

Articoli/6

La réforme théâtrale di Diderot e i suoi collegamenti con Stanislavskij

Fabrizio Vona  0009-0008-5668-4778

Articolo sottoposto a doppia *blind peer review*. Ricevuto il 29/10/2022. Accettato il 11/03/2023.

DIDEROT'S THEATRICAL REFORM AND ITS CONNECTIONS WITH STANISLAVSKI

Within the history of theater, the 18th century marked some decisive milestones, not only with regard to the theoretical aspect, but also and especially under the aspect of dramaturgy and acting practice. Indeed, it was in the second half of the century that the foundations were laid for the great theatrical revolution that was to develop in the late nineteenth and early twentieth centuries. One of the protagonists of this season was undoubtedly Denis Diderot who was among the first to elaborate some decisive instances of reform that would come to full maturity more than a century later. Too many times, however, not only has there been a desire to see a kind of inconsistency among his writings on the theater but, starting with one of his most famous works, the *Paradoxe sur le comédien*, too much emphasis has been placed on the possible connection between his theatrical vision and that of Bertolt Brecht. In the writer's opinion, however, Diderot's writings on theater, when read through an overview, not only retain their own internal coherence, but also offer us the possibility of grasping a surprising connection with some of the theories that K. Stanislavski would bring together in his famous «system».

1. Una visione critica

Diderot si avvicinò al teatro sin da giovanissimo, fin dalla frequentazione del collegio *Luois-le-Grand* diretto dai gesuiti dove, per una precisa scelta pedagogica, al teatro veniva riservata molta importanza. Uscito dal collegio divenne uno spettatore attento e assiduo nonché estremamente critico verso gli spettacoli a cui assisteva. Fu proprio attraverso questo approccio critico che svilupperà una sua personale e rivoluzionaria idea di *réforme théâtrale*. Il teatro del Settecento, del resto, si caratterizzava per la sua superficialità e mediocrità¹. La recitazione,

¹ Al di là del noto pressapochismo caratterizzante l'apparato scenografico e costumistico, nella maggior parte dei casi gli attori, soprattutto i primi, non avevano il minimo rispetto del testo il quale poteva essere modificato a loro piacimento con il solo obiettivo di ottenere un facile applauso. Questo vizio si è radicato per molto tempo. Vale la pena a tal proposito di menzionare un aneddoto: ancora nella seconda metà dell'Ottocento il copione del capocomico e grande attore Ermete Novelli (1851-1919) non riportava le sue battute e al loro posto c'era

tranne rare eccezioni, era declamatoria, enfatica, di maniera. Perfino lo spazio scenico non godeva del rispetto dovuto: il pubblico occupava parte della scena e si dovette attendere il 1759 affinché «a Parigi, si arriverà a sloggiare dal proscenio della Comédie Française i cosiddetti ‘spettatori importanti’. E soltanto nel 1763, Garrick potrà gloriarsi di essere riuscito ad abolire l’intrusione del pubblico nello spazio riservato agli attori»². Era questa l’ambientazione nella quale Diderot meditò le sue riflessioni sul teatro.

Le prime le ritroviamo nel romanzo *Les bijoux indiscrets* del 1748, dove ai capitoli XXXVII e XXXVIII venivano presi di mira tutti i difetti delle scene francesi di cui si è fatto cenno ed in particolar modo la recitazione innaturale ed enfatica³. Nel 1751, con la *Lettre sur les sourds et muets* del 1751, rifletterà invece sull’importanza del gesto e del movimento⁴. Al di là di questi primi seppur importanti accenni, gli scritti nei quali Diderot inizierà a dispiegare in maniera più ampia e articolata la sua idea di *réforme* sono: i tre dialoghi accompagnatori dell’opera *Le Fils naturel* del 1757 e il trattato teorico intitolato *Le Discours sur la poésie dramatique* pubblicato assieme alla sua seconda fatica teatrale, *Le Père de famille* del 1758⁵. Gli *Entretiens sur le Fils naturel*, pur rimanendo in un certo senso fortemente legati all’opera da cui prendevano spunto, contenevano importanti riflessioni sulla composizione drammatica e forti critiche al pressapochismo dell’ambiente teatrale dell’epoca⁶. Per certi versi più decisivo appare *Le Discours sur la poésie dramatique* dove l’autore elabora in maniera ancor più precisa e sistematica le sue idee sul teatro, sulle sue funzioni e le sue regole. Molto importante è anche la lettera di risposta che Diderot inviò a M.me Riccoboni il 27 novembre del 1758⁷. In questo scambio epistolare emergono due posizioni antitetiché: da una parte una scrittrice e attrice esponente di una famosa

uno spazio bianco. Questo faceva sì che il suggeritore, arrivato a quel punto, si fermava e si metteva in ascolto delle improvvisazioni quotidiane del maestro. Va inoltre precisato che la figura del suggeritore fu abolita molto tardi, soprattutto in Italia, dove Luchino Visconti e Giorgio Strehler, solo per fare due esempi, ancora nel secondo dopoguerra dovettero faticare molto per convincere gli attori ad imparare a memoria le loro parti. Per un approfondimento sui vizi e sulle lacune del teatro del Settecento si vedano, tra i numerosi altri, R. Tessari, *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma 2003, pp. 3-52; O. G. Brockett, *Storia del Teatro*, trad. it. A. De Lorenzis, a cura di C. Vicentini, Venezia 2019, pp. 273-361; C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. D. Bonino, II, Torino 2000, pp. 5-48; R. Alonge, F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara 2019, pp. 159-205.

² R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, p. 45.

³ Cfr. D. Diderot, *Les bijoux indiscrets*, in Id., *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano 2019, pp. 1809-1823.

⁴ Cfr. Id., *Lettre sur les sourds et muets, a l’usage de ceux qui entendent et qui parlent avec des additions*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. 313, 315.

⁵ Gli scritti menzionati sono inseriti in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze 1980.

⁶ Eloquente in tal senso la battuta «*Ero triste, quando andavo agli spettacoli, e confrontavo l’utilità del teatro con la poca cura con cui si formano le compagnie*», Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Teatro e scritti sul teatro*, pag. 103.

⁷ Inserite anch’esse ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, queste due lettere possono leggersi in *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 315-328.

famiglia di comici italiani⁸, fortemente legata alle tradizioni e alle consuetudini della pratica teatrale dell'epoca⁹, dall'altra le idee di un intellettuale, non l'unico certamente ma sicuramente uno dei primi, che fu capace di elaborare alcune innovative teorie che giungeranno a completa maturazione più di un secolo dopo¹⁰. C'è un ulteriore aspetto che merita di essere sottolineato: Diderot può essere considerato, per usare un'affermazione di Lessing, il primo grande filosofo ad occuparsi di teatro dopo Aristotele¹¹. Questo ci induce a sostenere che le sue indagini e le sue riflessioni sull'arte drammatica vanno necessariamente inserite in un discorso più ampio, profondo e articolato. In piena sintonia con i sentimenti e le teorie del nuovo umanesimo illuminista¹², l'arte e in particolare il teatro, sono visti come indispensabili strumenti pedagogici. Il teatro diviene il luogo dove poter coltivare slanci e passioni, il luogo dove coltivare grandi ideali, il luogo dove l'essere umano, in quanto soggetto perennemente diveniente e costruttore del proprio Io¹³, può ampliare continuamente le sue potenzialità gnoseologiche e aprirsi a nuove forme del sapere. Se l'obiettivo era dunque quello di riportare il teatro all'altezza dei suoi compiti allora, non soltanto occorreva superare la

⁸ Oltre che famosi attori, alcuni membri della famiglia Riccoboni avevano pubblicato importanti scritti sul teatro e sulla recitazione. Il marito di M.me Riccoboni, François, nel 1750 pubblicò *Art du théâtre*, in risposta al trattato in versi intitolato *Dell'arte rappresentativa* che suo padre, il famoso Luigi Riccoboni, in arte *Lelio*, aveva pubblicato nel 1728 a Londra. Se Luigi si dimostrava fautore della teoria emozionalista, il figlio François, in arte *Lelio fils*, era sostenitore dell'opposta teoria antiemozionalista. I due trattati si inseriscono, (per dovere di completezza non possiamo non citare, tra gli altri, il lavoro che Rémond de Sainte-Albine pubblicava nel 1747 intitolato *Le comédien*), nella polemica in voga in quel momento tra i sostenitori della teoria emozionalista e i sostenitori della teoria antiemozionalista e nella quale Diderot entrerà a pieno titolo. Ad avviso di chi scrive, tuttavia, inserire Diderot tra i fautori della teoria antiemozionalista, come da più parti è stato fatto, ci appare estremamente riduttivo. La posizione diderotiana, infatti, appare molto più complessa e articolata. Per un approfondimento sulla controversia tra gli emozionalisti e gli anti si veda, tra gli altri, la ricostruzione di Claudio Vicentini, Cfr. C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, pp. 5-48.

⁹ Per un approfondimento sull'insofferenza e la lotta di molti intellettuali del periodo, tra cui lo stesso Diderot, contro l'«artigianato» della pratica teatrale artificiosa e sclerotizzata si veda L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari-Roma 2004, p. 5 e ss.

¹⁰ Con il presente lavoro, come vedremo, cercheremo di individuare alcune intuizioni diderotiane sulla recitazione che troveranno piena applicazione solo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Vale inoltre la pena di rammentare, come ormai viene unanimemente riconosciuto, che le sue prime due opere teatrali, *Le Fils naturel* e *Le Père de famille* hanno avuto il merito di aprire la strada al futuro dramma borghese, Cfr. tra gli altri, R. Alonge, F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, cit, pp. 187 – 205; L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, p. 5 e ss.; R. Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, pp. 53 e ss.; M. Grilli, *Introduzione*, in D. Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 3-31; O. G. Brockett, *Storia del teatro*, pp. 314 e ss.; Á. Heller, *Tragedia e filosofia*, a cura di A. Vestrucci, Roma 2020, pp. 83 e ss.; F. Cotticelli, *Il teatro del Seicento e del Settecento*, in *Storia del Teatro*, a cura di L. Allegri, Roma 2017, pp. 170, 171.

¹¹ Cfr., G. E. Lessing, *Das Theater der Herrn Diderot, Aus dem Franzosischen*, Berlin, 1760, II, p. 3.

¹² Cfr. tra gli altri, V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, Torino 2019, pp. 3 e ss.

¹³ Per un acuto approfondimento sul punto si vedano, tra gli altri, P. Quintili e V. Sperotto, *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. IX-LXIV.

mediocrità della pratica teatrale settecentesca, ma l'idea di *réforme théâtrale* che né scaturiva non poteva che risultare dirompente e rivoluzionaria. Infine, proprio in quanto inserite in una riflessione che andava ben al di là della stessa pratica teatrale, le teorie diderotiane sul teatro non potevano che assumere come centrali due concetti fondamentali della sua filosofia: il concetto di 'natura' e quello di 'verità'.

2. Verità, verità, verità! Una 'creazione organica'

Già a partire dagli scritti sul teatro del biennio 1757-1758 questi due concetti assumeranno un'importanza decisiva. Per quanto concerne l'utilizzo del termine verità, nella lettera indirizzata a M.me Riccoboni¹⁴, uno scritto di appena undici pagine, le parole vero e verità, direttamente collegate al tema della rappresentazione teatrale, sono scritte diciannove volte, di cui ben dieci soltanto tra la quinta e la sesta pagina. Affermazioni quali «non riconosco e non son disposto ad accettare a questo proposito che leggi basate sulla verità»¹⁵, oppure, in riferimento al possibile fallimento di una rappresentazione, asserzioni come «Se accade, è perché abbiamo dimenticato il vero»¹⁶ non devono dunque stupire. La verità è l'unica cosa che ci avvicina alla virtù ed entrambe sono «amiche delle belle arti»¹⁷. Sul punto poi Diderot specifica: «E di che mi commuoverò, più della verità e della virtù, le cose più potenti della natura?»¹⁸. Entra così in gioco anche il secondo concetto in questione, quello di natura, unico luogo dove la verità può essere ricercata. Afferma Diderot:

Noi cerchiamo dovunque una certa unità; è questa unità che fa il bello, reale o immaginario che sia; data una circostanza, questa circostanza trascina le altre, e il sistema viene fuori vero se la circostanza è stata presa dalla natura; falso, se si trattava di un fatto di convenzione o di capriccio¹⁹.

Verità e natura formano dunque un binomio imprescindibile a cui si accompagna naturalmente il concetto di bellezza²⁰. Nel terzo dialogo degli *Entretiens sur le Fils naturel*, alla domanda «Che cos'è la verità?», Diderot risponde che essa è «La conformità dei nostri giudizi con gli esseri» e alla domanda conseguenziale, «Qual è la bellezza d'imitazione?», la risposta è «La conformità

¹⁴ D. Diderot, *A M.me Riccoboni*, in *Teatro e scritti sul teatro*, pp. 318-328.

¹⁵ Ivi, p. 322.

¹⁶ Ivi, p. 323.

¹⁷ Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 309.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Id., *A M.me Riccoboni*, p. 322.

²⁰ Come osserva giustamente Valentina Sperotto «secondo Diderot la bellezza dipende dai rapporti, ma la norma sottostante a questi non è altro che la natura stessa», cfr. V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. V. Sperotto, Roma 2022, p. 50; si veda anche C. Duflo, *Diderot philosophe*, Paris 2003, pp. 373-375.

dell'immagine con la cosa»²¹. Per poter cogliere verità ed esprimere bellezza dunque, ciò che si intuisce e si teorizza, 'giudizi' nel caso del filosofo, e ciò che si intuisce e si rappresenta, 'immagini' nel caso dell'artista, dovrà essere conforme con gli esseri, con le 'cose' stesse. Poco prima Diderot aveva affermato che «Le bellezze hanno nelle arti lo stesso fondamento delle verità in filosofia»²² e questo perché, per entrambe, arte e filosofia, quel fondamento consiste proprio nella *conformità*. Teorizzare 'giudizi' ed esprimere 'immagini' conformi con gli esseri, con le 'cose', significa intuirne la forma che si origina dalla loro natura profonda, intima, nascosta; in altri termini significa intuire la loro forma organica. Questa idea la ritroveremo in Goethe, e sarà ripresa ed espressa chiaramente da Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica* in questi termini:

Meccanica è la forma, quand'essa è il risultato d'una causa esterna, senza correlazione con l'essenza dell'opera medesima; quand'essa è simile alla figura che si dà ad una materia molle, affinché questa la conservi indurendosi. La forma organica, per l'opposito, è innata col soggetto; passa come dire, dal di dentro al di fuori, e non arriva alla sua perfezione che in virtù dell'intero sviluppo del germe ov'essa risiede. Noi troviamo forme simili nella natura, dovunque operano le forze vitali [...]. Così nel regno delle belle arti, come in quello della natura che è il più sublime degli artisti, tutte le vere forme sono organiche, intendo dire determinate dal soggetto stesso dell'opera; in breve la forma non è altro che l'esteriore significativo, la fisionomia espressiva delle cose, tal quale esiste quando non è stata alterata da nessuna circostanza accidentale, e quando manifesta per tal guisa l'intima essenza dell'oggetto a cui pertiene²³.

Una forma che non subisce nessuna influenza esterna e svolge sé stessa partendo dalla sua natura nascosta, dal suo interno intimo, può dunque essere definita come forma organica. Di conseguenza, come i giudizi che riusciranno ad intuire, teorizzare ed esprimere questa organicità potranno essere definiti conformi così, nel campo dell'arte, i prodotti delle azioni creative, rappresentazioni e 'immagini', che riusciranno ad esprimere la natura nascosta, intima, la forma organica delle 'cose', potranno essere definite come creazioni organiche. Quando queste riflessioni vengono riferite all'arte drammatica, un'ulteriore considerazione risulta tanto inevitabile quanto fondamentale: visto che nell'arte drammatica la 'cosa' è l'attore, è l'oggettivarsi della sua corporeità, e visto che egli, al tempo stesso, è anche il soggetto creatore della 'cosa' stessa, allora la riflessione concernente le sue azioni interpretanti, ossia l'arte del recitare, rappresenterà il punto di partenza nonché il momento culminante di ogni riflessione e teorizzazione.

Come viene espressa da Diderot, nelle sue teorie sulla pratica teatrale, questa riflessione sulla forma organica? E la stessa, come si inserisce e con quali conseguenze, nelle sue riflessioni sulla figura dell'attore e sulle sue azioni creative?

²¹ D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 139.

²² *Ibid.*

²³ A. W. Schlegel, *Corso di Letteratura Drammatica*, trad. it. G. Gherardini, Milano 1844, p. 247.

Non è causale che tra tutti i suoi scritti sul teatro, proprio quelli concernenti la recitazione sono quelli che hanno maggiormente scatenato lunghe ed infinite discussioni. È possibile tentare di rispondere a queste domande attraverso l'approfondimento di due questioni: la prima concerne il tema della coerenza tra le diverse riflessioni diderotiane e la seconda riguarda l'approccio ermeneutico con cui ci si rapporta con le stesse ed in particolare con quelle espresse nel *Paradoxe*. Sulla prima questione non c'è dubbio che spesso si è caduti nella facile tentazione di voler sottolineare l'incoerenza, se non addirittura un totale cambio di prospettiva, tra i vari scritti diderotiani che si sono succeduti nel corso degli anni; per quanto concerne la seconda, va detto che le opere di Diderot hanno sempre suscitato polemiche, in particolare il *Paradoxe*, il quale è stato oggetto di un vivace dibattito dalla sua prima apparizione fino ai giorni nostri²⁴. Tuttavia, sul punto, troppe volte la critica si è limitata a sottolineare il parallelismo tra le teorie di Diderot con quelle di Bertold Brecht. Certamente questo parallelismo si dimostra fondato, eppure, ad avviso di chi scrive, occorre domandarsi se possono essere prese in considerazione anche altre possibili interpretazioni. Come tenteremo di dimostrare infatti, mentre il giudizio di incoerenza ha spesso impedito di cogliere pienamente la virtuosa evoluzione delle riflessioni diderotiane, la sottolineatura, pressoché unanime, del parallelismo con le teorie brechtiane, ha impedito di cogliere i possibili collegamenti tra alcune riflessioni di Diderot sulla recitazione e talune teorie che Stanislavskij farà confluire nel suo 'sistema'²⁵.

3. Incoerenza o virtuosa evoluzione?

Certamente sulla prima questione, quella relativa ad un possibile cambio di prospettiva, non v'è dubbio che il *Paradoxe*, rispetto agli scritti del 1757-1758, presti il fianco al giudizio di incoerenza se non addirittura all'ipotesi che Diderot abbia rinnegato sé stesso. Basti ricordare ad esempio, che se nel *Paradoxe* gli attori,

²⁴ Basti pensare che ancora nel 1880, dopo la pubblicazione di un saggio intitolato *L'art et le comédién* da parte del celebre attore della Comédie Française Costant Coquelin, con cui venivano riprese alcune tesi del *Paradoxe*, scoppiò una nuova, ennesima polemica che portò alla pubblicazione, da parte di Henry Irving e di Dion Boucicault, di due risposte molto polemiche intitolate rispettivamente, *Mr. Coquelin on Actors and Acting*, pubblicato in «Nineteenth Century» nel Giugno del 1887 e *Coquelin – Irving*, pubblicato in «North American Review» nell'Agosto dello stesso anno. Coquelin rispose a sua volta con un nuovo articolo intitolato *A Reply to Mr. Henry Irving. A Reply to Mr. Dion Boucicault*, pubblicato in «Harper's Weekly» il 12 novembre 1887. Infine, merita di essere citata l'inchiesta del periodico «Longman's Magazine» condotta da William Archer, critico e autore drammatico inglese, poi raccolta nel libro intitolato *Masks o Faces?* pubblicato a Londra nel 1888. In questo lavoro si raccoglievano le risposte di molti attori e attrici famose, tra cui Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, per tentare di fare chiarezza sulle questioni aperte dal Paradosso. Ovviamente nessuna questione venne risolta allora come non è risolta oggi.

²⁵ Per un interessante contributo sul punto rimandiamo a T. Smoliarova, *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1, 2022, pp. 261-279.

per dimostrarsi capaci, necessitavano di un «cervello di ferro»²⁶, ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, si diceva che «la poesia vuole qualcosa d'enorme, di barbaro, di selvaggio»²⁷. Laddove negli *Entretiens* si dice che «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 fondono insieme»²⁸, nel *Paradoxe*, in merito alle qualità fondamentali di un grande attore, si afferma, «Da parte mia, esigo che abbia molto raziocinio; voglio che quest'uomo sia uno spettatore freddo e tranquillo»²⁹. Se negli *Entretiens* si asserisce che «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»³⁰, nel *Paradoxe* si dichiara che solo «l'attore che punterà sulla riflessione»³¹, sarà sempre perfetto e non rischierà di scendere nella mediocrità. E ancora, se Dorval negli *Entretiens* afferma che quel che «l'artista deve trovare è ciò che tutti direbbero nella stessa situazione; quello che nessuno sentirà, senza riconoscerlo subito dentro si sé» e per far questo si deve partire dai «grandi interessi» e dalle «grandi passioni»³², il PRIMO nel *Paradoxe* afferma che l'attore offrirà una grande interpretazione quando «tutto è stato calcolato, combinato, fissato, ordinato nella sua mente» e così facendo «nella sua declamazione non vi è né monotonia né dissonanza»³³. E come possiamo infine non citare l'aspetto contraddittorio tra l'affermazione che appare, appunto, la più 'paradossale' tra quelle del *Paradoxe*, e cioè che l'artista non deve avere «nessuna sensibilità»³⁴, rispetto a quando nel *Discours sur la poésie dramatique*, si esaltava la creatività attoriale fatta di «carne» e «viscere»³⁵?. Insomma, a prima vista appare non confutabile la fondatezza del giudizio di incoerenza. Pure, prima di accontentarci di questa conclusione qualche ulteriore precisazione è opportuna. Innanzitutto, va considerato che dinanzi alla complessità e la dinamicità della filosofia diderotiana, si è voluto spesso sottolineare una sorta di 'duplicità', come se ci fossero in lui «due anime: materialista e idealista insieme, «incoerente» nei due casi»³⁶. Si è spesso tentato di risolvere l'indagine sul suo raffinato e poetico materialismo evidenziando l'opposizione tra un Diderot idealista e uno materialista, «materialista e vitalistico negli scritti di filosofia della natura; spiritualista e preromantico nei lavori letterari»³⁷. Il fatto che poi parte della critica abbia smussato tali pregiudizi non elimina certamente la questione. Non ci dovrebbe stupire dunque, se tale ipotetica contraddittorietà sia stata attribuita

²⁶ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma 1972, p. 87.

²⁷ Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 294.

²⁸ Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 103.

²⁹ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 75.

³⁰ Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 103.

³¹ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 76.

³² Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, pp. 99, 100.

³³ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 76.

³⁴ Ivi, 75.

³⁵ Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

³⁶ P. Quintili e V. Sperotto, *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, pp. XXI.

³⁷ *Ibid.*

anche alle sue teorizzazioni sull'arte e sul teatro. Inoltre, va necessariamente preso in considerazione un altro aspetto, che forse, relativamente alla nostra argomentazione, è ancor più importante. Ci riferiamo a quello concernente il significato da attribuire al termine sensibilità e soprattutto al modo in cui questo termine viene utilizzato da Diderot. Fortunatamente sul punto non occorre soffermarsi a lungo in quanto la questione è stata acutamente risolta da Paolo Alatri³⁸. Alatri ha chiarito che la sensibilità condannata da Diderot, quella che va assolutamente esclusa, non solo nell'arte della recitazione ma in ogni altra espressione artistica, non è la sensibilità intesa «come emotività», «come gusto e come tatto, come capacità di avvertire e di penetrare», ma «è quella morbosa», ossia quella che viene definita come «sensiblerie»³⁹. È questo il tipo di sensibilità che Diderot nel *Paradoxe* «respinge negli attori come nociva», mentre quella intesa nei primi tre sensi è «una qualità indispensabile per il grande comédien»⁴⁰. Per questo Diderot afferma che «essere sensibili è una cosa, e sentire un'altra»⁴¹. La sensibilità che viene condannata, dunque, non è quella che favorisce l'ispirazione e la creatività, non è riferita a quel 'sentire' fatto di «carne» e «viscere»⁴², ma è quella intesa come morbosità, quella che impedisce all'artista, ad ogni artista, di portare a compimento il proprio lavoro. Quel 'sentire' che deve prendere il posto della *sensiblerie* «non esclude affatto, nella concezione del *Paradoxe*, né l'immaginazione né l'entusiasmo»⁴³. È lo stesso Diderot del resto, che nel momento in cui afferma, proprio nel *Paradoxe*, che sta parlando di «sensibilità, secondo l'unica accezione finora data di questo termine»⁴⁴, ci sta dicendo che il termine in oggetto è usato in un senso specifico di cui, tra l'altro, subito dopo, ce ne darà una precisa definizione:

Quella disposizione, compagna della debolezza dell'organismo, effetto della mobilità del diaframma, della vivacità dell'immaginazione, della delicatezza dei nervi, che inclina a compatire, a fremere, ad ammirare, a temere, a turbarsi, a piangere, a svenire, a soccorrere, a fuggire, a gridare, a perdere la ragione, a esagerare, a disprezzare, a disdegnare, a non avere alcuna idea precisa del vero, del buono e del bello, a essere ingiusti, a essere folli⁴⁵.

Questa definizione descrive esattamente quel tipo di sensibilità che abbiamo inteso, con Paolo Alatri, come *sensiblerie*. In fondo, se ci pensiamo bene, se il pittore dopo aver contemplato un paesaggio venisse travolto dall'emozione al punto da non riuscire a fermare il tremolio delle sue mani, non potrebbe dipingere; se l'attore, prima di entrare in scena, venisse sconvolto dalla paura e dall'ansia al punto che il suo animo terrorizzato lo obbligasse a rinchiudersi

³⁸ P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, pp. 7-70.

³⁹ Ivi, p. 30.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 135.

⁴² Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

⁴³ P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, p. 30.

⁴⁴ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 112.

⁴⁵ *Ibid.*

in camerino, non potrebbe eseguire il proprio lavoro. Diderot è chiarissimo sul punto quando afferma che se l'attore «fosse dotato di una estrema sensibilità, che cosa gli succedrebbe? [...] Di non riuscire a recitare, o di recitare in modo ridicolo»⁴⁶.

Infine, per avvalorare ulteriormente quanto sinora sostenuto, c'è ancora un aspetto che va sottolineato. Diderot non ha mai inteso, in nessun campo, neanche nelle sue riflessioni sulla scienza e sulla filosofia sperimentale, escludere la componente irrazionale. Come ha sottolineato giustamente Vincenzo Ferrone, attribuendo tra l'altro proprio a questo aspetto il segno inequivocabile dell'originalità del pensiero diderotiano all'interno della stessa corrente illuminista, la filosofia sperimentale di Diderot

andava in tal modo assai oltre la tradizionale concezione della ragione analitica, associazionistica e fenomenica dell'empirismo di Locke o della semplice sostituzione del metodo induttivo a quello deduttivo: studiando l'uomo a parti intere attraverso tutte le facoltà dell'uomo stesso nel suo essere parte sensibile e cosciente, mente corpo, entità dialogante dell'Uno-Tutto, veniva infatti svelato per la prima volta anche l'ineludibile sfondo, che noi oggi definiremo "irrazionale", di quella parte della vita psichica, talvolta oscura e inquietante, con cui operava la ragione umana nei suoi processi conoscitivi affidandosi al ruolo creativo dell'immaginazione nel pensare la realtà e formulare ipotesi scientifiche⁴⁷.

Diderot diffidò sempre di coloro che intendevano innalzare la razionalità e le conoscenze scientifico-matematiche al livello di una nuova metafisica e questo perché, come osserva acutamente Isaiah Berlin, egli sa benissimo che nell'uomo c'è «un elemento irrazionale, che esistono profondità inconsce in cui si muovono forze oscure di ogni specie; e sa che il genio umano si nutre di esse, e che da sole le forze della luce non bastano a creare le divine opere d'arte che egli ammirava»⁴⁸. Se dunque con il nostro *philosophe* si assiste «all'irruzione dell'irrazionale»⁴⁹, se è vero che Diderot non ha mai pensato di eliminare questa componente irrazionale da nessun campo della sua indagine filosofica, neanche in quello scientifico, perché avrebbe dovuto farlo proprio nel campo dell'arte ed in quello dell'arte teatrale in particolare?

Forse la questione merita di essere affrontata diversamente.

Occorre partire dalla considerazione che Diderot, sin dalla giovinezza, è sempre stato preoccupato dall'incostanza dell'ispirazione e da qui il suo continuo richiamo alla disciplina, all'ordine, allo studio. Sempre Paolo Alatri, nella sua *Introduzione al Paradoxe*, ripercorrendo alcune considerazioni di Alan J. Freer⁵⁰ scrive che

⁴⁶ Ivi, pp. 139-140.

⁴⁷ V. Ferrone, *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, p. 36. Per un approfondimento si veda anche P. Casini, *Diderot «philosophe»*, Bari-Roma 1962, pp. 273 e ss.

⁴⁸ I. Berlin, *Le radici del Romanticismo*, trad. it. Ferrara degli Uberti, Milano 2001, p. 91.

⁴⁹ P. Casini, *Diderot «philosophe»*, p. 273.

⁵⁰ Cfr. Alan J. Freer, *Talma and Diderot's Paradox on acting*, «Diderot Studies», 8, 1966, pp. 23-76.

proprio per essere provocante e paradossale, Diderot aveva così in qualche modo distorto il proprio pensiero. In realtà, come dimostrano tanti altri passi dello stesso *Paradosso*, Diderot pensava che alle doti naturali e istintive l'attore dovesse aggiungere, per diventare veramente perfetto, una disciplina, una padronanza dei propri mezzi, un autocontrollo, che si acquistano soltanto a prezzo di grande e continuo studio, di riflessione, di osservazioni a freddo su come si comporta la natura umana⁵¹.

Emerge chiaramente l'esigenza di combinare entusiasmo appassionato e razionalità, parte pulsionale e parte consapevole, potremmo dire parte dionisiaca e parte apollinea. Nella lettera di risposta che invia a M.me Riccoboni il 27 novembre del 1758 c'è un passaggio in tal senso interessante. L'attrice, nella sua del 18 novembre, gli aveva scritto, «voi avete molto spirito e cultura»⁵² e sul punto Diderot rispondeva, «ho di meglio: semplicità, verità, calore nell'anima, una testa che si accende, inclinazione all'entusiasmo, amore del buono, del vero e del bello, una disposizione a sorridere facilmente, ad ammirare, ad indignarmi, a compatire, a piangere». Dopo questa esaltazione del sentire egli però aggiunge: «So anche astrarmi; talento senza il quale non si fa niente di buono»⁵³. La capacità di astrarsi, di dominare sé stessi, appare come una dote indispensabile. Non è casuale che la stessa intuizione concernente l'esistenza di una parte irrazionale e inconscia, anche laddove considerata come fonte di autentica e vera ispirazione, non si tradurrà mai in cieca esaltazione, ma sarà sempre accompagnata da una chiara esigenza di controllo e disciplina. Diderot pare muoversi su un duplice piano: da una parte condanna la *sensiblerie* morbosa, quella che rende l'artista incapace di svolgere il proprio lavoro, mentre dall'altra, sottolinea l'indispensabilità della componente irrazionale, profonda, dionisiaca, a patto però che quest'ultima non venga lasciata a sé stessa evitando così, non solo di farle perdere la propria funzione ispiratrice, ma di farla disperdere in un caos incostante e incontrollabile a causa del quale diventerebbe addirittura limitante e problematica. Se dunque da una parte Diderot sottolinea l'importanza dell'immaginazione, della capacità necessaria all'artista di gioire, di soffrire, di meravigliarsi e di saper attingere alle proprie profondità, al proprio vissuto, al non espresso e al non esprimibile nel fare quotidiano, egli sa anche che tutte queste componenti necessitano di essere 'addomesticate'. Nel *Paradoxe*, ossia proprio nell'opera dove si è spesso voluta vedere una condanna generalizzata della sensibilità *tout court*, si dice, «Spetta al sangue freddo temperare il delirio dell'entusiasmo»⁵⁴. Temperare dunque, si badi, e non eliminare, portare ad espressione e non tacitare. Per questo è corretto affermare che in Diderot «Il genio non è la pura effusione della «sensibilità», ma una misteriosa combinazione di immaginazione e di autodisciplina»⁵⁵. Nel tentativo di individuare il significato ultimo del *Paradoxe* e il senso profondo

⁵¹ P. Alatri, *Introduzione*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, 45.

⁵² M.me Riccoboni, *Lettre di M.me Riccoboni à Diderot*, in *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 317.

⁵³ D. Diderot, *A M.me Riccoboni*, p. 323.

⁵⁴ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 79.

⁵⁵ P. Alatri, *Introduzione*, in Id., *Paradosso sull'attore*, pp. 30-31.

del consiglio che Diderot rivolge agli attori, Paolo Alatri afferma, «Osservate la natura, restate aderenti alla realtà; e perciò fate sì che sull'impulso emozionale abbiano la meglio la riflessione critica e l'autocontrollo, che soli possono mettervi all'altezza delle interpretazioni che siete chiamati a dare»⁵⁶. Ci permettiamo di aggiungere un elemento ulteriore: invece di immaginare che Diderot abbia invitato gli artisti a fare in modo «che sull'impulso emozionale abbiano la meglio la riflessione critica e l'autocontrollo», potremmo pensare che li abbia invitati a far sì che la riflessione critica e l'autocontrollo 'usino' l'impulso emozionale. 'Usare' dunque, ossia consentire alla parte cosciente, allenata e autodisciplinata, di accogliere e sublimare la parte irrazionale e pulsionale. Così facendo l'artista, l'attore nel nostro caso, potrà compiere quell'azione creativa che, proprio in quanto espressione della sua natura nascosta ed intima, potrà essere definita 'creazione organica'.

Se integrati bene, dunque, gli scritti e le riflessioni diderotiane sul teatro e sulla recitazione, non soltanto dimostrano di conservare una loro coerenza interna, ma anche di essere l'espressione di un virtuoso processo evolutivo: se negli scritti del 1757 e del 1758 Diderot si è interessato maggiormente agli aspetti più profondi e irrazionali del processo creativo, nel *Paradoxe* si è mosso spinto da due obiettivi tra loro intrecciati: da una parte ha voluto mettere in guardia gli attori dalla *sensiblerie* morbosa e limitante mentre, dall'altra, ha voluto porre l'attenzione sul fatto che per riuscire ad interpretare in maniera veritiera i vari personaggi, e per farlo con la costanza richiesta durante tutto il periodo delle repliche, l'attore deve essere in grado di 'usare', attraverso lo studio e la disciplina, quel 'sentire' fatto di «carne» e «viscere»⁵⁷, quel 'sentire' che poi altro non fa se non consentirgli di entrare in contatto con la sua parte intima e nascosta. Infine, proprio attraverso la riflessione sull'uso del 'sentire' e sulla conseguente possibilità di dare vita ad una 'creazione organica', possiamo fare un ulteriore passo in avanti e addentrarci nella seconda questione che è stata posta, quella relativa ai possibili collegamenti tra Diderot e Stanislavskij⁵⁸.

4. Diderot e Stanislavskij

Proprio a partire dalla riflessione sull'uso del 'sentire', possiamo domandarci se Diderot non abbia intuito l'esigenza, certamente mai espressa chiaramente e questo va assolutamente sottolineato, di un 'sistema', di un 'metodo', attraverso il quale non soltanto poter dare forma a quell'informe «enorme», «barbaro» e «selvaggio», che già a partire da *Le Discours sur la poésie dramatique* era

⁵⁶ Ivi, p. 33.

⁵⁷ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

⁵⁸ Come riportato da Tatiana Smoliarova, «Un exemplaire du Paradoxe, annoté de la main de Stanislavskij, est conservé au Musée du Théâtre d'art de Moscou, [...]. Stanislavskij a lu le Paradoxe avec le plus grand soin et, semble-t-il, avec passion», in T. Smoliarova, *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, p. 268.

considerato un elemento imprescindibile⁵⁹, ma anche poter garantire all'artista la costanza delle sue capacità espressive senza doversi necessariamente affidare alla discontinuità di stati creativi momentanei. Mai espressa chiaramente questa esigenza di 'sistema' e tuttavia è lo stesso Diderot che pare farne un accenno nel *Paradoxe*, quando afferma che un attore per riuscire ad «abbracciare tutta la complessità di un grande personaggio, dosarvi le luci e le ombre, la dolcezza e la debolezza», deve essere in grado di «crearsi un sistema» che possa addirittura salvare le eventuali «stramberie del poeta»⁶⁰. Già a partire da queste riflessioni possiamo tentare di individuare i primi collegamenti tra Diderot e Stanislavskij, essendo tra l'altro, quest'ultimo, l'inventore di quello che è passato alla storia proprio come il 'Sistema'. Un primo parallelismo concerne il tema della 'creazione organica', che in Diderot come abbiamo visto si esprime con l'esigenza della «conformità dell'immagine con la cosa»⁶¹. Per quanto riguarda Stanislavskij ci viene in soccorso Gerardo Guerrieri, uno dei più grandi esperti italiani del teatro russo, il quale, nella sua illuminante introduzione a *Il lavoro dell'attore su sé stesso*⁶², ci dice che l'idea di 'creazione organica' è un argomento centrale «per il discorso di Stanislavskij» e questo perché per lui «L'espressione è qualcosa che nasce, è agitata, è stimolata, è guidata dagli avvenimenti interni»⁶³. Se Diderot intuisce che «è l'interno (il carattere, la psicologia, le passioni) che giustifica l'esterno (i comportamenti, le azioni, le espressioni), per cui il movimento non è più dall'esterno verso l'interno, ma dall'interno verso l'esterno»⁶⁴, anche per Stanislavskij «l'attore deve saper dominare e sollecitare la propria natura nascosta per poter agire sull'esterno (sulla maschera) e manifestare la vita emotiva del personaggio»⁶⁵. Laddove Stanislavskij esorterà gli attori a partire dal sé, «dall'io profondo»⁶⁶, dalla loro verità interiore e dai propri slanci, così, anche Diderot racconterà agli stessi: «Attori, [...], se siete di carne, se avete viscere, tutto andrà bene, senza che io intervenga; e avrò voglia a intervenire, tutto andrà male, se siete di marmo e di legno»⁶⁷. Inoltre, come Diderot bilancerà questo richiamo con la costante sottolineatura dell'importanza dell'autodisciplina e del controllo, così, anche per Stanislavskij, le parti pulsionali e passionali se incontrollate non potranno mai trasformarsi in virtuosi slanci creativi ma soltanto scadere in estasi insana. Ecco le parole con cui Stanislavskij esprime questa esigenza:

Gli attori di temperamento più nervoso riescono a provocare dentro di sé emozioni da palcoscenico, eccitando artificialmente i nervi: ne nasce una specie di isterismo scenico, di estasi insana, spesso altrettanto priva di contenuto interiore,

⁵⁹ Id., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 294.

⁶⁰ Id., *Il Paradosso sull'attore*, p. 136.

⁶¹ Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 139.

⁶² Cfr. G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. E. Povoledo, Bari-Roma 1996.

⁶³ Ivi, p. XIII.

⁶⁴ Cfr. L. Allegri, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, pp. 14-15.

⁶⁵ G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, pp. XIII, XIV.

⁶⁶ Ivi, p. XIV.

⁶⁷ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 307.

quanto di eccitazione fisica. Sia in un caso che nell'altro non abbiamo a che fare con una recitazione artistica, ma con l'enfasi; non con sentimenti vivi dell'uomo-attore, adattati a quella determinata parte, ma con emozione teatrale⁶⁸.

Come Diderot condanna quella *sensiblerie* che impedisce all'attore di svolgere adeguatamente il proprio lavoro, così Stanislavskij condanna l'isterismo da palcoscenico. Non è casuale, infatti, che fin dai primi anni della sua attività il regista russo abbia ideato tecniche di rilassamento e di concentrazione, ossia proprio quelle due qualità grazie alle quali l'attore può allentare le tensioni muscolari ed emotive e provocare così una situazione interiore di perfetta consapevolezza e lucidità. Sul tema dell'autodisciplina, dell'importanza dello studio e sul controllo dell'ispirazione, emergono altre evidenti similitudini tra Diderot e Stanislavskij. Entrambi consideravano questi aspetti come imprescindibili. In particolare, il controllo dell'ispirazione divenne per Stanislavskij un problema talmente opprimente che gli provocò una crisi umana e professionale così profonda da costringerlo, seppur per breve tempo, ad abbandonare le scene. Nel 1906, infatti, durante una fortunatissima tournée in Germania, nel corso della cinquantesima replica dello spettacolo *Un nemico del popolo* di Ibsen, Stanislavskij «si rese conto di aver recitato meccanicamente, pensando a tutt'altro mentre era in scena. L'episodio lo colpì a tal punto che pensò di ritirarsi dalle scene»⁶⁹. Non riusciva a spiegarsi come mai «certe sere trovava facilmente la propria ispirazione, mentre altre volte si sentiva completamente vuoto»⁷⁰. Fu così che decise di prendersi un periodo di riposo sulla costa finlandese dove «trascorse tre mesi a riesaminare con cura tutti i suoi diari, alla ricerca di un antidoto»⁷¹. Da quel momento in poi la ricerca di Stanislavskij ebbe come obiettivo quello di consentire all'attore di «sentire sempre non una volta o due mentre studia, ma, in grado maggiore o minore, ad ogni rappresentazione, sia essa la prima o la centesima»⁷². Ebbene, Diderot, a sua volta, non ebbe la costante preoccupazione di evitare che l'attore fosse «pieno di slancio alla prima rappresentazione» per poi diventare «fiacco e freddo come il marmo alla terza replica»⁷³. Come Diderot è convinto che l'attore debba ricercare il vero, ossia la sua natura intima e nascosta, per poi sublimarla in un'espressione interpretativa grazie ad «una mente lucida, una profonda capacità critica, un gusto squisito, uno studio faticoso, una lunga esperienza e una memoria poco comune»⁷⁴, così anche Stanislavskij è convinto che «bisogna cercare il vero e crearlo. [...] Ma le sensazioni interiori sono troppo complesse, capricciose e difficilmente si possono afferrare» ed è per questo che

⁶⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 33.

⁶⁹ F. Malcovati, *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari-Roma 1994, p. 139.

⁷⁰ Mel Gordon, *Il sistema Stanislavskij*, trad. it. G. Buonanno, Venezia 1992, p. 21.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 21.

⁷³ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 75.

⁷⁴ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 136.

si rende necessario «un lavoro psicotecnico molto complicato»⁷⁵. Per entrambi sono dunque necessari un lungo studio ed un paziente lavoro.

Queste esigenze porteranno Stanislavskij a richiedere molti mesi per le prove dei suoi spettacoli e a non accettare le imposizioni dell'ambiente teatrale dell'epoca che prevedevano pochissimo tempo per gli allestimenti. Anche Diderot lottò costantemente contro questo malcostume che, per certi versi, era ancor più imperante nel teatro del suo tempo. A tal proposito è interessante leggere questo esempio che egli riporta nel *Paradoxe*:

un poeta la cui preoccupazione principale non è quella di scrivere commedie. [...] Fa provare gli attori per sei mesi, insieme e separatamente. E sapete quand'è che la compagnia comincia a recitare, ad affiarsi, ad avviarsi verso quella perfezione che egli esige? Quando gli attori sono sfiniti dalla fatica di queste prove ripetute, saturi come diciamo noi. Da quel momento i progressi sono sorprendenti, ciascuno si identifica col suo personaggio⁷⁶.

In questo passaggio Diderot sottolinea la necessità di far provare gli attori fino allo sfinimento per poter ottenere progressi sorprendenti. Ma c'è un'altra questione che quest'ultima affermazione solleva e che merita di essere approfondita ed è quella concernente il tema dell'«identificazione» con il personaggio. Anche su questo argomento, usato molto spesso per sottolinearne la distanza, si possono invece cogliere sorprendenti collegamenti tra Diderot e Stanislavskij. Diderot, nell'ultima asserzione poc'anzi citata, sembra parlare dell'«identificazione» con toni positivi quando sottolinea il fatto che, proprio grazie alla fatica, gli attori fanno grandi progressi fintantoché «ciascuno si identifica con il suo personaggio». Certamente, come abbiamo visto, in altri numerosi passaggi del *Paradoxe* pare affermare il contrario. Siamo nuovamente dinanzi ad una possibile incoerenza? Se riflettiamo bene tuttavia, anche su questo punto, l'incoerenza è soltanto apparente. Per Diderot l'attore, essendo come tutti gli esseri umani costituito da un irriducibile dualismo nel quale si contrappongono il diaframma (il sistema simpatico) ed il cervello⁷⁷, per essere un buon interprete, non solo deve rimanere consapevole di questo ineliminabile dissidio, ma, al tempo stesso, e questo è ciò che lo differenzia dagli uomini comuni, deve saper giocare con esso. In tal senso questo dualismo, se da una parte assolve una funzione limitante, dall'altra è creativamente stimolante. Agisce come funzione limitante perché mette in guardia l'artista dal fatto che una totale immedesimazione con il personaggio, ammesso che fosse possibile, lo renderebbe incapace di svolgere il proprio lavoro. Ci dice infatti Diderot: «L'uomo sensibile è troppo in balia del suo diaframma per essere un grande re, un grande politico, un grande magistrato, un uomo giusto, un profondo osservatore, e di conseguenza un sublime imitatore della

⁷⁵ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 141.

⁷⁶ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 129.

⁷⁷ Cfr. D. Diderot, *Le rêve de D'Alembert*, in Id., *Opere filosofiche romanzi e racconti*, pp. 534-619.

natura»⁷⁸. A parte l'ennesimo richiamo al concetto di natura, sono due i termini sui quali vale la pena soffermarsi, l'avverbio «troppo» e il sostantivo «imitatore». Il fatto che Diderot abbia usato il termine «troppo» ci autorizza a pensare che egli, anche in questo passaggio, non ha affatto inteso escludere totalmente quella parte dell'essere umano che qui chiama, appunto, diaframma, ma solo quella che con Paolo Alatri abbiamo chiamato *sensiblerie*, lasciando inalterata la necessità indispensabile di 'utilizzare' l'altra parte dello stesso, ossia quella del 'sentire'. Ma, come già detto in precedenza, anche lo stesso 'sentire' necessita comunque di essere governato e disciplinato per consentire all'attore di farsi un «sublime imitatore della natura», altrimenti sarà costretto ad affidarsi soltanto a dei «simulacri che gli servono da modello» visto che «non è più lui che agisce» ma è «lo spirito di un altro che lo domina»⁷⁹. Di conseguenza quello stesso dualismo, e qui emerge la funzione creativamente stimolante, nell'obbligare l'attore a rimanere lucido e consapevole, al tempo stesso, lo rende libero di sprofondare nella sua dimensione intima e profonda. Anzi, più l'attore sarà in grado di rimanere padrone di sé e più saprà entrare in contatto con la sua natura nascosta.

Alla luce di quanto detto possiamo giungere alla seguente conclusione: quando Diderot utilizza il sostantivo «imitatore», richiamando così il concetto di imitazione, lo intende sempre come atto di sublimazione e trasfigurazione del reale e mai come mera copia. Per quanto riguarda Stanislavskij, anche se su questo tema, come su molti altri, gli sono state attribuite idee e teorie che in realtà egli non ha mai avuto, vale esattamente la stessa cosa. Come osserva acutamente Gerardo Guerrieri, per il grande attore e regista russo «la strada al personaggio» non è mai stata quella dell'«identificazione (come si è detto) col personaggio, ma un processo di conoscenza nei due sensi (conoscenza del personaggio attraverso sé, e conoscenza di sé attraverso il personaggio)»⁸⁰. Per Stanislavskij è fondamentale che si stabilisca «una tensione continua triangolare tra io privato, io creativo e io-personaggio»⁸¹, dove l'io privato, ossia l'io dell'attore, rappresenta il punto di partenza e va inteso soltanto come un ponte gettato verso il personaggio. E dunque «non si tratta di prendere pari pari l'io dell'attore e riversarlo nel personaggio. Al contrario. [...] Per poter creare un altro (un personaggio) l'attore deve diventare un altro sé stesso, far dilatare il suo io privato a io creativo»⁸². Come per Diderot l'attore non deve mai perdersi totalmente nel personaggio, lo stesso vale anche per Stanislavskij, il quale, non a caso, esorta l'attore, proprio perché intorno a lui tutto è falso, scene, costumi, luci, pubblico, situazione, ad «imparare a vivere in un mondo

⁷⁸ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 127; Diderot, come abbiamo visto (*supra* p. 8), ne fa cenno anche a p. 112.

⁷⁹ Id., *Paradosso sull'attore*, p. 127.

⁸⁰ G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. XVI.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ivi*, p. XV.

finto la sua verità»⁸³. L'unica differenza consiste nel fatto che mentre per Diderot è importante che l'attore rimanga consapevole del dualismo che lo costituisce, per Stanislavskij non si tratta di armonizzare un dualismo ma di sollecitare una tensione triangolare tra io privato, io creativo e io-personaggio. Quando Diderot, a proposito della «magia dell'arte»⁸⁴, fa dire al PRIMO «Volete negare che si possa abbellire la natura? Per lodare una donna, non avete mai detto che era bella come una Vergine di Raffaello? Davanti a un bel paesaggio, non avete mai esclamato che era poetico?»⁸⁵, ci sta dicendo che il prodotto dell'arte è tale perché è «studiato, progettato»⁸⁶, poetizzato, perché ha «un suo ritmo e una sua durata»⁸⁷, perché, essendo 'creazione organica', non esprime «una cosa reale»⁸⁸, ma, appunto, «un'imitazione»⁸⁹ trasfigurante e sublimante. Lui stesso nel *Paradoxe*, invitando a riflettere «su ciò che a teatro si chiama esser vero», alla domanda «Significa forse mostrare le cose come sono nella realtà?» risponde categorico «Niente affatto»⁹⁰. Ne *Le Discours sur la poésie dramatique*, del resto, aveva già espresso lo stesso concetto quando aveva affermato che gli attori che «recitano imitando», avendo «altri attori a modello», avendo dunque come modello qualcosa di «esterno» alla loro natura, non potranno che scadere nella falsità e nella mediocrità diventando così «compassati, rigidi, torpidi»⁹¹. Neanche in Stanislavskij troviamo l'idea di mera e semplice imitazione. Come afferma acutamente Gerardo Guerrieri «Stanislavskij respinge la teoria dell'imitazione («forma impartita come aggiunta accidentale senza rapporto con la natura» dell'attore), e si è sempre battuto contro la teoria della rappresentazione dall'esterno»⁹². Di conseguenza possiamo affermare che né per Stanislavskij né per Diderot si può parlare di imitazione, di immedesimazione, se intese come mera copia del reale, quanto piuttosto di sublimazione e di trasfigurazione. Anche per questo è interessante sottolineare che entrambi esaltano la capacità di giocare dei bambini portandoli a modello per gli attori. Se il regista russo afferma, «Quando sarete arrivati ad avere il senso del vero e la convinzione che i bambini mettono nei loro giochi, potrete diventare grandi attori»⁹³, gli fa eco Diderot quando asserisce, «questo marmocchio è il vero simbolo dell'attore»⁹⁴. Come tutti sappiamo, la genialità del gioco dei bambini non consiste affatto nel copiare la realtà *tout court*, ma nel trasfigurarla, nel modificarla, nel poetizzarla.

Sia Diderot che Stanislavskij sostengono che la magia del teatro consiste nel trasfigurare e nel sublimare la realtà aprendo in tal modo nuovi concentrati e

⁸³ Ivi, p. XVI.

⁸⁴ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 87.

⁸⁵ Ivi, p. 88.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Ivi, p. 86.

⁹¹ D. Diderot., *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

⁹² G. Guerrieri, *Introduzione*, in K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. XIV.

⁹³ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 137.

⁹⁴ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 139.

orizzonti di senso. In tal senso è più corretto parlare di verosimiglianza, di verità scenica, piuttosto che di verità. Se Diderot afferma «Io credo che non si debba raccontare né mostrare allo spettatore un fatto privo di verosimiglianza»⁹⁵, Stanislavskij ripete ossessivamente ai suoi attori «Non ti credo!». Stanislavskij non è mai stato d'accordo né con coloro che «a teatro non cercano che il falso, il convenzionale e il teatrale.[...] Qualche cosa di speciale che non trovano nella vita», e questo perché «La realtà consueta li annoia e non vogliono ritrovarla a teatro», né con coloro che «amano e accettano solo la naturalezza, il realismo, la vita, il «vero» insomma». Entrambi cadono in errore perché «spesso finiscono per esagerare: da una parte la raffinatezza e la posa arrivano a rasentare il brutto; dall'altra, la semplicità e la naturalezza finiscono nel super-naturalismo. Sono estremi che rasentano entrambi l'enfasi peggiore»⁹⁶. Questa irrinunciabile ricerca di verità scenica sublimante provocherà in entrambi il netto rifiuto e la condanna della contrapposta falsità intesa, ora come eccessiva enfasi, ora come l'assunzione di stereotipi prestabiliti. Infatti, se Diderot dice che «la falsità di tutto quello che si fa a teatro mi uccide»⁹⁷, Stanislavskij afferma che «il falso è come un diapason che segnala quello che l'attore non deve fare»⁹⁸. Come Diderot critica gli attori che sulla scena «Si sistemano in tondo; entrano a passi contati e misurati; elemosinano applausi, escono di casa; si rivolgono alla platea; le parlano, e diventano falsi e noiosi»⁹⁹, così Stanislavskij vieta agli attori di usare atteggiamenti artefatti e finti, quelli che lui chiama «clichè», e per questo afferma: «Il «clichè» riempie tutti i vuoti della parte, non colmati dal sentimento vivo e vi si installa, anzi, spesso precede addirittura il risvegliarsi del sentimento, e gli sbarra la strada»¹⁰⁰. Quella stessa falsità che uccide Diderot è odiata da Stanislavskij.

In questa ricerca della verità scenica alcuni elementi sono imprescindibili, sia per Diderot, quanto per Stanislavskij. Vanno sicuramente per entrambi menzionati sia l'uso dell'immaginazione che l'uso del corpo. Sul primo punto, se per Diderot l'attore che si eserciterà «sull'immaginazione, sulla memoria, sarà sempre uguale, sempre lo stesso ad ogni rappresentazione» e così facendo sarà «sempre ugualmente perfetto»¹⁰¹, per Stanislavskij l'immaginazione «non solo completa ciò che è lasciato in sospeso dall'autore, dal regista e dagli altri, ma anima il lavoro di chiunque collabori a uno spettacolo»¹⁰². Come Diderot, che nel momento in cui esalta gli attori italiani in quanto capaci di recitare «con maggiore libertà di quelli francesi», afferma che il loro merito più grande è quello di abbandonarsi «a tutto l'impeto della loro immaginazione»¹⁰³, così Stanislavskij

⁹⁵ Id., *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 132.

⁹⁶ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 138.

⁹⁷ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 320.

⁹⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 140.

⁹⁹ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

¹⁰⁰ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 33.

¹⁰¹ D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, p. 76.

¹⁰² K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 62.

¹⁰³ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 299.

non usa mezzi termini per esaltare questa qualità pronunciando frasi come: «Capite ora quanto sia importante per un attore possedere un'immaginazione forte e vivace?», oppure, «In questo nostro lavoro la nostra migliore alleata è l'immaginazione»¹⁰⁴. Sul secondo punto, quello relativo all'uso del copro, entrambi sostengono che quello dell'attore debba essere pienamente partecipe ed immerso nell'atto creativo. Lì dove Diderot asserisce:

Ecco come dev'essere a teatro il gesto: energico e vero; non bisogna recitare soltanto col viso, ma con tutta la persona[...]. Se entra uno, ne capisco i sentimenti, la situazione, gli interessi, lo stato d'animo, e subito ne vedo l'azione, i movimenti, la fisionomia. Egli parla o tace, cammina o sta fermo, sta seduto o in piedi, mi si mostra di faccia o di lato; io lo seguo con gli occhi, lo sento¹⁰⁵,

Stanislavskij afferma che il grande attore:

parla con tutto: occhi, orecchi, bocca, mani. Recita perfino con la punta del naso. Con movimenti impercettibili descrive l'aspetto di un uomo, la forma di un oggetto, un paesaggio, e lo rappresenta con un'evidenza impressionante¹⁰⁶.

Se un attore sarà completamente immerso nella propria interpretazione allora, anche la qualità del suo rapporto con il pubblico assumerà dei contorni diversi. Anche su questo punto la vicinanza tra il *philosophe* e il regista russo appare sorprendente. Inoltre, vale la pena di ricordare che un'altra delle grandi intuizioni con le quali Diderot si è dimostrato capace di anticipare la contemporaneità, è stata l'invenzione del concetto di quarta parete, che viene così descritto ne *Le Discours sur la poésie dramatique*:

Sia dunque che componiate, sia che recitate, fate conto che lo spettatore non esista. Immaginate, sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato¹⁰⁷.

L'esigenza diderotiana è quella di avere un attore che sia totalmente concentrato nella sua parte pur mantenendosi al tempo stesso, ribadiamo, lucido e consapevole. Per Stanislavskij vige la stessa esigenza perché vuole un attore che sia in grado di sentire quella che lui chiama «solitudine in pubblico»¹⁰⁸. Per ottenere questo alto livello di concentrazione, «Il segreto è semplice: per abolire

¹⁰⁴ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 62.

¹⁰⁵ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, pp. 319-320. Come osserva giustamente Maddalena Mazzocut-Mis, già «come drammaturgo» Diderot «conosce la potenza del gesto e della pantomima, il ruolo dell'espressione del viso, il segno lasciato da una traccia affettiva, il valore di un afflato emozionale» e, proprio per questo, rispetto all'efficacia della rappresentazione, «si interroga sulla possibilità di tradurre una logica del mostrare in una logica del dire e dell'esprimere mostrando», in M. Mazzocut-Mis, *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I Salons*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, 2021, p. XI.

¹⁰⁶ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 309.

¹⁰⁷ D. Diderot, *Le Discours sur la poésie dramatique*, p. 272.

¹⁰⁸ K. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, p. 94.

la presenza del pubblico bisogna interessarsi a quello che succede in scena»¹⁰⁹. Queste posizioni, tuttavia, non vanno radicalizzate, in quanto, sia per Diderot che per Stanislavskij, la presenza del pubblico è determinante. Se la famosa affermazione di Stanislavskij, «Io non ci credo», trova senso proprio nell'esigenza di arrivare allo spettatore, per Diderot, l'alto compito a cui deve ambire il teatro, trova fondamento proprio nella sua funzione pedagogica, funzione pedagogica la quale, senza l'oggetto educando, ossia il pubblico, non avrebbe senso. Dunque, se da una parte è vero che il pubblico può inibire e limitare la creatività degli attori, è vero altresì che esso rimane pur sempre un elemento imprescindibile e insostituibile. Senza il pubblico non può esserci *theatron* perché, in quanto 'luogo dello sguardo' implica, appunto, che qualcuno guardi. Senza il pubblico in altri termini, non può esserci teatro, perché il *theatron*, in quanto tale, è ontologicamente e originariamente dimensione dialogica-relazionale.

Alla luce di quanto emerso possiamo concludere che integrando gli scritti teatrali di Diderot che si sono succeduti negli anni, non solo il giudizio di incoerenza appare infondato, ma anche che, alcune sue teorie, soprattutto quelle sulla recitazione, pur nella loro complessità, oltre che apparire profondamente innovative, contengono in sé molte idee, teorie ed esigenze che troveranno nel rivoluzionario «sistema» di Stanislavskij la loro completa teorizzazione e attuazione. Sia in Diderot che in Stanislavskij possiamo cogliere, da una parte l'importanza che viene loro attribuita alla parte sensibile-dionisiaca, intesa come indispensabile fonte di ispirazione, e dall'altra, l'altrettanto indispensabile dimensione apollinea, che addomestica, che dà la forma. Dal loro combinarsi, per usare un'espressione dagli echi nietzschiani, potrebbe emergere quella creazione che abbiamo definito 'creazione organica' la quale, proprio in quanto tale, è capace di esprimere bellezza e verità. Bellezza e verità che trovano sempre la loro origine nella natura nascosta ed intima della 'cosa', quella 'cosa' che nell'arte drammatica è l'attore, l'ὑποκριτής, termine che non a caso significa: «esprimere la propria opinione dal profondo del cuore»¹¹⁰.

Fabrizio Vona
Università di Roma «Tor Vergata»
✉ fabrizio.vona@uniroma2.it

¹⁰⁹ Ivi, p. 87.

¹¹⁰ Cfr. E. Schwyzer, A. Debrunner, *Griechische Grammatik II*, München 1950, p. 525; A. Lesky, *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, a cura di AA. VV, Firenze 1955, pag. 472 e ss.; per un approfondimento si veda [il nostro] *Teatro e Hypokrites. Il luogo dell'Io e il luogo del Noi*, «Il Contributo», 3, 2023, Riv. in corso di stampa.

Bibliografia

Fonti

- Debrunner, A., Schwyzer, E., 1950. *Griechische Grammatik*, II, München, Beck.
- Diderot, D. 2019. *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani.
- Diderot, D. 1972. *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti.
- Diderot, D. 1980. *Teatro e scritti sul teatro*, a cura di M. Grilli, Firenze, La Nuova Italia.
- Lesky, A. 1955. *Hypokrites*, in *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, a cura di AA. VV, Firenze, Le Monnier, pp. 469 – 476.
- Lessing, G. E. 1760. *Das Theater der Herrn Diderot, Aus dem Franzosischen*, Berlin, De Gruyter.
- Schlegel, A. W. 1844. *Corso di Letteratura Drammatica*, trad. it. G. Gherardini, Milano, Paolo Andrea Molina.
- Stanislavskij, K. 1996. *Il lavoro dell'attore su sé stesso*, trad. it. E. Povoledo, a cura di G. Guerrieri, Bari-Roma, Laterza.

Studi

- Alatri, P. 1972. *Introduzione*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. J. Bertolazzi, a cura di P. Alatri, Roma, Editori Riuniti, pp. 7-70.
- Allegri, L. 2004. *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Bari-Roma, Laterza.
- Alonge, R., Perrelli, F. 2019. *Storia del teatro e dello spettacolo*, Novara, Utet.
- Berlin, I. 2001. *Le radici del Romanticismo*, trad. it. Ferrara degli Uberti, Milano, Adelphi.
- Brockett, O. G. 2019. *Storia del Teatro*, trad. it. A. De Lorenzis, a cura di C. Vicentini, Venezia, Marsilio.
- Casini, P. 1962. *Diderot «philosophe»*, Bari-Roma, Laterza.
- Cotticelli, F. 2017. *Il teatro del Seicento e del Settecento*, in *Storia del Teatro*, a cura di L. Allegri, Roma, Carrocci.
- Duflo, C. 2003. *Diderot philosophe*, Paris, Honoré Champion.
- Ferrone, V. 2019. *Il mondo dell'illuminismo, storia di una rivoluzione culturale*, Torino, Einaudi.
- Freer, A. J. 1966. *Talma and Diderot's Paradox on acting*, «*Diderot Studies*», 8, pp. 23-76.
- Gordon, M. 1992. *Il sistema Stanislavskij*, trad. it. G. Buonanno, Venezia, Marsilio.
- Heller, Á. 2020. *Tragedia e filosofia*, a cura di A. Vestrucci, Roma, Castelvecchi.
- Malcovati, F. 1994. *Stanislavskij. Vita, opere e metodo*, Bari-Roma, Laterza.
- Mazzocut-Mis, M. 2021. *Introduzione ai Salons*, in D. Diderot, *I Salons*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani, pp. IX-LXII.

- Quintili, P. e Sperotto, V. 2019. *Introduzione*, in *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Milano, Bompiani, pp. IX-LXIV.
- Smoliarova, T. 2022. *Le Paradoxe – 1922/1923 Stanislavskij, lecteur de Diderot*, «Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie», 1, pp. 261-279.
- Sperotto, V. 2022. *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. V. Sperotto, Roma, Schibboleth, pp. 23-70.
- Tessari, R. 2003. *Teatro e Spettacolo nel Settecento*, Bari-Roma, Laterza.
- Vicentini, C. 2000. *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge e G. D. Bonino, Vol. II, Torino, Einaudi.
- Vona, F. 2023. *Teatro e Hypokrites. Il luogo dell'Io e il luogo del Noi*, «Il Contributo», 3, Riv. in corso di stampa.