



*Paradossi settecenteschi*  
*La figura dell'attore nel secolo dei lumi*

a cura di

Matteo Accornero Katia Angioletti

Michele Bertolini Camilla Guaita Eva Oggioni

# PRESENTAZIONE

*di Maddalena Mazzocut-Mis*

La riflessione teorica sull'attore e la recitazione conosce nel Settecento uno sviluppo notevole, che si affianca ai vari progetti di riforma del teatro e in senso più ampio dello spettacolo. Il secolo dei Lumi, che vede anche la nascita dell'Estetica come disciplina autonoma, giunge ad elaborare una vera e propria estetica e filosofia dell'attore, attraverso i diversi contributi dei poeti, degli attori, dei 'letterati' e dei 'filosofi'. L'antologia di testi qui raccolta, divisa per aree geografiche (Italia, Francia, Germania, Inghilterra), intende offrire prima di tutto uno strumento culturale indispensabile per tutti gli studiosi che intendano approfondire uno spazio di riflessione in parte ancora inesplorato in Italia e ricco di possibili, fecondi sviluppi.

Sino dai suoi albori, il Settecento italiano si delinea come momento di assoluto rilievo per ciò che riguarda la definizione dell'arte attoriale nelle sue caratteristiche specifiche. Se i primi Arcadi si interrogano intorno alle prerogative del teatro esaminando il rapporto tra vero e verosimile, la discussione si approfondisce – negli anni successivi – investendo la rappresentazione intesa non solo quale concetto astratto, ma anche come momento di lavoro pratico e, quasi, *artigianale* sulla scena: la discussione investe, dunque, il problema della recitazione e dell'interprete, la cui scarsa preparazione culturale pare causa diretta del declino del teatro contemporaneo. Da Riccoboni a Goldoni, è tracciato un percorso di riforma delle scene volto a garantire una migliore qualità del prodotto artistico e una maggiore serietà professionale: punto di approdo è la riflessione alfieriana che, sullo scorcio del XVIII secolo, consente l'affermazione di un modello tragico e di un metodo di allestimento assai prossimi alla proposta avanzata, tra Sei e Settecento, da Gravina.

La riflessione francese sull'attore è particolarmente ricca nel Settecento, un secolo che conosce il superamento della feconda produzione trattatisti-

ca, di ispirazione retorica, della seconda metà del Seicento, nella direzione di una compiuta considerazione estetica e filosofica della figura dell'attore. Mentre lo statuto sociale dell'attore rimane in Francia sospetto e ambiguo, nonostante la battaglia contro i pregiudizi combattuta in parte dai *philosophes* e la celebrità riconosciuta di numerosi interpreti, il dibattito teorico si accende intorno alla questione della relazione fra sensibilità e freddezza, fra spontaneità e intelligenza, fra fuoco e giudizio, polarità dialettiche che attraversano il lavoro dell'attore sul personaggio e il suo rapporto con lo spettatore. L'esito di questa riflessione articolata, che investe gli attori, i drammaturghi, gli illuministi, è il riconoscimento del valore artistico e produttivo della recitazione e di tutte le sue componenti (voce, gesto, azione muta, pantomima) che trovano nella rappresentazione scenica la loro autonomia di senso. L'attore diventa così la chiave di volta per ripensare il teatro e per cogliere la complessa articolazione che in ogni rappresentazione artistica unisce la *natura* e l'*artificio*, la sincerità del sentimento e la consapevolezza della finzione.

Anche per il teatro tedesco il Settecento è un secolo di riforma e il ruolo dell'attore ne risulta riscattato e valorizzato. Al centro dell'attenzione si trovano la sua espressività e la sua emotività, che oppongono i fautori della spontaneità emotiva a quelli della disciplina, della regola e del controllo. Ma il teatro come istituzione pubblica influisce sull'attore inteso anche come persona: in una prospettiva di congiunzione dello spettacolo teatrale alla società civile e alle sue esigenze, l'attore è richiamato a un sostegno attivo del ruolo ricreativo ed educativo assegnato al teatro. Ciò che dell'attore è più sospetto – la sua pratica simulatoria – si riscatta in un'attività che reca un bene maggiore: la commozione. È questo il fine della sua performance e a questo deve tendere la sua arte, che associa alla declamazione del testo la presenza corporea sulla scena. Mentre all'attore si riconosce la meritata dignità, alla sua abilità si cerca un posto nel pantheon delle arti. La «poesia muta» del gesto corporeo diventa così la differenza specifica di una figura di artista, l'attore, anfibio ed eccentrica.

Il *Long Eighteenth Century*, che vede i suoi albori con la riapertura dei teatri nel 1660 e si prolunga sino ai primi anni del diciannovesimo secolo, è percorso da spunti e linee di pensiero determinanti per l'evoluzione della scena inglese. L'ingente influenza della trattatistica francese non preclude il raggiungimento di esiti originali e inediti, mentre la riflessione teorica avverte con urgenza sempre maggiore la necessità di confrontarsi con la materialità della scena. Accanto a tematiche che tradizionalmente appassionano gli studiosi e gli uomini di teatro d'Oltremania, dunque, si nota l'emergere di studi intesi ad analizzare la figura dell'attore, elemento imprescindibi-

le dell'arte teatrale, eppure fino ad allora escluso dalla riflessione teorica. Ci si interroga su quali debbano essere le virtù essenziali all'esercizio di un mestiere a lungo denigrato, e ci si pone la questione fondamentale del rapporto che debba esistere tra arte e talento; si oscilla tra l'ipotesi di una spontaneità priva di qualsivoglia vincolo e l'ipotesi opposta del più rigido e manualistico schematismo, che pretende di associare l'espressione di ciascuno stato d'animo a un sistema segnico e gestuale codificato; ci si avventura, timidamente ancora, entro i meandri di una primitiva indagine psicologica del personaggio e dell'attore chiamato a interpretarlo, auspicando un'indefinita comunità di sentimento o, per altro verso, una comprensione razionale e critica. L'attore diviene, quindi, oggetto di studio privilegiato e implica un sensibile cambiamento di indirizzo nelle teoresi teatrologiche, rivelando l'insufficienza di quanto sino ad allora acquisito e inducendo alla considerazione dello specifico teatrale, l'*hic et nunc* della voce e del corpo dell'interprete che recita.

1.

## «NATURA SÌ, MA BELLA DÉE MOSTRARSI»

Dagli Arcadi ad Alfieri,  
riflessioni sull'arte attoriale in Italia

*Introduzione di Camilla Guaita*

Sul volgere del XVII secolo, la fondazione dell'Accademia d'Arcadia si pone quale esito conclusivo di un lungo periodo di crisi del Barocco: i primi tentativi di riforma, delle lettere come del teatro, sono condotti dai due massimi esponenti del consesso, Gian Vincenzo Gravina e Giovan Mario Crescimbeni<sup>1</sup>, della dialettica tra le istanze dei quali l'Arcadia si nutre evolvendo per i primi decenni della sua storia. Accomunati, inizialmente, da un'identica volontà di rinnovamento delle scene contemporanee, i due intellettuali si allontanano quando si chiarisce che una distanza insuperabile separa le rispettive posizioni sia riguardo la concezione del classicismo, sia intorno al ruolo e agli scopi della poesia. Il classicismo graviniano, rigido e intransigente perché volto a restaurare l'antica funzione civile e il denso valore concettuale della tragedia, mal si combina con la *medietas* ricercata da Crescimbeni, il cui primo obiettivo pare quello di stabilire un canone letterario non troppo ostico cui la comunità dei pastori si possa uniformare agevolmente<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> I due letterati possono essere considerati gli esponenti più rappresentativi dell'Accademia, l'uno per la fama internazionale conseguita come filosofo e giurista (a lui va il merito di avere stilato, anche, le *leges arcadum* che regolano la vita del consesso) e l'altro – che ricopre sino alla morte la carica di Custode d'Arcadia – per l'attività svolta come organizzatore e promotore di attività culturali.

<sup>2</sup> Gravina illustra, in un'epistola privata, le motivazioni di carattere poetico che hanno condotto al cosiddetto *scisma d'Arcadia*, ossia all'allontanamento dalla radunanza del giurista e dei suoi seguaci: «[La] cagione di questa segregazione è stata che cercando molti ridurre quella ragunanza dalle cicalate pastorali e dai sonettini e canzoncine a qualche più solida e profittevole applicazione, particolarmente all'esposizione delle antichità greche e latine tanto storiche quanto favolose, ed altri nobili argomenti da scrivere, sempre questa proposizione è stata rigettata dai regolatori, li quali non han voluto concedere agli altri maggior campo di quello coltivato da loro. Se simil proposta si fosse accettata, le materie

Il 1692 può essere fissato come fondamentale momento di rottura con il passato: a tale anno risale, infatti, il *Discorso sopra l'Endimione*, primo testo teorico prodotto in seno all'Accademia – a firma di Gravina – che interessa le scene contemporanee, svolgendo un programma di rinnovamento integrale del genere pastorale. Solo vent'anni più tardi, tuttavia, il filosofo offre un modello drammaturgico coerente con le proprie posizioni teoriche componendo – nel breve volgere di tre mesi – cinque tragedie che, benché prive di valore teatrale e letterario intrinseco, rivelano la loro importanza qualora siano analizzate alla luce delle riflessioni estetologiche del loro autore. Il trattato *Della tragedia*, del 1715, non rappresenta, infatti, solo un tentativo di giustificare il lavoro drammaturgico già comparso a stampa ascrivendo le colpe del suo infelice esito alla superficialità dei fruitori, ma è anche un'antologia di osservazioni mai banali e di spunti che, lungi dall'esaurirsi in una sterile opposizione al Barocco, risultano sovente anticipatori di istanze destinate a affermarsi sulle scene italiane ben oltre la seconda metà del secolo<sup>3</sup>. Non altrettanto valido – anche se in sé assai interessante – il lavoro di Crescimbeni, che si compone di una *tragedia pastorale* edita nel 1695, l'*Elvio*, e di un trattato teorico di cinque anni posteriore intitolato *La bellezza della volgar poesia*: al Custode, vincitore sul rivale e, dunque, massimo artefice della linea poetica della prima Arcadia, spetta tuttavia il merito di avere contribuito in maniera essenziale, attraverso il modello letterario promosso, al consolidamento dell'Accademia e alla istituzione delle sue colonie.

La vittoria, sul piano sincronico, della proposta crescimbeniana non esaurisce la questione: la polemica tra i due rivali, assai rappresentativa del dibattito sorto, agli albori del Settecento, intorno alla riforma delle scene, trova un epilogo solo molti anni dopo la morte di coloro che l'avevano animata, quando l'affermazione della tragedia alfieriana – simile per vari aspetti al modello proposto da Gravina – segna il completamento del lento processo di rinnovamento e l'inizio di un nuovo corso per la drammaturgia e per il teatro italiani.

---

amorse, benché non sarebbero state affatto bandite, pure avrebbero tenuto minor luogo e più largo ne avrebbero lasciato ai soggetti eroici dell'antica erudizione, in modo che all'amorosa materia sarebbe rimasto appunto quel che a lei quando castamente, come sinora, sia trattata, può convenire. Poiché se affatto questa materia, benché onesta, s'escludesse, si sottrarrebbe alle menti umane la cognizione filosofica del più potente e dominante affetto, in cui per miseria dell'umana natura tutte l'altre passioni sono involuppate, in modo che dentro una sola si discuopron tutte» (Gian Vincenzo Gravina, *Della division d'Arcadia: lettera ad un amico*, in Gravina, 1973, pp. 472-473).

<sup>3</sup> Cfr. Quondam, 1968.

La controversia relativa alla riforma della poesia – cui quella sulla rifondazione delle scene è strettamente connessa – si articola intorno al problema del rapporto arte-vero e alla nozione di verosimile: Gravina è il primo a proporre un recupero integrale del vero in poesia, ove con *vero* si intenda una copia fedele della realtà che deve comparire sulla scena in forma non perfezionata ma perfettibile, ossia così come la si osserva nel mondo, sulla base del principio per cui «non si trae men diletto dal veder ben dipinte le capanne, i presepi e i tuguri, che le battaglie, i palagi e le torri»<sup>4</sup>. Le considerazioni del filosofo non investono, tuttavia, solo l'aspetto dilettevole della poesia, ma anche il suo fine didascalico: lo spettatore acquisisce una cognizione esatta del reale – imparando, dunque, a seguire la virtù rifuggendo il vizio – qualora esso sia rappresentato fedelmente<sup>5</sup>. Ben si comprende – spiega Maria Grazia Accorsi – come, nel Sei e Settecento, la «richiesta di verosimiglianza, peraltro [...] avanzata già da tempo dai Francesi e con ipotesi differenziate, [*possa*] essere applicata al soggetto, ai caratteri e costumi e alle forme espressive, con soluzioni non necessariamente omogenee ma da valutare punto per punto, in quanto spesso non teoricamente coerenti»<sup>6</sup>: in un'ottica affatto diversa si pongono, dunque, gli scritti di Ludovico Muratori e di Crescimbeni. Quest'ultimo suggerisce una particolare nozione di verosimile *credibile*, consentendo al poeta il ricorso al fantastico qualora esso non impedisca al fruitore di prestar fede a quanto sta osservando: se il Custode giudica valida la composizione poetica capace di generare diletto e meraviglia nel pubblico, qualsiasi trama sarà bene accettata quando solidamente strutturata e plausibile, poiché l'opera d'arte – nel momento in cui diviene *incredibile* – perde, insieme alla capacità di suggestionare, anche la sua efficacia<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Gian Vincenzo Gravina, *Discorso sopra l'Endimione*, in Gravina, 1973, p. 55.

<sup>5</sup> «Si consideri, tuttavia, come il vero proposto da Gravina ammetta anche il finto, ossia quanto non appartiene affatto all'esperienza quotidiana del pubblico ('[...] si fa lecito il poeta di trasportar la forza della sua invenzione oltre al corso naturale con fingere i giganti, gl'ippogrifi, i Polifemi, [...] ed altri stupori'), purché nella finzione sia ravvisabile la *forma* del vero, 'nella medesima maniera che dagli artefici son formati i colossi, i quali quantunque sieno alterati ed ingranditi di membra, nondimeno entro l'ampiezza loro l'umana figura non si smarrisce'. Inoltre, Gravina ritiene che il piacere derivante dallo spettacolo sia maggiore qualora venga consentita al pubblico un'identificazione con la vicenda» (Guaita, 2009, p. 39).

<sup>6</sup> Accorsi, 1999, p. 46.

<sup>7</sup> Si veda il testo: «Questa così sfrenata libertà d'operare in un sol caso vien limitata, il quale è quello, che già abbiám detto, cioè quando il Poeta può esser convinto di bugia, perciocché perdendo in tal caso la fede, non potrà rendersi mirabile, e diletto ne' suoi racconti, i quali non saranno credibili: ogni anche leggiera, e apparente scusa però basterà per salvare il Poeta dalla perdita della fede, come colui, che non è obbligato alle leggi della

Ancor più distante dal legislatore d'Arcadia si pone Muratori il quale, nonostante nella *Perfetta poesia* (1706) affermi assiomatico che «la poesia [...] non è che imitazione»<sup>8</sup>, propone una soluzione affatto originale in cui il vero è strettamente intrecciato al fantastico, inteso come elemento utile a arricchire il reale così da renderlo degno dell'interesse del pubblico. Posto che solo di rado il mondo offre vicende tanto singolari da potere essere trasferite *tout court* in poesia, spetta all'artista il compito di tratteggiare una verità nuova, più autentica perché più vivida dell'originale:

Diciamo pertanto che il bello preciso della poesia consiste nella novità e nel meraviglioso che spira dalle verità rappresentate dal poeta. Questa novità, questo meraviglioso è un dolcissimo lume, il quale appreso dall'intelletto nostro, e specialmente dalla fantasia, può dilettarci e rapirci. Due ufizi dunque e due mezzi hanno i valenti poeti per far belli i loro poemi, e per dilettarci con essi. Il primo è quello di rinvenir cose e verità nuove, pellegrine, maravigliose, che per sé stesse apportino ammirazione. Il secondo è quello di ben dipingere con vivaci colori e di vestire con abito nuovo e maraviglioso le verità che per sé stesse non son mirabili e pellegrine, con dar loro un tal brio, una tal nobiltà, che la mente de' leggitori in ravvisarle ne prenda singular diletto, e con esprimere sì vivamente le cose che paia a noi di vederle.<sup>9</sup>

La proposta di Muratori – valida per le arti in generale e non per la sola letteratura – implica necessariamente il rifiuto dell'improvvisa in favore di un teatro d'autore nel quale la favola sia composta dal poeta e non assemblata dall'arte estemporanea del comico, i cui canovacci non sono altro che «un mescolgio per lo più d'inverisimili, e di sole buffonerie l'una all'altra appiccate per far ridere in qualche maniera i loro ascoltanti»<sup>10</sup>. La marcata impostazione etico-civile emerge anche dai giudizi che Muratori offre intorno agli attori dell'età sua: le qualità intrinseche dell'interprete sono tenute in non cale allorché pregiudicano il fine educativo della poesia né è possibile pretendere dai comici la tessitura di trame che siano «scuola de' buoni costumi», «non sapendo l'ignoranza [...] svegliare il riso per l'ordi-

---

verità, ma solo a quelle del verisimile; e per conseguenza ogni picciola base a lui serve di fondamento» (Crescimbeni, 1730, p. 87).

<sup>8</sup> Muratori, 1821, vol. I, p. 111.

<sup>9</sup> *Ivi*, vol. I, pp. 103-104.

<sup>10</sup> *Ivi*, vol. III, pp. 76-77. Giovanni Moretti, a tale riguardo, approfondisce: «Qualche raro episodio che contraddice la norma, tanto da essere memorabile, lo si riscontra: è il caso dell'attore Pietro Cotta che, nemico delle licenze che erano un'abitudine, volle cimentarsi con una tragedia in versi, l'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori. Tanta fu la coscienza del rischio cui andava incontro, che ritenne di dover avvertire gli spettatori che allo spettacolo non avrebbe preso parte l'Arlecchino» (Moretti, 2000, p. 891).



nario, che con freddi equivochi, con riflessioni, ed arguzie lorde, indegne d'essere udite da civili persone»<sup>11</sup>.

Una tappa essenziale nel percorso di modernizzazione delle scene si ha nel 1728 quando, dopo un intenso ventennio di attività nei teatri italiani e francesi, Luigi Riccoboni<sup>12</sup> pubblica uno fra i pochissimi scritti settecenteschi specificamente incentrati sulla recitazione.

Il trattato *Dell'arte rappresentativa* costituisce – pur nella scarsa attenzione a esso riservata dalla critica – un documento di interesse straordinario per motivare la *communis opinio* che vuole Lelio «precursore di Goldoni»: i sei capitoli di cui l'opera si compone, infatti, rappresentano uno snodo essenziale per comprendere il passaggio alla riforma goldoniana e, parallelamente, l'ottica *moderna* in cui la recitazione ha da essere intesa. La necessità di un intervento è prospettata dall'autore sino dalla premessa ai lettori:

Doppo il mille sei cento cominciarono poco a poco a mancare quei buoni Comici, i quali con il loro sapere, o con il loro buon giudizio erano l'anima di quelle Favole, che riguardiamo al presente come cadaveri senza moto, del che ho parlato a lungo nell'Istoria del nostro Teatro. L'inesperienza degli Artefici, che tanto ha pregiudicato al Teatro Italiano non è stata solo dannosa a quegli Attori sopra de' quali dovevano unicamente cadere la vergogna ed il biasimo, ella è stata un veleno che ha corrotto del pari gli Spettatori ancora. Quegli, che per lunghezza di tempo si sono accostumati a vedere Attori affettatamente composti, si sono dati ad intendere, che non altrimenti debbasi agire su la Scena per giungere al punto di perfetto Recitante. A questi tali Attori ho io veduto gli Uditori esser prodighi di quegli strepitosi applausi, che ad un vero merito soprabbondanti stati sarebbero. Vedendo però il Teatro a tale stato ridotto ho sempre creduto, che una buona scuola dell'*Arte Rappresentativa* avrebbe non poco giovato a' Comici per far loro comprendere quanto abbisognava loro per dilettere col Vero, e forse non sarebbe stata infruttuosa a gli spettatori medesimi per saper distinguere l'oro puro della semplice Natura, dalla falsa Alchimia di un'Arte male immaginata.<sup>13</sup>

Il testo si propone di vagliare le prospettive di trasmissibilità di un'arte i cui principi essenziali sono stati, finora, tramandati di padre in figlio attraverso l'osservazione diretta e l'esperienza pratica delle scene.



---

<sup>11</sup> Muratori, 1821, vol. III, p. 76.

<sup>12</sup> Sul rapporto tra Riccoboni e Muratori cfr. anche Parisi, 1933.

<sup>13</sup> Riccoboni, 1979, premessa *A' Lettori*.

## 2.

# TEORIE DELL'ATTORE NELLA FRANCIA DEL SETTECENTO

*Introduzione di Michele Bertolini*

La riflessione settecentesca sulla recitazione e sull'attore conosce in Francia una fioritura imponente, che coinvolge le poetiche dei drammaturghi, i trattati di recitazione degli attori professionisti, le riflessioni dei 'letterati' e infine raggiunge lo sforzo di teorizzazione dei *philosophes*, colorandosi di riflessi politici e morali. Il Settecento francese, secolo della critica e della ragione, compensa la relativa povertà della produzione teatrale coeva, dopo la straordinaria produzione dei capolavori drammatici del Gran Secolo di Corneille, Molière e Racine, con uno sforzo di riflessione sulla rappresentazione teatrale che intende illuminare tutti gli aspetti del dispositivo estetico alla base della produzione e ricezione degli spettacoli. Le teorie sull'attore, inserite sempre più dagli illuministi nel progetto di riforma complessiva del sistema teatrale, non risultano ormai più inscrivibili all'interno della tradizione retorica dei manuali di declamazione, che pure lasciano una traccia importante nell'opera di Du Bos o di François Riccoboni. All'interno di questo percorso complesso, in cui si intrecciano le 'voci' di diversi protagonisti del dibattito culturale, emergono alcuni temi di discussione costanti che vengono ripresi e riformulati nel corso del secolo: il dibattito sullo statuto della finzione teatrale; il problema della mimesi e della verosimiglianza degli spettacoli e della recitazione; la centralità del gesto e della pantomima come dei problemi legati alla scena teatrale; il rapporto fra sensibilità e intelligenza nel rapporto dell'attore con il personaggio e con l'opera drammatica; la riflessione sulle relazioni fra attori e spettatori. Questo nucleo di problemi, dando vita a una riflessione propriamente *estetica* che trascende le poetiche attoriali, inaugura ciò che, secondo l'espressione di Sabine Chaouche, possiamo considerare come una vera e propria «filosofia dell'attore»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. Chaouche, 2007.

Il problema dell'identificazione dell'attore con i sentimenti dei personaggi si sviluppa nel corso del Settecento nella forma della polarità dialettica fra sensibilità o riflessione dell'attore, fra partecipazione o distanza. La questione attraversa buona parte dei trattati sull'arte della declamazione e della recitazione della prima metà del secolo, trova una cristallizzazione nell'opposizione fra Sainte-Albine e Antoine-François Riccoboni a metà Settecento, un tentativo di mediazione in Lessing e una ripresa, critica e teorica di grande rilievo, oltre che storiograficamente consapevole, nel *Paradosso sull'attore* di Diderot. Questo dibattito teorico, che vede uno spostamento della discussione dal livello della pratica recitativa attoriale (François Riccoboni scrive un manuale propedeutico per chi vuole diventare attore, facendo leva sul suo mestiere e su un insieme di regole ricavate dall'esperienza e dall'osservazione empirica, per quanto ricondotte a pochi e semplici principi) alla riflessione teorica degli *hommes de lettres* come Sainte-Albine e infine dei *philosophes* come Diderot<sup>2</sup>, viene condotto su un piano estetico, ormai libero da implicazioni moralistiche (che peraltro riemergeranno nel giudizio sugli spettacoli e sulla professione dell'attore con Rousseau), grazie anche al contributo fondamentale di Du Bos. La scelta fra l'attore sensibile e dotato di sentimento, celebrato da Sainte-Albine, e l'abile interprete, che esegue ogni ruolo con espressione grazie all'intelligenza e alla riflessione (le qualità fondamentali che rendono grande l'attore, un automa capace di dissimulare e di introiettare la pratica e l'esperienza, descritto da Riccoboni figlio), viene sempre ricondotta alle possibilità di comprensione del pubblico, a una ricezione estetica sincera, coinvolgente, piena e 'patetica'. L'attore, coinvolto in prima persona nel suo 'ruolo' o abile istigatore di passioni che non prova, deve in ogni caso rispettare il tacito patto estetico che lo lega al pubblico: la sua moralità, prima che nella sua condotta di vita personale, consiste nella capacità di rispettare e di non infrangere l'illusione del dispositivo scenico e teatrale che suscita, nascondendosi completamente dietro il suo personaggio.

---

<sup>2</sup> Sullo slittamento della discussione teorica nel corso del Settecento dal livello del teatro materiale, condotto da attori professionisti, a quello filosofico, elaborato dai *philosophes*, si veda il lucido saggio di Franco Ruffini, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull'attore nel Settecento*, in Calzolari, 1981, pp. 73-89. L'attore in questo percorso di spostamento dalle prime riflessioni di Luigi Riccoboni al *Paradosso* di Diderot «da elemento del suo habitat naturale, si trasforma in elemento di un habitat artificiale, in animale da laboratorio» (*ivi*, p. 79) per cui «il *Paradoxe* non è un discorso sull'attore, ma un discorso sul 'funzionamento' dell'uomo *tout court*, che assume l'attore come prova sperimentale della sua tesi» (*ivi*, p. 83), al di là della prossimità delle conclusioni teoriche di Diderot con le osservazioni pratiche del primo Luigi Riccoboni.

Esistono quindi, al di là delle opposizioni manifeste fra i diversi autori, alcuni punti condivisi che rendono possibile un'indagine estetica sulla figura dell'attore, a partire dalla precisa delimitazione delle sue funzioni. La riflessione settecentesca appare consapevole della delicata funzione di passaggio fra vita reale e finzione artistica incarnata dall'attore nel suo rapporto con il personaggio, al punto che le ricerche sull'attore si inseriscono come un momento di verifica e di approfondimento (e anche una ricapitolazione, una *mise en abîme*) dei problemi legati allo statuto del regime di finzione proprio dell'arte. Grazie alla mediazione di Du Bos vengono neutralizzati due possibili rischi per l'autonomia dello spettacolo estetico: l'attore in quanto essere reale (uomo nella società) e insieme personaggio immaginario (ruolo in scena) si trova infatti sempre al confine fra due mondi, sulla soglia di due universi che rischiano di confondersi e sovrapporsi. Da una parte, come già avvertiva l'abate giansenista Pierre Nicole<sup>3</sup>, che in modo significativo è un seguace della teoria retorica della partecipazione emotiva dell'attore e dello spettatore alle passioni rappresentate in scena, un pericolo per l'attore può consistere nel farsi contagiare dalle passioni impure e pericolose dell'eroe immaginario che interpreta (odio, ambizione, invidia, e soprattutto la tenerezza e l'amore), giungendo a viverle nella realtà e non solo in scena, laddove queste passioni, stimolate volontariamente dal lavoro dell'attore, assumano un carattere permanente e non transitorio. Se recitare significa «vivere l'emozione direttamente e non rappresentare la passione, una sua messa in scena»<sup>4</sup>, la condanna morale dell'attore e del suo mestiere deriva proprio dall'impossibilità di liberarsi da passioni estreme che, una volta suscitate nell'animo dell'attore attraverso l'artificio dell'interpretazione drammatica, non lo possono più abbandonare, investendo anche il pubblico. La 'svolta' teorica decisiva compiuta da Du Bos all'inizio del secolo consiste nel riformulare i concetti e il lessico anche della tradizione religiosa (l'oscillazione, pascaliana e giansenista, fra noia e piacere come dialettica psicologica dell'anima umana), rovesciandone gli esiti 'moralisti-

---

<sup>3</sup> Cfr. lo scritto di Pierre Nicole, *Sulla commedia* del 1667 (Nicole, 2003). Nicole è mosso da preoccupazioni morali e religiose, non propriamente estetiche, che lo spingono a condannare gli attori e non i poeti: la sua argomentazione, espressione dell'ostilità giansenista nei confronti del teatro, si basa sulla concezione retorica classica di Cicerone e Quintiliano, ripresa dallo stesso Du Bos, secondo cui è necessario essere colpiti e vivere una passione per ben rappresentarla in scena. Sulla teoria della partecipazione emotiva, su basi retoriche, ancora dominante alla fine del Seicento, si veda Vicentini, 2000, pp. 5-7; sull'estetica teatrale di Du Bos e il rapporto con la tradizione retorica e religiosa cfr. Maz-zocut-Mis, 2010, capitoli I e II.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 28.

ci' sul piano estetico, attraverso la teorizzazione del 'teatro' e dello 'spettacolo' come luogo di produzione di passioni artificiali e di un piacere puro: lo spettacolo teatrale produce passioni violente ma superficiali, transitorie, che durano lo spazio della rappresentazione per poi spegnersi. L'apertura di uno spazio teorico di riflessione è quindi legittimato sia dalla parte dell'attore sia dalla parte del fruitore: l'attore non diventa più agli occhi del pubblico un propagatore del vizio, in quanto le passioni artificiali prodotte dagli spettacoli generano un piacere puro, bloccato nell'anima sensitiva e limitato al tempo di ricezione dell'opera d'arte, senza interagire con la vita reale.

L'altro pericolo è rappresentato dalla possibilità di un'invasione della sfera delle passioni private e personali dell'attore all'interno dell'attività interpretativa: un'invasione che può ostacolare la performance teatrale e impedire un completo assorbimento dell'attore nel personaggio da interpretare (un ideale condiviso da tutti gli autori). Il Settecento riconosce quindi la necessità di ben indirizzare e regolare l'intero orizzonte della *natura*, le disposizioni naturali, il carattere, la fisionomia, i sentimenti degli attori (ad esempio la naturale predisposizione all'amore dei giovani interpreti) all'interno del gioco della finzione estetica, sia in chi, come Sainte-Albine, scorge nel *sentimento* (opportunosamente liberato da pulsioni o interessi privati) una risorsa estetica fondamentale per il lavoro dell'attore, una condizione di possibilità per ogni interpretazione, sia in coloro che, come Diderot nel *Paradosso sull'attore* o François Riccoboni, al contrario intendono neutralizzare ed escludere la *sensibilità* dall'attività recitativa, vista come ostacolo potenziale al lavoro attoriale.

Nell'opera di Du Bos è quindi possibile individuare un momento *fondativo* della riflessione sull'attore che investe molti trattati e scritti del Settecento francese: la *sensibilità* con cui l'attore si accosta al personaggio, la capacità di accordarsi alla tonalità affettiva del proprio ruolo, di viverlo emotivamente dall'interno e non solo di comprenderlo con la riflessione (una dialettica fra *sentire* e *comprendere* che interesserà molto anche Lessing), presuppone un fondamento empatico e simpatetico come base per un'estetica della rappresentazione teatrale, un fondamento che investe prima di tutto, e in un senso più generale, la relazione fra pubblico e attore. L'identificazione dell'attore con il personaggio diventa immagine e prefigurazione *poietica* dell'immedesimazione *estetica* dello spettatore con lo spettacolo, attraverso l'attore: la nascita di un'estetica attoriale autonoma, distinta dalle opere di poetica drammatica (i trattati sull'arte di comporre commedie o tragedie) come dai trattati di retorica e declamazione della parola e di espressione del gesto (che pure sono ancora ben presenti nell'orizzonte set-

tecentesco), «si fonda anche sul rapporto simpatetico (di derivazione aristotelica) tra attore e pubblico»<sup>5</sup>, un rapporto, sensibile e immaginativo, di partecipazione e simpatia verso il personaggio in scena che resterà centrale fino a Diderot e Lessing, per poi trasformarsi radicalmente con le prime forme di teatro politico e rivoluzionario alla fine del secolo<sup>6</sup>.

Du Bos è autore importante per l'elaborazione di una riflessione teorica sul teatro e sull'attore in quanto solleva, in un contesto indipendente dai trattati di poetica attoriale e con una più ampia comprensione teorica<sup>7</sup>, una serie di problemi che saranno al centro delle preoccupazioni del secolo: la centralità della dimensione performativa, scenica e visiva della rappresentazione teatrale, che deve essere concepita come uno *spettacolo polisensoriale*, in cui il 'gesto' e il 'quadro' svolgono una funzione rilevante (non riducibile quindi al dominio di uno stile poetico e retorico sublime, ancora dominante ad esempio nella riflessione di Voltaire<sup>8</sup>); il ruolo dell'attore come chiave di volta di un sistema della rappresentazione e della finzione, capace di trasmettere emozioni artificiali e di guidare lo spettatore all'interno dell'opera attraverso la partecipazione simpatetica alle passioni dei personaggi; lo statuto, infine, della rappresentazione teatrale, articolato intorno a un ripensamento dei concetti di imitazione e di verosimiglianza.



---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>6</sup> Sulla trasformazione operata dal teatro del periodo *Sturm und Drang* in Germania e dal teatro rivoluzionario francese si veda il classico saggio di Peter Szondi, *Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing*, in *Poétique*, n. 9, 1972, pp. 12-14.

<sup>7</sup> Sull'importanza del sensismo di Du Bos nell'elaborazione dei rapporti fra 'natura' e 'artificio' come si viene configurando nella riflessione sul teatro settecentesco in Italia e in Francia, si vedano Beniscelli, 2000, pp. 139-155 e Id., 1997, pp. 14-20. Sul problema della recitazione teatrale in Du Bos cfr. Vicentini, 2005 e Mazzocut-Mis, 2010.

<sup>8</sup> Nel *Discorso sulla tragedia* Voltaire, pur assegnando un valore alla dimensione visiva e scenografica della rappresentazione, sottomette l'azione scenica patetica allo stile elevato del verso e della rima, lo *spettacolo alla parola*: «[...] quanto più si vuole colpire gli occhi con un apparato fastoso, tanto più è necessario esprimere delle grandi cose» (Voltaire, 1731, p. 21). Al contrario Du Bos, che pure condivide in parte con Voltaire la critica agli eccessi visivi terribili e perturbanti del teatro inglese (giustificati peraltro in virtù delle differenze culturali e nazionali del gusto fra i diversi paesi), vorrebbe che le rappresentazioni francesi attribuissero maggior peso alla dimensione spettacolare delle opere, alla sollecitazione visiva, sonora e gestuale, senza per questo offendere la sensibilità delicata del gusto francese (una maggiore attenzione per «l'azione teatrale» visiva, anche contro le *abitudini* francesi, viene riconosciuta da Voltaire nella *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, senza la quale lo spettacolo si riduce a «una successione di lunghe conversazioni»; cfr. Id., 1749, pp. 25-26).

3.

## ATTORIALITÀ NEL CONTESTO TEDESCO SETTECENTESCO

*Introduzione di Matteo Accornero ed Eva Oggionni\**

Nella prefazione al *Teatro di Diderot*, Lessing scrive che

noi [*tedeschi*] ne avevamo da tempo abbastanza di non vedere altro, sulla scena, se non un vecchio bellimbusto con una mantellina e un giovane damerino in calzoni e bretelle, insieme a una mezza dozzina di personaggi comuni; desideravamo da tempo qualcosa di migliore, senza sapere da dove questo qualcosa sarebbe dovuto arrivare, quando apparve il *Padre di famiglia*. [...] Persino i nostri attori iniziarono a superare se stessi solo con il *Padre di famiglia*. Il motivo è che il *Padre di famiglia* non era né francese né tedesco: era semplicemente umano. Non aveva niente da esprimere se non ciò che chiunque, che lo capisse e sentisse, poteva esprimere.

E Diderot aveva egregiamente provveduto affinché ognuno capisse e sentisse il proprio ruolo.<sup>1</sup>

Si tratta di un passo che ben riassume i principali temi trattati nei brani di seguito antologizzati: dal un punto di vista dell'estetica attoriale, il Settecento è il secolo della riforma gottschediana (ma non solo) del teatro tedesco; è il secolo in cui i nascenti teatri nazionali francese e tedesco si confrontano sostanzialmente e vengono teoricamente confrontati tra loro in modo capillare; è il secolo in cui l'attore teatrale inizia a ricevere una particolare attenzione da parte della critica d'arte. L'attore può, infatti, venir studiato come una figura cardine dell'estetica settecentesca tedesca, non da ultimo poiché incarna e in parte risolve le note – quanto precarie sebbene rilevanti a livello introduttivo – tensioni filosofiche illuministe tra ragione e sentimento, regola e natura, pretesa validità universale del giudizio di gusto e condizione contingente dell'esperienza artistica effettiva. Le pagine

---

\* Borsista della Fondazione Fratelli Confalonieri.

<sup>1</sup> Lessing, 1781, pp. 11-12.

seguenti hanno lo scopo di declinare questi e ulteriori paradossi dell'attore, sul filo dei testi così introdotti.

Le pagine del carteggio intercorso tra Lessing, Nicolai e Mendelssohn sulla tragedia sono state scelte selezionando quei passi che meglio presentano l'incedere argomentativo della celebre discussione, intersecando, inoltre, le tematiche sul profilo *attoriale* dell'intera antologia. È così che la prima tesi presentata risulta essere quella di Friedrich Nicolai, cui Lessing si oppone con una risposta che a sua volta fornisce lo spunto per la replica di Mendelssohn. L'estratto si conclude con un'elaborazione lessinghiana, la quale riprende e corona le tematiche fin lì svolte.

Per corriamo brevemente i testi. Nella lettera del 31 agosto 1756, Nicolai sottopone a Lessing la tesi secondo cui lo scopo della tragedia debba essere l'eccitazione delle passioni [*die Erregung der Leidenschaften*], anziché, come voleva Aristotele, la purificazione dello spettatore da queste ultime e, come sostenuto in quegli anni soprattutto da Gottsched, l'educazione dei costumi del pubblico. Secondo Nicolai, una tragedia risulta essere tanto migliore, quanto più forte è l'intensità con la quale suscita passioni. Al fine di esporre la sua tesi, Nicolai tratta delle *caratteristiche* [*Eigenschaften*] della tragedia: l'azione, l'unità di tempo e quella di luogo. L'autore sostiene che tra queste la principale sia la prima, poiché appunto maggiormente, rispetto alle unità di tempo e luogo tragiche, contribuisce a sollevare affetti nello spettatore. Tra le caratteristiche essenziali dell'azione tragica, inoltre, Nicolai sembra mettere in luce la grandezza [*Größe*], anziché l'unità d'azione, costituita da durata e semplicità. Ciò non a caso, poiché Nicolai, come si è detto, privilegia su tutto la caratteristica tragica dell'eccitare le passioni, e la grandezza di un'azione non consiste secondo l'autore nell'essere compiuta da personaggi nobili, come invece risulterebbe dalle tradizionali definizioni aristoteliche, bensì dal fatto di essere adatta, appunto, a sollevare forti passioni.

È parimenti sulla base del tipo di passioni suscitate, che Nicolai svolge inoltre una classificazione dei diversi generi di tragedia, definendo tragedie commoventi quelle tragedie che suscitano timore e compassione, tragedie eroiche le tragedie che utilizzano il timore e la compassione al fine di risvegliare l'ammirazione e tragedie miste quelle che sollecitano al pari timore, compassione e ammirazione. Nicolai sostiene che le tragedie che vogliono suscitare esclusivamente ammirazione non siano invece praticabili.

Anche il tipo di struttura di una tragedia deriva secondo Nicolai da quello della sua azione; l'intreccio tragico deve risolversi in un modo tendenzialmente naturale, laddove la naturalità della vicenda è rivolta ad assicurare la trasmissione degli affetti. Lo svolgimento naturale dell'azione non



deve viceversa essere perseguito a scapito della trasmissione degli affetti, ossia dell'obiettivo tragico principale (la Natura entra in questo modo in gioco quale *sensibilità* e veicolo delle passioni).

Secondo Lessing, l'errore di Nicolai consiste nel non aver compreso che il principio secondo il quale la tragedia ha come scopo quello di migliorare i costumi ha prodotto cattivi risultati esclusivamente a causa del fatto di indicare l'obiettivo e non semplicemente i mezzi per raggiungerlo (le passioni e la purificazione delle passioni), conducendo così chi vi aderisse in sentieri dalla meta chiara e corretta ma poco tracciati e dunque difficili da percorrere.

Ciò che, nella nostra prospettiva attoriale, maggiormente interessa della discussione proposta è però l'argomentazione lessinghiana secondo la quale la tragedia suscita quelli che possono essere definiti due tipi di affetti: gli affetti *secondari* che lo spettatore prova *perché li prova l'attore*, perché vede e sente che li sente l'attore, e l'affetto della compassione, che invece lo spettatore prova *realmente*, sente effettivamente in prima persona, nella sua persona reale, nei confronti della tragedia rappresentata.

La risposta di Mendelssohn a Lessing ci conduce ad affrontare introduttivamente i passi scelti dall'*Antropologia da un punto di vista pragmatico* e dagli scritti preparatori all'*Antropologia* di Kant. Mendelssohn afferma, infatti, che l'*illusione* del timore prodotta dalla tragedia sia piacevole *qua* illusione (anziché in quanto passione, come di contro replicherà Lessing) e che, diversamente da quanto sostenuto da Lessing, la compassione non sia indispensabile, ai fini della riuscita estetica della rappresentazione teatrale.

Il tema dell'illusione è uno degli argomenti più significativi delle riflessioni kantiane sull'attore. Negli scritti preparatori alle lezioni di antropologia, infatti, Kant si sofferma anche su altri aspetti della recitazione, tra i quali ad esempio spicca il rapporto sproporzionato esistente a suo avviso tra la ricchezza dell'immaginazione legata alla fruizione della lettura e la povertà della ricezione di una rappresentazione, di un'azione teatrale effettiva, insistendo però principalmente sul fatto che l'attore, pur dovendo suscitare affetti nello spettatore, non possa provare l'affetto in prima persona e dunque finga.

Le motivazioni alla base di un tale divieto di provare affetti sono due, delle quali però la seconda è la più importante. Da un lato gli affetti, secondo Kant, rendono incapace l'uomo di raggiungere lo scopo che essi stessi gli pongono. Così non è saggio, da un punto di vista pragmatico, che l'attore si immerga in un'emozione, se l'affetto poi gli impedirà di calcolare al meglio la propria mimica e il risultato che desidera ottenere nello spettatore. D'altra parte, Kant non è interessato alla riuscita artistica della *performance*

teatrale, quanto piuttosto al testo tragico. Ciò che gli preme non è dunque tanto che l'attore possa rovinare l'effetto voluto attraverso un eccesso di emozione tale da offuscare la propria ragione, quanto il fatto che giungere fino a provare un affetto, anche da parte di un attore, sia semplicemente biasimevole da un punto di vista morale: gli affetti mettono appunto fuori gioco la ragione, la quale invece è, com'è noto, la facoltà umana secondo Kant fondamentale e principale.

L'attore è del resto secondo Kant un simulatore, perché illude e inganna; il gioco degli affetti prodotto nello spettatore dall'attore (il quale come si è detto rimane però immoto, a differenza dell'attore lessinghiano) provoca un rafforzamento della vita nello spettatore stesso, che dunque è sempre attratto dalle rappresentazioni teatrali (pur con le differenze sottolineate nei passi riportati), *nonostante* la componente di inganno che le caratterizza.

È possibile ricavare alcune indicazioni gottschediane sull'attore da quei passi in cui l'autore si occupa dei personaggi della tragedia e della commedia. Si tratta soprattutto dell'enunciazione di regole, canoni, dettami del *buon gusto* (teatrale), definito da Gottsched come «l'intelletto che giudichi correttamente della bellezza di un oggetto secondo la semplice sensazione, in questioni delle quali non si abbia una conoscenza chiara e approfondita [*gründlich*]». Secondo Gottsched la tragedia e la commedia si distinguono sulla base delle emozioni che è loro richiesto o permesso suscitare, mentre i personaggi principali di entrambe devono essere dotati di un carattere ben definito e coerente. La rappresentazione di eventuali inconsuetudini, sia dal punto di vista della trama sia soprattutto dal punto di vista della natura dei personaggi, deve venir resa plausibile agli occhi dello spettatore. Gli scherzi salaci e le arlecchinate vengono da Gottsched, com'è noto, condannate e bandite da teatro.

La cacciata gottschediana dell'Arlecchino dal teatro tedesco settecentesco, con tanto di rogo simbolico di un pupazzo di pezza raffigurante il personaggio a bordo palcoscenico, non è tuttavia l'ultima parola di quell'epoca sui personaggi e sulle forme della Commedia dell'arte. Come ricorda anche Lessing nell'articolo n. 18 della *Drammaturgia di Amburgo*: «Arlecchino stesso ha già perorato qualche anno fa la propria causa davanti al tribunale della vera critica con spirito deciso e argomentazioni solide»<sup>2</sup>. È a J. Möser che si deve l'apologo della colorata maschera di origine italiana, che tanto Gottsched quanto la Neuberin, attrice e impresaria amica di quest'ultimo, trattano come l'emblema di un teatro da superare.



---

<sup>2</sup> Lessing, 1769, cap. XVIII, p. 98.

## 4.

# FRA ARTE, NATURA E TALENTO

## Essere attore nel Long Eighteenth Century

*Introduzione di Katia Lara Angioletti*

Per un'adeguata, seppure sintetica trattazione del Settecento teatrale inglese è necessario fare riferimento a un lasso di tempo ben più esteso: il complesso *Long Eighteenth Century*, che incalcolabile ricchezza è destinato a recare all'arte della scena, individua infatti i propri albori già nel 1660, anno in cui la riapertura dei teatri, se non corrisponde a un'effettiva e completa legittimazione dell'attività teatrale, basta nondimeno a garantire all'Inghilterra quell'aggiornamento interrotto da un ventennio di pregiudizievole emarginazione dal contesto europeo.

In particolare, negli interventi e nei trattati che prudentemente ricominciano a fiorirvi, si ravvisa un'ingente influenza della trattatistica francese, che sostituisce l'italiana alla guida degli orientamenti del teatro occidentale<sup>1</sup>. La familiarità con il modello francese favorisce una fruttuosa compenetrazione tra le due culture, ma più spesso alimenta un blando antagonismo con i trattatisti d'Oltremania: si discute la supremazia dell'esempio shakespeariano sulla rigidità strutturale di Corneille; ci si sofferma in prima istanza sulla componente drammaturgica, per prendere in esame solo in un secondo momento – e in modo spesso alquanto superficiale – le differenti modalità attraverso cui l'arte teatrale si esplica concretamente, sera per sera; ancora, ci si focalizza su questioni inerenti l'emotività e l'emozionabilità dello spettatore, e dunque sull'efficacia della rappresentazione quale strumento di edificazione etica e morale, o, per altro verso, sulla sua potenziale pericolosità. Si affaccia anche un tema che, declinato secondo modalità differenti, attraverserà l'intero diciottesimo secolo: la verisimiglianza, e con es-

---

<sup>1</sup> Parigi diviene patria adottiva di numerosi intellettuali inglesi che, nei decenni centrali del Seicento, vi si stabiliscono in volontario esilio per sottrarsi al regime vigente in Inghilterra, entrando così in contatto con la fervente *élite* culturale della capitale.

sa il rapporto che il teatro – a questa altezza cronologica e fino ai primi anni del Settecento, inteso esclusivamente come testo teatrale – debba mantenere con il vero. L'aderenza, o mancata tale, con una vivificante naturalità è sovente presa in esame nelle tenzoni sopra citate, che vedono contrapporsi la drammaturgia inglese a quella francese. Ciò accade, per esempio, nel drydeniano *Essay of Dramatic Poetry*: Neander, uno fra i personaggi fittizi che danno voce alle idee dell'autore, sostiene che l'eccessivo scrupolo con cui i drammaturghi francesi aderiscono alle regole artistiche dia luogo a una bellezza artificiale, meno pregevole, in quanto tale, dell'autentica bellezza che invece perseguono gli inglesi attraverso l'imitazione della natura. Emblema del differente approccio diventa il verso utilizzato: la rima prediletta dai francesi poco si presta a suggerire quella spontaneità di accenti di cui, secondo Dryden, vive il teatro, e che invece è garantita dall'andamento prosastico del *blanck verse*. Ma già i contorni del problema si fanno più fumosi, nel costatare come il *blanck verse* non sia, in fondo, meno artificiale che la rima, e come tutto si possa ricondurre all'abilità del poeta, che deve essere in grado di assecondare la natura, o, quantomeno, di restituire una credibile illusione di naturalezza. Si profila qui il summenzionato bipolarismo tra adesione alla norma e ossequio al vero, entro il quale la preferenza è risolutamente accordata al secondo termine; sarà interessante notare, però, come tale bipolarismo acquisisca valenze diverse nel corso del Settecento, fino a circoscrivere l'aderenza al vero entro un sistema normativo ancora più rigido, se possibile, rispetto a quello imposto dalla tradizione artistica. Per tutto il secolo, dunque, arte e natura si fronteggeranno, ma quest'ultima finirà per svelarsi (per essere letta) paradossalmente come più prescrittiva e disciplinata di qualsivoglia sistema artificiale di regole.

L'ultimo ventennio del XVII secolo aggiunge nuovi nodi tematici a quelli già presi in esame, ed estende l'analisi a elementi non meramente riconducibili al testo drammaturgico: la maggiore trattatistica francese contemporanea perviene, in traduzione, ai critici inglesi, che di nuovo vi fanno esplicito e costante riferimento per l'individuazione di fonti preziose di dibattito<sup>2</sup>.

Nel suo *Tragedies of the Last Ages* (1678), Rymer introduce il concetto di giustizia poetica, secondo il quale deve esistere un'infrangibile connessione tra virtù e premio, e tra vizio e punizione, da esprimersi sempre secondo i canoni di un compassato *decor*: sebbene tale impostazione, di chiara marca neoclassica, sia destinata a essere aspramente contrastata e disattesa sin

---

<sup>2</sup> Si ricordino almeno l'*Art Poétique* di Boileau e la *Pratique* di d'Aubignac, comparsa con il titolo *The Whole Art of Stage* nel 1684.

dai primi anni del Settecento, è interessante rilevare come l'autore si mostri convinto della sua validità e trovi supporto, anche in questo caso, in una prossimità a quello che definisce 'buon senso', alla conformità alle leggi di natura, oververosia, ancora una volta, alla verisimiglianza.

È con ben maggiore autorità che Dryden, pure nel pieno rispetto dell'esempio classico, così come codificato dalle coeve tendenze francesi, reimposta il tema della contrapposizione tra la norma neoclassica di derivazione francese e la spontaneità della tradizione inglese: ponendo in discussione i principi aristotelici di poetica solo laddove contrastino con l'opera shakespeariana, egli aderisce nella sostanza al neoclassicismo imperante, ma ammette l'abolizione della rima e soprattutto, almeno nella prima fase della sua riflessione, la commistione di elementi tragici e comici. Con assoluta discrezione, l'esigenza di verisimiglianza torna, dunque, a intaccare la rigida normatività classica, interessando questa volta anche la struttura stessa dell'opera drammaturgica, e non più soltanto il linguaggio utilizzatovi.

Si assiste, intanto, a un progressivo spostamento dell'attenzione dalla struttura e dal linguaggio del dramma alla sua validità in termini morali: si discute se il fine della tragedia e, soprattutto, della commedia debba limitarsi alla componente ludica, o se, invece, loro scopo primario debba essere l'educazione etica dello spettatore. È del 1698 il celebre *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*, di Jeremy Collier, che trascende la futile polemica per sottolineare la necessità di restituire al teatro la vocazione edificante che gli è propria; il John Dennis degli esordi gli risponde con alcuni saggi critici, che concordano, da un lato, con l'importanza di eleggere l'edificazione morale degli uomini a scopo primario del teatro, e d'altro lato non escludono la possibilità di ottenere tale fine attraverso il piacere, determinato da una saggia sollecitazione delle passioni<sup>3</sup>. Lo stimolo del sentimento e il coinvolgimento emotivo dello spettatore principiano a essere sentiti come elementi di fondamentale importanza e a occupare uno spazio più definito nell'ambito della teoresi teatrale agli albori del diciottesimo secolo: ancora ricondotti a una corretta applicazione delle norme tradizionali, o viceversa all'ossequio a una naturalità poeticizzata di stampo romantico-shakespeariano, essi sono indagati per quanto pertiene

---

<sup>3</sup> È importante sottolineare come, per la presente analisi, sia più interessante la prima produzione dell'autore inglese, considerato allievo e successore di Dryden. Con l'evoluzione del dibattito critico in area anglosassone, infatti, si assiste a un suo progressivo irrigidimento, che lo porta ad aderire a un ormai anacronistico conservatorismo e a difendere strenuamente la legittimità delle regole neoclassiche.

le loro potenzialità etiche, come si è visto, ma soprattutto per quanto riguarda i mezzi attraverso i quali perseguirli.

George Farquhar per primo ardisce rivendicare per il teatro contemporaneo modalità e strumenti differenti da quelli prescritti dagli antichi, e applicati – con maggiore o minore fedeltà – dai promulgatori della dottrina neoclassica: nel suo *Discourse upon Comedy*, del 1702, pretende per la drammaturgia coeva un'autonomia sostanziale dal modello classico, rispettato ma avvertito come estraneo alle esigenze e alla sensibilità attuali. L'interesse si sposta ulteriormente dalla forma all'effetto: il teatro deve edificare, commuovere, emozionare, educare, risvegliare la ragione e il sentimento; ma deve farlo mediante strumenti che gli siano consoni, e che trovino riscontro nella società e nella sensibilità contemporanee.

Sulla medesima linea si pone Charles Gildon, il quale, in *The Life of Sir Thomas Betterton*, dopo essersi dichiarato debitore delle principali *auctoritates* della classicità, non meno che dell'epoca contemporanea, non esita a riferirsi alla condizione attuale dei teatri e a spendere parole interessanti su quanto ritiene idoneo a un suo miglioramento. È bene porre in evidenza, all'interno dell'opera, l'attenzione che già si riserva alla figura dell'attore, che viene puntualmente istruito in merito a come costruire il proprio personaggio e a come restituirlo sulla scena, avvalendosi dei mezzi propri della sua arte (ossia mimica, gestica e recitazione).

Il passaggio che qui più interessa sottolineare, è che si tende ad attribuire un rilievo sempre maggiore ai mezzi concreti dai quali il teatro può ricavare la propria efficacia: accanto alla trattazione delle diverse peculiarità teoriche dei generi drammaturgici, accanto alla valutazione delle svariate declinazioni del concetto di catarsi che si sviluppano sin dagli albori del Settecento, si pone un'attenzione inedita agli elementi della scena materiale, prima fra tutti la recitazione. Suscitare passioni nel cuore dello spettatore, coinvolgerlo in empatica partecipazione con le vicende dei personaggi che vede muoversi sulla scena, diviene finalità primaria del dramma e, parallelamente, parametro di giudizio per la critica più accorta.

John Hill<sup>4</sup>, nel 1750, dà alle stampe *The Actor: or a Treatise on the Art of Playing*, rielaborazione di *Le Comédién* di Rémond de Sainte-Albine. La recitazione è abilità da coltivare con uno studio serio e costante; ne sono essenziali prerequisites una buona predisposizione psicologica all'analisi delle passioni e un'intelligenza vivace, in grado di convogliare la *sensibility* entro le linee di una credibile e partecipata ricostruzione del sentimento.



---

<sup>4</sup> La paternità dell'opera è tuttora oggetto di discussione. Per una trattazione esauriente della questione rimando a Barbieri, 2006, p. 219 ss.

## GLI AUTORI

*Matteo Accornero* è dottore di ricerca in Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *Movimento, percezione ed empatia*, Milano 2009.

*Katia Lara Angioletti* è dottore di ricerca in Discipline del cinema e del teatro. Collabora con il Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano. Fra le sue pubblicazioni si ricordano *Il Poeta a teatro: Gabriele d'Annunzio e la riforma della scena drammatica*, Milano, Cuem, 2010 e la curatela del volume *Filosofie sull'attore*, Milano, Led, 2010.

*Michele Bertolini* è docente di Estetica presso l'Accademia Carrara di Bergamo e collabora con la cattedra di Estetica dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano. Tra le sue pubblicazioni: *Deleuze e il cinema francese* (Mimesis, 2002), *L'estetica di Bergson* (Mimesis, 2003), *La rappresentazione e gli affetti. Studi sulla ricezione dello spettacolo cinematografico* (Mimesis, 2009).

*Camilla Guaita* è dottore di ricerca in Discipline del cinema e del teatro e collabora con il Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Milano, ove svolge attività di ricerca e di supporto alla didattica. Fra le sue pubblicazioni, oltre a saggi e contributi sul teatro del Sette e del Novecento, si ricordano l'edizione critica delle *Droghe d'amore* di Carlo Gozzi (Milano, Cuem, 2006), la curatela del volume *Teatro e arti visive* (Roma, Bulzoni, 2008) e la monografia *Per una nuova estetica del teatro. L'Arcadia di Gravina e Crescimbeni* (Roma, Bulzoni, 2009).

*Eva Oggionni* è dottoranda in Filosofia presso l'Università degli Studi di Milano e borsista della Fondazione Fratelli Confalonieri. Ha studiato a Milano, Heidelberg e Tübingen. Fra i suoi temi di ricerca si ricordino: Kant, fonti kantiane, storia della filosofia moderna, storia della filosofia morale moderna, etiche contemporanee neokantiane.