libri

Un nuovo paradosso di Diderot

Matilde Ghelardini

Per la collana di classici della filosofia europea della casa editrice InSchibboleth, «Canone europeo», è stato recentemente riedito, a cura di Valentina Sperotto e Andrea Tagliapietra, il *Paradosso sull'attore*[1] di Denis Diderot. La collana si pone l'obiettivo di offrire la panoramica di una sorta di "civiltà di idee", ovvero di ripercorrere la storia di quelle idee che più hanno contribuito a strutturare il pensiero della contemporaneità.

Questo spiega la scelta di proporre la nuova traduzione del *Paradosso,* un dialogo che ha attraversato la storia del pensiero europeo e che non smette di suscitare vivo interesse da parte di studiosi, professionisti e non solo, riportando sulla scena grandi temi inerenti alla professione dell'attore che, direttamente dal secolo dei Lumi, giungono fino ai giorni nostri. Inoltre, una riflessione sulle qualità e sul mestiere dell'attore contribuisce a svelare nuovi modi e valori del teatro, quale fenomeno culturale e spazio di espressione specificamente umano, in cui è possibile sviluppare uno sguardo critico nei confronti di ciò che ci circonda, in cui le coscienze possono risvegliarsi[2].

Uscito nel 1769 sulle pagine della *Correspondance littéraire* come critica-recensione al lavoro anonimo[3] *Garrick ou les Acteurs anglois*[4], il *Paradoxe sur le comédien* di Denis Diderot, o meglio, le *Observations sur Garrick*[5] – era infatti questo il titolo

1. D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, a cura di V. Sperotto e A. Tagliapietra, InSchibboleth Edizioni, Roma 2022.

2. Tale è peraltro la posizione sostenuta dal filosofo esistenzialista Gabriel Marcel. Cfr. G. Marcel, *En chemin vers quel éveil?*, Gallimard, Paris 1971; trad. it. di L. Alterocca, *In cammino verso quale risveglio?*, Istituto Propaganda Libraria, Milano 1979.

3. L'autore in realtà è Michel Sticotti, ma per la dibattuta questione della paternità del testo si rimanda a C. Meldolesi, *Gli Sticotti, comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1969.

4. *Garrick ou les Acteurs anglois* era il risultato della libera traduzione di un opuscolo dell'autore drammatico inglese Aaron Hill, *The Actor or a Treatise of the art of playing*, il quale era a sua volta un adattamento del *Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine.

5. D. Diderot, *Observations sur une brochure intitulée:* Garrick, ou les Acteurs anglais*. Ouvrage*

Il castello di Elsinore • 88 • pp. 125-130 • DOI: 10.5325/2036-5624/78

della prima versione del testo diderotiano – ricoprì fin dalla sua prima diffusione un ruolo fondamentale all'interno di un vivace dibattito intorno all'esperienza teatrale[6] e al lavoro d'attore. Nello specifico, il testo affronta la questione del coinvolgimento emotivo degli attori sulla scena[7]. Il dibattito illuminista sulla recitazione[8] aveva un carattere quanto mai composito e, se a una lettura superficiale si potrebbe essere tentati di ridurlo ai due schieramenti contrapposti, i sostenitori di una concezione recitativa emotiva[9] da una parte, e coloro che ne supportavano una del tutto fredda[10] dall'altra, in realtà le sfumature erano davvero molte, addirittura all'interno delle opere di uno stesso autore. In questo contesto Denis Diderot non costituì un'eccezione, infatti la sua posizione sulle qualità dell'attore evolve arricchendosi di nuove sfaccettature nel corso del tempo, dando origine a un vero e proprio processo di dialettizzazione e problematizzazione del concetto di *sensibilità*.

Nei suoi primi scritti di estetica teatrale[11], Diderot considerava la sensibilità e la capacità di immedesimazione nel personaggio come qualità fondamentali dell'attore, tanto che nei *Dialoghi sul "Figlio naturale"* scriveva che una grande sensibilità poteva supplire anche alla mediocre acutezza:

> 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 qualcos'altro di più immediato, più intimo, più oscuro e più certo che li guida e li illumina[12].

contenant des réflexion sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différentes théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'anglais, in D. Diderot, *Œuvres complètes*, Hermann, Paris 1975-2004, vol. XX, t. 3, pp. 27-42.

6. In merito alla nascita di una nuova estetica teatrale e di una vera e propria filosofia dell'attore, soprattutto a partire dal secondo Settecento, si rimanda a S. Chaouche, *La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Honoré Champion, Paris 2007.

7. Si consideri, ad esempio, il saggio del 1826 di L. Tieck che si intitola proprio *L'attore dovrebbe essere emotivamente coinvolto sulla scena? O dovrebbe rimanere freddo?*, in *Drammaturgische Blätter*, Schade, Wien 1826, vol. II, pp. 306-311.

8. Per delucidazioni in merito al dibattito e al contesto sopra accennato, cfr. il saggio di V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit.; C. Vinti, *Sabine Chaouche, La philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*, Studi Francesi, [on line] 156 (LII | III) | 2008; URL: https://journals.openedition.org/studifrancesi/8599.

9. Cfr. *Le Comédien* del letterato Pierre Rémond de Sainte-Albine (P. Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Vincent Fils, Paris 1747).

10. È in proposito interessante il testo dell'attore Riccoboni, elogiato dallo stesso Diderot: *L'Art du Théâtre* (A.F. Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, C.F. Simon Fils & Gifart, Paris 1750).

11. Come i *Dialoghi sul Figlio naturale* del 1757, il trattato *Sulla poesia drammatica* del 1758 e la lettera a Madame Riccoboni, anch'essa del 1758.

12. D. Diderot, *Dorval et moi ou Entretiens sur Le Fils naturel* (1757), trad. it. di M. Grilli, *Dorval ed io o Dialoghi sul Figlio naturale*, in *Teatro e scritti sul teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 103.

D'altro canto, invece, fin dalle prime pagine del *Paradosso* Diderot afferma che

> è l'estrema sensibilità che fa gli attori [*acteurs*] mediocri; è la sensibilità mediocre che fa la moltitudine dei cattivi attori [*acteurs*], ed è la mancanza assoluta di sensibilità che prepara gli attori [*acteurs*] sublimi[13].

È quindi innegabile che la posizione assunta qui dal filosofo non si ponga del tutto in continuità con quanto egli aveva sostenuto in precedenza. Nondimeno, non avrebbe senso arrestarsi alla constatazione di un allontanamento delle pagine del *Paradosso* rispetto alle posizioni precedentemente assunte da Diderot. Si pensi alla riflessione di Yvon Belaval, che aveva negato l'esistenza di un paradosso, sostenendo la presenza di una forte coerenza interna al pensiero diderotiano[14], o alla posizione provocatoria di Sabine Chaouche, la quale, nel suo *Formes du théâtral diderotien*[15], suggerisce che, in realtà, Diderot avrebbe potuto semplicemente giocare con il lettore, sostenendo il contrario di quello che pensava grazie a «uno splendido artificio retorico»[16].

Risolvere l'interpretazione del *Paradosso* a favore di una tesi piuttosto che di un'altra non è dunque l'unico esito possibile della lettura di quest'opera, mentre può risultare fruttuoso soffermarsi sulla dimensione dialettica del testo. D'altra parte, è già lo stesso titolo a suggerirci una sorta di ambiguità, di paradossalità appunto, della questione.

Può, dunque, risultare utile chiedersi in che modo si debba intendere il termine *paradosso*, parola che, in francese come in italiano, deriva dal greco παράδοξος, da *παρα*, "contro" e δόξα, "opinione", etimologia che getta luce sul senso in cui il termine è impiegato da Diderot. Un paradosso indica una tesi contraria all'opinione comune; come ricorda Valentina Sperotto, è lo stesso filosofo a sostenere che, tramite esso, si enuncia «una tesi fondamentale e coerente [...] anche quando se ne fosse dimostrata la falsità [... e questo perché] ha pur sempre il merito di mettere alla prova la tesi contraria»[17]. È sempre Diderot a scrivere, nella *Confutazione dettagliata dell'opera di Helvétius*, che i paradossi, «se non mi fanno cambiare parere, quasi sempre temperano la temerarietà delle mie asserzioni»[18].

Appurata l'accezione con cui Diderot si riferisce al concetto di *paradosso*, non resta che chiederci in cosa consista quello relativo all'attore. A tal proposito, della

13. Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 85.

14. Cfr. Y. Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Éditions Gallimard, Paris 1950.

15. S. Chaouche, *Formes du théâtral diderotien*, in *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [on line], 47 | 2012, document 9; URL: http://journals.openedition.org/rde/4933.

16. V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 68.

17. Ivi, p. 31.

18. D. Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé «L'homme» (1773-1775)*; trad. it. di P. Quintili e M. Marcheschi, *Confutazione dettagliata dell'opera di Helvétius intitolata «L'Uomo»*, in D. Diderot, *Opere filosofiche, romanzi e racconti*, a cura di P. Quintili e V. Sperotto, Bompiani, Milano 2019, pp. 756-757.

nuova edizione del *Paradosso* qui presentata pare opportuno sottolineare la puntuale specificazione dei termini francesi, *acteur* e *comédien*, accanto alla traduzione italiana *attore*. Differentemente da quanto suggerisce la resa italiana, infatti, fra *acteur* e *comédien*, per Diderot, sussiste una netta distinzione: mentre il primo è spesso caratterizzato in modo dispregiativo e indica colui che interpreta solo un tipo di ruolo, il secondo «assume il valore artistico della professione»[19], rappresentando colui che riesce ad incarnare molti *tipi* diversi. In questo senso, una delle finalità del *Paradosso* può essere quella di tentare di nobilitare la figura dell'attore quale vero e proprio artista, nonché emblema della uni-molteplicità dell'essere umano.

Proprio a partire dalla nozione di uni-molteplicità, è possibile guardare all'idea di "paradosso" in maniera feconda. Infatti, il filosofo francese giunge a sostenere che, essendo tutti gli uomini organismi allo stesso tempo unici e molteplici, è possibile che essi creino spazio in sé per una pluralità di voci. È questa polifonia a rappresentare la chiave risolutiva del paradosso: infatti, un attore, per essere efficace, deve creare una separazione fra le emozioni della persona, che per Diderot restano assolutamente intoccabili, e quelle del personaggio interpretato, che, invece, devono essere costruite, controllate e presentate secondo un modello ideale ben preciso, in modo da garantire costanza alla resa della scena teatrale.

Ecco, dunque, il paradosso dell'attore: a teatro c'è spazio per la sensibilità, tuttavia ad essere messa in scena deve essere quella del personaggio, costruita con l'ingegno e supportata dall'autocontrollo dell'attore, e non la *sensibilità naturale* della persona che sta recitando (la quale scaturirebbe dal fatto che l'attore stesse effettivamente provando in prima persona le emozioni del personaggio interpretato). Questa distinzione interna al concetto di *sensibilità* potrebbe essere suggerita, come aveva osservato Paolo Alatri[20] nella sua edizione dell'opera, da alcune scelte lessicali, nello specifico dalla distinzione fra i termini francesi *sensiblerie* e *sensibilité*; tra i due, potremmo dire che Diderot si schieri contro la *sensiblerie*, ossia contro un eccesso morboso di sensibilità[21], ma non contro la *sensibilité*, ovvero una sensibilità messa in scena con ingegno e autocontrollo.

Emerge, così, chiaramente il consiglio di Diderot ai suoi lettori e a tutti gli attori del suo tempo: un eccesso di *sensibilità* è da condannare; l'impulso non deve

19. V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 25.

20. P. Alatri, *Introduzione*, in D. Diderot, *Paradosso sull'attore*, trad. it. di J. Bertolazzi e a cura di P. Alatri, Editori Riuniti, Roma 1972.

21. A conferma dell'importanza di delineare con precisione i confini del concetto di *sensibilità*, ricordiamo quanto insegnava anche l'opera di Shaftesbury, *Letter concerning enthusiasm*: nel XVIII secolo, quando si parla di *enthousiasme*, ossia di quel momento in cui, ad esempio, l'attore "sente", si entusiasma appunto, si può arrivare a intendere anche il fanatismo, quindi uno stato in cui si è davvero fortemente trasportati dalle proprie passioni. In questo senso, seppur questo momento indubbiamente resti una fase necessaria della creazione, occorre però che il sentimento, la passione in seguito si raffreddino; occorre, come consiglia lo stesso Diderot, tornare nuovamente al controllo di sé per poter creare o interpretare bene una parte a teatro.

mai sovrastare una razionale riflessione critica, un attento studio della parte e un deciso autocontrollo. Ciononostante, questo non significa affatto che l'attore, che è prima di tutto una persona, debba essere privo di sensibilità; anzi, come suggerisce Andrea Tagliapietra nel suo saggio d'apertura a questa nuova edizione, *Il paradosso dello spettatore*[22], la capacità degli attori di immedesimarsi nel personaggio e, quindi, di provare delle emozioni, ricopre un ruolo fondamentale e si rispecchia direttamente nel processo di partecipazione all'azione drammatica da parte degli spettatori.

Come esemplifica bene Sperotto nel saggio introduttivo a questa nuova edizione, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*[23], durante il secolo dei Lumi si era diffusa – in Voltaire, D'Alembert, Diderot, e anche in molti altri illuministi – la speranza che una riforma del teatro avrebbe potuto rendere la scena un mezzo efficace di instaurazione di legami sociali moralmente consoni, nonché un valido strumento educativo. Il tutto prendendo come modello di riferimento costante la natura. Com'è noto, questa proposta di riforma del teatro che, basandosi sull'imitazione della natura, avrebbe dovuto educare gli spettatori, fu anche oggetto di critica, si veda, ad esempio, quella espressa da Rousseau nella *Lettera sugli spettacoli*[24]. Questi dimostrava l'irrealizzabilità di una riforma del teatro e l'insensatezza di introdurne uno nella città di Ginevra: la stessa arte della messa in scena, menzognera per eccellenza, in quanto volta intrinsecamente a far apparire vero quanto invece è del tutto falso attraverso la dissimulazione, non sarebbe mai stata in grado di moralizzare i costumi, né di rinsaldare i legami sociali.

Nelle intenzioni teoriche alla base di questa nuova edizione del *Paradosso*, al di là dell'importanza di una ricostruzione del dibattito, non solo francese ma europeo, che si animava in quegli anni sul ruolo del teatro, è da rilevare quanto suggerisce Tagliapietra: il teatro di cui scrive Diderot ha a che fare con il nostro presente proprio nella misura in cui si articola la questione dello spettatore. Qualsivoglia processo di «ammaestramento» degli spettatori è ciò che ha condotto a quella «immunizzazione rispetto al fenomeno epidemico dell'immedesimazione»[25] che ha condannato il teatro alla rappresentazione, al divenire mero *spettacolo*[26]. Proseguendo la riflessione iniziata in *Filosofie della catastrofe*[27], Tagliapietra sottolinea che è proprio il compito di educare moralmente gli spettatori, riservato al teatro

22. A. Tagliapietra, *Il paradosso dello spettatore*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit.

23. V. Sperotto, *Filosofia, sensibilità e arte in Diderot: un rapporto paradossale?*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit.

24. J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* [1758]; trad. it. di E. Franzini, *Lettera sugli spettacoli*, Aesthetica, Palermo 2003.

25. A. Tagliapietra, *Il paradosso dello spettatore*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 15.

26. Per la distinzione fra teatro come spettacolo e teatro come dramma, in cui l'azione non produce spettatori, ma complici, si rimanda a A. Tagliapietra, *Il velo di Alcesti. La filosofia e il teatro della morte*, Feltrinelli, Milano 1997.

27. Per approfondire la questione dello spettatore indifferente al teatro del mondo, cfr. A. Tagliapietra, *I filosofi e la catastrofe*, in Voltaire, Rousseau, Kant, *Filosofie della catastrofe*, a cura di A. Tagliapietra, Raffaello Cortina Editore, Milano 2022.

dal secolo dei Lumi, ad avviare «il trionfo dell'anestesia e dell'indifferenza scettica dello spettacolo [...] nel rapporto tra l'attore e il personaggio»[28], indifferenza che, inevitabilmente, si riflette sugli spettatori. Questa particolare lettura del *Paradosso* testimonia l'inizio, nel XVIII secolo, di un percorso di «alienazione» e perdita delle passioni che ci porta direttamente alla nostra società, la quale può essere definita, con Guy Debord, una *società dello spettacolo*[29], in cui l'uomo è ridotto a spettatore dormiente.

Ecco, allora, che una riedizione del *Paradosso sull'attore* di Diderot può suggerire, a tutti noi lettori e lettrici, nuovi ed essenziali interrogativi e può sollecitare un risveglio delle nostre coscienze e del nostro sguardo critico sul presente.

28. A. Tagliapietra, *Il paradosso dello spettatore*, in Diderot, *Paradosso sull'attore*, cit., p. 19.
29. G. Debord, *La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967.