

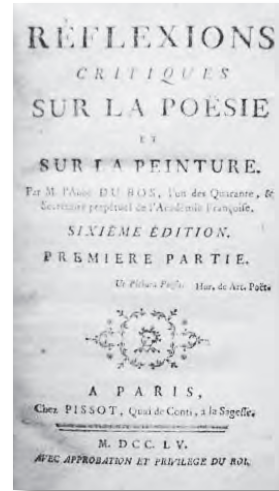
Le Forme del Sentire
Studi - 1



MADDALENA MAZZOCUT-MIS

Corpo e voce della passione
L'estetica attoriale
di Jean-Baptiste Du Bos

PREMESSA



«Negare che questo libro abbia contato nella sua epoca sarebbe difficile»¹. Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*² di Jean-Baptiste Du Bos rappresentano, per più di un motivo, il vero e proprio laboratorio dell'estetica del Settecento. Sfruttate, saccheggiate, più che criticate, hanno formato un 'gusto' e hanno fornito un metodo che si ripercuoterà per tutto l'arco del secolo. Se l'aspetto erudito, l'incoerenza di alcune tematiche e anche una certa farraginosità ripetitiva non le fanno rientrare tra i testi oggi più

¹ Annie Bacq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 244. Cfr., sul pensiero dubosiano, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Palermo, Aesthetica Preprint, Supplementa, 2005 e Paola Vincenzi, *Jean-Baptiste Du Bos. Gli antichi e la fondazione dell'estetica moderna*, Milano, Mimesis, 2006.

² Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* (d'ora in poi RC) appaiono nel 1719, in due volumi, presso l'editore J. Mariette di Parigi. Nel 1733, Du Bos si occupa della riedizione – ancora con J. Mariette – in tre volumi (quindi aumentata e rivista rispetto alla precedente. È da segnalare la lunga digressione sulla musica nel terzo volume). Nel 1740 appare una nuova edizione che presenta, come unica modifica, il cambiamento di alcuni titoli di sezione. È quest'ultima il modello delle edizioni postume del 1755 e del 1770. Le citazioni riportate nel presente volume sono tratte dall'edizione a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, «Introduzione» di E. Franzini, tr. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005 (tr. it. dell'edizione Pissot del 1770, nella riproduzione anastatica Genève, Slatkine, 1967).

letti³, per tutto il Settecento in Francia, e non solo, hanno rappresentato un vero e proprio strumento di studio, con il quale era d'obbligo il confronto; un insieme di teorie e spunti sui quali riflettere e dai quali cogliere idee. Il testo dubosiano ha goduto di una circolazione documentata in area anglosassone e tedesca, suscitando dibattiti e sviluppando, in seno a un'estetica dell'emozione, un percorso teorico, che ha stimolato la nascita della categoria estetica del patetico e del sublime⁴. Numerose sono le traduzioni: inglese nel 1748, tedesche nel 1745 e nel 1755, olandese già nel 1740.

Alcune questioni salienti delle *Riflessioni* sono note e, prima fra tutte, la difesa degli Antichi, all'interno del dibattito successivo alla famosa *querelle des anciens et des modernes*, che tuttavia andava ormai scemando, avendo avuto il suo più alto momento di sviluppo nella seconda metà del XVII secolo. Il superamento di alcuni paradigmi classicistici nell'opera di Du Bos non deve quindi destare sorpresa essendo piuttosto la conseguenza di una riflessione che si sta evolvendo. La visione degli Antichi si innesta su un nuovo gusto che, sorprendentemente, si trova in sintonia con la visione dei Moderni e si complica di istanze tratte dalla retorica antica e, in particolare, da Quintiliano e dalla teoria aristotelica delle passioni⁵.

Intelligente e raffinato filosofo, Du Bos⁶ è pioniere nel campo dell'estetica attoriale alla quale dedica alcune sezioni della Prima parte delle *Ri-*

³ Cfr. Ermanno Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Firenze, Il Fiorino, 1966, pp. 151 ss.

⁴ Cfr. Maddalena Mazzocut-Mis, *Il Gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Milano, Mimesis, 2005 ed Ead., *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Firenze, Le Monnier, 2009.

⁵ Nella famosa disputa tra Antichi e Moderni – sollevata da Charles Perrault che con il poema *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) aveva sostenuto il partito dei Moderni – Du Bos era notoriamente schierato dalla parte degli Antichi, insieme a Boileau. I sostenitori degli Antichi, se così si può riassumere, propendevano per la fedeltà ai modelli, ai soggetti classici e alle regole aristoteliche. I Moderni, fondando invece le argomentazioni sulla mutevolezza del gusto, cercavano strutture nuove che ben si adattassero ai cambiamenti del pubblico e al suo piacere (cfr. Elio Franzini, *Dialogo dei morti: Antichi e Moderni*, in L. Russo [a cura di], *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore* cit.).

⁶ Jean-Baptiste Du Bos nasce a Beauvais, il 21 dicembre del 1670. Studia teologia a Parigi e intraprende la carriera ecclesiastica. Nel 1695 pubblica la sua prima opera di carattere storico, *l'Histoire des quatre Gordiens, prouée et illustrée par les médailles*, scritto che gli apre le porte della carriera diplomatica (si ricordano le sue importanti missioni in Olanda, Italia e Inghilterra – dove incontrerà Locke e avrà modo di leggere Addison). Sono del 1703 *Les Intérêts de l'Angleterre mal entendus dans la guerre présente*, una delle sue opere di argomento politico più significative, tradotta anche in italiano e spagnolo. Nel 1709 pubblica *l'Histoire de la ligue faite à Cambray, entre Jules II, pape, Maximilien I, Empereur, Louis XII, Roy de France, Ferdinand V, Roy d'Aragon, et tous les Princes d'Italie, contre la République de Venise*, che ha cinque edizioni francesi e che viene tradotta in

flessioni e, attraverso lo studio e l'analisi della musica degli Antichi, tutta la Terza parte, in cui si concentra sulla declamazione e sulla gestualità. Partendo da un'estetica del sentimento che analizza le reazioni emotive del fruitore e traendo spunto dalle fonti retoriche della teoria emozionale dell'arte, dalle riflessioni cartesiane e pascaliane e da un bagaglio culturale certamente forbito ma alquanto disomogeneo, soprattutto se specificamente rivolto all'estetica attoriale, Du Bos intraprende una propria strada proficua. Non individua nell'arte dell'attore, come ancora è uso fare alla fine del Seicento, una forma, si potrebbe dire teatralizzata, di eloquenza ma, attraverso un importante insieme di riferimenti teorici, analizza gli elementi essenziali della recitazione teatrale, ricostruendo, in tutta la sua dignità artistica, la figura dell'attore. È immediatamente ovvio quanto queste pagine influiranno sulle riflessioni di Diderot e sul suo fondamentale *Paradosso*.

Sebbene quella teatrale non sia l'arte privilegiata da Du Bos, almeno nel titolo della sua opera, di fatto i riferimenti alla tragedia, alla commedia, al dramma e alla rappresentazione in generale sono molti e di grande rilevanza. Il ruolo e la funzione dell'attore vengono rivalutati sia per quanto riguarda il rapporto attore-pubblico sia per quanto concerne la specificità del «lavoro» del commediante. Distanziandosi da una regolistica secentesca, l'attore non è più inteso come un oratore impegnato a pronunciare un discorso accompagnato da gesti; sono piuttosto l'intensità di questi ultimi, il ruolo e la trasmissione delle passioni, la centralità dell'emozione che devono emergere e fortemente caratterizzare i suoi atteggiamenti interpretativi di fronte a un pubblico che, consapevolmente, vuole essere emozionato. Con Du Bos, l'identità tra recitazione teatrale e oratoria viene meno all'interno della proposizione di una nuova e originale codificazione dell'arte attoriale che, pur nel recupero della cultura antica, trova nel gesto, nei ritmi e nelle misure una sua normativa.

Du Bos evidenzia gli snodi essenziali della figura dell'attore – il suo ruolo all'interno dello spettacolo teatrale, la sua capacità di trasmettere passioni attraverso la voce e il corpo, il prevalere della sua sensibilità o di converso della sua intelligenza – che saranno poi analizzati per tutto un secolo, dando avvio a una fase di trasformazione e definizione teorica e sistematica

inglese, italiano e tedesco. Nel 1719, oltre a pubblicare le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, è eletto membro dell'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres, riconoscimento ufficiale da parte del mondo accademico e artistico. Nella *Histoire critique de l'établissement de la monarchie française dans les Gaules* (1734), la sua opera più impegnativa dal punto di vista politico, indaga le origini della monarchia e la provenienza, a suo parere illegale, dei diritti nobiliari. Muore a Parigi, il 23 marzo del 1742.

dell'estetica attoriale. L'attore, fulcro imprescindibile dell'evento teatrale, non è enunciatore di un testo ma interprete e quindi veicolo di emozione; eppure è, allo stesso tempo, esecutore di un insieme di regole e precetti a cui deve conformare il proprio operato. Capace di palesare segni che sono sentimenti, è a sua volta segno nel momento in cui incarna un personaggio. La trasmissione della passione, interesse precipuo dell'estetica dubosiana, viene dunque sperimentata all'interno dell'esperienza teatrale, dove piacere estetico e piacere tragico si sovrappongono.

Maddalena Mazzocut-Mis
Dipartimento di Filosofia
Università degli Studi di Milano

1. L'EMOZIONE



*Incisione, in J.-B. Du Bos,
«Riflessioni critiche sulla poesia
e sulla pittura», 1770.*

Le lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto.

J.-B. Du Bos

1.1. LA TEORIA EMOZIONALE:

I FONDAMENTI DI UN'ESTETICA DELLE PASSIONI

Dal Seicento in poi, i problemi della sensibilità, dell'esperienza, del senso, dell'immaginazione, della memoria, dell'operatività della coscienza acquistano un ruolo nuovo, che sottolinea l'autonomia funzionale del soggetto, il quale, dal canto suo, assume una valenza legislatrice e formativa proprio in quanto coscienza senziente. Ora, a proposito di tale retaggio secentesco, Du Bos ha qualcosa da aggiungere e tale aggiunta passa attraverso una mancanza: quella della riflessione sul bello sia naturale sia artistico. Non solo perché Du Bos sta facendo un discorso sull'arte (senza tuttavia darne

una definizione) o meglio sulle arti, ma soprattutto perché sarà il ruolo del soggetto, sia in riferimento al vasto campo della fruizione sia come creatore geniale, che verrà messo in luce. Il ruolo di un soggetto che come artefice (genio, attore) e come fruitore sa e deve emozionarsi per aiutare o confermare la 'riuscita' di un'opera.

La teoria emozionale trova in Du Bos il suo massimo esponente. Una teoria che, sebbene fondi le sue radici nel Seicento, ha perso qualsiasi retaggio moralistico. Sparisce, con Du Bos, quell'impronta segnata da Pascal e Malebranche che in questi due autori si accompagna a una decisiva finalità etica, dove il sentimento diventa segno di una luce spirituale legata alla ragione divina riflessa nell'uomo. La noia, che va fuggita, non è più necessariamente il segno drammatico di una carenza ontologica o l'evidente paralisi dettata dalla passività dell'anima, che, cedendo alla debolezza, rinuncia a un'attività teleologica, ma è, per Du Bos, il triste destino dell'uomo il quale, inattivo, non sa perseguire la gioia e l'emozione.

Non si tratta di una semplice integrazione tra uno spirito cartesiano moderno e un afflato emozionalistico di matrice retorica o pascaliana. Du Bos, proprio allontanandosi per gradi dalla retorica, fonderà un'estetica delle emozioni.

L'emozione è caratterizzata da un'immediatezza nello stesso tempo simpatetica e collettiva. Così il 'gusto', per Du Bos, è un sentimento radicato nel profondo della natura umana e l'opera d'arte, sia essa pittorica, musicale, teatrale, ecc., non fa altro che risvegliarlo o sollecitarlo, poiché contiene un nucleo non convenzionale, immutabile e universale, che sa parlare direttamente al cuore di qualunque uomo. La carica emozionale dell'arte e la capacità di muovere le passioni danno origine a un godimento immediato che è altrettanto immediatamente condivisibile. La natura umana aderisce a determinati fenomeni, recependoli come emotivamente coinvolgenti, poiché in essi scorge qualcosa che, pur senza poter dire in che modo, tocca un senso altrettanto misterioso.

La teoria delle emozioni, applicata al piacere estetico e soprattutto agli oggetti tragici – cioè le passioni suscitate dalla tragedia –, non può prescindere dall'analisi delle teorie di Descartes proprio in riferimento alla nascita di quelle sensazioni miste – una sorta di piacere del pianto che ha nel patetico il suo fondamento –, che saranno teorizzate compiutamente nelle *Riflessioni* dubosiane. La consapevolezza di un pericolo, la percezione di una sofferenza, la paura di una catastrofe, a lungo presentite, suscitano un'inquietudine tanto più intensa quanto più lontano appare l'epilogo. L'arte si affranca dall'istinto di conservazione, spingendo la potenza del bisogno fino a farne un desiderio appassionato.

Se si pensa a Descartes, il piacere tragico si riferisce alla tradizione agostiniana, proprio nell'esercizio della compassione che si accompagna a quella sorta di autocompiacimento che deriva dalla constatazione della bontà del nostro agire. Non solo: al di fuori della sfera etica, il piacere del tragico, quello che per Du Bos è il 'piacere del pianto', è un fenomeno psico-fisiologico riconducibile all'attività emotiva, poiché ogni emozione è fonte di grande piacere purché l'animo rimanga per così dire padrone della situazione. Le emozioni provate a teatro rispondono perfettamente, secondo Du Bos, a questa richiesta.

La teoria emozionalistica trae la sua ragione d'essere da una logica del sentimento patetico, che prende le mosse alla fine del Seicento e che si sviluppa lungo tutto l'arco del Settecento, senza tralasciare le sue basi cartesiane¹. Dalle osservazioni di Descartes, contenute nel *Traité des passions de l'âme*, si possono sintetizzare alcune tematiche salienti: in primo luogo il piacere può essere generato dall'accrescimento dell'autocoscienza a sua volta stimolata dall'aumento dell'attività psichica o fisica; in secondo luogo ogni emozione estetica causa un piacere *puro*; infine la natura del piacere estetico è intellettuale². La consapevolezza della finzione rende le passioni, di per sé pericolose, innocue e pure. «Proviamo naturalmente piacere nel sentirci muovere a ogni sorta di Passioni, anche alla Tristezza e all'Odio, quando tali passioni sono causate solo dalle strane vicende che si vedono rappresentare in un teatro, o da altri soggetti analoghi, che, non potendo nuocerci in alcun modo, sembrano deliziare la nostra anima sfiorandola. E la causa per cui di solito il dolore produce Tristezza, è che il sentimento che chiamiamo dolore proviene sempre da qualche azione talmente violenta da colpire i nervi: così che, essendo istituita dalla natura per indicare all'anima il pericolo che il corpo riceve da questa azione, e la sua debolezza nel non avergli potuto resistere, le rappresenta l'uno e l'altro come mali che le sono sempre sgradevoli, eccetto quando causano alcuni beni che essa considera superiori»³.

¹ Descartes, in una lettera inviata alla Principessa Elisabetta il 6 ottobre 1645, affermava che le tragedie piacciono tanto più se sono in grado di stimolare in noi un sentimento di tristezza che ha origine proprio nella compassione.

² Se ogni attività emotiva produce un aumento del grado di autocoscienza della nostra realtà, cioè della nostra perfezione, l'aumento di tale grado è direttamente proporzionale all'intensità dell'attività emotiva, affermerà Du Bos. Il terzo aspetto – la natura intellettuale del piacere estetico – verrà invece tralasciato nella riflessione dubosiana. Cfr. Alberto Martino, *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento*, Milano, ISU, 1998, p. 30.

³ René Descartes, *Le passioni dell'anima*, a cura di S. Obinu, Milano, Bompiani, 2003, Art. XCIV.

Ancora nel *Traité des passions de l'âme*, Descartes afferma che «gli oggetti, tanto dell'Amore che dell'Odio, possono essere rappresentati all'anima dai sensi esterni, oppure da quelli interni e dalla propria ragione. Infatti, noi chiamiamo solitamente bene o male ciò che i nostri sensi interni o la nostra ragione ci fanno giudicare conveniente o contrario alla nostra natura; ma chiamiamo bello o brutto ciò che ci è rappresentato così dai nostri sensi esterni, soprattutto da quello della vista, che da solo è apprezzato più di tutti gli altri. Da qui traggono origine due specie di Amore, e cioè, quello che si ha per le cose buone, e quello che si ha per le belle, a cui si può dare il nome di Gradimento, per non confonderlo con l'altro, e neanche col Desiderio, a cui spesso si attribuisce il nome di Amore. E da là nascono analogamente due specie di Odio, una delle quali si riferisce alle cose malvagie, l'altra a quelle che sono brutte; e quest'ultima, per distinguerla, può essere chiamata Orrore, o Avversione»⁴. Ciò che giunge all'anima attraverso i sensi la colpisce più in profondità, ma genera spesso anche l'inganno dal quale è necessario difendersi. Quando ad esempio veniamo in contatto con qualche cosa che spaventa profondamente, si attiva un meccanismo per cui viene rappresentata all'anima qualche cosa di assai vicino a «una morte improvvisa e inattesa: di modo che, anche se qualche volta è solo il contatto di un verme, o il fruscio di una foglia tremolante, o la propria ombra, che provoca Orrore, si sente anzitutto altrettanta emozione, come se un evidentissimo pericolo di morte si presentasse ai sensi. Il che fa improvvisamente nascere l'agitazione che porta l'anima a utilizzare tutte le proprie forze per evitare un male così presente. Ed è questa specie di Desiderio, che comunemente chiamiamo la Fuga o l'Avversione»⁵.

Il gradimento sarà allora, al contrario dell'orrore, «istituito dalla Natura per rappresentare il godimento di ciò che piace, come il più grande tra tutti i beni che appartengono all'uomo: ciò fa sì che si desideri molto ardentemente questo godimento. È vero che vi sono diverse forme di Gradimento, e che i Desideri che ne nascono non sono tutti ugualmente potenti. Infatti, ad esempio, la bellezza dei fiori ci incita soltanto a guardarli, e quella dei frutti a mangiarli. Ma il principale è quello che viene dalle perfezioni che si immaginano in una persona, che riteniamo possa diventare un altro noi stessi»⁶. In questo caso si può parlare di Amore, argomento principale di drammaturghi e poeti.

⁴ *Ivi*, Art. LXXXV.

⁵ *Ivi*, Art. LXXXIX.

⁶ *Ivi*, Art. XC.

Amore, sentimento, passione: non sono sinonimi. Non lo sono per Descartes, non lo sono per Du Bos. L'amore cartesiano porta con sé non una pace dei sensi ma un bisogno di sorpresa e di eccitazione. Lo stesso che alimenta l'*admiration*: un bisogno che sta alla radice della vita conoscitiva e senza il quale non ci sono passioni, siano esse penose, felici o perfino noiose.

Il tema della noia è ampiamente sviluppato da Pascal nelle *Pensées*. Se si considera la sezione dedicata al *divertissement*, tale problematica risalta con particolare evidenza. L'uomo ama «il rumore» e «il trambusto», antidoti per quello stato di abbandono e di prostrazione in cui getta la noia. Il teatro è uno di questi antidoti, anche se (e qui la distanza da quella che sarà la posizione di Du Bos è particolarmente evidente) la sua funzione è moralmente riprovevole. Il divertimento è dannoso per la vita cristiana⁷. In Pascal il *divertissement* equivale a una serie di occupazioni in cui l'uomo si immerge per sfuggire al senso di vuoto ed è un dispositivo teorico per dimostrare la situazione di crisi in cui versa l'individuo che ha anestetizzato nella dimensione mondana la sua funzione di animale pensante: nulla può essere più insopportabile per l'uomo che essere senza faccende, svago e passioni, poiché in tal modo egli si accorge con disperazione di essere un nulla. Il teatro, che potrebbe essere una delle soluzioni a questo male, è tuttavia un eccitante di passioni di cui l'uomo troppo spesso abusa.

Le teorie cartesiane, che riconoscono nell'aumento dell'attività psichica la matrice del piacere legata all'emozione estetica, sono riprese e sviluppate, in una chiave che svolta verso un sublime passionale, da Bernard Lamy⁸ (seguace di Descartes), per il quale l'uomo vive in una continua tensione emotiva la cui direzione finale è Dio, bene supremo. Di fatto, per Lamy – in questo contesto non particolarmente originale –, suscitare passioni è sempre un'azione altamente pericolosa, sebbene le passioni siano buone in se stesse: è il loro «disordine» a essere «criminale». I moti del cuore possono orientare l'anima, facendole compiere azioni buone o malvagie. «Quando gli uomini seguono le false idee che essi hanno del bene e del male, quando non amano che i beni terreni, allora le passioni che li fanno agire, di per sé buone, diventano criminali a causa delle qualità malvagie dell'oggetto verso cui le si rivolge. [...] Non si possono far agire gli uomini se non attraverso il moto delle passioni: ciascuno è trasportato dal peso di ciò che ama, e si persegue ciò che dona il piacere più intenso. [...] Quando siamo senza

⁷ Cfr. Blaise Pascal, *Pensieri e altri scritti*, a cura di G. Auletta, Milano, Mondadori, 1994, pp. 167-171, in particolare p. 168.

⁸ Che pubblica a Parigi, nel 1668, le *Nouvelles réflexions sur l'art poétique* (ora anche Paris, H. Champion, 1998) e, nel 1678, *L'art de parler* (Paris, Pralard).

passioni, siamo passivi, e nulla ci fa uscire dall'indifferenza a meno che si sia scossi da qualche affezione. Si può dire che le passioni siano la molla dell'anima: una volta che l'oratore è riuscito a impadronirsi e a esercitare quella molla, per lui nulla è difficile, non vi è nulla di cui egli non riesca a persuadere»⁹.

Non vi è niente che sia maggiormente insopportabile per un individuo del fatto di rimanere senza qualcosa che lo possa smuovere. Eppure, anche quando l'uomo si rivolge al Creatore, unico oggetto legittimo di tutto il suo amore e il solo capace di renderlo felice, si accorge della propria imperfezione e della propria finitudine. Da qui la sua sofferenza, le sue lacrime, la disperazione e quel sentimento d'insoddisfazione e vuoto che nemmeno i poeti e l'arte in generale riescono a colmare. Gli artisti distruggono l'uomo e alleviano le pene del suo cuore, le rimuovono in modo tale che egli si illuda di godere il piacere che Dio ha attribuito ai moti della sua volontà. I poeti giocano con le emozioni e l'emotività dell'uomo; gli forniscono ombre impalpabili e consolatrici, fantasmi dell'immaginazione che colmano la mancanza d'affetto e scaldano il freddo dell'anima. Sono quelle che anche Du Bos chiamerà passioni 'pure' o 'artificiali', cioè passioni che possono essere provate all'infinito nella loro intensità senza che vi sia da parte del fruitore una reazione secondaria spiacevole. Provocare questa passione senza effetti sgradevoli è un gioco che i poeti conoscono bene poiché sanno che gli uomini non possono prescindere dalla pietà, dall'amore reciproco, dal dono della simpatia, dalla capacità d'identificarsi nella sofferenza altrui e di proiettare se stessi nella condizione emotiva di un altro per riviverla come un'esperienza propria. Ecco il mistero del piacere tragico che l'arte suscita: esso nasce sia da una sorta di autocompiacimento, di autosoddisfazione per la nostra generosità e il nostro buon cuore «che si manifesta nel piangere le sventure altrui (Lamy conosce il capitolo delle *Confessioni* di S. Agostino sul teatro e ne cita le parole 'dolor est voluptas')» sia dal confronto tra la nostra sicurezza personale e i mali e i pericoli sofferti dai personaggi (e qui Lamy si richiama a Lucrezio¹⁰) sia dall'aumentata attività emotiva che scaccia la noia e il senso di vuoto conseguenti all'inazione (e a questo proposito Lamy si ispira chiaramente al *Traité* di Descartes)¹¹. Lamy resta, però, profondamente pascaliano. La condanna della poesia, che distraendoci ci distoglie dalla salvezza eterna, lo avvicina inesorabilmente a un filone la cui vivacità si sta per esaurire. Al contrario Du Bos saprà, attraverso il recupero

⁹ B. Lamy, *L'art de parler* cit., pp. 267-269.

¹⁰ *De rerum natura*, II, vv. 3-4.

¹¹ A. Martino, *Storia delle teorie drammatiche nella Germania del Settecento* cit., p. 33.

dell'emozione e delle passioni artificiali, rivolgersi a una emozionalità più sentita e più affine alle nuove ricerche del teatro, della poesia e della letteratura in genere.

La finalità del poeta è – tramite il patetico e il *touchant* che si apprendono dai grandi modelli greci – l'eccitazione delle passioni, che stimola nel fruitore il piacere estetico. L'effetto che si raggiunge è la commozione compassionevole dell'animo. Un patetico, però, che si rigenera e si rinnova insieme al gusto del pubblico, suggerendo all'artista le scelte da compiere se vuole colpire non tanto un pubblico che con 'distacco' contempla l'opera ma un pubblico 'interessato'. È da tali tematiche che Du Bos saprà sapientemente ricavare un intero sistema.

Du Bos si trova di fronte a un bivio che è anche il nostro: o recuperare la convinzione cartesiana, secondo la quale la passione può essere dominata dal principio riflessivo e da un ordine morale, oppure, attraverso la riflessione sull'arte, ricercare un'interpretazione espressiva della passione, anche lontano da un legame con la ragione. La passione si svincola sia dalla ragione sia dalla poiesis per presentarsi nella sua semplicità e violenza di fronte allo spettatore. Sarà questa seconda via la più proficua e ricca di novità¹².



¹² Nel solco della tradizione agostiniana, Du Bos sviluppa il tema dell'esercizio della compassione, reso autonomo dalla sfera etica, considerandolo unicamente per il suo lato psico-fisiologico connesso all'attività emotiva, di per sé sempre piacevole. Così Du Bos, che rifiuta qualsiasi ipotesi aprioristica, accoglie a fatica la ragione e i suoi «principi geometrici» all'interno della sua riflessione sull'arte.

2.4. IL PATTO TRA ATTORE E FRUITORE

«Anziché individuare l'arte dell'attore come una forma impossibile di eloquenza nei termini più tradizionali, Du Bos ricompone la rete di riferimenti teorici in cui deve essere inserita la recitazione teatrale»⁶⁴. Tale nuovo e originale sistema sarà lungamente descritto nella Terza parte del trattato⁶⁵, all'interno dell'analisi di uno specifico sistema di notazione del gesto e del tono, che tuttavia non avrà grande eco nel Settecento.

Prima di procedere alla proposta di recupero e adattamento della notazione, Du Bos si rivolge all'arte della recitazione, distinguendola dalla declamazione. Sono le sezioni XLI-XLIV della Prima parte delle *Riflessioni* che suscitano maggiore interesse.

Distinguendo la recitazione dalla semplice lettura privata, intima e muta, Du Bos ricorda che l'armonia dei versi deve «accarezzare l'orecchio», «risvegliare l'idea dei suoni» e che la parola deve richiamare «immediatamente l'idea a essa legata»⁶⁶. Sentir recitare richiama il suono, evoca un'immagine e inoltre, da non sottovalutare, azzerava la fatica della stessa lettura. «La recitazione dei versi è dunque un piacere per l'udito, mentre la loro lettura è un lavoro per la vista»⁶⁷.

Anche il giudizio di gusto risente della differenza tanto che l'«ascoltatore» è più indulgente del «lettore». È dunque vero che se l'attore è particolarmente dotato, il rischio di compromettere il giudizio sull'opera è molto alto: l'orecchio si fa sedurre facilmente. Al contrario, «l'esperienza che ci è data dai sensi c'insegna [...] che l'occhio è un censore più severo e che è, per un poema, uno *scrutatore* più sottile dell'orecchio, in quanto in questo caso l'occhio non è esposto alla seduzione del piacere, come lo è l'orecchio. Più un'opera piace, meno si è in condizione di riconoscere e giudicare i suoi difetti»⁶⁸.

È poi l'apparato scenico che ci predispose alla commozione quando non è l'azione teatrale a dare forza ed efficacia ai versi: tutto deve concorrere alla riuscita di un'opera. L'eloquenza del corpo, del suo movimento, il linguag-

⁶⁴ C. Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale* cit., p. 84.

⁶⁵ Ricordo che la Terza parte delle *Riflessioni* non era presente nell'edizione del 1719. Solo in seguito, Du Bos sviluppa in un terzo volume le riflessioni sulla declamazione, la musica e il teatro degli Antichi, che formavano una parte delle sezioni XLII e XLIII del primo tomo della prima edizione (questa non omogeneità e non contemporaneità tra le prime due parti e la Terza parte non può giustificare del tutto il cambiamento di atteggiamento che Du Bos assume nei confronti della pratica attoriale).

⁶⁶ RC, p. 166.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ RC, p. 167.

gio gestuale quanto quello della parola, l'espressione del volto e il tono della voce, i costumi, la scena sono tesi a produrre un'emozione⁶⁹. È, come spesso in Du Bos, una questione d'istinto: ben sappiamo che chi ci ascolta senza vedere la nostra espressione e il nostro modo di gesticolare comprende solo la metà delle nostre parole. I gesti devono essere calibrati e condizionati dal personaggio, così come il tono della voce e le parole che vengono recitate. Un incedere dignitoso e maestoso, con gesti misurati e nobili, è il modo di atteggiarsi dei personaggi tragici; in tono minore quelli della commedia.

Ecco quindi la prima conclusione: per emozionare bisogna emozionarsi! «Tutti coloro che esercitano una di quelle arti il cui scopo è quello di commuovere, devono aspettarsi di essere giudicati secondo la massima di Orazio: per far piangere gli altri, occorre essere afflitti. Si imita con difficoltà una passione sentita solo superficialmente. Per esprimerla efficacemente, occorre che il cuore ne sia almeno leggermente colpito»⁷⁰.

Come il fruitore entra 'istintivamente' in contatto con l'opera, se è un'opera che 'funziona', cioè capace di trasmettere emozioni, allo stesso modo il genio – che sia quello che dà forma e plasma un'opera d'arte, che sia il declamatore o l'artista o l'attore – possiede una particolare 'sensibilità del cuore' che trasporta e 'fa passare' i sentimenti. «Si tratta di una disposizione meccanica che si presta con facilità a tutte le passioni che si vogliono esprimere»⁷¹. Quintiliano è la fonte dubosiana, al di là e al di fuori della trattatistica secentesca. Con intelligenza, Du Bos non si chiude all'interno di un dibattito ormai vecchio, ma dà nuova veste alla teoria emozionalistica, andando a recuperare le tesi classiche. L'accento fondamentale alla teoria simpatetica e il mettersi al posto dell'altro sono anch'essi temi mediati dal Quintiliano dell'*Institutio oratoria*.

L'arte, la tecnica, lo studio non stimolano più di tanto quella che è una dote naturale: saper emozionarsi ed emozionare. Il genio, anch'esso innato, riesce a comunicare perché sa, in prima persona, patire e gioire. Una bella voce, un bel timbro, una buona dizione non fanno la differenza; sono il sentire, il soffrire e il gioire prima in se stessi e poi con e per gli altri le qualità del grande oratore come del grande attore⁷². Un bravo attore, ricorda sempre Quintiliano, quando esce di scena ha ancora le lacrime agli occhi⁷³.

⁶⁹ Cfr. RC, p. 168.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Si noterà poi la discrepanza tra queste considerazioni e quelle elaborate nella Terza parte. Cfr. *infra*.

⁷³ Quintilianus, *Institutio oratoria*, 6.2.35.

Inaspettato, dato il periodo, l'elogio alle donne⁷⁴, proprio a quelle donne, sensibili ed emotive, che tanto difficilmente saranno accettate nel Settecento come buoni giudici in fatto di arte, a causa della loro impressionabilità. «Dato che le donne hanno una sensibilità più immediata e che risponde meglio alla loro volontà rispetto a quella degli uomini; dato che hanno, per così dire, il cuore più duttile degli uomini, esse riescono meglio a fare ciò che Quintiliano esige da tutti coloro che vogliono cimentarsi nella declamazione. Sono colpite più facilmente dalle passioni che si compiaciono di possedere. In poche parole, gli uomini non si prestano volentieri come le donne ai sentimenti del personaggio che vogliono recitare. Così, sebbene gli uomini s'impegnino maggiormente e siano più costanti delle donne, sebbene l'educazione che ricevono li renda ancor più adatti a imparare tutto quello che l'arte può insegnare, tuttavia, da sessant'anni, si è visto sulla scena francese un maggior numero di attrici eccellenti che di eccellenti attori. Da quando in Francia è stato aperto il teatro dell'Opera, nessun uomo ha superato, nella declamazione che accompagna una recitazione inframmezzata dal canto, Mademoiselle Rochoix»⁷⁵.



Pierre-Paul Prud'bon, «Isabelle», incisione, in «Galerie théâtrale», Paris, Bance ainé, 1812-1834.

già provate, già sedimentate? La sensibilità soggettiva, afferma Du Bos, non è tanto sprovvista da non farsi almeno un'idea generale delle emozioni rappresentate, sebbene distanti dal vissuto del soggetto. Tutto ciò

⁷⁴ L'esatto opposto affermerà Diderot nel suo *Paradosso*: «Guardate le donne; ci superano certamente, e di molto, in sensibilità: che differenza tra loro e noi negli istanti della passione! Ma tanto ci superano quando agiscono, tanto ci sono inferiori quando imitano» (Denis Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di R. Rossi, Milano, Abscondita, 2002, p. 18. Si veda *infra*).

⁷⁵ RC, p. 169.

che mette in movimento l'anima genera piacere. Detto questo, però, non solo il personaggio, il suo aspetto caratterologico simpateticamente vicino al fruitore, ma anche il suo adeguato inserimento in un contesto sociale, culturale, relazionale, perfino geografico riconosciuto dal fruitore, fungono da medium dell'emozione. Du Bos lo evince osservando che ogni opera può essere compresa appieno solo nel luogo in cui viene pensata e creata (non certo, però, nel tempo, dato che i capolavori sopravvivono a lungo e vengono recuperati e riproposti in differenti epoche).



Antoine Coyvel, «Adrienne
Le Couvreur interprete Corneille»,
1726.

Il gesto attoriale dev'essere lo specchio del «vero», un vero che sempre si accompagna al bello, a una giusta misura, che sa rendere le passioni universalmente condivisibili. La compostezza nobilita qualsiasi atteggiamento. Riecheggia una posizione classicistica – forse solo nella forma – e si anticipa la winckelmanniana «nobile semplicità e quieta grandezza». Un decoro, quello attoriale, che non può mai essere omesso. Perciò gli attori italia-

ni – discendenti dei mimi⁷⁶ – sono chiamati da Du Bos «fanfaroni» nel momento in cui, con enfasi eccessiva, si cimentano nel dramma. È invece l'attore francese Baron a incarnare il «modello naturalistico» sopra tutti⁷⁷. Ma che significa per il tempo «modello naturalistico»? Gli attori francesi si truccano con ceroni che sbiancano la pelle, per rendere più espressivo e

⁷⁶ RC, pp. 451 ss.

⁷⁷ «In che consisteva questo stile di Baron? La testa fiera, il portamento maestoso, il gesto ampio e regale. [...] Il suo modo di recitare – e tale è il termine poiché Baron pare avesse in uggia quello di declamare – gli proveniva dagli insegnamenti dello stesso Molière [...]. Diversamente dal maestro l'allievo possedeva la dote naturale di una voce 'sonore, forte, juste et flexible'. [...] Baron non solo trasgrediva il codice ristretto dell'imitazione delle passioni, convalidato dalla tradizione del classicismo accademico, ma caratterizzava i sentimenti partendo dall'esigenza di interpretare il personaggio. [...] È indubbio che [...] questo suo essere insieme una sorta di compendio vivente e perfetto delle regole e una spina alla loro trasgressione, introdusse un fattore di cambiamento nella recitazione classica, sollecitato anche dallo sforzo immane che il vecchio attore ritornato sulle scene compì nella rilettura del patrimonio classico» (M.I. Aliverti, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire* cit., pp. 47, 48 e 49).

incisivo il loro volto; rosso sulle guance e sotto gli occhi. Un trucco analogo a quello dei parigini, un trucco alla moda, ma certamente non funzionale ai personaggi da rappresentare. L'abbigliamento, poi, è sempre eccessivo, carico di vesti, lustrini, pennacchi. «Gli attori non hanno le gambe nude ma portano sotto il sacco una calzamaglia bianca, hanno maniche poco differenti da quelle dell'abito ordinario; e al loro collo si vede un collier di brillanti o una cravatta di pizzo: a questo aggiungete un'enorme parrucca che arriva alle anche, con una parte che cade sullo stomaco e l'altra dietro le spalle, con un cappello del tutto simile a quello che si porta in città, con la sola differenza di un grande ciuffo di piume, né più né meno come quello che portano i muli e le altre bestie da soma. Immaginate l'effetto che deve fare un simile abbigliamento, e se si possono trattenere le risa, quando lo si vede la prima volta; anche se è vero che alla terza l'occhio si abitua e non ci fa più caso»⁷⁸.

Du Bos lamenta l'eccessivo uso del belletto che nasconde gli occhi, che confonde, che cela «la metà delle tracce delle passioni», le quali si esprimono proprio attraverso le alterazioni del colorito e dei tratti del volto⁷⁹. Si riconosce una regina o un re solo dal numero di diamanti e dall'altezza delle piume sull'elmo. Si stabilisce, quindi, un patto tra il pubblico e gli attori in scena; un patto che l'attore non può tradire. Se l'altezza del pennacchio è il discrimine per comprendere i ruoli, un re deve indossare il copricapo con il pennacchio più alto. Tale il patto, tale la 'verità' che l'attore incarna.

Ogni popolo suggella il proprio contratto con l'attore: «[...] i Francesi non si limitano agli abiti per dare agli attori della tragedia la nobiltà e la dignità che a loro convengono. Vogliamo anche che questi attori parlino con un tono di voce più elevato, più grave e più sostenuto di quello con cui si parla nelle conversazioni abituali. Tutte le trascuratezze che la consuetudine autorizza nella pronuncia durante le conversazioni familiari sono loro proibite». Un modo di recitare sicuramente più 'faticoso', ma a tutto vantaggio della comprensione del pubblico⁸⁰. In Inghilterra o in Spagna, invece, si sopportano «gesti forsennati» e un re può strapparsi i capelli o

⁷⁸ Anonimo, *Discours critique sur la tragédie françoise et sur l'habillement des acteurs*. Contenant quelques remarques particulières sur la tragédie italienne, tr. de l'italien par M. ***. Paris, Jacques Chardon, 1730. Cfr. Beatrice Alfonzetti, *Un 'Discours critique sur la tragédie françoise': il M. *** è Luigi Riccoboni?*, «Franco-Italia», 1993, n. 3.

⁷⁹ RC, p. 430.

⁸⁰ «Gli spettatori, che per la maggior parte sono abbastanza lontani dalla scena, farebbero troppa fatica a comprendere bene versi tragici il cui stile è figurato, se fossero recitati più velocemente e più sottovoce, soprattutto quando questi spettatori vedessero un lavoro teatrale per la prima volta» (RC, p. 169). La compostezza dei francesi viene lodata anche

pestare i piedi o fumare la pipa o bere un boccale di birra. Il corpo dell'attore, il suo gesto, il suo portamento, il tono della sua voce e il suo abito sono icone di una verità che palesemente può contraddire quella della parola, ma che incontra il gusto del pubblico, la sua 'abitudine', all'interno di un gioco che è trasmissione di significati. Lo stile 'naturalistico' è allora un compromesso tra l'attore, il testo da recitare e il gusto del fruitore.

Per Du Bos, scartando la recitazione cruenta e troppo realistica d'impronta anglosassone e quella mimica ed esasperata degli italiani, misura e decoro devono guidare l'attore anche quando le passioni si fanno più intense; l'orrore va rappresentato ma non esibito fino in fondo. Se è bene nascondere in scena uno strumento di tortura, tuttavia il patetico va sempre mostrato e fino all'estreme conseguenze: «Si domandi all'attrice che interpreta il ruolo di Andromaca [Corneille, *Horace*] se la scena in cui Andromaca, sul punto di darsi la morte, raccomanda Astianatte, figlio suo e di Ettore, alla sua confidente, non diventi forse ancor più commovente facendovi apparire questo fanciullo sventurato e dando spazio, con la sua presenza, alle dimostrazioni più premurose della tenerezza materna, che non possono sembrare fredde in una simile situazione»⁸¹.

Se c'è una misura per il tragico, una misura che per Du Bos dovrebbe essere universalmente condivisa al di là del contratto tra attore e pubblico, la stessa cosa non vale per la commedia, che viene recitata 'necessariamente' in modo diverso in nazioni diverse, in tempi diversi. Il patto di 'credulità' tra attore e pubblico è ancora più vincolante per la commedia di quanto non lo sia per la tragedia, poiché il commediante non deve suscitare interesse e «venerazione» per i personaggi ma solo renderli del tutto riconoscibili. Per strutturare il personaggio, il commediografo deve «copiare» dalla realtà gesti, atteggiamenti, modi di dire, pronunce, accenti. Così, se si vuole rappresentare un italiano bisogna esagerarne i movimenti delle braccia, delle mani, le espressioni di stupore, meraviglia, angoscia, pena e ilarità del volto, gli accenti, il tono della voce: «[...] un inglese al quale si pronuncerà la sentenza che lo condanna a morte mostra meno agitazione di un italiano condannato dal giudice a uno scudo d'ammenda»⁸² (cliché duri a morire ...). Nessun popolo gesticola come gli italiani, nessun popolo è adatto all'arte del mimo come i popoli mediterranei⁸³, e non è un caso se proprio un ita-

da Addison (autore citato da Du Bos in questo contesto) nel suo *The Spectator* (*The Spectator*, 42, Wednesday, April 18, 1711).

⁸¹ RC, p. 172.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Cfr. RC, p. 457.

liano, giureconsulto, assessore, Accademico Filarmonico come Giovanni Bonifaccio⁸⁴ si prende la briga di scrivere più di seicento pagine sull'arte dei gesti, declinata in tutte le sue manifestazioni corporali (i cenni del capo; le espressioni del volto, degli occhi, delle palpebre; il movimento dei capelli, della barba, delle mani, delle braccia, delle gambe; il modo di abbigliarsi, ecc.) e nelle singole arti dalla metafisica alla cacciagione⁸⁵.

Apprezzando lo stile «cantato» della recitazione tragica francese – stile ormai quasi del tutto fuori moda⁸⁶ –, Du Bos mette in evidenza i difetti dell'impostazione italiana. Contrario agli eccessi di una recitazione forzata, sospettoso nei confronti di un «meschino e indecoroso» realismo, apprezza lo stile nobile e privo di «apparati frivoli»⁸⁷. La sua difesa della recitazione tragica, grave, sostenuta, che più si «avvicina al canto musicale»⁸⁸, si giustifica all'interno di questi assunti: una declamazione cantilenante («che solo per una vera e propria 'eresia' poteva essere riferita all'antica recitazione tragica dei Greci»⁸⁹), del tutto lontana da una recitazione naturale a tal punto che «Luigi Riccoboni finiva con il concludere che questo modo di recitare distruggeva negli spettatori 'l'illusione'»⁹⁰.

A teatro non è dunque l'illusione che procura piacere: Du Bos non ama l'eccesso illusionistico. Sa bene che lo spettatore, mentre riconosce alla finzione una 'realtà altra', è sempre consapevole che tale 'realtà' non può essere confusa con la vita: il luogo in cui si svolge lo spettacolo – il teatro –, gli altri spettatori, i rumori, le luci lo avvertono continuamente che si sta assistendo a una finzione, che tutto è solo imitazione. Il patto di 'credulità'

⁸⁴ Giovanni Bonifaccio, *L'arte de' cenni con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio*, Divisa in due parti, Vicenza, Francesco Grossi, 1616.

⁸⁵ Du Bos cita *L'arte de' cenni* descrivendone il contenuto: nella prima parte «insegna il metodo di dire ciò che si vuole con segni e gesti e nella seconda mostra l'utilità di questo linguaggio muto» (RC, p. 458). Questo brano dà un'ulteriore prova del fatto che Du Bos sapesse leggere l'italiano (numerose, si è visto, sono anche le citazioni dal Gravina) e ci immerge all'interno della problematica del linguaggio muto.

⁸⁶ «Mentre nel secolo precedente i versi dovevano essere pronunciati rispettando una melodia vocale artificiale (un innalzamento poi un abbassamento della voce a ogni emistichio, con una sospensione più o meno marcata alla pausa) ci si augura ora [agli inizi del Settecento] una dizione meno 'musicale' che si avvicini alla pronuncia corrente che non è mai costretta a una cadenza o a un ritmo sempre identici» (S. Chaouche, «Introduction», in *Sept traités* cit., pp. 16-17). La scelta dubosiana è quindi del tutto 'fuori moda'.

⁸⁷ RC, p. 171.

⁸⁸ RC, p. 411.

⁸⁹ C. Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale* cit., p. 85.

⁹⁰ *Ivi*, p. 86. Cfr. Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Bologna, Arnaldo Forni, 1979, pp. 42-43 e 44-45.

non prevede la perdita del buon senso. Tutt'altro: il compito dell'arte è quello di suscitare nello spettatore un piacere che coinvolge sentimento e intelletto: è il piacere di sentirsi parte di un gioco innescato dai meccanismi della finzione in cui l'immaginazione del fruitore partecipa con diritto e dignità pari all'immaginazione produttiva dell'ideatore dell'opera. «Non andiamo a teatro con l'idea che vedremo veramente Chimène e Rodrigue. Non giungiamo prevenuti come colui che, convinto da un mago che vedrà uno spettro, entra nella caverna in cui esso deve apparire. L'essere prevenuto dispone assai all'illusione, ma noi non lo siamo a teatro»⁹¹.

La naturalezza che si richiede a teatro è ben distante dalla naturalezza del gesto quotidiano e un personaggio è 'credibile' se e solo se lo spettatore lo riconosce come tale, al di là della sua vera natura, al di là del testo che lo descrive – lo dirà anche Diderot, nel *Paradosso*, sostenendo che i personaggi perfettamente inseriti nel contesto teatrale sarebbero «ributtanti» se incontrati nella realtà. Il vero sulla scena è «la conformità delle azioni, dei discorsi, dell'aspetto, delle azioni del movimento, dei gesti a un modello ideale immaginato dal poeta, e spesso esagerato dall'attore»⁹².

La finzione teatrale non c'illude, così come non c'illude (e non ci delude) qualsiasi forma di espressione artistica che non fonda il suo valore solo sul virtuosismo tecnico o sull'efficacia imitativa. Proviamo piacere e ci emozioniamo davanti alle immagini dei quadri anche se non si tratta d'altro che di colori stesi su una tela. Soffriamo e gioiamo per le avventure dei personaggi delle opere letterarie; siamo colpiti dai fatti rappresentati sulla scena, pur sapendo che sono prodotti della finzione. Ogni genere artistico possiede, per Du Bos, la capacità di muovere passioni che ci permettono di ampliare la nostra esperienza. Si tratta di elaborare un'estetica tragica per cui la precisa coscienza del carattere illusorio dell'evento drammatico libera lo spettatore dal dolore, potremmo dire, diretto, infondendo un piacere del tutto particolare, tanto più intenso quanto più doloroso è il dispiacere sulla scena. Un'illusione, una coscienza dell'illusione, che ha i caratteri dell'intermittenza: illusione-coscienza dell'illusione e, di converso, alternanza dolore-piacere. Una frattura che il fruitore, tuttavia, non percepisce coscientemente perché la rapidità e continuità dell'alternanza consentono una distinzione solo in linea teorica. Le affezioni dolorose, i sentimenti di pietà, la commozione simpatetica, ogni sorta di coinvolgimento emotivo so-

⁹¹ RC, p. 173. «Ora, è vero che tutto ciò che vediamo a teatro concorre a emozionarci; ma nulla provoca illusione, perché lì tutto è imitazione. Nulla vi appare, per così dire, se non come copia» (*ibidem*).

⁹² D. Diderot, *Paradosso sull'attore* cit., p. 25.

no quindi la prova che la risposta del fruitore e il meccanismo di fruizione sono perfettamente riusciti e che l'imitazione 'funziona'.

Così il piacere non viene meno anche quando la sorpresa cessa. «I quadri piacciono senza il sostegno dell'illusione, che è solo una parte del piacere ch'essi ci procurano e anche una parte abbastanza rara. I quadri piacciono, sebbene si sappia ch'essi non sono che una tela su cui con arte sono stati applicati dei colori. Una tragedia colpisce coloro che conoscono distintamente tutti gli espedienti messi in opera dal genio del poeta e dal talento dell'attore per emozionare»⁹³.



«Michel Baron», incisione di Pierre Dupin, Paris, Michel Odieuvre.

maginazione solo se avesse nel suo atelier, come modello, «un attore ancor più grande di Baron»⁹⁵.

Lo spettatore mette in gioco un rituale che predispone all'ascolto, alla comprensione e all'emozione. Egli è consapevole del suo ruolo dal quale entra ed esce, come si entra e si esce da teatro, come si apre e si chiude un libro. Si tratta di elaborare un'estetica dell'illusione tragica per cui la precisa coscienza del carattere illusorio dell'evento drammatico libera lo spettatore dal dolore, potremmo dire, 'diretto', infondendo un piacere del tutto particolare: il piacere del pianto.

C'è da parte del fruitore una precisa volontà di 'credere', che si avvale anche della capacità d'immedesimazione simpatetica. Quest'ultima,

⁹³ RC, p. 174.

⁹⁴ Cfr. RC, pp. 101-102.

⁹⁵ RC, p. 103.

come vorrà Diderot attento lettore di Du Bos, sopraggiunge attraverso una recitazione efficace che punta al risultato. L'attore non deve rivolgersi al pubblico per attirare il suo consenso con una 'tirata' da istrione; piuttosto ha il compito d'incarnare nel modo più proprio il personaggio affinché lo spettatore non colga, nella corretta recitazione, alcun impedimento all'identificazione simpatetica. Quello dello spettatore, allora e solo allora, è uno sguardo capace di entusiasinarsi attivando le passioni artificiali. Gli oggetti dell'avversione di Diderot – come quelli di Du Bos – «non erano l'esagerazione, la caricatura o la *gentilezza* in quanto tali, ma la coscienza della presenza di un pubblico, la consapevolezza di essere osservati che esse implicavano»⁹⁶. L'assenza di un richiamo diretto dello spettatore nella scena non è in Diderot, come in Du Bos, mancanza di coinvolgimento, tutt'altro. Il fruitore entra nello spettacolo non perché l'attore lo chiama, ma perché l'attore sta interpretando un ruolo e riesce a far scattare nel pubblico la pietà, la compassione, cioè la molla dell'immedesimazione.



⁹⁶ Michael Fried, *Assorbimento e teatralità. Pittura e spettatore nel secolo di Diderot*, in *Estetica della fruizione* cit., p. 166.

3.

LA VOCE, IL GESTO



*Racine, «Andromaque»,
Frontespizio (incisione
di François Chauveau), 1668.*

Il grande attore è una marionetta meravigliosa e il poeta ne tiene il filo indicandole ad ogni riga la forma precisa che deve assumere.

D. Diderot

3.1. LA VOCE DELLA PASSIONE

L'interesse per la fruizione e per la trasmissione dell'emozione, le sue osservazioni sulla tragedia e la commedia fanno di Du Bos un teorico del teatro. Pochi autori sapranno inserire il tema della recitazione in un'ottica teorica tanto ampia e all'interno di una riflessione filosofica indirizzata a tutte le arti, dalla poesia alla pittura alla musica. La teoria della recitazione, con Du Bos, inaugura quel proficuo periodo in cui l'arte dell'attore si fonde con la riflessione estetica. Non si tratta di una poetica della recitazione ma di un nuovo orientamento della filosofia dell'arte che fonda sul gesto e sulla trasmissione emotiva i suoi punti di forza.

Du Bos, che presta scarsa attenzione alle regole tradizionali della tragedia, è invece assai attento al problema della recitazione, rivendicando dignità d'artista all'attore. Come si evince dal capitolo precedente, nel corso del Seicento la teoria della recitazione era riassorbita nelle trattazioni sull'arte oratoria e sull'arte dell'eloquenza. La necessità di un sistema codificato e di norme specifiche, in base alle quali giudicare la prestazione dell'attore, si evidenzia nel Seicento e acquista uno spessore e una valenza del tutto inediti nel trattato dubosiano, non solo per i risvolti emozionalistici ma anche per il particolare uso e l'insolita finalità del recupero degli Antichi.

Già il Seicento aveva compreso che la regolistica attoriale necessitava di dettami precisi che non potevano essere confusi con quelli della predicazione di tipo religioso o quelli necessari a un discorso d'impronta politica; proprio tale differenziazione sarà d'aiuto alla nobilitazione di un'arte che si fa sempre più autonoma e sempre più amata. È dunque il Seicento a rivalutare la codificazione del gesto, a concentrarsi sull'intonazione della voce e a soffermarsi sullo studio dell'espressione della passione attraverso la lettura degli antichi retori, ma sempre in un contesto d'innovazione. Ciascuna passione è destinata, a partire da un codice normativo, a trovare una sua esplicita rappresentazione corporale e un'intonazione vocale adatta.

Du Bos sa bene però quanto sia difficile individuare una norma segnica della passione. «Tutti gli uomini si affliggono, piangono e ridono; tutti gli uomini provano passioni: ma le stesse passioni si manifestano in loro con caratteri diversi. [...] L'età, la patria, il temperamento, il sesso e la professione pongono differenze nei segni di una passione suscitata dallo stesso sentimento»¹. Non basta la conoscenza di un codice delle passioni messa in evidenza da un trattato di fisiologia; non basta conoscere l'animo umano o le tecniche della declamazione; bisogna saper valutare le differenze tra individuo e individuo.

Recitare la passione è un'abilità, è una qualità che si acquisiscono con lo studio di una tecnica e insieme è una predisposizione. L'attore ha la consapevolezza che la finzione deve sottomettersi allo sguardo attento dello spettatore capace di scoprire – benché l'inganno gli consenta di 'sognare a occhi aperti' – i segni che svelano l'artificio. Chi recita è tanto più bravo quanto più, attraverso la postura, il tono della voce, la mimica, perfino il movimento delle palpebre, sa emozionare: l'inganno diventa arte. La fisicità dell'attore è tutta tesa a una fisiologica passionalità che meccanicamen-

¹ RC, p. 64.

te si trasmette allo spettatore. La sua recitazione è il risultato armonico di tutte le componenti espressive del corpo, che riflettono, sul piano dell'arte scenica, la capacità di rendere l'amore, l'odio, la vendetta, ecc.

L'attore, nell'incarnare la passione, sopprime oppure esalta la propria spontaneità? Se trascurasse la naturalezza del gesto, potrebbe cadere nell'affettazione (difetto condannato non solo dagli spettatori sprovveduti ma anche dai retori). Il gesto, pur calcolato, deve apparire naturale; sebbene meccanico deve convincere. Nessuna esagerazione, ma misura e studio del personaggio. Per Du Bos, quello dell'attore è un 'mestiere' che è un'arte.

Che ogni passione abbia un suo proprio gesto e una sua propria «voce» era già convinzione di Michel Le Faucheur², in un testo che viene dedicato a chiunque debba affrontare delle performance orali. La voce, o meglio il suo tono – che costituisce la dote principale di un attore, quella cioè che segna il destino del debuttante, il suo successo e il suo repertorio di ruoli –, varia, per necessità, a seconda dell'argomento espresso e in base alla passione e alla veemenza. Ogni volta che il discorso prevede una variazione, la voce la deve sottolineare. La stessa natura ci porta a pronunciare diversamente a seconda che l'argomento trattato sia triste, gioioso, allegro, ecc. Perciò la condanna o il perdono, la minaccia o la consolazione richiedono intonazioni appropriate³. L'uomo comune, così come l'attore, «dimostri il suo amore con voce dolce, gaia e attraente e, al contrario, il suo odio con voce aspra e severa. Farà vedere la sua gioia con voce piena, gaia e naturale e, al contrario, la sua tristezza con voce sorda, fiacca, lamentosa e spesso anche interrotta da sospiri e gemiti. Se ha paura, la mostrerà con voce tremante ed esitante. Se invece ostenta sicurezza, la paleserà con voce alta e ferma. Se è in collera, la dimostrerà con voce acuta, impetuosa, violenta e prendendo frequentemente fiato»⁴. Come il corpo ha tre dimensioni, allo stesso modo la voce può essere alta o bassa, forte o flebile, veloce o lenta⁵.

L'espressione delle passioni e la trasmissione delle stesse dipendono dalla voce, dotata di affettività e capacità imitativa. Esprimere, trasmettere e suscitare passioni trovano le proprie regole nella retorica e nell'imitazione della natura. È dunque necessario elaborare una codificazione dei repertori e delle varianti delle espressioni del tono della voce. Se sette sono le passioni oratorie (amore, odio, sfrontatezza, gioia, tristezza, timore, collera) allora

² Cfr. Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur, ou De la prononciation et du geste*, Paris, A. Courbé, 1657, pp. 119-120 (anche in S. Chauouche, *Sept traités* cit.).

³ Cfr. *ivi*, p. 82.

⁴ *Ivi*, pp. 114-115.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 92.

almeno sette (ma in effetti le nuance sono molte di più) saranno le modalità vocali. Per esprimerle, Michel Le Faucheur struttura una regolamentazione di ascendenza cartesiana⁶, che si sovrappone a modelli tratti da Marin Cureau de La Chambre⁷, soprattutto per quanto concerne la descrizione degli effetti fisiologici delle passioni⁸. Rifacendosi a Cicerone (*De oratore*), Michel Le Faucheur sottolinea come l'oratore abbia a disposizione tante nuance quante ne ha il pittore nella sua tavolozza per intonare correttamente la propria voce alla passione che deve esprimere e affinché tale passione passi nei cuori degli astanti. La composizione del colore finale, quello che va messo sulla tela, spetta all'oratore.

A partire da questi principi, René Bary⁹ affermerà che «il predicatore deve regolare l'accento della sua voce secondo le parti che compongono il discorso in base alle passioni in esso espresse e alle figure che lo abbelliscono»¹⁰ e Grimarest¹¹ ricercherà il timbro appropriato per rappresentare i vari stati d'animo: la descrizione è dettagliata, l'esemplificazione è puntuale ed egli dipinge accuratamente le sfumature delle passioni e i toni corrispondenti con un intento tassonomico esplicito.

Se nel 1667 Le Brun¹², durante le famosissime conferenze pronunciate all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, affermava che le passioni dell'uomo si esprimono sul volto e possono essere codificate cogliendone i tratti essenziali e i segni espliciti, Bary, nel 1679, esponeva una meccanica e una matematica delle passioni che si traducevano in una «méthode pour le

⁶ Che non può non ricordare la codificazione delle espressioni del volto di Le Brun. Si veda *infra*.

⁷ Cfr. Marin Cureau de La Chambre, *Les caractères des passions*, 5 voll., Paris, Jacques D'Allin, 1640-1662.

⁸ Cfr. M. Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur* cit., pp. 114-115.

⁹ Cfr. *ivi* e René Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer. Ouvrage très-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulièrement aux Prédicateurs, & aux Advocats*, Paris, P. Thierry, 1679 (anche in S. Chaouche, *Sept traités* cit.).

¹⁰ R. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* cit., p. 2. Cfr. Lucie Desjardins, *Le Corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*, Québec - Paris, Les Presses de l'Université Laval - L'Harmattan, 2001.

¹¹ Cfr. J.-L. Le Gallois de Grimarest, *Traité du récitatif* cit.

¹² Charles Le Brun, *Expression des passions de l'âme*, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990; quella qui citata è la riproduzione in fax simile dell'edizione Jean Audran del 1727, sulla base della conferenza pronunciata da Le Brun davanti all'Académie royale de Peinture et de Sculpture, nel 1668. Le conferenze di Le Brun vengono pubblicate in versione parziale a cura di H. Testelin (*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, 1680). Nel 1698 esce un'altra edizione delle conferenze (*Conférence sur l'expression des passions de l'âme*, a cura di E. Picard) corredata delle tavole incise da B. Picard. Quest'ultima edizione è stata tradotta in italiano (Milano, Cortina, 1992) con traduzione di M. Giuffredi e con un saggio di H. Damish (*L'alfabeto delle maschere*).

pathétisme»¹³, vero breviario di abilità espressiva per l'attore. C'è l'accento dell'amore, dell'odio, del desiderio, della fuga, della gioia, della tristezza, della speranza, della disperazione, dell'audacia, del timore, dell'invidia, della gelosia, dell'emulazione, dell'indignazione, della compassione, della collera, ecc., così come c'è un gesto adatto a chi deve persuadere predicando, a chi solleva delle questioni; così come c'è un'espressione adatta alla franchezza, alla tenerezza, al potere, ecc. «L'azione appare veramente 'meccanica' e quasi 'matematica'. *Meccanica* perché attraverso alcune regole che sono considerate un tirocinio delle variazioni della voce e dei movimenti in funzione delle idee espresse, riuniti sotto la denominazione 'metodo per il patetico', non sembra esservi al contrario il minimo spazio per il sentimento o per l'istinto»¹⁴. La «convenienza», cioè l'adeguamento dell'azione al discorso, predomina in questo testo, direzionando pronuncia e gesto. «*Matematica* perché l'oratore sembra essere di fronte a una tablatura dove si declinano diverse variazioni della voce e diversi gesti [...] che egli dovrà applicare per rendere 'verosimile' e adeguata la sua azione, come farebbe un chimico che applicasse una formula matematica per ottenere un effetto fisico sulla materia»¹⁵.

Si prenda ad esempio l'accento della collera «semplice» (i gesti vengono descritti e giustificati sulla base di un'interpretazione dello stato emotivo e dei suoi riflessi sul fisico): la voce è alta «quando chi è offeso si lascia trasportare alle prime asprezze dell'affronto perché, mancando di riflessione, viene naturale sfogarsi attraverso la voce»; la voce è ringhiante «quando chi è stato offeso è inferiore a chi ingiuria» perché l'affronto che ha ricevuto non si sfoga sul nemico ma su se stesso¹⁶ ... Un vero manuale per l'attore.

D'altronde Marin Cureau de La Chambre, che dedica più di duemila pagine agli effetti fisiologici delle passioni, sosteneva che esse si conoscono meglio attraverso le orecchie e gli occhi che non attraverso l'anima¹⁷. E negli stessi anni Descartes, all'interno di una fisiologia delle emozioni, interpretava il piacere del tragico proprio appoggiandosi a una psicofisiologia, capace di trovare una soluzione alla nascente estetica dell'emozione che avrà poi in Du Bos il suo più rappresentativo esponente.

Per il Seicento, le passioni sono correlate alla sensibilità. Teologi, che ne indagano la natura, moralisti, che ne analizzano le ripercussioni, medi-

¹³ S. Chaouche, *Sept traités* cit., p. 188.

¹⁴ *Ibidem.* Corsivo mio.

¹⁵ *Ibidem.* Corsivo mio.

¹⁶ R. Bary, *Méthode pour bien prononcer un discours et pour le bien animer* cit., p. 36.

¹⁷ Cfr. M. Cureau de La Chambre, *Les caractères des passions* cit., vol. I, p. 2.

ci, che ne studiano i risvolti fisiologici, si interessano in modo eterogeneo ma coerente a tale tema. Per Nicolas Coeffeteau – seguendo una tradizione aristotelica – la passione «non è altro che un movimento dell'appetito sensitivo causato dal temere o dall'immaginare il bene o il male, che è seguito da un cambiamento nel corpo contro le leggi della natura». Le passioni si formano nel lato irrazionale dell'anima; così che se si dà il nome di «passione» ai moti dell'intelletto o della volontà si utilizza un vocabolo improprio e solo figurato¹⁸.

Anche il corpo parla e si esprime, si manifesta nella capacità evocativa del gesto e del tono della voce che rivela la passione dell'anima: il viso, il corpo, il colorito, l'inflessione tradiscono il movimento degli spiriti animali che dal cuore si propagano verso l'esterno. Le passioni trasformano il volto, il portamento, la voce. Compresa, quindi, la natura irrazionale della passione e il suo riscontro immediatamente fisiologico, essa va controllata e arginata¹⁹.



¹⁸ Nicolas Coeffeteau, *Tableau des passions humaines, de leurs causes et de leurs effets*, Paris, Sebastien Cramoisy, 1620, p. 2.

¹⁹ Dello stesso parere è Jean-François Senault, esplicito fin dal titolo della sua opera: *De l'usage des passions* (Paris, Camusat, 1641). In ogni passione, sia essa amore o odio, sono impliciti un vizio e una virtù. Ne *L'Art de discourir des passions*, Lesclache ripeteva ancora le medesime definizioni (cfr. Louis de Lesclache, *L'Art de discourir des passions, des biens et de la charité ou une méthode courte, et facile pour entendre les tables de la philosophie qui ont été faites*, Paris, 1660).

Le Forme del Sentire

Collana a cura di Maddalena Mazzocut-Mis

STRUMENTI

Filosofie sull'attore • A cura di K. Angioletti

I luoghi del sublime moderno. Percorso antologico-critico • A cura di P. Giordanetti
e M. Mazzocut-Mis

G. Lombardo • *Estetica antica* • *In preparazione*

Estetica dello spettacolo • A cura di M. Mazzocut-Mis ed E. Tavani • *In preparazione*

CLASSICI

Paradossi settecenteschi. La figura dell'attore nel secolo dei Lumi • A cura di M. Accornero,
K. Angioletti, M. Bertolini, C. Guaita ed E. Oggionni

STUDI

M. Mazzocut-Mis • *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*