basilare della mimica: “Kunst leitet die Natur, und Natur berichtet die Kunst” (Bender 69). Nella pratica, per quel che concerne Ekhof, ciò si traduce nell’atteggiamento che Schiller illustra e loda nei *Kallias*-Brieft, un’oggettività pura ottenuta grazie a un distacco totale dalla materia recitata, un presupposto riconosciuto dallo stesso attore come principio fondante del proprio metodo. Così Christian Dietrich Meyer riporta alcune frasi dell’attore: “Ekhof, der sich selten auf theoretische Sätze einließ, behauptete: des Schauspielers wirklicher Gemüthszustand müsse nie Einfluß auf sein Spiel haben” (Bender 77). Considerazioni simili si trovano nel trattato di Engel: “Von unserm Ekhoft [sic!] weiß ich, daß er sich, weder in Ansehung der Deklamation noch des Spiels, auf die blosse Empfindung verließ; daß er sich vielmehr, während der Vorstellung, in Acht nahm, nicht zu sehr in Empfindung zu gerathen, damit er nicht, bey ermangelnder Besonnenheit, mit weniger Wahrheit, Ausdruck, Harmonie und Haltung spielte” (7:16).

La riflessione sulla *Schauspielkunst* e sulla mimica in particolare viene ulteriormente approfondita da Schiller nello scritto contemporaneo o di poco successivo ai *Kallias*-Brieft, *Über Anmut und Würde* (1793); una conseguenza, questa, quasi ovvia della definizione di grazia postulata dall’autore come “*bewegliche Schönheit*” (331) - tenendo ferma la libertà come presupposto della bellezza. Schiller, nell’affrontare la questione del movimento e della gestualità non può non fare riferimento al teatro. Tuttavia, la riflessione sull’espressione artistica costituisce lo spunto per considerazioni più ampie di tipo antropologico: “Daher wird man aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für *was er will gehalten sein*, aber das, *was er wirklich ist*, muß man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen Gebärden, also aus Bewegungen, *die er nicht will*, zu erraten suchen” (349). L’involontarietà del movimento, che per Schiller costituisce una garanzia di sincera spontaneità del gesto, nell’arte di recitazione, ovviamente, non può restare tale, ma così deve apparire grazie allo stesso principio che caratterizza l’opera del genio: “kurz das Werk der Regel muß in Natur übergehen” (350 n.5). Così come nei *Kallias*-Brieft il bello artistico costituisce soltanto un capitolo, una parte, seppur decisiva, della teorizzazione di un concetto più ampio che riguarda l’intero ambito del mondo naturale e della sua “fenomenologia”, in *Über Anmut und Würde* la grazia dell’attore o del danzatore è soltanto la riproduzione nel limitato campo dell’arte di un fenomeno antropologico

universale. Tutto questo viene specificato nella nota 5 del saggio, nella quale Schiller cerca una via d'uscita a un'*impasse* dovuto proprio alla definizione di grazia che, in quanto espressione assolutamente ed esclusivamente naturale, presenta delle difficoltà nel momento in cui deve essere realizzata come prodotto di regole convenzionali in un dramma o in un balletto. Per quanto riguarda l'attore nello specifico, Schiller evidenzia due caratteristiche necessarie a una buona recitazione: 1) la verità della rappresentazione 2) la bellezza / grazia della rappresentazione<sup>4</sup>. La prima, del tutto coerentemente ai postulati dei *Kallias*-Briefe, dipende solo dall'arte ed è completamente svincolata dalla natura, per cui l'attore non deve mettere nulla del proprio carattere nella rappresentazione del personaggio, la sua arte deve dar vita a una rappresentazione totalmente oggettiva. La seconda, al contrario, deve far sì che l'arte scompaia a favore della natura. Una naturalità per così dire acquisita deve seguire al momento del conseguimento della tecnica, rivelando una rinnovata spontaneità. Qui, come si accennava, rispetto alla concezione del bello espressa nei *Kallias*-Briefe, vi è una difficoltà ulteriore insita nella definizione di grazia come naturalità del tutto aliena alla sfera dell'artificio, come caratteristica, dice Schiller, che crediamo di poter pretendere esclusivamente dal "bloßen Menschen" (351 n.5). Schiller sembra entrare in un vicolo cieco che riesce a risolvere con una mossa assai furba e poco filosofica: "Was werde ich aber nun dem mimischen Künstler antworten, der gern wissen möchte, wie er, da er sie nicht *erlernen* darf, zu der Grazie kommen soll? Er soll, ist meine Meinung, zuerst dafür sorgen, daß die Menschheit in ihm selbst zur *Zeitigung* komme, und dann soll er hingehen und (wenn es sonst sein Beruf ist) sie auf der Schaubühne repräsentieren" (351 n.5). Una soluzione filosoficamente più articolata verrà fornita soltanto in *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Nel saggio, infatti, alla contraddizione rilevata da Kant, secondo cui un'arte ingenua non è affatto possibile, proprio perché i due termini sono radicalmente in contraddizione (414), Schiller contrappone un procedimento dialettico e progressivo, una contrapposizione fra *Natur* e *Kunst* prima e *naiv* e *sentimentalisch* poi, fornendo anche a queste categorie un significato estetico e antropologico, e risolvendo l'antitesi con un articolato percorso concluso da una riacquisizione per via moderna e riflessiva della naturalità. Per dirla con la celebre espressione che Szondi utilizza come titolo della sua interpretazione del saggio schilleriano: "das Naive ist das Sentimentalische".

La concezione schilleriana della recitazione ideale consta, dunque, di due momenti: uno tecnico e oggettivo, l'altro legato a una naturalità propria dell'uomo. L'attore ideale è colui che, attraverso un dominio assoluto della tecnica, è in grado di riprodurre questa naturalità.

Sorprendenti, in questo ambito, sono le pagine che Schiller scrive già nel 1782, nel breve saggio *Über das gegenwärtige teutsche Theater*. Si tratta anche qui di un piccolo capolavoro di estetica drammaturgica incentrato sull'affermazione di un principio di equilibrio dinamico fra coscienza di sé, dominio delle passioni e totale immedesimazione nel proprio ruolo. Per Schiller l'attore è, in ciò, simile a un sonnambulo, apparentemente del tutto incosciente eppure guidato nei suoi passi sicuri da una sorta di naturale predisposizione (171 s.). Soltanto un simile approccio alla performance può garantire all'attore una "natürliche Grazie der Stellung" (173).

"Wenn man bei andern Schauspielern wohl hie und da einzeln ein schönes Gemälde, wie man es hier nennt, bemerkt, so zeigt sein Spiel eine ununterbrochne Folge derselben, einen harmonischen Rythmus aller Bewegungen, wodurch denn das Ganze wieder zur Natur zurückkehrt, aus der diese Art zu spielen, einzeln genommen, schlechterdings heraustritt" (Humboldt, 379). La citazione è estratta da uno scritto di Wilhelm von Humboldt, originariamente una lettera a Goethe del 1799, intitolato *Über das gegenwärtige Französische tragische Bühne*<sup>5</sup>. La riflessione di Humboldt parte qui dalla differenza fra gli attori francesi e tedeschi, prende in esame le performance del più celebre degli attori francesi dell'epoca, Talma, e si estende poi a considerazioni più generali sull'arte e sulla lingua francese e tedesca. Tutta la sua analisi scaturisce dalla constatazione di una radicale differenza fra i concetti di natura elaborati dai due popoli in questione, differenza che determina il carattere espressivo della comunicazione linguistica e dunque delle rappresentazioni artistiche.

La consonanza con le posizioni schilleriane in materia di *Schauspielkunst* è piuttosto evidente. Il compito dell'attore per Humboldt consiste nella capacità "alle Gefühle der Menschheit zu erregen, die tiefsten und mächtigsten Kräfte der Natur zu beschwören, und sie doch nur als Kunst wirken zu lassen und ästhetisch zu beherrschen" (394-5). Si tratta di riuscire a rendere il carattere indeterminato e universale del linguaggio poetico attraverso uno strumento concreto e reale, la parola nel caso del poeta, il proprio corpo nel caso dell'attore. La produzione di un'illusione è, dunque, il vero segreto dell'attore, il quale ha soltanto un metodo

per crearla: “Er muss in allem, was Ausdruck von Gedanken, Empfindungen und Gesinnungen ist, die Kraft und die Wahrheit der Natur zeigen, ganz darin zu leben, damit allein beschäftigt scheinen und im Zuschauer alles wecken, was darauf Bezug hat; zugleich aber muss sein Spiel durchaus künstlerisch berechnet seyn, Stimme, Miene und Gebärde müssen die Einheit, die Notwendigkeit, die Wechselbestimmung des gebundensten Kunstwerks besitzen; beidem muss er so eng bestimmen, dass auch der geübteste Zuschauer es nicht mehr trennen kann. Diese Verbindung wird ihm unfehlbar gelingen, sobald er in seinem Studium ganz Künstler ist, in der Ausführung aber nur den Menschen zu zeigen sucht [...]” (395). È evidente qui il richiamo alla distinzione schilleriana fra i due momenti della performance attoriale descritti nella quinta nota di *Über Anmut und Würde*. L’attore, come il poeta moderno, come il *sentimentalischer Dichter*, può riacquisire la dimensione naturale soltanto in forma mediata attraverso la riflessione. La revisione del concetto di natura da un lato, l’analisi delle modalità con cui l’immaginazione riproduce la realtà nell’opera d’arte dall’altro, risultano determinanti anche nell’elaborazione dell’estetica drammaturgica che si afferma in questi anni. La naturalità esasperata caratteristica del periodo stürmeriano, basata su una genialità concepita come espressione di un momento barbarico, primordiale, che rispecchiasse il caos della natura, viene definitivamente rigettata.

Il ruolo di Ekhof e Schröder nella Germania del Settecento è lo stesso che l’attore inglese Garrick gioca nella Francia di quegli anni - e più tardi nella stessa Germania. Qui, saranno soprattutto G. C. Lichtenberg - *Briefe aus England* (1775) - e Lessing, a contribuire alla diffusione della fama dell’attore inglese. Schiller, da parte sua, cita il nome di Garrick in due occasioni: nello scritto *Über das gegenwärtige teutsche Theater* (1782), e in un breve resoconto, *Über Iffland als Lear* (1784), nel quale paragona l’attore tedesco a quello inglese per la grande capacità di impersonare ruoli differenti (896). Soprattutto Ekhof, in quegli anni, veniva considerato in Germania come il Garrick tedesco.

Diderot aveva incontrato l’attore inglese negli anni 1763-65 presso d’Holbach. Le sue conversazioni con il *philosophe* avranno un ruolo determinante per lo sviluppo delle sue teorie sull’arte già a partire dal *Salon de 1767*. In questo celebre scritto, dopo aver illustrato il suo concetto di “modèle idéal”, il modello immaginario cui l’artista deve ispirarsi per realizzare la sua opera, e, nel tentativo di liberarsi definitivamente dal



principio di imitazione dell'arte antica, Diderot riporta un dialogo di Garrick con il cavaliere di Chastellux: "Quelque sensible que Nature ait pu vous former, si vous ne jouez que d'après vous-même, ou la nature subsistante la plus parfaite que vous connaissiez, vous ne serez que médiocre. - Médiocre! et pourquoi cela? - C'est qu'il y a pour vous, pour moi, pour le spectateur tel homme idéal possible qui dans la position donnée, serait bien autrement affecté que vous. Voilà l'être imaginaire que vous devez prendre pour modèle. Plus fortement vous l'aurez conçu, plus vous serez grand, rare, merveilleux et sublime. - Vous n'êtes donc jamais vous? - Je m'en garde bien. Ni moi, M. le chevalier, ni rien que je connaisse précisément autour de moi. Lorsque je m'arrache les entrailles, lorsque je pousse des cris inhumains ; ce ne sont pas mes entrailles, ce ne sont pas mes cris, ce sont les entrailles, ce sont les cris d'un autre que j'ai conçu et que n'existe pas." Il programma illustrato da Garrick va applicato, secondo Diderot, non solo alla recitazione, ma a tutte le arti: "Or il n'y a, mon ami, aucune espèce de poète à qui la leçon de Garrick ne convienne" (528). Sono queste le idee sulle quali si sviluppa il *Paradoxe sur le comédien*, in cui l'attore inglese ha ancora un ruolo principale proprio come incarnazione di un'oggettività assoluta nell'interpretazione teatrale costruita attraverso una totale mancanza di "sensibilité" e uno studio, una preparazione, dal quale spesso l'attore che fa conto esclusivamente sulla propria sensibilità si crede dispensato. La teoria di Diderot si basa, tra l'altro, su una distinzione fondamentale: "C'est qu'être sensible est une chose, et sentir est une autre. L'une est une affaire d'âme, l'autre une affaire de jugement" (1420). Una buona recitazione, dunque, non si costruisce sulla *Empfindsamkeit* o sul *feu*, su un fuoco interiore, come riteneva Sainte-Albine, alle cui teorie Diderot e Lessing si opporranno; piuttosto, l'attore deve mantenere distacco e sangue freddo, intesi come dominio delle passioni attraverso la ragione: "Celui que la nature a signé comédien, n'excelle dans son art que quand la longue expérience est acquise, lorsque la fougue des passions est tombée, lorsque la tête est calme et que l'âme se possède" (1389).

Il *Paradoxe* costituisce il polo contrapposto alla *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* di Rousseau<sup>6</sup>. Quest'ultimo, infatti, nell'esposizione della sua critica alla rappresentazione teatrale, aveva considerato il *comédien* come prototipo di un processo che porta all'annichilimento dell'esistenza dell'uomo: "Mais un comédien sur la scène, étalant d'autres sentiments que les siens, [...] s'anéantit, pour ainsi dire, s'annule avec son

héros ; et dans cet oubli de l'homme, s'il en reste quelque chose, c'est pour être le jouet des spectateurs" (240). Si ripresenta in questo caso la contrapposizione fondamentale fra rappresentazione, illusione, apparenza e cosa in sé. Diderot, attraverso l'elaborazione di una teoria della recitazione, prepara una filosofia dell'arte in cui si evidenzia la differenza fra prodotto artistico e oggetto naturale con lo scopo di sottolineare il ruolo primario dell'uomo e della sua immaginazione. Rousseau, invece, resta legato a una concezione dell'arte teatrale come illusione, ma in un senso negativo, ovvero non come potenziamento delle facoltà conoscitive umane, bensì nel significato di inganno e dunque di un annullamento del potere della sua ragione. Da un lato troviamo una estetizzazione della natura come presupposto all'affermazione della libertà estetica prodotta dall'immaginazione, dall'altro una radicale affermazione della soggettività che vorrebbe fare a meno della dimensione estetica, che non vuole rappresentare la natura, ma vuole essere natura. La visione diderotiana del teatro, dimensione intesa sempre più come vero e proprio rituale basato su convenzioni stabilite, trova la sua piena espressione proprio nel *Paradoxe*: nella teoria sull'attore, inoltre, vengono alla luce tutte le implicazioni antropologiche insite nella concezione della rappresentazione teatrale: "Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention. [...] On est soi de nature ; on est un autre d'imitation ; le cœur qu'on se suppose n'est pas le cœur qu'on a. Qu'est-ce donc que le vrai talent? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement; car il est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous" (1412). Dalla critica radicale alla sensibilità, critica sulla quale Diderot costruisce poi anche il suo capolavoro romanzesco, *Le neveu de Rameau*<sup>7</sup>, si sviluppa l'elaborazione di una *Wirkungsästhetik* in cui i dati della realtà percepiti dai sensi vengono rielaborati dall'immaginazione del poeta, del pittore o dell'attore, successivamente rappresentati in una forma alterata rispetto al modello reale e, a loro volta percepiti dal fruitore, la cui immaginazione, in un ultimo passaggio, può assorbirne il vero senso. Il valore estetico dell'opera d'arte secondo il *philosophe* può realizzarsi compiutamente solo quando alla

genialità della composizione corrisponde una genialità nella ricezione. Senza mettere in discussione la priorità storica e sistematica della *sensibilité*, delle *Empfindungen*, Diderot afferma la possibilità di basare su tale presupposto il fondamento della soggettività moderna grazie all'affermazione di un principio di libertà estetica dell'uomo che, solo nell'immaginazione, e dunque nelle arti può realizzarsi compiutamente.

Le consonanze con le teorie schilleriane sulla recitazione sono piuttosto evidenti, tuttavia parlare di una ricezione diretta è piuttosto problematico per una serie di questioni filologiche che il *Paradoxe* diderotiano pone. Il primo abbozzo dell'opera è costituito da un lavoro per la "Correspondence littéraire", una recensione affidata da Grimm a Diderot di un opuscolo - *Garrick ou les acteurs anglais* - traduzione di un originale inglese - *The Actor or a Treatise of the Art of playing* - a sua volta libero adattamento del *Comédien* (1747) di R. de Sainte-Albine. La complessa genesi di questo opuscolo si colloca idealmente al centro di quello sviluppo della trattatistica settecentesca sull'arte dell'attore inaugurata dal poemetto di L. Riccoboni, *Dell'Arte rappresentativa* (1728), che raggiunge la sua massima fortuna verso la metà del secolo concludendosi, prima appunto dell'elaborazione del testo diderotiano, con la *Hamburgische Dramaturgie* di Lessing (1767-8) (Tessari 150-162). La recensione di Diderot al breve trattato appare nel 1770, il *philosophe* riprenderà più volte in mano il testo rimaneggiandolo e facendo delle aggiunte sino a poco prima della sua morte. La prima pubblicazione del *Paradoxe* risale però solo al 1830. Converterà dunque fare un passo indietro, tornare all'analisi delle idee fondanti da cui il testo è scaturito - idee che ebbero in Germania un'ampia diffusione non solo attraverso Lessing, ma anche grazie ad autori come Sulzer, Mendelssohn e lo stesso Kant<sup>8</sup>.

Già nella *Lettre sur les sourds et muets* del 1751 Diderot aveva contrapposto la forza espressiva del gesto a quella della parola facendo riferimento al *Macbeth* shakespeariano: "[...] il y a des gestes sublimes que toutes l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. [...] Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme" (17). L'importanza della pantomima per il *philosophe* è già in questi anni oggetto di una riflessione tesa ad evidenziare l'effetto della rappresentazione sui diversi sensi e a studiare il rapporto fra il sentimento e le sue espressioni verbali e gestuali. L'esperienza personale del Diderot spettatore, in un

celebre e paradossale episodio riportato nella *Lettre*, è, in questo senso, illuminante: “Les jours que je me proposais un examen des mouvements et du geste, j’allais aux troisième loges: car plus j’étais éloigné des acteurs, mieux j’étais placé. Aussitôt que la toile était levée, et le moment venu où tous les autres spectateurs se disposaient à écouter, moi, je mettais mes doigts dans mes oreilles, non sans quelque étonnement de la part de ceux qui m’environnaient, et qui ne me comprenant pas, me regardaient presque comme un insensé qui ne venait à la comédie que pour ne la pas entendre. Je m’embarrassais fort peu des jugements, et je me tenais opiniâtrement les oreilles bouchées, tant que l’action et le jeu de l’acteur me paraissaient d’accord avec le discours que je me rappelais. Je n’écoutais que quand j’étais déroutés par les gestes, ou que je croyais l’être. Ah ! Monsieur, qu’il y a peu de comédiens en état de soutenir une pareille épreuve, et que les détails dans lesquels je pourrais entrer seraient humiliants pour la plupart d’entre eux. Mais j’aime mieux vous parler de la nouvelle surprise où l’on ne manquait pas de tomber autour de moi, lorsqu’on me voyait répandre des larmes dans les endroits pathétiques, et toujours les oreilles bouchées. Alors on n’y tenait plus, et les moins curieux hasardaient des questions auxquelles je répondais froidement “que chacun avait sa façon d’écouter, et que la mienne était de me boucher les oreilles pour mieux entendre” (21).

Attraverso l’analisi del rapporto fra il gesto e l’espressione linguistica Diderot scopre il carattere metaforico ed emblematico, o meglio, simbolico del gesto. La mimica per il *philosophe* è strettamente legata alla poesia, più esattamente, al suo carattere di geroglifico (Dieckmann 443). La pantomima scaturisce dal medesimo processo creativo della poesia o della pittura e, dunque, soggiace alle stesse regole, deve risultare naturale anche se è il prodotto di uno studio e di una tecnica acquisita. Così la grazia del movimento accompagna la parola o riesce persino a sostituirla incarnandone il valore poetico, un valore allo stesso tempo iconico e misterioso, tale da poter lasciare spazio all’immaginazione.

Si tratta, come noto, di una serie di aspetti decisivi di cui Lessing discuterà in maniera approfondita nella *Hamburgische Dramaturgie*, tuttavia, come brevemente accennato, Lessing non è affatto interessato alla questione platonica - questione fondamentale per Diderot prima e per Schiller poi. In secondo luogo egli confonde ancora tra loro la dimensione estetica e quella morale: le descrizioni della recitazione di Ekhof nella

*Hamburgische Dramaturgie* sono costantemente incentrate sulle modalità di rappresentazione e di espressione della “Moral” nelle diverse situazioni (136). In questo caso, l’autore tedesco, resta ancorato a una ricezione più superficiale del contemporaneo francese, o comunque guidata da interessi maggiormente legati alla definizione di nuovi generi teatrali. Negli anni successivi, a partire dagli anni Novanta, la ricezione del pensiero diderotiano si sposta invece su un ambito decisamente estetico.

La connessione operata da Diderot fra il problema della mimica e quello dell’espressione linguistica - senza dubbio uno degli aspetti più moderni delle sue teorie - si ritrova nella conclusione dei *Kallias-Briefe*, nei quali Schiller, dopo aver esposto le sue teorie sulla recitazione, affronta la questione dell’espressione poetica. Schiller tenta di proporre una soluzione al problema dell’abisso che separa l’arbitrarietà del segno linguistico dall’oggetto da esso designato. Egli definisce la bellezza della rappresentazione poetica come “*Freie Selbsthandlung der Natur in den Fesseln der Sprache*” (329), dunque un’autonomia dell’oggetto rappresentato ottenuta attraverso il processo di idealizzazione e di riproposizione di fronte all’immaginazione del fruitore, un processo che libera l’oggetto nella “poetische Darstellung” dalle catene del *medium* artistico utilizzato. Soltanto nello *Schein*, dunque in una rappresentazione pura, è possibile annullare lo scarto fra l’idea e la sua riproduzione concreta.

Questa conclusione costituisce senz’altro il frutto di una serie di ricerche su cui avrà un peso decisivo l’attività di drammaturgo e, dunque, la riflessione sul rapporto fra la realtà e la sua rappresentazione mimica a teatro: la performance attoriale è, in effetti, un ideale campo di indagine per concretizzare anche a livello antropologico quelle categorie estetiche e trascendentali kantiane di cui Schiller, talvolta, avverte una certa debolezza a livello empirico.



- 1 Lessing traduce il teatro di Diderot - *Das Theater des Herrn Diderot* (1760) - trovando nelle teorie del contemporaneo francese un alleato decisivo per la formulazione delle sue teorie sui generi teatrali. Vd. in particolare i paragrafi 84 e 85 della *Hamburgische Dramaturgie* (455-463).
- 2 *Der Schauspieler* è un frammento rimasto in forma di schizzo in cui Lessing esprime idee per la verità piuttosto convenzionali, rifacendosi ai precetti vigenti in materia di mimica e recitazione (Fick, 270).
- 3 Si tratta di una serie di appunti raccolti da uno studente che aveva assistito alle lezioni di estetica di Schiller tenute a Jena. C. F. Michaelis pubblicò le sue note accompagnate da una breve introduzione poco dopo la morte di Schiller con il titolo, *Noch ungedruckte Fragmente aus Schillers ästhetischen Vorlesungen vom Winterhalbjahr 1792-93*. Il testo viene poi inserito come appendice nel volume, *Geist aus Friedrich Schillers Werken, gesammelt von Christian Friedrich Michaelis*, pubblicato a Lipsia nel 1806.
- 4 Schiller qui utilizza i due termini indistintamente.
- 5 Il saggio viene pubblicato per la prima volta nel 1800 nella rivista di Goethe "Propyläen".
- 6 La lettera fu pubblicata nel 1758 come risposta all'articolo "Genève" di d'Alembert apparso sull'*Encyclopédie*. Nell'articolo si proponeva l'istituzione di teatri per la città di Ginevra esaltando il ruolo delle attività teatrali e artistiche in genere per il progresso della civiltà umana.
- 7 Il romanzo verrà tradotto da Goethe con la collaborazione di Schiller e sarà pubblicato per la prima volta in Germania nel 1805. La prima edizione francese sarà una traduzione dell'edizione tedesca.
- 8 Non solo Kant conosceva diversi articoli dell'*Encyclopédie*, ma fra le fonti della *Kritik der Urteilskraft* figurano gli scritti di Batteux e dei cosiddetti *esthéticiens* francesi che costituiscono la base sulla quale Diderot costruisce, talvolta in netta contrapposizione con essi, il proprio "sistema" estetico.



---

*Opere citate, Works Cited*

---



*Zitierte Literatur*

---

- Diderot, Denis. *Œuvres esthétique - Théâtre*. In *Œuvres* (5 voll.), vol.4, Paris: Robert Laffont, 1996.
- Engel, Johann Jakob. *Ideen zu einer Mimik*. In *Schriften*, voll.7-8, Berlin: Mylius, 1944.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. In *Werke*, vol.14, Berlin 1910-1923.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. In *Werke* (4 voll.), vol.2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1967, 121-533.
- Rousseau, Jean Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*. Paris: Gallimard, 1987.
- Schiller, Friedrich. *Theoretische Schriften*, in *Werke und Briefe* (12 voll.), vol.8. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.
- Von Humboldt, Wilhelm. "Ueber die gegenwärtige Französische tragische Bühne". In *Gesammelte Schriften*, vol.2. Berlin: Behr's, 1904, 377-400.
- Baader, Horst. "Diderots Theorie der Schauspielkunst und ihre Parallele in Deutschland". *Revue de Littérature Comparée* 33 (1959), 200-223.
- Bender, Wolfgang F. "Mit Feuer und Kälte" und - "Für die Augen symbolisch". Zur Ästhetik der Schauspielkunst von Lessing bis Goethe". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62 (1988), 60-98.
- Bollino, Fernando. "Teoria e sistema delle belle arti. Batteux e gli *esthéticiens* del XVIII secolo". *Studi di Estetica* (1976).
- Franzini, Elio. *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*. Palermo: Aesthetica, 2002.
- Dieckmann, Herbert. "Das Thema des Schauspielers bei Diderot". *Sinn und Form* 13/III (1961), 438-456.
- Fick, Monika. *Lessing Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2000.
- Mein, Georg. *Die Konzeption des Schönen: der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant - Moritz - Hölderlin - Schiller*. Bielefeld: Aisthesis, 2000.
- Mortier, Roland. *Diderot in Deutschland 1750-1850*. Stuttgart: Metzler, 1967.
- Szondi, Peter. "Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung". *Euphorion* 66 (1972), 174-206.
- Tessari, Roberto. *Teatro e spettacolo nel Settecento*. Roma, Bari: Laterza, 1995.