

Theater and the investigation of the human being.

The modern actor on stage...in the wake of Diderot

Cecilia Uberti Foppa

ceciliauf@gmail.com

Can we say that the 18th century *philosophe* Denis Diderot and his theses of theatrical aesthetics are still relevant and viable on the modern theatre stage? The article elaborates on our contemporaneity to try to give an answer to this question, creating questionnaires-interviews with four professional actors with questions related to the key themes of Diderot's theatrical and artistic aesthetics, encountering the incredible actuality of the Diderotian vision. The idea of the actor's profession is, in its true essence, an aesthetic idea, thus stimulating a philosophical reflection based on all the great concepts of this discipline, highlighted by the theoretical and practical thought of Diderot and now investigated by the theatrical practice of contemporary actors: body, gestures, genius, interpretation, communication, expression.

The sentiment of the Diderotian *comédien* on stage overcomes the distinction between a "warm", involved and passionate acting and a "cold", rational and controlled one, and declines its sensibility in a supra-individual meaning, in a concrete presentation of a model with a universal value but possible for the body of the actor on stage, therefore shared by spectators who observe the events happening on stage. In the same way, the modern actor trains on stage, organically and honestly, towards "becoming" in every moment and towards being legible, credible, creative, bringing to the stage actions full of questions that explore the possibilities of being human. In other words, becoming - as one of the actors interviewed in the questionnaire states in a very Diderotian way - «*body of all bodies*. A body that knows and can tell something universal and that makes vibrate inside the viewer the internal velvet that moves the soul. Even looking at something unrecognizable directly or consciously, I will feel narrated as a *human being*».

Keywords: Denis Diderot, theatre, acting, aesthetics of theatre, body.

Il teatro e l'indagine sull'umano.

L'attore moderno in scena... all'ombra di Diderot

Cecilia Uberti Foppa

ceciliauf@gmail.com

Vi è una recitazione più perfetta di quella della Clairon?

[...] Sicuramente si è costruita un modello di riferimento; sicuramente ha concepito il modello più alto, più grande e più perfetto che le era possibile; ma questo modello, preso dalla storia o creato dalla sua immaginazione come un grande fantasma, non è lei stessa; se questo modello fosse alto quanto lei, come sarebbe debole e limitata la sua interpretazione! Quando, a forza di lavoro, si è avvicinata il più possibile a questo ideale, tutto è finito; mantenersi a tale livello è una pura questione di esercizio e di memoria. [...] Non dubito affatto che la Clairon, ai primi tentativi, provi il tormento di Le Quesnoy; ma terminata la lotta, una volta che ha raggiunto l'altezza del suo fantasma, è padrona di se stessa e si ripete senza emozione. Come a volte ci accade in sogno, la sua testa tocca le nuvole e le sue mani vanno a cercare i due confini dell'orizzonte; è l'anima di un grande manichino che l'avvolge; le prove glielo hanno fissato addosso¹.

Nel suo più famoso scritto di teoria teatrale, il *Paradosso sull'attore*, Diderot esalta la recitazione dell'attrice Clairon della *Comédie-Française*, che dominò le scene verso la metà del XVIII secolo, perché ricalca, ad ogni rappresentazione, un «modello di riferimento»², ricercato e mantenuto però «a forza di lavoro»³, ovvero sempre attraverso il corpo dell'attore che ricerca sulla scena, attraverso il gesto teatrale che diventa simbolo, espressione, di una realtà «altra», di una verità che concerne l'umano e la sua «naturalità», appunto dell'«anima di un grande manichino che l'avvolge»⁴.

¹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, tr. it. di R. Rossi, Abscondita, Milano 2002, p. 17.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

E nel teatro d'oggi? Quanto questo modo di guardare del *philosophe* al mestiere dell'attore sulla scena è ancora attuale e soprattutto attuabile all'interno del processo di ricerca teatrale di un attore o attrice professionisti contemporanei?

A questo proposito ho svolto una ricerca all'interno del variegato panorama delle scuole di teatro milanesi realizzando un questionario-intervista di estetica teatrale⁵ proposto a quattro attori professionisti e formatori teatrali provenienti dalla scuola di teatro *Quelli di Grock*⁶, che hanno poi intrapreso strade di ricerca teatrale diverse fra loro. Il questionario riprende in nove domande affermazioni tratte dai testi di Diderot o di studiosi delle sue teorie, enucleando i temi principali e fondanti dell'estetica teatrale – e, più in generale, artistica – diderotiana, temi che si potrebbero così sintetizzare: confronto-scontro fra l'emozione e la razionalità dell'attore quando interpreta un personaggio e conseguente definizione della caratteristica preminente che contraddistingue il grande attore; importanza del corpo, del gesto attorale in scena; contatto con la natura; rapporto attore-spettatori; concetto della sensibilità dell'attore sul palcoscenico; valore simbolico e veritativo del teatro.

Ma procediamo per gradi. Diderot, all'interno della sua sfaccettata e asistemica elaborazione teorica, segue la traccia di un'interrogazione, un filo argomentativo che lega tutti i suoi scritti fra loro – quelli pittorici, teatrali, quelli sul linguaggio, per arrivare fino alle voci dell'*Encyclopédie* da lui redatte –, ovvero la questione cruciale e delicata del rapporto tra arte e natura, tra l'esperienza sensibile dei fenomeni naturali e la sua rappresentazione artistica (si tratti di pittura, scultura o teatro), relazione questa che si iscrive all'interno della più ampia problematica del rapporto tra uomo e natura. Nei suoi *Salons*, uno dei primi esempi della nascente critica d'arte, Diderot ricerca, nelle sue lunghe passeggiate da *promeneur* all'interno del *Salon Carré* del Louvre, un

⁵ Cfr. Appendice 2, Questionario di Estetica teatrale, p. 20.

⁶ *Quelli di Grock*, il cui nome è un omaggio al più celebre clown del XX secolo, nasce a Milano nel 1976 per iniziativa di alcuni allievi del Piccolo Teatro fra i quali spiccano Maurizio Nichetti, Gero Caldarelli e Osvaldo Salvi. Dopo anni di attività incentrata soprattutto sull'arte mimica e sul teatro per ragazzi, *Quelli di Grock* rivolge uno sguardo più attento e profondo al teatro di ricerca e innovazione sviluppando una personale poetica che dà voce al corpo, al movimento e a drammaturgie lontane dagli schemi tradizionali, grazie anche alla direzione artistica di Claudio Intropido e Valeria Cavalli. Parallelamente alla Compagnia, viene fondata nel 1974 La *Scuola di Teatro di Quelli di Grock*, che si unisce nel 1988 alla Scuola *Il Palcoscenico*, diretta da Asker Pandolfini, ex socio di *Quelli di Grock*. Diventano parte della Compagnia, quindi, nuovi soci che hanno fatto la storia di *Quelli di Grock*: Francesco D'Agostino, Susanna Baccari, Alessandro Larocca e Andrea Ruberti. Oggi la *Scuola di Quelli di Grock* è considerata una delle più importanti e frequentate "stazioni creative" sul territorio nazionale: fucina di talenti, palestra di emozioni, occasione di crescita e di incontro con il Teatro per centinaia di giovani.

godimento estetico scaturito da quell'opera d'arte che egli definisce "bella" in quanto «contiene in sé qualcosa che possa risvegliare nel mio intelletto l'idea di rapporti»⁷. Questa estetica dei rapporti viene messa in stretta relazione con una filosofia della natura che ricerca i principi primi alla base dei fenomeni senza però mai perdere il suo ancoraggio al mondo sensibile; l'artista, il genio, con il suo *faire* pratico e concreto, realizza sulla tela una «metafisica delle cose»⁸, ovvero coglie l'unità relazionale del manifestarsi dei fenomeni, esprime questo *idéal* in modo sensibile, cioè attraverso un lavoro che è strategia tecnica, ma anche vera e propria attività manuale. Un artista-manovale dunque, che, in quanto soggetto di esperienza, rispetto al filosofo sperimentale sa «"come vanno le cose", conosce la legge del loro divenire; una legge "intuita", "sentita", "subodorata", non razionalmente concepita»⁹ ed espressa attraverso quello che Diderot definisce il «sublime della tecnica»¹⁰. Una sensibilità intelligente appunto – un pensare che è già costruire attraverso una forma la quale, a sua volta, vive solo nella sua concretezza ed è in perenne sperimentazione e cambiamento – che permette all'artista di esprimere sulla tela la bellezza della natura nel suo darsi, nel suo apparire, quella bellezza che deriva dalla percezione del fenomeno naturale così come si dà all'esperienza sensibile ma che rivela allo stesso tempo «un mobile reticolo di relazioni, una organizzazione per così dire fluida, che è prima di tutto un ordine, non rigido, di senso»¹¹.

Questa percezione sensibile dell'intricato fluire della natura, che il pittore comunica attraverso la tela, l'attore la esprime invece attraverso il proprio corpo, attraverso la continua ricerca sulla scena condotta mediante l'azione teatrale: e non è un caso che un aspetto importante emerso più volte nelle interviste ai quattro attori contemporanei sia il risvolto pratico dell'arte attoriale. L'attore Andrea Lietti¹² definisce infatti il lavoro dell'attore «un lavoro artigianale, pratico, fisico, al di là di quanto ci venga "naturale"

⁷ D. Diderot, *Trattato sul bello*, in *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, tr. ti. di E. Franzini, Guanda, Milano 1984, p. 81.

⁸ Cfr. J.L.R. d'Alembert, D. Diderot, *L'Enciclopedia. Discorso preliminare – voce "Enciclopedia"*, a cura di P. Casini, Laterza, Bari 1964, p. 195.

⁹ R. Messori, "Arte e natura. Diderot e i paesaggisti", in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2012, p. 80.

¹⁰ D. Diderot, *Salon 1765*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot. Selezione antologica e analisi critica*, cit., p. 168.

¹¹ R. Messori, "Arte e natura. Diderot e i paesaggisti", cit., p. 78.

¹² Cfr. Appendice 1, Biografie artisti – *Andrea Lietti*, p. 18.

farlo»¹³, e l'attrice Roberta Rovelli¹⁴, nel manifestare la difficoltà incontrata nel rispondere alle domande del questionario, si esprime in termini molto simili: «Non è stato facile mettere per iscritto questioni su cui normalmente ragiono praticamente. Mi sento più un artigiano...». Sempre l'attrice fornisce un'esemplificazione di questa attenzione alla pratica, al “mestiere” attoriale quando descrive la sua tecnica di costruzione di un personaggio a partire dal testo teatrale:

nella mia esperienza pratica, la prima cosa che faccio è un'analisi del testo. Poi cerco di mettere il testo nello spazio e continuo a cercare fino a quando qualcosa mi convince. Creo una griglia fisica e spaziale fatta di sguardi, ritmi e direzioni. Infine di solito là dove è organico che accade viene anche il “sentire”. Ma non è l'obiettivo. Non lo si può forzare e non può essere il punto di partenza o di arrivo. La rete che mi creo di solito è precisa e salda in modo che io possa tornare lì nei momenti necessari, ma lascio anche uno spiraglio aperto per stare in collegamento con un *qui ed ora* che ogni sera renderà unica l'interpretazione. Unica nel senso di non uguale a nessun'altra. L'attore deve poter tornare a qualcosa di molto preciso e deciso che faccia da rete di sicurezza. Un rigore vivo. Sia “rigore” che “vivo” hanno per me la stessa importanza e non potrei immaginarli slegati l'uno dall'altro. Questa è la mia esperienza personale¹⁵.

Questo «rigore vivo» ricercato da Roberta Rovelli nel suo avvicinarsi a un testo drammaturgico molto ricorda la grotowskiana «partitura basata, da una parte, sul fluire degli impulsi, dall'altra sul principio dell'organizzazione»¹⁶; una «griglia fisica» e scenica fissata e consapevole, all'interno della quale però ampio spazio è lasciato all'inaspettato, al sentire dell'attore, ai suoi «impulsi puri»¹⁷ che gli permettono di essere connesso al luogo, allo spazio e al tempo che lo circonda.

Dunque, il lavoro di interpretazione del personaggio da parte dell'attore si articola in una sua “messa in scena” nel senso letterale dell'espressione, ovvero in uno studio fisico del testo, cercando di ridurre se non azzerare il filtro (che in questo caso diviene anche limite) della propria intelligenza, della propria interpretazione, per far parlare la

¹³ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, tesi magistrale sostenuta il 04/07/2018, relatore M. Mazzocut-Mis, Milano 2018, Appendice, 7.3 – *Andrea Lietti*, p. 178.

¹⁴ Cfr. Appendice 1, Biografie artisti – *Roberta Rovelli*, p. 19.

¹⁵ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 1.4 – *Roberta Rovelli*, p. 168.

¹⁶ L. Flaszen, C. Pollastrelli e R. Molinari (a cura di), *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, La casa Usher, Firenze 2007, p. 57.

¹⁷ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, tr. it. di M. O. Marotti, Bulzoni, Roma 1970, p. 24.

«voce del corpo»¹⁸, voce creativa rispetto all'uomo e alle sue verità. Allo stesso modo, nei *Salons* diderotiani, l'opera d'arte mette "in scena" – metafora teatrale quanto mai pertinente in questo contesto – un nuovo modo di guardare la natura, e il godimento estetico provato davanti a un quadro trova il suo ultimo compimento in una ri-creazione dello sguardo sul reale, vale a dire nel ritorno a una realtà da contemplare con occhi nuovi, secondo il fecondo cortocircuito del divenire natura dell'arte e del divenire arte della natura: lo spettatore – e Diderot *in primis* che addirittura "passeggia" all'interno delle vedute naturali del pittore C. J. Vernet – vede rappresentata sulla tela la propria naturalità, l'essere umano in quanto essere naturale, e il gesto del pittore, così come quello dell'attore, diviene così *esigenza gnoseologica*, il punto di contatto tra la vita e l'opera che ne ricomponne la separatezza.

Nell'estetica artistica diderotiana il rapporto uomo-natura si fa dunque fondante e sostanza a sua volta il senso più profondo di quell'esigenza dell'uomo a porsi davanti a un quadro (o a uno spettacolo teatrale): il principio della bellezza è infatti esprimibile solo all'interno di un "sistema dell'uomo", vale a dire quando, producendo opere, l'uomo (in quanto artista, ma anche come spettatore d'arte) svolge una vera e propria azione interpretativa nei confronti del mondo che lo circonda, entrando in un dialogo con la natura che non è mera imitazione, ma «emblematicità espressiva»¹⁹ e intendendo così l'opera come espressione del proprio rapporto genetico con la natura. In questo modo, l'opera d'arte supera le proprie regole mostrando «l'infinito movimento del suo essere, i suoi mondi di significato, esprime la propria bellezza»²⁰, facendosi essa stessa natura. «Il sistema dell'arte», come scrive E. Franzini, «diviene allora un momento particolarmente significativo per rivelare il sistema dell'uomo e dei suoi saperi, le sue capacità espressive e comunicative»²¹.

Sistema dell'arte e sistema dell'uomo, quindi, fortemente interconnessi e caratterizzati dalla stessa esigenza gnoseologica, ovvero di interpretazione della natura come un rapporto fra due dimensioni, sempre però in perenne movimento: la natura e il suo interprete, l'artista in quanto essere umano. Nella pratica teatrale contemporanea,

¹⁸ J. Grotowski, cit. in A. Attisani, *Actoris Studium Album #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, p. 32.

¹⁹ Cfr. E. Franzini, *Introduzione*, in D. Diderot, *Arte, bello e interpretazione della natura*, tr. it. di E. Franzini, Mimesis, Milano 2013, p. 26.

²⁰ Ivi, p. 33.

²¹ E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 119.

indagata attraverso il questionario, si ritrova la confluenza di questi due sistemi come ben esemplifica questa risposta fornita dall'attrice Cinzia Brogliato²²:

l'attore è il suo strumento principe: il corpo. È un mezzo potentissimo attraverso il quale l'attore esprime le emozioni racchiuse in un testo, in parole. Penso che qualsiasi testo poetico debba passare dal lavoro dell'attore per prendere forma nuova, come se fosse proprio il suo lavoro o, meglio ancora, del suo corpo a creare le sfumature del testo, colorando di nuovo ogni singola parola che ha certo valore di per se stessa, ma alla quale solo l'attore può dare un respiro più ampio²³.

Dunque, come nell'estetica diderotiana, l'attore è creativo nei confronti del testo e si conquista la possibilità di influire sulla sua realizzazione e trasmissione, interpretandolo con i propri strumenti fisici (le azioni teatrali) e configurandosi così come un continuo ricreatore di una possibile visione sul mondo affianco al drammaturgo, visione che poi viene declinata in senso "universale". Proprio questo valore conoscitivo del teatro – nonostante la minore importanza assegnata nella società d'oggi all'attore come "rivelatore", come l'attore Francesco Errico²⁴ sottolinea in una sua risposta al questionario²⁵ – è il motivo che ci spinge a sederci in platea e a guardare verso un palcoscenico, dove sulla scena il corpo, i gesti dell'attore, si fanno portatori di quella "verità", di quel "non detto", di quel "non so che" – proprio anche della recitazione del *comédien* diderotiano – che C. Rozzoni definisce come un

lasciarsi scegliere da un'"essenza" brulicante di possibilità, possibilità non certo preformanti – in quanto non predeterminano le forme assunte dall'attore –, ma che appaiono come l'invisibile sorgente – e prodotto – del suo gesto teatrale. Se non ci fosse questo "lucido brulicare" che il genio attoriale sa farci sentire, "non avremmo nulla di meglio da fare che rappresentare gli esseri così come sono", e i loro gesti ci apparirebbero come inutili e sterili copie, incapaci di apportarci la benché minima conoscenza²⁶.

²² Cfr. Appendice 1, Biografie artisti – *Cinzia Brogliato*, p. 18.

²³ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 2.1 – *Cinzia Brogliato*, p. 169.

²⁴ Cfr. Appendice 1, Biografie artisti – *Francesco Errico*, p. 18.

²⁵ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 9.2 – *Francesco Errico*, p. 182.

²⁶ C. Rozzoni, *Realtà e irrealtà del gesto teatrale*, in M. Bellini (a cura di), *La muta eloquenza. Il gesto come valore espressivo*, Unicopli, Milano 2011, p. 132.

Davanti a questa definizione, espressa all'interno del questionario, gli attori sono stati colpiti dal termine «lucido brulicare», ritendolo molto rappresentativo del valore dell'azione teatrale che l'attore ricerca continuamente in scena; per Andrea Lietti, infatti,

l'attore è il centro che fa vivere la scena, il testo, il costume, la scenografia, ogni cosa. Le rende vive nella finzione del palco. Sì, credo che sia giusto quel “lasciarsi scegliere” dalle possibilità espressive, ma è anche vero che l'attore deve mettere in atto un investimento, una scelta profonda di comunicazione col pubblico, in ogni istante, senza crogiolarsi nelle sue capacità, nelle sue forme, nei suoi gesti. È ciò che sta fuori di lui che gli permette di rompere la voce, incanalare mille possibilità, condurre il gesto in maniera organica, spostare l'energia scenica, creare atmosfere. Sì, ci dev'essere un “lucido brulicare”, o meglio un “trans-lucido brulicare”²⁷.

«Trans-lucido brulicare» inteso come un trasmettere consapevolmente e profondamente la verità della scena, della realtà circostante, attraverso se stessi, attraverso cioè un corpo attoriale che, sempre con l'allenamento, possa rendersi quello che Roberta Rovelli definisce un «*corpo di tutti i corpi*. Un corpo che sappia e possa raccontare qualcosa di universale e che faccia di conseguenza vibrare, dentro lo spettatore, quel velluto interno che muove l'anima. Anche guardando qualcosa di poco riconoscibile direttamente o consciamente, mi sentirò raccontato. In quanto *essere umano*»²⁸. Francesco Errico, infine, sempre in relazione all'espressione «lucido brulicare» fa un'aggiunta interpretativa interessante, intendendolo come la scelta da parte dell'attore di una forma ben precisa che rispecchi il profondo lavoro di ricerca che egli svolge su di sé per raggiungere quel valore di “segno” ed “emblema” conoscitivo, in qualche modo riecheggiando quell'«anima di un grande manichino»²⁹ che per Diderot avvolgeva la recitazione sublime della Clairon:

trovo il termine “lucido brulicare” molto interessante. L'attore organico è in costante ricerca, non si ferma mai. Ma se questa ricerca fosse sulla forma quello cui arriverebbe sarebbe solo vaghezza. Al contrario una forma molto precisa deresponsabilizza sul percorso

²⁷ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 2.3 – Andrea Lietti, p. 170.

²⁸ Cfr. Ivi, Appendice, 2.4 – Roberta Rovelli, p. 170.

²⁹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 17.

interno dell'attore, il quale potrà così apparentemente non cambiare nulla, ma in realtà cambiare tutto. Io credo che questo non facile processo lavorativo possa portare il gesto a una credibilità rinnovata e costante per tutto il tempo necessario³⁰.

Questa «credibilità rinnovata e costante» con cui si nobilita il gesto attorale molto si avvicina al diderotiano concetto di *tableau*, secondo quell'«intermedialità»³¹ fra le arti propria dell'eterogenea produzione teorica diderotiana, che sempre presenta una forte interconnessione che tende a creare una dimensione comune dove pittura e teatro si intrecciano su uno sfondo espressivo e gestuale condiviso, senza che nessuna pratica artistica diventi il modello della creazione artistica per l'altra, ma, anzi, dove ciascuna arte può essere pensata nei suoi processi formativi e creativi sullo sfondo dell'altra, senza alcun tipo di preminenza. Dunque, gesto teatrale come *tableau*, un quadro, appunto, sia pittorico, sia scenico, in cui il linguaggio gestuale – il cosiddetto «sublime di gesto» – si carica di un'intensa valenza espressiva, creando situazioni e immagini fortemente patetiche e racchiudendo in sé quella «folla di idee e insieme di sentimenti prodotti nella simultaneità»³² che l'immaginazione dello spettatore provvede a mettere in movimento in una serie di «quadri diversi [che] si succedono come per incanto»³³. Perciò, se da un lato nel *tableau*, nella composizione teatrale il quadro pittorico è sintesi della scena, «spazio drammaturgico sintetico per eccellenza, luogo dove si sperimentano e si risolvono le relazioni tra i personaggi, dove il linguaggio dei gesti e delle passioni viene spinto al massimo grado», dall'altro i gesti degli attori, espressione di quella “naturale” e “vera” disposizione dei personaggi, fungono da modello per i dipinti del pittore. Diderot infatti propone, nei suoi *Salons* e già in direzione del grande *comédien* del *Paradosso*, una chiave interpretativa dell'istante pregnante pittorico come *performance* “teatrale” in quanto passaggio tra due stati e come «figura dello sdoppiamento e del ritorno a sé dell'immagine pittorica»³⁴. L'istante pregnante è infatti espressione sulla tela, da parte dell'artista, del movimento intrinseco della natura in una

³⁰ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 2.2 – Francesco Errico, pp. 169-170.

³¹ Cfr. Bertolini, “Tra Pigmalione e Garrick: la pittura all'incrocio delle altre arti”, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, cit., p. 51.

³² M. Modica, *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'età dell'Encyclopédie*, Antonio Pellicani, Roma 1997, p. 177.

³³ D. Diderot, *Sulla poesia drammatica*, in *Teatro e scritti sul teatro*, tr. it. di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 305.

³⁴ M. Bertolini, “Tra Pigmalione e Garrick: la pittura all'incrocio delle altre arti”, cit., p. 52.

situazione che, grazie al suo carattere di emblema che riunisce il ricordo delle situazioni passate con il sentire di quelle future, libera nell'immaginazione dello spettatore una temporalità drammatica e narrativa e una molteplicità di immagini pur nella sua unità. L'artista di genio, quindi, è perennemente impegnato con tutto il proprio essere a guardare, riconoscere e imitare le anime "calde" che lo circondano, esprimendo, con la scelta dell'istante pregnante, il loro movimento sulla tela; questa scelta è perciò intenzionale e non meramente riproduttiva e anticipa il gesto, evocativo di una realtà "altra", del grande attore del *Paradosso* diderotiano, il quale possiede la disponibilità di una materia prima che accoglie ogni forma senza che la propria forma particolare ne venga influenzata e senza a sua volta alterare le forme accolte, secondo quella sensibilità come "capacità di sentire" la realtà circostante in cui si assommano il polo caldo e quello freddo della recitazione attoriale.

Pittura e rappresentazione teatrale si incontrano quindi nella matrice antropologica comune del gesto, nella "naturalità" umana espressa dall'azione sulla tela così come sulla scena, perché come la tecnica del pittore di genio ricrea nel quadro la natura stessa, tanto da portare il Diderot dei *Salons* a "entrare" e passeggiare nei paesaggi di Vernet, così l'attore è un artista creatore che possiede una tecnica, quella del gesto, che si compenetra con la parola per dar vita a dei "quadri" che siano armonia espressiva dando l'idea della naturalezza e della spontaneità e in cui poter così naturalmente entrare, insieme agli spettatori.

Questa valenza antropologica del gesto teatrale si ritrova anche in un termine che nelle risposte dei quattro attori ricorre spesso, e che è di sentire grotowskiano, vale a dire «organicità»; come per Grotowski indicava «il potenziale in un corpo umano di una corrente quasi biologica di impulsi che vengono dall'«interno» e vanno verso l'adempimento di un'azione precisa»³⁵, così anche i quattro attori intervistati lo utilizzano in un'accezione simile, che si può ricollegare al diderotiano attore che "si fa natura", lucidamente presentando in scena un'interpretazione sovraindividuale della realtà, facendo cioè fluire attraverso di sé, ma sempre in maniera consapevole, questa «corrente quasi biologica di impulsi».

Ma questo sentire impersonale dell'attore possiede senza dubbio una componente "calda" di ispirazione, che però per Diderot non è uno sprofondare nel flusso

³⁵ T. Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993, p. 104.

incontrollabile delle proprie passioni bensì un aderire a uno stato attoriale che permette di connettersi a una realtà “altra”, alla grotowskiana «corrente essenziale di vita»³⁶ costituita da puri impulsi, a ciò che il *philosophe* definisce Natura:

Oh, Natura, tutto ciò che è bene è racchiuso in te! Tu sei la sorgente feconda di tutte le verità! ...Non c'è al mondo che la virtù e la verità che siano degne di interessarmi...L'entusiasmo nasce da un oggetto della natura. Se lo spirito l'ha visto sotto aspetti sorprendenti e diversi, ne è preso, agitato, tormentato. L'immaginazione si scalda. La passione si eccita. Si è successivamente sbalorditi, inteneriti, indignati, adirati. Senza l'entusiasmo, o l'idea vera non si presenta affatto; o se per caso la si trova, non la si può afferrare...Il poeta sente il momento dell'entusiasmo; è dopo che ha meditato³⁷.

Questo passaggio diderotiano, tratto dai *Dialoghi sul Figlio naturale*, è stato proposto ai quattro attori nel questionario in una versione più ampia, chiedendo loro di commentarlo; mentre Cinzia Brogliato ha evidenziato l'importanza dell'osservazione costante da parte dell'attore della vita attorno a lui, «fonte di ispirazione del lavoro dell'attore, in tutte le sue sfaccettature»³⁸, gli altri tre attori si sono identificati nell'accezione diderotiana di Natura e nella sua importanza all'interno dell'arte attoriale, arricchendo tale definizione di altri concetti aderenti alla loro esperienza professionale e di insegnamento:

Francesco Errico: Quello che Diderot chiama “entusiasmo”, io con i miei allievi la chiamo “esaltazione”. Serve coraggio. Il coraggio di connettersi ad un mondo che non è intellettuale, razionale ma che indaga in *possibilità extra ordinarie*, indagine che nella vita quotidiana non faremmo mai. Potremmo definirle *possibilità sensoriali*, che hanno a che fare con quella Natura e follia che molto bene Diderot descrive [nel passo citato]³⁹. [...]

Andrea Lietti: [Quelle di Diderot] sono parole bellissime e profonde che certamente risuonano in chi decide di fare della propria vita una vita artistica e creativa. Credo profondamente nello stato di esaltazione (per avvicinarmi a quell' “entusiasmo” di cui parla Diderot), che si ha di fronte alla natura, che lega il confine della natura esterna alla natura intima e interna dell'individuo-attore. La verità è un tema gigantesco, ma come attore mi

³⁶ Ivi, p. 114.

³⁷ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, tr. ti. di M. Grilli, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 99.

³⁸ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 3.1 – Cinzia Brogliato, p. 171.

³⁹ Cfr. Ivi, Appendice, 3.2 – Francesco Errico, p. 171.

preme più ricercare *l'onestà della mia reazione a ciò che sta fuori di me*, far incontrare in maniera fluida e immediata l'esterno con l'interno. "L'entusiasmo nasce da un oggetto della natura": sì, l'essere *oggettivi* è un aspetto fondamentale del lavoro attoriale, perché scardina i giudizi e lascia spazio alla meraviglia, allo stupore, alla sorpresa, come dice Diderot⁴⁰. [...] Roberta Rovelli: Le parole di Diderot davanti alla Natura risuonano dentro di me. L'attore si allena tutta la vita per trovare e in un secondo tempo per mantenere uno "stato". Il training dell'attore è, per me, un allenamento a mettersi in uno stato che sarà quello che all'attore servirà per poter *cogliere la Natura intorno a sé*. Non servirà a recitare bene! Il fine non sarà questo, ma quello di mettersi in un sottile e grandioso collegamento con tutto quello che lo circonda. Solo così si farà *tramite* per qualcosa di più grande di sé. Un allievo attore ha bisogno di molto tempo per raggiungere quello stato, un attore "professionista" arriverà a trovare quello stato addirittura a richiesta e nell'immediato. Ci si *allena*. Instancabilmente ci si allena. È importante che un attore si conosca, conosca i propri meccanismi fisici per andare a collocare dentro il proprio corpo dei *risuonatori emotivi*. Per poter sapere, all'occorrenza, dove e come andare a trovare ciò che gli sarà necessario in una scena o nello studio di un personaggio⁴¹.

Non bisogna però mai dimenticare che questo stato di "esaltazione" dell'attore rimane comunque una condizione lucida e controllata dall'attore stesso, come chiaramente esemplificato nella risposta di Roberta Rovelli, perché egli ha come obiettivo fondamentale la comunicazione e la trasmissione di tale stato a un pubblico, e quindi ne deve assicurare la leggibilità.

Dunque, è quella dell'attore una recitazione "calda", coinvolta e passionale, o una recitazione "fredda", razionale e controllata? Analizzando i due testi teatrali dei *Dialoghi sul Figlio naturale* e del *Nipote di Rameau* e il testo di estetica teatrale del *Paradosso sull'attore*, si vede come Diderot nello sviluppo della sua elaborazione teorica e pratica risponda a questo quesito in maniera diversa, ondeggiando fra i due poli dell'attore caldo e di quello freddo per arrivare a una loro commistione nel *comédien* del *Paradosso*, variando allo stesso tempo anche il contenuto interiore espresso sulla scena dal gesto, la sua valenza simbolica appunto.

Nei *Dialoghi sul Figlio naturale* il *philosophe* si schiera completamente in favore di quell'attore caldo, del tutto assorbito nel personaggio che deve rappresentare – tant'è che il protagonista Dorval mette in scena se stesso nel proprio salotto di casa –, il cui

⁴⁰ Cfr. Ivi, Appendice, 3.3 – *Andrea Lietti*, pp. 171-172.

⁴¹ Cfr. Ivi, Appendice, 3.4 – *Roberta Rovelli*, p. 172.

gesto affianca e talvolta arricchisce la parola nell'esigenza di dare figura e forma all'emozione: così, il corpo dell'attore, che porta in scena un gesto ormai nobilitato perché giunge dal cuore e arriva al cuore, diviene quindi «lingua e linguaggio energico»⁴² in quanto rivela la natura dell'uomo, la sua singolarità e irripetibilità, «un'autenticità che recupera dalle convenzioni il significato, mentre dà libera forma all'espressione. Questo il senso dell'universalità del linguaggio gestuale e insieme della sua capacità espressiva»⁴³. L'attore quindi, del tutto identificato nella personalità del proprio personaggio per eliminare la differenza fra l'uomo-attore e la figura che sta interpretando, esprime con la sua pantomima sublime «la natura in tutte le sue sfumature», trasmette all'animo degli spettatori i sentimenti e le passioni attraverso «l'espressione vera dei movimenti, dei gesti e della fisionomia»⁴⁴, dà corpo – il suo corpo, in cui però la sua particolarità di uomo si fonde con il personaggio – al testo. Questa verità del gesto che Dorval porta in scena comincia a essere messa in discussione da Diderot stesso attraverso il mutevole personaggio del Nipote di Rameau nella sua opera omonima. *Lui*, il Nipote, si identifica totalmente nelle pantomime, nelle distorsioni che fa assumere al proprio corpo davanti a *Moi*, il *philosophe* stesso in cui si ritrova il pubblico e la società in generale e, nonostante momenti di esaltazione calda, le sue pantomime sono sempre lucide e controllate azioni di mascheramento e smascheramento all'interno della realtà sociale in cui è immerso e che fortemente critica: *Lui* conduce infatti un “gioco” su due livelli, quello in cui gioca in società contestandola dall'interno, vale a dire scegliendo di conformarsi alle sue regole per prendersene gioco, e quello in cui la sua pantomima assume il valore veritativo di smascheramento del patto sociale mostrando, attraverso le sue deformazioni, le «pantomime della specie umana»⁴⁵, quei comportamenti falsi e affettati, distorsioni della coscienza generale. Ecco che il Nipote è dunque attore freddo che sceglie consapevolmente di deformarsi, «di conformarsi con malleabilità alle parti che la

⁴² Cfr. L.-S. Mercier, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée et augmentée*, cit. in M. Mazzocut-Mis, *La forma della passione. Linguaggi narrativi e gestuali del Settecento francese*, Mondadori-Le Monnier, Milano 2014, p. 73.

⁴³ M. Mazzocut-Mis, *La forma della passione*, cit., p. 72.

⁴⁴ Cfr. J. G. Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, citato in *ibidem*.

⁴⁵ C. Rozzoni, *Lui, il mostro? La deformazione dell'io ne Il nipote di Rameau*, in L. Russo (a cura di), *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*, Aesthetica Palermo 2012, p. 16.

società gli richiede di recitare»⁴⁶, anticipando così il *comédien* del *Paradoxe* che «recita con riflessione, studio della natura umana, imitazione costante di qualche modello ideale, immaginazione e memoria»⁴⁷, l'attore che osserva lucidamente gli “uomini caldi”, istintivi, che sono sulla scena del mondo. Con la figura del Nipote, Diderot si avvicina al grande attore paradossale che «non assume alcuna forma specifica perché, suscettibile di averle tutte allo stesso modo, non ne conserva alcuna»⁴⁸, al suo lucido sentire la realtà in maniera sovraindividuale, ma si può dire che si trovi ancora a uno stadio precedente per il fatto che il Nipote – pur assumendo varie *positions*, varie rappresentazioni satiriche verso la società – è egli stesso l'uomo ridotto a una sola, limitante, posizione dalla fame, è «un uomo ridotto a una parte di sé»⁴⁹, secondo quella concezione diderotiana di sensibilità, già in nuce nei *Salons* ed esposta compiutamente nel successivo *Paradosso*, come capacità di sentire «l'unità nella varietà, l'ordinamento simultaneo delle parti, la loro energica messa a sistema»⁵⁰.

Il *Paradosso sull'attore* di Diderot infatti, concentrandosi sul rapporto fra intelligenza e sensibilità nella *performance* teatrale, delinea un attore che è sensibile, che può cioè trasferire all'esterno il suo stato interiore, proprio perché sa rendersi, quando necessario, insensibile, sa annullare la propria individualità e riesce a sentire lucidamente la realtà della scena senza divenire succube delle proprie passioni; questo attore ricerca il proprio modello ideale cui conformare la recitazione attraverso un lavoro sensibile e concreto, estrinsecazione sulla scena di «quell'idea continuista, dinamica e organica della natura»⁵¹, divenendo, così, a tal punto un imitatore attivo che arriva a creare sulla scena la condizione della natura, che cambia continuamente. Il grande attore diderotiano, così come nei *Salons* il pittore di genio, diventa “natura”, ovvero ne acquisisce il medesimo “atteggiamento a presentare”, sostituendosi ad essa stessa ed abbandonando le proprie proprietà e specificità, «per fare tutto, per imitare tutto – per (rap)presentare o (ri)produrre tutto»⁵², con una nuova valenza universale.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 16.

⁴⁸ *Ivi*, p. 51.

⁴⁹ R. Messori, *L'uomo ridotto a una sola posizione. Fame e asservimento ne Le neveu de Rameau di Diderot*, in “Itinera”, XII, 2016, p. 31.

⁵⁰ *Ivi*, p. 33.

⁵¹ E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, cit., p. 136.

⁵² P. Lacoue-Labarthe, *Diderot, il paradosso e la mimesis*, in R. Barthes, S.M. Eijzenstein, J.-F. Lyotard, *Diderot e il demone dell'arte*, a cura di M. Bertolini, Mimesis, Milano 2014, p. 94.

Questa impersonalità non vuol però significare un'adesione completa al polo freddo della recitazione teatrale, bensì declina la sensibilità in una capacità di sentire sovraindividuale, in cui l'attore, pur partendo dal proprio mestiere, dal proprio essere corpo sensibile in scena, si fa carico di idee universali e generali, che mostra agli spettatori però sempre attraverso l'ancoraggio sensibile costituito dalle proprie azioni su un palcoscenico. Il gesto attoriale, quindi, acquisisce così per Diderot quella valenza simbolica che anche il gesto pittorico possedeva, ovvero ricompone l'unità fra uomo e natura, ne fa percepire la "comunanza essenziale".

Non si tratta più tanto di distinguere una recitazione "calda" e una recitazione "fredda", bensì di descrivere un'azione scenica che diviene pregna di significati, un'arte, quella dell'attore diderotiano, che conduce verso «una verità che deriva da uno scavo nell'oscuro, da un disvelamento delle stratificazioni di senso che si pongono in noi, nella società e nella natura»⁵³. A questo proposito è molto interessante rilevare dal questionario come i quattro attori contemporanei, nelle loro risposte sul tema emozione-intelligenza dell'attore in scena, siano giunti spontaneamente a conclusioni "mediatrici", molto vicine al concetto diderotiano di sensibilità in quanto "capacità di sentire", a ulteriore conferma del genio precursore del *philosophe*. Infatti, per quanto riguarda la domanda del questionario strutturata ponendo in evidenza la contraddizione fra le due posizioni diderotiane, ovvero fra quella esposta nei *Dialoghi sul Figlio naturale* in favore della sensibilità e dell'emozione dell'attore – che in scena «sente fortemente e riflette poco»⁵⁴ – e quella che nel *Paradoxe* invece ne afferma l'insensibilità, la lucidità e l'intelligenza – doti grazie alle quali il *comédien* «non sarà umorale, perché è come uno specchio sempre pronto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con uguale precisione, uguale forza e uguale verità»⁵⁵ – tutti e quattro gli attori si sono espressi in favore di una recitazione che sia caratterizzata dalla presenza di entrambi i poli fusi insieme, l'uno più o meno preponderante dell'altro a seconda della situazione scenica. Per Cinzia Brogliato l'attore è prima di tutto «un essere sensibile e intuitivo. Detto questo deve anche essere intelligente, deve sapere cogliere, osservare, capire, rielaborare, trovare la chiave per arrivare al cuore del suo lavoro ed essere in grado di replicarlo all'infinito con la stessa

⁵³ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Mondadori, Milano 2009, p. 138.

⁵⁴ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 103.

⁵⁵ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 16.

nitidezza e la stessa vita»⁵⁶. Posizione, questa, si può dire come ampliata dalla risposta di Francesco Errico:

sono assolutamente d'accordo con il discorso dell'emotività dell'attore [fatto dal Diderot del *Paradosso sull'attore*]: in teatro non si può agire sempre con la stessa identica emotività, cambia di replica in replica perché gli attori non sono macchine. Di conseguenza è necessario aggrapparsi ad altri strumenti per essere costanti ed efficaci in tutta una tenitura di uno spettacolo; c'è bisogno di una sempre maggiore precisione nel capire esattamente, in ogni istante della scena, che cosa sta succedendo, e di conseguenza, cosa al mio personaggio sta succedendo. Credo che soltanto così si possa arrivare a costruire un percorso emotivo onesto, che non cerchi commozioni finte o virtuosismi attoriali asettici. Detto ciò, credo non esista nemmeno una regola precisa: il mio lavoro attoriale su un testo cambia di volta in volta, a seconda delle esigenze, quindi il limite dell'attore freddo o caldo non esiste. La speranza è di essere entrambe le cose, in ogni momento⁵⁷.

Emerge quindi l'immagine di un attore che sostanzia la propria sensibilità, il proprio lato caldo che altrimenti sarebbe imprevedibile e incontrollabile, con un'intelligenza scenica, dote che molto rispecchia quella del grande *comédien* diderotiano, che gli permetta di costruire un «percorso emotivo onesto» aderente al personaggio rappresentato, ovvero che non sia preda della sfuggente emozione, ma sia ugualmente sincero e comunicativo. Francesco Errico inoltre, in risposta alla domanda relativa al concetto diderotiano di sensibilità, entra nel merito di questa intelligenza scenica dell'attore, descrivendo gli «strumenti» di cui si compone, tecniche che però devono essere allargate e arricchite dal “sentire” dell'attore:

difficile è definire quanto si “controlla” una scena, quanto si è invece “dentro” la scena. L'attore è costantemente attraversato da pensieri, sensazioni, impulsi, desideri, paure. Le uniche cose a cui si può aggrappare sono i suoi strumenti, quelli lo salvano e non lo fanno sentire in balia di questa continua lotta che è la scena. Sicuramente la lucidità è uno dei più importanti, che permette di capire cosa sta accadendo e cosa “serve” alla scena in quel momento. Ma la lucidità lasciata da sola senza immediatezza e coraggio nell'osare qualcosa, diventa solo distacco e ci porta a fare soltanto qualcosa di formale che però non comunica niente di profondo. Serve tutto, e serve fare pace con noi che non siamo mai

⁵⁶ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 1.1 – Cinzia Brogliato, p. 165.

⁵⁷ Cfr. Ivi, Appendice, 1.2 – Francesco Errico, pp. 165-166.

qualcosa di fermo e risolto, e quindi anche la scena non sarà mai ferma e risolta, ma in continuo cambiamento⁵⁸.

Anche gli altri due attori intervistati si soffermano su questo stato “misto” che l’attore possiede quando calca il palcoscenico, giungendo poi spontaneamente a una definizione di sensibilità molto simile a quella di Diderot, secondo la quale appunto essa non risiede nel registro della passione incontrollata, bensì si identifica in un sentire, in un percepire la realtà della scena e del proprio personaggio e trasmetterla al pubblico in modo creativo ma ormai distaccato dalla propria “piccola” individualità. Andrea Lietti, sempre rispetto al tema polarità calda o polarità fredda, addirittura non sente la necessità di “schierarsi”,

poiché non credo che per essere attori si debba necessariamente a priori essere o una cosa o l’altra (poiché siamo tantissime cose tutte insieme e il punto sta nell’essere disposti a ricercarle e portarle alla luce), ma sicuramente rispetto alla mia pratica in scena e anche in qualità di formatore attoriale credo che sia il “caldo” che il “freddo” aprano spunti di riflessione e di ricerca molto vicini alla poetica che sposo nel mio lavoro. La condizione attoriale che parte dal non riflettere ma dal sentire, rivelando uno stato di ingenuità costante e di meraviglia di fronte a ciò che accade in ogni istante, è quella che ricerco maggiormente per quel che riguarda la vita in scena. Il pensiero dell’attore non si vede, tutto ciò che è ideale non ha corpo e spesso questo pensiero, questa intelligenza, diventa un impedimento a diversi livelli per tutto ciò che possiamo chiamare espressione⁵⁹.

Interessante è poi vedere come Andrea Lietti declini la sfumatura contenuta nella descrizione diderotiana, tratta da i *Dialoghi sul Figlio naturale*, della sensibilità propria degli attori “caldi” – che appunto «non è la regola; è qualcosa di più immediato, più intimo, più oscuro e più certo che li guida e li illumina»⁶⁰ – nel senso di quell’attore che si “fa natura”, diventando cioè quel canale, quel dinamico moto di presentazione della realtà davanti a un pubblico, non frenato dalla limitata personalità, dal pensiero dell’attore, limitato appunto perché individuale. Ecco allora che Lietti “sdoppia” il concetto di sensibilità in «sensibilità» e «sensorialità», quest’ultima intesa proprio come

⁵⁸ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l’estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 8.2 – Francesco Errico, pp. 179-180.

⁵⁹ Cfr. Ivi, Appendice, 1.3 – *Andrea Lietti*, p. 166.

⁶⁰ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 103.

quel lucido e consapevole “sentire” la realtà scenica, che non cessa di essere caldo pur essendo allo stesso tempo guidato dall’attore stesso; «percezione come allenamento», appunto:

Diderot cita l’immediatezza e mi trova completamente d’accordo sul fatto che il pensiero è l’esatto opposto, è sempre mediazione, un passaggio vizioso che “ritarda” la reazione a ciò che accade in scena e a ciò che accade profondamente all’attore stesso, al suo stato. [...] L’attore nella sua ricerca non deve farsi travolgere dalla sua sensibilità, o meglio, dal sentimentalismo. Ma a questo punto vanno fatte delle distinzioni tra sensorialità e sensibilità. Il lavoro sensoriale è la base su cui approfondire le sessioni di training attoriale e di conseguenza la vita scenica. Non credo sia una questione di calma e freddezza quindi, ma di percezione come allenamento che non dev’essere in alcun modo confusa con il sentimento o con la propria sensibilità⁶¹. [...] L’idea e l’intelligenza sono armi che possono aiutare, solo dopo che l’allenamento sensoriale e percettivo è stato esperito profondamente e costantemente, se no il rischio come dicevo è che idea e intelligenza tolgano immediatezza, freschezza e ascolto di ciò che accade fuori e di conseguenza ciò che mi accade.

L’attore non deve uscire da sé, ma deve far entrare ciò che è fuori di sé per farsi spostare, per vibrare, per cambiare in scena, per creare⁶².

L’attore introduce nella parte finale della sua risposta un elemento interessante: ovvero come egli intende, all’interno della sua pratica attoriale, lo svuotamento dell’attore per accogliere la verità del personaggio e della scena e per comunicarla, non inficiandola con la propria particolaristica individualità; come cioè, riprendendo di nuovo il concetto diderotiano, l’attore “diventa natura”. Questo tema è approfondito nella risposta di Roberta Rovelli, sempre all’interno di una posizione che allontana la sensibilità dell’attore dall’emozione senza freni affiancandola invece a una lucidità scenica, per raggiungere la cosiddetta “intelligenza del cuore” diderotiana:

Mi diceva Ronconi: tutto questo sentire non ti serve.

Negli anni ho capito che cosa profondamente intendesse dirmi. C’è stato un periodo del mio percorso, che posso collocare nei primi anni, in cui pensavo di dover prima di tutto “sentire” quello che avrei detto, interpretato e recitato. Con gli anni qualcosa è invece cambiato, nel senso che credo in una mescolanza di intimo e pratico. Non è semplice da

⁶¹ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l’estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 1.3 – *Andrea Lietti*, pp. 166-167.

⁶² Cfr. Ivi, Appendice, 8.3 – *Andrea Lietti*, p. 180.

spiegare e sicuramente c'è chi ha parole migliori delle mie. La mia esperienza mi ha portato a credere in un attore aperto e quindi sensibile ma contemporaneamente lucido. Lucido per poter ricreare l'esperienza. Sensibile per potersi far attraversare e quindi allontanarsi dal sé. Credo in un attore che si allena (fisicamente e "animamente") per creare spazio dentro di sé, per allargare le maglie dentro se stesso e potersi fare Altro. Credo quindi che le due visioni dell'attore (quella dell'attore caldo e di quello freddo) debbano e possano convivere dentro lo stesso artista. Nella vita è così, sul palco purtroppo a volte ce lo dimentichiamo⁶³. [...] Cos'è per me la sensibilità dell'attore sulla scena... è la capacità dell'attore di essere connesso al circostante, essere nel *qui e ora*, non dentro la propria testa o le proprie idee che sono dannosissime. Essere partecipe del luogo, dello spazio e del tempo che lo circonda. Diderot dice "dimenticando se stesso", io aggiungo "conoscendo se stesso". Dobbiamo conoscere quello da cui ci allontaniamo. Poter salutare la terra che ci ha nutrito e dato un riparo e intraprendere il viaggio...⁶⁴

Questo concetto dello svuotamento dell'attore, del suo essere percettivamente aperto al fuori, è una chiara eredità di alcune delle pratiche teatrali costitutive della modernità, le cui proposte sono però state fin troppo spesso estremizzate nelle due polarità caldo-freddo della recitazione attoriale, presentandone invece la convergenza, secondo la lezione diderotiana del *comédien* del *Paradosso*: il Sistema di Stanislavskij, così come la pratica attoriale di Brecht e Grotowski, tendono, sebbene tramite strade diverse, a un'emozione teatrale "collettiva" che «si costruisce e passa attraverso canali stratificati, che coinvolgono il fisico, lo psichico, il cognitivo [...]. Non è affatto l'emozione soggettiva quella che l'attore trasmette al pubblico; piuttosto egli lavora su altri livelli, anche solo per il fatto che sta interpretando un personaggio»⁶⁵. La recitazione dunque, per questi teorici novecenteschi così come per il *philosophe* settecentesco, crea una comunanza del sentire proprio per il suo carattere universale: come il metodo stanislavskiano delle azioni fisiche favorisce l'identificazione emotiva dell'attore con il personaggio portato sulla scena – che è sempre comunque un allontanarsi dalla propria individualità per aderire alla struttura interiore del personaggio, "altro" da sé – e permette di collegarsi con le zone inconscie dell'animo dello spettatore facendo percepire quei pensieri inespressi della vita reale, così il *Gestus* sociale brechtiano –

⁶³ Cfr. Ivi, Appendice, 1.4 – Roberta Rovelli, pp. 167-168.

⁶⁴ Cfr. Ivi, Appendice, 8.4 – Roberta Rovelli, p. 180.

⁶⁵ M. Mazzocut-Mis, "Estetica attoriale", in M. Mazzocut-Mis, E. Tavani (a cura di), *Estetica dello spettacolo e dei media*, Led, Milano 2011, p. 36.

messo in scena attraverso il corpo dell'attore in un teatro comunemente considerato come freddo e straniato – è «esplicito gesto dimostrativo»⁶⁶ dal valore ideale, mostrato al pubblico da un attore diventato quel diderotiano moto attivo e impersonale di presentazione della realtà attraverso la valenza espressiva e simbolica dei gesti, mettendo così in scena un punto di vista “sociale” rispetto al quale il pubblico è invitato a prendere posizione. Infine, nell'«atto totale»⁶⁷ dell'attore di Grotowski si realizza quell'estremo dispiegamento umano e spaziale del corpo dell'attore: svuotandosi delle proprie particolarità egli fa «dono di sé»⁶⁸ e diventa puro impulso, pura presentazione della realtà della scena, natura pura insomma, come il *comédien* del *Paradosso* diderotiano; il suo gesto sul palcoscenico acquisisce quindi il valore di segno, di emblema visibile di quell'impulso interno che spinge l'attore ad agire, di quell'essenza che Grotowski scorge negli individui, anche se velata dalla maschera del vivere quotidiano, la quale appunto impedisce all'uomo la percezione del proprio essere autentico, allo stesso tempo individuale e universale. L'attore-segno, dunque, nel suo fare che è «conoscenza attraverso l'azione basata sulla comprensione della natura»⁶⁹, fa sentire all'uomo il rapporto fra sé e la realtà, ancora una volta la sua comunanza essenziale perché egli in quanto segno estetico rimanda «a tutte le realtà che l'uomo ha vissuto e che può ancora vivere, a tutto l'universo delle cose e dei fatti»⁷⁰, alla condizione umana, insomma.

Quindi un raggiungere una recitazione dal valore sovraindividuale ma partendo dal sé, “facendo spazio” in se stessi e intonandosi – quasi “compenetrandosi” si può dire – con l'ambiente circostante, uno svuotarsi per donarsi in modo creativo e, a questo punto, non più in quel modo “personale” sinonimo di “limitato” e “particolaristico”. E, a questo proposito, quanto sono diderotiane ed esemplificative di quanto detto finora le seguenti parole di Cinzia Brogliato: «Ancora una volta credo che l'attore debba uscire da sé, liberarsi dal proprio egoismo e compiacimento e *fare dell'individualità un concetto universale*. Quello che l'attore fa sulla scena deve parlare dell'*umanità nella*

⁶⁶ R. Barthes, *Diderot, Brecht, Ejzenstejn*, in R. Barthes, S.M. Ejzenstein, J.-F. Lyotard, *Diderot e il demone dell'arte*, cit., p. 128.

⁶⁷ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, cit., p. 240.

⁶⁸ Ivi, p. 41.

⁶⁹ A. Attisani, *Actoris Studium Album #1. Processo e composizione nella recitazione da Stanislavskij a Grotowski e oltre*, cit., p. 17.

⁷⁰ J. Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Einaudi, Torino 1971, pp. 139-140.

sua universalità. Rappresento sulla scena la possibilità che nel mondo esista quella emozione e non che esista solo per me»⁷¹.

L'estetica teatrale diderotiana contribuisce perciò a fondare una visione del teatro come simbolo della conoscenza umana, conoscenza della complessità e stratificazione della natura, che deve essere “messa in scena”, “rappresentata” in modo tale che sia possibile interpretarla, fissandola nel contesto pubblico e intersoggettivo; allo stesso tempo, in scena viene esibito alla percezione degli spettatori anche quel «non so che» che mette le cose in relazione fra loro attraverso immagini che ne colgono «la ricchezza qualitativa ed espressiva, rinnovando la forza e l'energia dello sguardo, del corpo, del pensiero»⁷² dell'attore come degli spettatori. La posizione di Andrea Lietti relativa alla problematica espressiva diderotiana – sintetizzata dallo studioso H. Dieckmann nella preoccupazione del *philosophe* di riuscire a «cogliere i moti e gli affetti del cuore direttamente, immediatamente, e di esprimerli per mezzo dell'arte senza perdere nulla della loro spontaneità, intensità e freschezza, senza trasformarli in qualcosa di convenzionale e remoto»⁷³ – appare ben esemplificativa di quel carattere “universale” della recitazione attoriale appena messo in luce, rimanendo però aperta e non definitiva, rispecchiando così il senso più intimo dell'arte dell'attore:

la sua [di Diderot] preoccupazione è il *fulcro della ricerca attoriale*. Portiamo sempre la nostra storia, nostro malgrado. Il fatto sta nel decidere di lasciarla scorrere attraverso il gioco teatrale. Giocare le mie ferite al servizio del teatro, di un testo, di un personaggio, del pubblico. Giocare il nostro desiderio, la nostra “animalità” fino in fondo. Mostrarsi e rendersi visibili. E la preoccupazione di Diderot, ripeto, è il movente della pratica teatrale, infatti torniamo ancora al termine “*immediatezza*”: come posso replicare e rimanere allo stesso tempo spontaneo? È il grande tema. Quindi non posso rispondere in maniera definitiva perché se ci fosse un “segreto” saremmo di fronte a una chiave sola che apre tutto e tutti e questo lavoro non avrebbe senso per me. La ricerca vive nella domanda, altrimenti avremmo una specie diversa, una sorta di “ingegneri del teatro”, con tutte le risposte a portata di mano⁷⁴.

⁷¹ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 8.1 – Cinzia Brogliato, p. 179.

⁷² E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., p. 125.

⁷³ H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 1977, p. 138.

⁷⁴ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., Appendice, 5.3 – Andrea Lietti, p. 175.

L'attore, anche contemporaneo, crea dunque sulla scena, ad ogni replica, una spontaneità nel senso di un'apertura alla realtà allo stesso tempo lucida e coinvolta, un essere connesso al circostante che ogni sera in scena porta a risultati diversi e nuovi, per l'attore come per gli spettatori, risultati in cui riecheggia un'indagine sempre rinnovata sull'umano. Però, proprio per preservare questa spontaneità attoriale, questo "sentire" mutuato dal grande attore diderotiano, non ha forse senso tendere verso il raggiungimento di una chiave univoca che permetta all'attore di "farsi natura", di divenire gesti nello spazio, espressivi di valori generali: il "segreto" vive nella ricerca, continuamente sfuggendo una situazione di stasi e appagamento con tutte le risposte a disposizione. Quindi se l'attore, nelle sue contraddizioni e nella sua ricerca mai conclusa, è prima di tutto un artigiano, un mestierante che lavora «la vita in scena organicamente e onestamente per fare in modo di "divenire" sempre in ogni istante, ed essere leggibile, credibile, creativo»⁷⁵, allo stesso tempo è anche colui che – riprendendo le parole di Cinzia Brogliato nelle quali risuona tutto il percorso di questo articolo – è capace di

vedere oltre l'apparenza, di scavare al di sotto dello strato superficiale di ciò che ved[e]. Vedere la vita e i suoi elementi espressivi come da "fuori", prendendone in primo luogo una distanza per ben vederla nella sua interezza. Detto questo, far aderire questa prima osservazione alla propria anima, al proprio essere, alla propria capacità di intuire, rielaborare, rappresentare, ricreare...in modo che quello stesso elemento prenda una forma nuova e nuova vita⁷⁶.

Nell'arte scenica attuale quindi, quale che sia l'orientamento ideologico o il modo di lavorare, permane la ricerca della diderotiana «trascendenza immanente»⁷⁷ da parte dell'attore, dove il modello ideale portato sul palcoscenico assomma il polo caldo e quello freddo del talento artistico in due momenti tra loro dialoganti: il primo è quello in cui l'artista mette in atto un'interpretazione che è una traduzione della realtà circostante basata, oltre che su un'esaltazione entusiasta e produttiva davanti alla natura, anche su altre prerogative, quali «spirito di osservazione finissimo, visione dilatata a contenuti

⁷⁵ Cfr. Ivi, Appendice, 9.3 – *Andrea Lietti*, p. 182.

⁷⁶ Cfr. Ivi, Appendice, 9.1 – *Cinzia Brogliato*, pp. 181-182.

⁷⁷ F. Piselli, *L'orologio vivente e il paradosso dell'immobile*, Celuc, Milano 1974, p. 192

cosmici, apertura a qualsiasi conoscenza o impresa, e capacità pratiche»⁷⁸. Il secondo momento riguarda invece l'essenza del modello ideale – che traspira dalla tela del pittore o viene “indossato” dall'attore sul palcoscenico – che è, come si è più volte ricordato, un “divenire natura” dell'artista, il quale cioè non contempla la realtà da un punto di vista esterno ma è in essa immerso, sollecitando così tutti i sensi dell'io corporeo e vivendone percettivamente la mutevolezza; un “occhio estetico”, che ritorna continuamente sul darsi delle cose e che permette all'attore di «scavare al di sotto dello strato superficiale di ciò che vede»⁷⁹, divenendo così specchio creativo della “naturalità” dell'uomo attraverso il “fare” scenico.

⁷⁸ Ivi, p. 196.

⁷⁹ Cfr. C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, cit., pp. 181-182.

Appendice 1

Biografie degli artisti

Cinzia Brogliato inizia la sua formazione frequentando dal 1988 al 1991 un corso di danza popolare con Anne Guilleromou; dal 1993 al 1995 frequenta la scuola di recitazione *Quelli di Grock – Milano* e prosegue i propri studi teatrali prima all'*Acting Center* di Richard Gordon Milano (1995-1996), poi presso il laboratorio permanente al ComTeatro diretto da Claudio Orlandini (1996-1997). Negli stessi anni frequenta *workshop* e seminari condotti da artisti quali Claudio Orlandini, Michela Lucenti, Dominique De Fazio, Nicola Bartolini Carrassi (doppiaggio), Danio Manfredini, Gary Barkett del *Living Theatre*, Dioume Mamadou. Dal 1995 lavora come attrice in diverse produzioni, collaborando con gli Atecnicisti di Busto Arsizio, Fuoriscena di Mario Migliara, gli Eccentrici di Dadarò, Teatro stabile Giuditta Pasta di Saronno, Telem Teatro di Grosseto, Impronta Teatro, e collabora attualmente con la compagnia ComTeatro diretta da Claudio Orlandini.

Francesco Errico nasce a Milano il 25 gennaio 1989, si diploma con borsa di studio nel 2011 presso la scuola *Quelli di Grock* di Milano, al laboratorio permanente condotto da Claudio Orlandini. Negli anni studia con Claudio Orlandini, Danio Manfredini, Cesare Ronconi, Roberto Rustioni e Luca Micheletti. Nel 2013 è finalista al premio Gino Cervi e per due anni di fila è finalista al Premio Hystrio. Lavora come attore per PactadeiTeatri, TrentoSpettacoli e Oyes, I Guitti, MTM Manifatturerie Teatrali Milanesi e per Gipo Gurrado col quale arriva finalista al Roma Fringe Festival. Partecipa al Festival “Mix” del Piccolo Teatro di Milano come lettore. Vince, come attore, il Festival Fantasio 2015 con *Lo soffia il cielo*, regia di S. Cordella, che diventa poi produzione Trentospettacoli e insieme a Cinzia Spanò arriva finalista al TheatricalMass 2017. È direttore artistico della compagnia *PuntoTeatroStudio* dove lavora come insegnante, attore e regista in numerose produzioni.

Andrea Lietti nasce a Milano il 14 febbraio 1983, si diploma con borsa di studio nel 2010 presso la scuola di *Quelli di Grock* di Milano, frequentando il Laboratorio

Permanente condotto da Claudio Orlandini. Studia con Pietro De Pascalis, Brunella Andreoli, Maurizio Salvalallo. Approfondisce elementi di teatro-danza con Susanna Baccari, Maria Carpaneto e Maja Delak. Frequenta laboratori di arte mimica con Andrea Ruberti e Alessandro Larocca. Studia con il regista polacco Krystian Lupa al Festival della Biennale di Venezia. Viene scritturato in diverse produzioni della compagnia di *Quelli di Grock*. È direttore artistico della Compagnia *PuntoTeatroStudio* di Milano dove lavora come attore, regista e drammaturgo. Fonda attraverso *PuntoTeatroStudio* la scuola di formazione attorale *PTSchool*, dove insegna. Attore in diverse produzioni dirette dal compositore e regista Gipo Gurrado. Ha studiato batteria e percussioni presso la Scuola Civica di Musica di Cinisello Balsamo, l'Accademia di Musica Moderna di Milano e l'Accademia Musicale Valsassina.

Roberta Rovelli nasce a Milano il 6 giugno 1978, si diploma al Liceo classico e frequenta per due anni la facoltà di Lettere Moderne presso l'Università degli Studi di Milano, che abbandona poi per dedicarsi al teatro. Nel 1998 si diploma con borsa di studio alla Scuola di teatro *Quelli di Grock*, frequentando il Laboratorio Permanente condotto da Claudio Orlandini. Nel 2004 frequenta il corso di perfezionamento tenuto da Luca Ronconi. Studia con Dominique De Fazio (membro dell'*Actors Studio*, NY). Dal 2008 è insegnante presso *Quelli di Grock*. Viene scritturata in diverse produzioni della compagnia di *Quelli di Grock*, come *Officina Pinocchio*, *Di terra e di aria*, *Un angolo di Paradiso*, *L' avaro*, *La bottega del caffè*. Altre produzioni in cui recita sono: *Ondine*, regia di André Ruth Shammah (2014); *Don Giovanni*, di Filippo Timi (2013); *Tre atti unici*, di A. Cechov, regia R. Rustioni (2012); *Mi chiamo Roberta ho quarant'anni...*, di A. Nove, regia E. Martinelli (2008); *Il gabbiano*, di M. Crimp, regia Mabellini (2008); *Noccioline*, di Paravidino, regia V. Binasco (2007); *Happy Family*, regia A. Genovesi (2007); *Debris/Patè*, regia P. Sepe (2006); *Il Vuoto, ovvero quel che resta di Bertolt Brecht*, regia di A. Punzo (2005); *Iron*, di Paolo Zuccari (2004); *Babele*, testo di Letizia Russo, regia P. Zuccari (2004); *Nihil, Nulla*, di Armando Punzo (2000); *Enrico V*, di P. Delbono (2000).

Appendice 2

Questionario di Estetica teatrale

*Viene riportato di seguito il questionario, strutturato in nove domande concernenti tematiche fondanti l'estetica teatrale diderotiana, oggetto dell'articolo e da cui derivano le risposte dei quattro attori e formatori teatrali. Nel presente lavoro sono state approfondite solo alcune domande, funzionali al tema trattato; per un'analisi completa di tutti e nove i punti del questionario, nonché per leggere le risposte dirette degli attori intervistati, si rimanda all'elaborato di tesi magistrale: C. Uberti Foppa, *Il teatro della realtà: l'estetica di Diderot fra natura e arte*, relatore M. Mazzocut-Mis, Milano 2018, capitolo terzo – III. Alla ricerca di Diderot e Appendice, pp. 143 e 164.*

1) *Scrive Denis Diderot nei Dialoghi sul Figlio naturale (1757-758): «Per fortuna un'attrice di limitato buon senso, di mediocre acutezza, però di grande sensibilità, coglie senza fatica uno stato d'animo e trova, senza pensarci, l'accento proprio di molti sentimenti diversi che si fondano insieme, e che costituiscono la situazione che tutta la sagacia del filosofo non riuscirebbe ad analizzare. I poeti, gli attori, i musicisti, i pittori, i cantanti capaci, i grandi danzatori, gli amanti sensibili, i veri devoti, tutta questa folla entusiasta e appassionata sente fortemente e riflette poco. Non è la regola; è qualcosa di più immediato, più intimo, più oscuro e più certo che li guida e li illumina»⁸⁰.*

Sempre Diderot scrive poi, nel più tardo e più famoso Paradosso sull'attore (1770-1780): «Ma il punto essenziale su cui il vostro autore e io abbiamo opinioni del tutto opposte, sono le qualità principali di un grande attore. Per me deve avere molta intelligenza e deve essere un osservatore freddo e calmo; di conseguenza esigo che abbia capacità di penetrazione e che sia privo di sensibilità, che possieda l'arte di imitare tutto o, ciò che è lo stesso, un identico atteggiamento di fronte a ogni sorta di caratteri e di ruoli. [...] Se l'attore fosse sensibile, gli sarebbe onestamente permesso di recitare due volte di seguito uno stesso ruolo con uguale trasporto e uguale successo? Molto appassionato alla prima rappresentazione, alla terza sarebbe esaurito e freddo. Se invece sarà un imitatore attento e un saggio discepolo della natura, copiando rigorosamente se stesso o i propri studi e osservando continuamente le nostre reazioni

⁸⁰ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 103.

rafforzerà la sua recitazione, anziché indebolirla, con le nuove riflessioni che avrà raccolto. Non sarà umorale, perché è come uno specchio sempre pronto a mostrare gli oggetti e a mostrarli con uguale precisione, uguale forza e uguale verità. Simile al poeta, va continuamente ad attingere nel fondo inesauribile della natura; se così non fosse, ben presto vedrebbe estinguersi la sua ricchezza. Se è se stesso quando recita, come potrà cessare di esserlo? Se vuole cessare di esserlo, come potrà cogliere il punto preciso in cui porsi e fermarsi?»⁸¹

Ecco qui delineate, in poche righe, quelle che la teoria teatrale successiva ha definito le due posizioni diderotiane in favore, rispettivamente, dell'attore cosiddetto "caldo" e di quello "freddo", poli apparentemente antitetici attorno ai quali la teoria e pratica attoriale novecentesca si è schierata; facendo riferimento alla tua concreta pratica teatrale, quale delle due frasi faresti tua, e perché? Si potrebbero invece amalgamare in qualche modo, e se sì, perché?

2) *Sempre nei Dialoghi sul Figlio naturale Diderot affronta il tema del corpo dell'attore e l'importanza dei suoi gesti sulla scena: «Cos'è che colpisce nello spettacolo dell'uomo animato da una grande passione? Le parole? Talvolta. Ma ciò che commuove sempre sono le grida, le sillabe inarticolate, la voce rotta, qualche monosillabo che sfugge ogni tanto, un certo mormorio in gola, tra i denti. La violenza del sentimento tronca il respiro e turba l'anima, perciò le sillabe delle parole si separano, l'uomo passa da un'idea all'altra. Comincia mille discorsi. Non ne finisce nessuno: e tranne qualche sentimento che esprime nel primo impeto, e a cui torna continuamente, il resto non è che un susseguirsi di rumori deboli e confusi, di suoni tronchi, d'accenti soffocati che l'attore conosce meglio dello scrittore. La voce, il tono, il gesto, l'azione, questo è di pertinenza dell'attore; ed è questo che ci tocca, soprattutto nello spettacolo delle grandi passioni. È l'attore che dà al discorso tutta l'energia. È lui che porta alle orecchie la forza e la verità dell'accento»⁸².*

Relativamente a questo valore espressivo del gesto dell'attore può essere utile richiamare un'osservazione tratta dal testo di C. Rozzoni Realtà e irrealtà del gesto teatrale che evidenzia quella "verità", quel "non detto" sotteso al corpo dell'attore e

⁸¹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., pp. 15-16.

⁸² D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., p. 101.

percepito dagli spettatori: «L'attore sembra quasi "scegliere" di "lasciarsi scegliere" da un'"essenza" brulicante di possibilità, possibilità non certo preformanti – in quanto non predeterminano le forme assunte dall'attore –, ma che appaiono come l'invisibile sorgente – e prodotto – del suo gesto teatrale. Se non ci fosse questo "lucido brulicare" che il genio attoriale sa farci sentire, "non avremmo nulla di meglio da fare che rappresentare gli esseri così come sono", e i loro gesti ci apparirebbero come inutili e sterili copie, incapaci di apportarci la benché minima conoscenza»⁸³.

Sei d'accordo con queste due affermazioni? Perché? Quale può essere secondo te questa verità del gesto teatrale, questa conoscenza che il corpo porta in scena e trasmette agli spettatori?

3) «È qui che si vede la natura. Eccola la dimora sacra dell'entusiasmo. Un uomo è stato dotato di genio? Abbandona allora la città ed i suoi abitanti. Ama, secondo l'indicazione del cuore, mescolare le lacrime al cristallo di una fontana; portare dei fiori su una tomba; calcare con piede leggero l'erba tenera del prato; attraversare a passo lento campagne fertili; contemplare i lavori degli uomini; fuggire nel profondo delle foreste. Ne ama l'orrore segreto. Va errando. Cerca un antro che lo ispiri. Chi è che unisce la sua voce al torrente che scende dalla montagna? Chi è che sente il sublime di un luogo deserto? Chi è che si ascolta nel silenzio della solitudine? È lui. Il nostro poeta abita sulle rive d'un lago. Fa vagare lo sguardo sulle acque e il suo genio s'espande. E là viene colto da quello stato d'animo a volte tranquillo, a volte violento che lo eccita o lo placa a suo piacere...Oh, Natura, tutto ciò che è bene è racchiuso in te! Tu sei la sorgente feconda di tutte le verità! ...Non c'è al mondo che la virtù e la verità che siano degne di interessarmi...L'entusiasmo nasce da un oggetto della natura. Se lo spirito l'ha visto sotto aspetti sorprendenti e diversi, ne è preso, agitato, tormentato. L'immaginazione si scalda. La passione si eccita. Si è successivamente sbalorditi, inteneriti, indignati, adirati. Senza l'entusiasmo, o l'idea vera non si presenta affatto; o se per caso la si trova, non la si può afferrare...Il poeta sente il momento dell'entusiasmo; è dopo che ha meditato»⁸⁴.

⁸³ C. Rozzoni, *Realtà e irrealtà del gesto teatrale*, cit., p. 132.

⁸⁴ D. Diderot, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, cit., pp. 98-99.

Quanto queste parole di Diderot – tratte dai Dialoghi sul Figlio naturale – che si descrive davanti alla natura ti risuonano? Perché?

4) *Diderot, in un suo testo teatrale dal titolo Il Nipote di Rameau (scritto di getto e rielaborato durante un ventennio, almeno dal 1761 e fino al 1780), fa dialogare Lui e Moi, due soggetti identificati rispettivamente nel Nipote di Rameau, attore e pantomimo eccellente ma caduto in rovina e diventato così spregiudicato cortigiano, e in Diderot stesso, filosofo che nel testo ricopre il ruolo di spettatore delle pantomime teatrali di Lui: «Oltre a quello che lo porta a inseguire il soddisfacimento di bisogni materiali» analizza C. Rozzoni «Lui sente anche un altro bisogno: quello di essere riconosciuto, e per questo ha bisogno di Moi. Non sente forse la necessità, alla fine dell'opera, di farsi confermare da Moi di essere sempre lo stesso? Ha bisogno di confermarsi di fronte al filosofo, di andarlo a braccare, eppure, nello stesso tempo, di mettere in crisi la sua identità, di lasciare nel filosofo tracce del suo passaggio. [...] Lui rimane sterile di fronte alla parola del filosofo, il quale, invece, si trova smascherato, e “fecondato”, da Lui stesso. Mimando le pieghe della società, questo demone “fa uscire la verità”: una maieutica umoristica che si oppone all'ironia socratica. Esercita l'arte della levatrice nei confronti del filosofo, facendo emergere la verità dalla bocca di quest'ultimo: “Secondo me, quella che voi chiamate la grande pantomima dei pezzenti è la grande danza di tutta la terra”»⁸⁵.*

Nel rapporto Lui-Moi si può scorgere secondo te l'attuale rapporto attore-spettatori? Perché? L'attore è dunque colui che nelle sue azioni presenta «molte delle cose che si pensano e in base alle quali ci si comporta, ma che non si dicono. Ecco, in verità, la differenza più evidente tra il mio uomo e la maggior parte della gente che ci è intorno»⁸⁶?

5) *Scriva l'autorevole studioso di Diderot H. Dieckmann nel suo libro Il realismo di Diderot: «Ciò che interessa è la convinzione di Diderot che la cicatrice ci dia il volto vero. Per “vero” Diderot intende, a mio avviso, aderente alla vita così come noi l'osserviamo intorno a noi. [...] Al modo stesso che le cicatrici fisiche e morali – le*

⁸⁵ C. Rozzoni, *Lui, il mostro? La deformazione dell'io ne Il nipote di Rameau*, cit., p. 17.

⁸⁶ D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, a cura di M. Brini Savorelli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2002, p. 75.

prime considerate come conseguenze delle seconde – rivelano la nostra “vera” natura, i nostri desideri, le nostre passioni e volizioni, l’“animalità” dell’uomo, così pure il mot de caractère (termini sinonimi sono: cri de nature, cri de passion, accent inarticulé de la passion) rivela il segreto del nostro cuore. Le une e l’altro ci mostrano così come siamo e come ci plasmano i nostri contatti, scambi o conflitti con il mondo che ci circonda nella nostra esistenza quotidiana. La principale preoccupazione di Diderot riguarda ora la possibilità di cogliere i moti e gli affetti del cuore direttamente, immediatamente, e di esprimerli per mezzo dell’arte senza perdere nulla della loro spontaneità, intensità e freschezza, senza trasformarli in qualcosa di convenzionale e remoto»⁸⁷.

Facendo riferimento alla tua pratica teatrale, come risponderesti a questa preoccupazione centrale nel pensiero di Diderot?

6) *Ecco come il Nipote di Rameau, nel testo diderotiano citato al punto n.4, definisce la propria arte teatrale: «Tieni i vizi che ti sono utili, ma non averne né il tono né l’apparenza, che ti renderebbero ridicolo. Per essere certi di non averne né tono né apparenza, bisogna conoscerli. [...] Io sono io, e resto quel che sono, ma parlo e agisco come conviene. [...] Il vizio colpisce gli uomini solo di tanto in tanto. Le manifestazioni esteriori del vizio li feriscono sempre. Forse sarebbe meglio essere un insolente, che averne la fisionomia: l’insolente per carattere insulta solo di quando in quando; l’insolente per fisionomia è tutto un insulto. Il mio unico merito a questo proposito è di aver fatto sistematicamente, per una giusta mentalità, per ragionevolezza e colpo d’occhio, ciò che la maggior parte degli altri fa per istinto. Donde viene che io sono ridicolo solo quando voglio, e in quel caso li lascio indietro di gran lunga; la stessa arte che mi insegna a salvarmi dal ridicolo in certe occasioni, mi insegna anche, in altre, a coglierlo in modo superiore. Allora mi ricordo tutto quello che gli altri hanno detto, tutto quello che ho letto, e vi aggiungo tutto quello che esce dal più profondo di me, che si rivela qui sorprendentemente fecondo»⁸⁸.*

Basandosi sulla tua esperienza teatrale, saresti d’accordo con una tale definizione dell’arte dell’attore? Perché?

⁸⁷ H. Dieckmann, *Il realismo di Diderot*, cit., p. 138.

⁸⁸ D. Diderot, *Il Nipote di Rameau*, cit., p. 49.

7) Grimm, amico e confidente di Diderot, all'interno del dibattito settecentesco relativo alla caratteristica principale propria dell'attore quando recita e che vedeva schierate la ragione contro il sentimento, conclude laconicamente che «il grande attore è quello che è nato con il talento della recitazione in modo superlativo e che ha perfezionato tale dono con lo studio. So bene che questa definizione non insegna nulla, ma è così per tutte le definizioni esatte; accontentatevi»⁸⁹.

A tuo parere, qual è la caratteristica che definisce un grande attore? Lo studio? La sensibilità? Entrambe le caratteristiche? Come ti poni nei confronti della definizione data da Grimm? Perché?

8) Che cos'è per te la sensibilità dell'attore sulla scena? Può essere quel lucido "sentire" la realtà attraverso le rappresentazioni, quel divenire la presentazione sensibile di un'idea, facendo così percepire al pubblico il passaggio intermedio fra individualità e universalità, il momento in cui l'attore viene superato per raggiungere quella "singolarità impersonale" in cui egli perde il proprio egoismo (nel significato prettamente etimologico di "se stesso") attraverso un'esperienza individuale di cui lo spettatore può sentire l'idea, esibita sensibilmente? Saresti d'accordo con l'analisi dello studioso E. Franzini che, ripercorrendo la posizione teorica di Diderot, afferma che «il grande attore quando rappresenta, non è catturato e dominato dalla scena, ma esce da sé e la controlla: la verità non è la presenza immediata, né la riproduzione, bensì una rappresentazione che descrive il senso molteplice delle cose, riflettendo sulla loro natura, cogliendone il principio, facendola divenire un modello formale di riferimento, che supera l'istante e afferra ciò che caratterizza il fenomeno. [...] Diderot ribadisce che non si tratta di bloccare "l'attimo fuggente della natura", ma di rappresentare "un'opera d'arte progettata coerente, con uno sviluppo e una durata". Il "modello" dell'attore non è una realtà statica e immutabile, derivando invece dalla capacità di interpretare la natura, dalla possibilità di scegliere non un solo punto di vista, bensì quell'essenza non immaginaria che li sintetizza, dimenticando se stesso»⁹⁰?

⁸⁹ F. M. Grimm, in una nota dell'1 novembre 1770 al saggio di Diderot *Observations sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais*, citato in M. Mazzocut-Mis, *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, Led, Milano 2010, p. 118.

⁹⁰ E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., p. 113.

9) *«In una società e in una cultura dove sembra di vivere solo tra situazioni perturbanti, che sono tutte quelle occasioni in cui gli uomini si “reificano”, trasformandosi in fantocci, in marionette, in macchine, in automi, in criceti su una ruota, in cui l’altro appare come uno strumento, in cui la vita si immobilizza in un’inquietante ambiguità, si pone un orizzonte in cui la vita può trionfare, in cui la società, e i soggetti in essa vadano in una direzione “vitale”, in cui la percezione sia viaggio e cambiamento. Lo spirito associativo che vive nell’Illuminismo annulla la ripetizione, l’uomo trasformato in marionetta, ogni occasione in cui il sentimento è “compresso”: una società che perturba, come tutti i poteri perturbanti, deve permettere di far scoprire uno strato più “profondo”, in cui l’elogio banale del fatto, della presenza, della materia sia superata e la società possa riprendere il cammino, senza astratti teleologismi, verso la sua destinazione metafisica, verso quel non so che come forza dell’immaginazione e della sua produttività.*

In questo lavoro l’artista, il filosofo, l’attore di cui parla Diderot [...] è il “mediatore”, nella consapevolezza, che la perfetta chiarezza, distinzione e adeguazione di una conoscenza intuitiva non può darsi nella contingenza, e la tensione verso la perfezione, verso la verità, deve essere simbolica: ironia, rappresentazione, arte, immaginazione, teatro sono simboli (dunque, per definizione, imperfetti perché hanno in sé, in quanto mediazioni, aspetti materiali, meccanici, formali e contingenti) per condurre verso una verità che deriva da uno scavo nell’oscuro, da un disvelamento delle stratificazioni di senso che si pongono in noi, nella società e nella natura. Il filosofo, l’artista, l’attore o chiunque sia in grado di “vedere”, in quanto soggetto che valorizza attraverso l’immaginazione, l’espressione o la ragione la dinamicità delle cose, è il miglior esempio di colui che, “distaccato” dal mondo, ma paradossalmente in esso più inserito in virtù della profondità del suo sguardo e della complessità della sua intelligenza comunicativa, cerca delle cose il significato segreto, velato dall’oscuro e dal pregiudizio, per sottolinearne elementi che non colpirebbero abitualmente i nostri sensi e che si tratta dunque di esibire e comunicare. Lavoro che si compie attraverso una forza “ingegnosa” che, perché ironia, e teatro, sa “porre a distanza”, consapevole della necessità di esercitare sempre di nuovo un dialogo assiologico che si rinnova,

dove le forme, e la loro vita, cercano al tempo stesso la stabilità del senso e la mobilità della contingenza»⁹¹.

Come, dove e perché le parole di E. Franzini, che riprendono l'estetica teatrale di Diderot, ti risuonano?

⁹¹ Ivi, pp. 137-138.