

Johann Jakob Engel

LETTERE SULLA MIMICA

I d e e n

zu einer

M i m i k

von

J. J. E n g e l.

Erster Theil.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.
HORATIUS.

Mit erläuternden Kupfertafeln.

Berlin 1785.

Auf Kosten des Verfassers und in Commission
bey August Mylius.



Johann Jakob Engel

LETTERE SULLA MIMICA

Traduzione, introduzione e note di Lucia Sabatano

I Libri di **AAR**

Titolo originale: *Ideen zu einer Mimik*
Berlin, August Mylius, 1785-1786

Traduzione introduzione e note di Lucia Sabatano
Copyright © 2013 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Novembre 2013
ISSN: 2039-9766

INDICE

JOHANN JAKOB ENGEL E LE *IDEEN ZU EINER MIMIK*

- 293 L'autore delle *Ideen*
298 Le *Ideen*
300 L'impostazione del trattato
303 Le regole della recitazione
305 L'imitazione del naturale
308 Fondamenti generali dell'espressività
311 I gesti: «rappresentazione» ed «espressione»
315 Le passioni pure
325 Le passioni miste
330 Duplicità dell'azione mimica
334 Limiti del linguaggio pantomimico
336 L'attore-musicista
- 345 BIBLIOGRAFIA
- 350 NOTA ALLA TRADUZIONE

LETTERE SULLA MIMICA

- 352 Lettera I
356 Lettera II
359 Lettera III
362 Lettera IV
366 Lettera V
371 Lettera VI
376 Lettera VII
379 Lettera VIII
384 Lettera IX
388 Lettera X

395	Lettera XI
402	Lettera XII
406	Lettera XIII
411	Lettera XIV
416	Lettera XV
421	Lettera XVI
428	Lettera XVII
431	Lettera XVIII
435	Lettera XIX
439	Lettera XX
444	Lettera XXI
448	Lettera XXII
452	Lettera XXIII
459	Lettera XXIV
464	Lettera XXV
470	Lettera XXVI
478	Lettera XXVII
483	Lettera XXVIII
490	Lettera XXIX
495	Lettera XXX
500	Lettera XXXI
502	Lettera XXXII
509	Lettera XXXIII
514	Lettera XXXIV
521	Lettera XXXV
527	Lettera XXXVI
531	Lettera XXXVII
538	Lettera XXXVIII
543	Lettera XXXIX
549	Lettera XL
555	Lettera XLI
561	Lettera XLII
567	Lettera XLIII
574	Lettera XLIV
579	NOTE

JOHANN JAKOB ENGEL E LE IDEEN ZU EINER MIMIK

L'autore delle *Ideen*

Johann Jakob Engel nacque a Parchim, Mecklenburg, l'undici settembre 1741. Primogenito del predicatore Karl Wilhelm Christian e di Marie Elisabeth Brasch (1724 - 1803) - figlia di un facoltoso commerciante del luogo - Engel compì gli studi prima a Rostock, dove il ventisei aprile 1757, a soli sedici anni, si immatricolò presso la facoltà di teologia;¹ quindi a Bützow tra il 1762 e il 1764.² Animato da molteplici interessi Engel non si limitò allo studio della teologia, che aveva del resto intrapreso solo per volontà del padre: seguì lezioni di logica, metafisica, diritto naturale e matematica. Ma, soprattutto, Engel si appassionò allo studio della fisica - fu allievo dello psicologo sperimentale Johann Nicolaus Tetens, senza dubbio una punta di diamante dell'*alma mater Fridericiana*, che fece maturare in lui il definitivo distacco dagli studi teologici - della filosofia e delle lettere classiche.

Dopo la morte del padre, nel 1765, Engel, sostenuto finanziariamente dalla madre, si trasferì a Lipsia dove si dedicò - dapprincipio da autodidatta - soprattutto allo studio dei classici, *in primis* di Platone, e delle lingue moderne (inglese e francese).³ Quindi nel 1766 si immatricolò presso la prestigiosa università locale dove ebbe modo di seguire le lezioni del filologo e teologo Johann August Ernesti, già maestro di Lessing e Goethe, e dove, nel 1769, conseguì il titolo di dottore in filosofia.

Fondamentali per la formazione di Engel furono i rapporti che nella cosmopolita Lipsia intrattenne con alcuni fra i più significativi intellettuali dell'epoca. Tra gli altri, il pittore Adam Friedrich Oeser, l'incisore Johann Friedrich Bause, dal 1786 membro onorario dell'Accademia prussiana delle Arti, il musicista e compositore Adam Hiller, il critico d'arte Michael Huber. Inoltre il predicatore svizzero Georg Joachim Zollikofer, il medico e filosofo Ernst Platner, co-fondatore della moderna antropologia, il linguista Johann Christoph Adelung e Christian Felix Weisse, amico di gioventù di Lessing, poeta e scrittore, che all'epoca imperversava con le sue operette sui palcoscenici di tutta la Germania ed esercitava una non trascurabile influenza sulla letteratura drammatica in genere in veste di editore della «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste», fondata da Nicolai e Mendelssohn nel 1757.⁴ Ma, soprattutto, Engel fu legato da profonda amicizia al coetaneo Christian Garve e, dacché questi era ospite in casa di Gellert, «fra il 1740 ed il 1750 la figura principale della letteratura tedesca»,⁵ è assai probabile che Engel avesse modo di conoscere anche il noto professore di morale, poesia ed eloquenza all'università di Lipsia.

Gli anni del soggiorno lipsiense furono anni di intensa attività letteraria per Engel: accanto ad alcuni saggi di argomento storico apparsi nelle «Unterhaltungen» di Amburgo e a svariate recensioni pubblicate nella «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste» e nella «Allgemeine deutsche Bibliothek» diretta da Nicolai, Engel si cimentò in svariate traduzioni dal francese - tradusse tra l'altro *l'Histoire des causes premières, ou exposition sommaire des pensées des philosophes sur les principes des êtres* (Geschichte der Meinungen der Philosophen von den ersten Grundursachen der Dinge, 1773) di Charles Batteux; curò, in collaborazione con Garve, la seconda edizione della traduzione di Meinhard degli *Elements of Criticism* (Grundsätze der Kritik, 1772) di Henry Home; tradusse la seconda parte delle celebri *Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie* di Leonhard Euler e prese parte alla traduzione dei *Vermischte philosophische Schriften* (1773) di Georg Sulzer.

Ma soprattutto quelli trascorsi nella Klein-Paris furono gli anni in cui - complice l'amico Weisse - nacque e si consolidò l'amore di Engel per il teatro. Del resto la prima opera originale di Engel fu proprio un testo drammatico: l'atto unico *Der dankbare Sohn*. Nell'inverno 1767/68 Engel si trovò a recitare, al fianco di Corona Schröter e Goethe, in alcune rappresentazioni teatrali allestite dalla compagnia Breitkopf - Obermann: vestì - riscuotendo, a quanto pare, un notevole successo - i panni del maggiore von Tellheim nella *Minna von Barnhelm* di Lessing (Goethe vi interpretava il ruolo del sergente Paul Werner) e quelli del commendatore D'Auvilé nel *Padre di famiglia* di Diderot.

Fondamentale fu poi l'incontro con Ekhof⁶ e la collaborazione con uno fra i più rinomati direttori teatrali dell'epoca, Heinrich Gottfried Koch, il quale nel 1768, vistosi spodestato da Dresda da una compagnia di attori stranieri, aveva ripiegato su Lipsia ottenendo la direzione di un nuovo teatro - inaugurato appena due anni prima con la tragedia *Hermann* di Johann Elias Schlegel - dove recitò, allestendovi un buon repertorio, ininterrottamente fino all'ottobre dello stesso anno; quindi fino all'inverno del 1773 solo durante il periodo delle fiere. E proprio per la compagnia di Koch Engel - come già Weisse, Ramler, Michaelis, Eschenburg e molti altri - compose numerosi prologhi ed epiloghi e soprattutto si cimentò per la prima volta, concretamente, in veste di autore drammatico: al 1770 risale, oltre alla commedia *Der dankbare Sohn*, l'operetta comica - o *Singspiel* che dir si voglia - in due atti *Die Apotheke* (stampata nel 1771); dell'anno successivo sono due atti unici: *Der Diamant* (1772), tratto da un'opera di analogo argomento del francese Carmontel e *Der Edelknabe. Ein Lustspiel für Kinder*, messo in scena per la prima volta a Berlino il ventiquattro gennaio 1775, in occasione del compleanno del sovrano.⁷

Allorché nel 1774 *Der Edelknabe* fu dato alle stampe Engel stava già lavorando ad altre due opere drammatiche: una rielaborazione di *Much ado*

about nothing di Shakespeare e una tragedia “regolare”, ispirata agli avvenimenti della guerra dei sette anni. All’inizio degli anni settanta Shakespeare cominciò - ad opera di alcuni fra i più illuminati direttori teatrali dell’epoca - a farsi strada gradualmente sui palcoscenici tedeschi. Engel pensò di proporre all’attenzione del pubblico una propria personale rielaborazione di un testo shakespeariano. La scelta cadde su *Much ado about nothing*: *Der Vermählungstag* nella versione engeliana. Tuttavia, giunto alla fine del terzo atto, Engel depose le armi. Quindi, quando nel dicembre 1778, ebbe modo di conoscere Schröder a Berlino, Engel pensò bene di passargli il testimone affidandogli il compito di portare a compimento l’opera. Schröder aggiunse il quarto e il quinto atto, cucì insieme il tutto e rappresentò il testo ad Amburgo il venti settembre 1779. Tuttavia, sebbene lo stesso Schröder vi interpretasse il ruolo di Lenato, l’opera non riscosse il benché minimo successo.

In un fiasco totale si risolse anche la prima della tragedia in cinque atti *Eid und Pflicht*, originariamente intitolata *Der Geisel* (L’ostaggio): affettuoso omaggio di Engel al nonno materno, il commerciante e consigliere municipale Brasch, che durante la guerra dei sette anni era stato fatto prigioniero e deportato dall’esercito prussiano.⁸ Subito dopo la fine della guerra, già nel 1766, Engel ne aveva abbozzato il progetto; nel 1768 l’opera era scritta per metà e intorno al 1776 era praticamente compiuta. Ciò nonostante il testo andò in scena solo nel 1796 e fu un totale insuccesso. Secondo Nicolai l’opera fu “vittima” dell’assai discutibile e pur tuttavia consueta maniera di lavorare di Engel.⁹

Nel febbraio 1773 ad Engel era stato offerto un posto di «*professeur de la langue française*» a Berlino al *Gymnasium zum Grauen Kloster*.¹⁰ Egli tuttavia ritenne opportuno rifiutare l’offerta perché convinto di non potere in alcun modo “intendersi” con l’allora direttore del liceo, il noto geografo Anton Friedrich Büsching: «io sono una testa calda», scrisse a Nicolai, «lui un caparbio! Che cosa ne verrebbe di buono? [...] E poi insegnare francese, una lingua che capisco solo in parte [...] no, mio caro amico; non ne voglio neanche sentir parlare».¹¹ Quindi nel 1775 il ministro sassone Gutschmiedt tentò di ottenere per lui una cattedra a Lipsia: furono sollevate obiezioni alla sua candidatura e prim’ancora che lo stesso Gutschmiedt avesse modo di intercedere per lui presso il principe elettore, Engel - ormai salito agli onori della cronaca per l’inaudito successo riscosso dal primo volume del suo *Der Philosoph für die Welt* -¹² fu contattato dal primo ministro prussiano von Zedlitz che, su suggerimento del professor Ramler, lo invitò a ricoprire il ruolo di professore straordinario presso il *Joachims Gymnasium* di Berlino. Questa volta Engel accettò di buon grado l’incarico, tanto più che gli oneri connessi a quella che, in una lettera a Campe, lo stesso Engel aveva definito un «*Aemtchen*»,¹³ una piccola carica, una carica di poco

conto - che gli fruttava settecento talleri l'anno - erano decisamente ben poca cosa e soprattutto ben si conciliavano con le abitudini del filosofo.¹⁴

Engel, che a detta di molti fu un eccellente insegnante, fu tra l'altro precettore dei due fratelli von Humboldt (1785-1786) e del futuro sovrano Federico Guglielmo III (1787). Inoltre fu nominato membro della commissione istituita *ad hoc* da von Zedlitz per procedere ad una riorganizzazione della didattica nelle scuole prussiane. Al progetto di riforma, caldeggiato da Federico II, desideroso di arricchire il piano di studi ginnasiale concedendo più spazio allo studio dei classici, senza tuttavia sacrificare le altre discipline, Engel contribuì con un breve scritto teorico intitolato *Versuch einer Methode die Vernunftlehre aus Platonischen Dialogen zu entwickeln* (Berlino 1780).¹⁵

Nel 1787 Engel fu accolto «con consenso unanime» in seno all'Accademia prussiana delle scienze, il cui lustro egli accrebbe con molteplici contributi, che testimoniano - ove mai ve ne fosse bisogno - dell'eccellenza e della vastità di interessi del filosofo.

Sempre nel 1787, dismesse le vesti di professore di logica, morale e storia della filosofia, Engel assunse la carica di direttore generale del Königlich Nationaltheater di Berlino. Durante il regno di Federico II, amante dell'opera italiana e soprattutto della tragedia francese e notoriamente avverso a tutto ciò che era tedesco, il teatro tedesco a Berlino aveva letteralmente rischiato di soccombere. Le cose cambiarono radicalmente con l'ascesa al trono di Federico Guglielmo II, estimatore del teatro patrio. All'epoca era attiva a Berlino la compagnia di Karl Theophilus Döbbelin: il nuovo sovrano la prese sotto la propria ala protettiva, le assicurò un sussidio annuo e le concesse di utilizzare lo Schauspielhaus auf dem Gendarmenmarkte, fatto costruire nel 1774 e sino ad allora destinato all'uso esclusivo delle compagnie francesi. Federico Guglielmo II aveva grandi progetti e Döbbelin ben presto si rivelò incapace di realizzarli. Quindi il sovrano nel 1787 si rivolse ad Engel, che nel frattempo aveva pubblicato la sua opera più importante: *Ideen zu einer Mimik*, primo pionieristico tentativo di istituire un'arte della recitazione che, Lessing *docet*, riposasse non già su «chiacchiere generiche e banali», bensì «su regole particolari, riconosciute valide da tutti, formulate con chiarezza e precisione e in base alle quali sia possibile determinare in ogni singolo caso il valore di questo o quell'attore».¹⁶

Engel elaborò, su richiesta del sovrano, una sorta di promemoria, che evidentemente incontrò il favore del committente, dacché in breve volgere di tempo Döbbelin fu spodestato ed Engel fu posto a capo del Königlich Nationaltheater.¹⁷ Il nuovo comitato direttivo, composto oltre che da Engel dal professor Ramler e dal consigliere generale delle Finanze von Beyer - cui successe nel 1788 il consigliere segreto von Warsing - si insediò, con grandi speranze, il primo agosto 1787 e restò in carica fino al 1794. Tuttavia

fu ben presto chiaro a tutti che Engel si era fatto carico di un peso troppo grande. Tradito dalla sua imperizia tecnica ed organizzativa, incapace di gestire gli attori sempre recalcitranti, le invidie e le animosità sorte in seno alla compagnia, nonché le continue ingerenze del sovrano, Engel già nel 1790 si risolse a presentare le proprie dimissioni. Il sovrano tuttavia pretese che egli restasse al proprio posto.

In ogni caso non molti anni dopo, «un errore grossolano» di Engel, pose definitivamente fine alla sua carriera ai vertici del Nationaltheater di Berlino.¹⁸ Il sovrano aveva a più riprese espresso il desiderio di assistere alla messa in scena della *Zauberflöte* di Mozart. Engel, accampando le scuse più disparate, non si decideva ad assecondarlo. Quando finalmente si risolse ad accogliere l'invito del sovrano, fissò, sciaguratamente per lui, la prima dell'opera mozartiana in un periodo in cui il re era assente da Berlino. Questo vero e proprio "atto di insubordinazione" ebbe come immediata conseguenza il licenziamento in tronco di Engel (primo luglio 1794).

Engel si trasferì a Schwerin, dove viveva il fratello minore, il medico - nonché aspirante letterato - Karl Christian (1752-1801): qui il filosofo condusse una vita estremamente ritirata e si dedicò con rinnovato vigore all'attività di scrittore che, suo malgrado, era stato costretto ad accantonare negli anni immediatamente precedenti. Riprese in mano il dramma *Eid und Pflicht* e soprattutto nel 1795-1796 pubblicò nella più prestigiosa rivista letteraria dell'epoca, la schilleriana «Horen», il romanzo o, come amava definirlo il suo stesso autore, il Charaktergemälde *Herr Lorenz Stark*, iniziato già nel 1776: «fedele ritratto del carattere del nonno materno [...] che egli amò moltissimo», come era solito ripetere a tutti gli amici.¹⁹ In quegli stessi anni compose l'opera *Der Fürstenspiegel*, raccolta di trentacinque saggi di carattere morale destinati all'educazione dei futuri sovrani.

Tuttavia, prima che il *Fürstenspiegel* fosse dato alle stampe, nella vita di Engel si compì una svolta significativa: il sedici novembre 1797 morì Federico Guglielmo II e il suo successore, Federico Guglielmo III, legato al ricordo del suo maestro di gioventù, nel 1798 richiamò Engel a Berlino e gli accordò una pensione di quattrocento talleri. Engel trascorse i quattro anni del suo ultimo soggiorno berlinese dedicandosi quasi esclusivamente ai suoi studi e occupandosi - per quanto la salute cagionevole glielo consentisse - dell'edizione del terzo volume del suo *Philosoph für die Welt*, apparso postumo nel 1803 e ferocemente stroncato da Schleiermacher nell'«Athenäum». Ammalato di gotta e divenuto «incredibilmente grasso»,²⁰ Engel negli ultimi anni della sua vita era solito trascorrere le proprie giornate a letto, spesso tormentato da atroci dolori. Nel giugno del 1802 la madre, ormai morente, esprime il desiderio di rivedere il figlio. Questi accorse, ma il viaggio gli fu fatale. Subito dopo l'arrivo nella natia Parchim Engel si ammalò gravemente. Morì il ventotto giugno 1802.

Le Ideen

In una lettera datata trenta marzo 1782 e pubblicata nella rivista «Der teutsche Merkur», diretta da Wieland, Engel annuncia l'imminente pubblicazione delle sue *Ideen zu einer Mimik*.²¹ In verità l'opera, che stando alle indicazioni contenute nella *Ankündigung*, sarebbe stata «sicuramente disponibile» - visto anche l'interessamento dell'editore Mylius di Berlino - «per la Pasqua dell'anno a venire», vide la luce solo alcuni anni più tardi: per l'esattezza nel 1785-1786 (primo volume: 1785; secondo volume: 1786).²² Il ponderoso trattato engeliano, offerto al lettore in una veste epistolare, consta di quarantaquattro lettere, di varia lunghezza, suddivise in due volumi (primo volume: lettere I - XXVII; secondo volume: lettere XXVIII - XLIV), per un totale di 671 pagine. Pubblicate a spese dell'autore e sostenute da un cospicuo *corpus* iconografico che si avvale di ben sessanta illustrazioni di pregevole fattura (quaranta nel primo volume; venti nel secondo), realizzate *ad hoc* da Johann Wilhelm Meil - come si legge anche nella *Ankündigung* - e distribuite in trentaquattro «tavole esplicative incise su rame», le *Ideen* si segnalano come l'opera più degna di nota di uno studioso versatile - di filosofia, retorica, estetica musicale - che rimase sempre fedele, pur accogliendo sollecitazioni romantiche, agli ideali della *Aufklärung* e al modello dell'intellettuale lessinghiano.²³ Malgrado lo stile semplice ed apparentemente casuale proprio della forma epistolare e pur negando Engel l'ambizione di essere esauriente,²⁴ le *Ideen* presentano un impianto ben più sistematico rispetto alla profluvie di scritti settecenteschi sull'attore e sulla recitazione ed esercitarono una considerevole influenza sugli sviluppi della trattatistica posteriore. Sebbene «quest'opera eccellente» di Engel - stando a quanto si legge nella «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» - fosse accolta con freddezza, tutto sommato finanche comprensibile, dagli attori tedeschi, che pure avrebbero potuto trarvi grande giovamento (ma evidentemente, chiosa polemicamente il recensore tedesco, «solo in pochi la compresero»), essa ebbe un'ampia diffusione in patria.²⁵ All'editio princeps fanno seguito ben tre edizioni tedesche successive, datate 1802, 1804 e 1812. Inoltre le *Ideen* furono prontamente tradotte nelle principali lingue europee. Nel 1788-1789 apparve la traduzione francese anonima: *Idées sur le geste et l'action théâtrale; par M. Engel. De l'Académie royale de Berlin* (Paris, Barrois / Strasbourg, Librairie académique / La Haye, Van Cleef, 1788-1789). Della versione francese esiste anche un'edizione di poco posteriore, pubblicata sempre a Parigi, presso l'editore Jansen: *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Paris, H. J. Jansen et Comp., ans III (1795).²⁶ Tra il 1789 e il 1790 nella rivista «Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa» fu pubblicata la traduzione spagnola delle

prime venticinque lettere del trattato engeliano: ciascuna lettera reca il titolo *Carta sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*. Nel 1790 fu data alle stampe in olandese «una buona traduzione della Mimica engeliana», a cura di Jan Konijnenburg (*De kunst van nabootsing door gebaarden*, Haarlem, by J. van Walrè), corredata di incisioni su rame che «pur non eguagliando quelle di Meil, sono tuttavia apprezzabili». ²⁷ Quindi nel 1807 le *Ideen* furono rielaborate ed adattate in inglese da Henry Siddons, ²⁸ che nel 1822 ne curò una seconda edizione, rivista e corretta, cui accluse *l'Essay on Gesture* di Sharpe. ²⁹

Infine, nel 1818-1819, venne data alle stampe a Milano, presso l'editore Pirotta, la traduzione italiana, curata dal medico Giovanni Rasori: *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel. Versione dal tedesco di Giovanni Rasori. Aggiuntovi i capitoli sei sull'Arte Rappresentativa di L. Riccoboni*. La ristampa anastatica dell'edizione Pirotta (Roma, E & A, 1993), con un interessante saggio introduttivo di Luciano Mariti, non contiene il trattato di Riccoboni. Della traduzione italiana esiste, oltre a quella Pirotta, anche un'edizione successiva, datata 1820, che vide la luce sempre a Milano, questa volta però presso gli editori Batelli e Fanfani: unica variante rispetto all'edizione del 1818-1819 è la diversa disposizione delle figure.

Sul finire degli anni novanta del secolo scorso, infine, è stata pubblicata a Barcellona la prima versione integrale in catalano delle *Ideen* engeliane: *Idees sobre el gest i l'acció teatral* (Traducció de Joan Segalés. Presentació i cura de Jaume Mascaró Pons, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998). La traduzione catalana non è eseguita sull'originale tedesco, bensì sulla versione francese. Nel 2008 nella rivista «Cahiers philosophiques» è apparsa, a cura di Charlotte Coulombeau, la traduzione francese di ampi brani delle lettere 6, 8, 9, 12, 32, nonché la traduzione integrale delle lettere 26 e 27, delle *Ideen* engeliane. ³⁰

L'influenza delle *Ideen* non rimase confinata all'ambito prettamente teatralogico. Fondata sul presupposto che l'arte dell'attore è innanzitutto espressione - espressione fisica di un contenuto emozionale - l'opera fu infatti ampiamente discussa, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, dai maggiori esponenti della *Ausdrückstheorie*: da Heinrich Theodor Röscher (*Die Kunst der dramatischen Darstellung*, 1841), dall'antropologo Pierre-Louis Gratiolet (*De la physiognomie et des mouvements d'expression*, 1865), dal medico Theodor Piderit (*Wissenschaftliches System der Mimik und der Physiognomik*, 1867), da Wilhelm Maximilian Wundt nella sua *Völkerpsychologie* (1900-1920), da Ludwig Klages nei suoi studi sui movimenti espressivi (*Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, 1913), tenuti in grande considerazione anche da Ejzenštein. Fino a giungere al più importante teorico della «scienza dell'espressione», Karl Bühler, il quale nel 1933, tracciandone un *excursus* storico non farà mistero di aver provato grande stupore dinanzi alla dovizia di intuizioni brillanti contenute nelle

Ideen engeliane: del resto, confessa candidamente Bühler, la *Ausdrückstheorie* inizia proprio con le domande e le distinzioni poste dagli analisti dell'arte attorica, e tra questi ad Engel - «teorico dell'azione» lo definisce Bühler - spetta appunto un ruolo di primissimo piano.³¹

L'impostazione del trattato

L'opera engeliana è una trama sapientemente ordita di riferimenti eruditi - per altro non sempre benevoli, anzi sovente decisamente polemici - che spaziano dalla tradizione retorica classica con gli immancabili riferimenti a Quintiliano e Cicerone, a quella degli studi sulla mimica che annoveravano fra i suoi più illustri rappresentanti Du Bos, Cahusac e Noverre, fino alle più recenti acquisizioni teoriche del pensiero filosofico-scientifico: si passa agevolmente dalla fisiologia alla psicologia razionale, alla fisiognomica e alla di lei diretta antagonista, la patognomica, per giungere sino all'estetica (Hartley, Haller, Sulzer, Lavater, Lichtenberg, Mendelssohn, tanto per citare alcuni fra i principali referenti di Engel).

Tuttavia se è vero che Engel nella sua analisi della recitazione procede con un rigore metodologico il più possibile vicino alle scienze positive, dalle quali nutre il presupposto fondamentale, la convinzione che tra interno ed esterno, tra sentimento ed espressione fisica esista una corrispondenza diretta, rigorosa, in base alla quale essi sono reciprocamente definibili ed identificabili; è anche vero che il filosofo tedesco è ostinatamente impegnato a conquistarsi un punto di vista autonomo, non soggetto ai metodi e ai criteri propri di altre discipline.

Nello stesso modo Engel, pur sempre costretto a confrontarsi con l'intricata rete di riferimenti teorici cui all'epoca era consuetudine ricondurre l'arte attorica onde conferirle autorevolezza, se ne allontana sistematicamente e caparbiamente, denunciando l'inadeguatezza di una strumentazione analitica che a fronte della dichiarata e sempre pressante necessità di legittimare la prassi attorica ammantandola del prestigio tradizionalmente riconosciuto di altre figure pubbliche (*in primis* quella dell'oratore), rischiava paradossalmente di delegittimarla delle proprie peculiarità, trasformandosi di fatto in un vero e proprio letto di Procuste.³²

Ferma restando dunque l'esigenza di riconoscere all'arte attorica una piena ed insindacabile dignità, sgretolatasi d'altro canto la possibilità di "piegare" il complesso dell'espressività teatrale alle norme dell'*actio* oratoria - entro il cui rassicurante alveo la recitazione veniva convenzionalmente "costretta" - Engel punta all'elaborazione di un codice gestuale ed espressivo nuovo, formulato ad "uso e consumo" esclusivo dell'azione scenica e definito in base all'osservazione diretta dei comportamenti umani.

Per sgombrare il campo da equivoci e fraintendimenti di sorta, Engel ritiene non di meno opportuno prendere le distanze dall'approccio analitico più diffuso all'epoca, quello - per intenderci - di marca dichiaratamente filosofica, che caratterizzava l'indagine genericamente psicologista. Se questa infatti si proponeva di scandagliare l'universo affettivo al suo interno, analizzando l'intima essenza delle passioni, Engel - dalla sua particolare postazione di osservatore dell'attore - pensa bene di concentrare in maniera esclusiva e rigorosa la propria attenzione sul correlato oggettivo, fisico delle passioni patite dall'individuo/attore. Cioè a dire: sul modo in cui quell'universo affettivo si rende percepibile, visibile sulla superficie del corpo, nella mimica - appunto - e nella gestualità attorica. E dimostra come ne derivino delle risultanze teoriche diverse e come la scienza della recitazione debba seguire una propria metodologia: «L'analista di mimica», argomenta Engel, «che ha a che fare esclusivamente con le manifestazioni esteriori delle passioni, non deve in generale seguire troppo da presso il filosofo né conformarsi troppo scrupolosamente alle sue spiegazioni e partizioni».³³

Per cui il filosofo può, ove gli occorra, permettersi di distinguere tra «l'invidia» e «la malevolenza». E ha buon gioco a dimostrare «che la prima scaturisce dall'egoismo, la seconda dall'inimicizia». E non v'è dubbio che questa sia «una differenza rilevante e reale». Ma è altresì fuor di dubbio, precisa lapidario Engel, che «per averne contezza è necessario penetrare nei recessi dell'anima», visto e considerato che dall'atteggiamento esteriore non è dato desumerne alcunché: entrambi questi affetti infatti «storcono il viso infastiditi; entrambi possono lanciare uno sguardo obliquo, guardare di traverso il loro oggetto; entrambi possono far assumere al corpo una postura contorta». Né il maggiore o minor grado, «la più pronunciata nobiltà o la più spiccata viltà» dell'espressione contribuiscono a tracciare una differenza: «perché la malevolenza può essere violenta quanto l'invidia, e può essere altrettanto vile».³⁴

Assumendo il punto di vista dell'attore e/o dell'analista di mimica, risulta dunque evidente che una medesima azione fisica può veicolare passioni differenti - invidia e gelosia, timore e vergogna, ecc. - così come azioni mimiche diverse, quelle discordanti, multiformi e mutevoli compiute da Otello che, simile a Proteo, non un solo istante serba la stessa forma e «infuria, piange, sogghigna, scruta diffidente, si lamenta, sviene, colpisce, uccide», possono configurare un'unica passione, nella fattispecie la gelosia dell'innamorato.³⁵ E ancora: entusiasmo e disperazione, argomenta Engel, «sono parole che designano il sommo grado di sensazioni gradevoli e sgradevoli». L'entusiasmo può inverarsi tanto nella «voluttà più languida», quanto nella «gioia più vivace». E se nel primo caso l'entusiasmo si traduce in «una sorta di deliquio che fa sì che tutte le membra languano voluttuosamente rilassate, mentre gli occhi nascosti dietro alla palpebra

nuotano in mezzo al tranquillo sorriso» (fig. 28, lettera XIX); tutt'altra foggia d'espressione ravviseremo nel secondo caso, laddove l'entusiasmo si convertirà «in un volto tutto gioia e allegria, negli occhi sfavillanti, nelle braccia spalancate e in una figura che, per così dire, si stacca dalla terra e si libra nell'aria» (fig. 29).³⁶ Analogamente, la disperazione, quale può essere nello specifico quella di un suicida, può inverarsi nel furore più veemente, di cui Leonardo, nel suo *Traité de la peinture*, ci ha lasciato una significativa descrizione.³⁷ Oppure nella più cupa tristezza: si pensi allo sventurato conte Ugolino, così come è rappresentato in una famosa stampa inglese, ridotto allo stremo, «emaciato e mezzo morto dalla fame». Nessuno, afferma Engel, oserà negare che quella di Ugolino è «l'espressione della disperazione, ma lo è altrettanto il ritratto di un suicida tratteggiato da Da Vinci». Ciò nondimeno, insiste Engel, «non è possibile individuare la sia pur minima somiglianza tra i due, né nell'espressione del volto né nella postura».³⁸ Ne consegue che lo studioso di mimica non deve conformarsi troppo scrupolosamente alle «spiegazioni» e «partizioni» del filosofo, perché «per il filosofo c'è unità, laddove per l'analista di mimica c'è molteplicità; e, d'altra parte, quella che per il filosofo è molteplicità, per l'analista di mimica si fa unità».³⁹

Lo scarto, per quanto sottile, è sostanziale e denuncia la necessità di un criterio analitico basato sull'osservazione dell'azione fisica. Ne consegue che una teoria pragmatica della recitazione, una teoria che - in altri termini - pretenda di indicare all'attore *come* riuscire ad esprimere con efficacia le *passiones animae*, non solo non poteva pretendere di assumere a proprio fondamento le astratte speculazioni dei filosofi, ma doveva di necessità respingere a margine in quanto non pertinenti anche le ipotesi dei fisiologi, poco importa a quale scuola di pensiero essi fossero riconducibili, dacché costoro ponevano al centro del loro interesse precipuo la natura organica dei legami psicofisici, non già l'azione espressiva del corpo, come invece, e a ragione, pretendeva Engel.

Lo stesso dicasi per il metodo proposto da Le Brun, primo pittore del re di Francia e co-fondatore dell'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Nella sua *Conférence sur l'expression générale et particulière*, dopo aver passato velocemente in rassegna «le idee degli studiosi sulla natura e la sede delle Passioni», Le Brun si era dedicato soprattutto alla descrizione dei diversi effetti che esse producono nelle parti esterne del corpo. Esemplificandoli attraverso «un gran numero di figure che egli stesso ha disegnato, e che rappresentano ciò che egli dice di ogni Passione in particolare».⁴⁰

In effetti il testo di Le Brun, nel quale è possibile rinvenire le curiose spiegazioni meccanicistiche dei processi fisiologici che all'epoca si riteneva sovrintendessero all'espressione delle emozioni umane, si accompagnava ad un meticoloso repertorio di figure che rappresentano un tentativo per i tempi pressoché unico di creare un vero e proprio alfabeto di immagini,

individuando su una griglia pentagrammata una sequenza finita di variazioni, capace di riassumere l'infinita varietà delle passioni. Pregevolissima impresa, da cui però l'attore non può, una volta di più, trarre alcun beneficio dal momento che il sia pur pionieristico tentativo di Le Brun, preoccupato di fornire ai pittori i criteri grafici e insieme il sostegno teorico per una più articolata e coerente rappresentazione delle emozioni umane, trascurava al tutto la dimensione dinamica del processo espressivo, risolvendosi sostanzialmente nella meccanica applicazione del rigido catalogo cartesiano delle passioni alle forme statiche della pittura, Né Engel si fa scrupolo di denunciare, ferma restando la consapevolezza del loro «confine incerto», la sostanziale incompatibilità fra arte mimica e arte fisionomica.⁴¹ Già nella prima lettera Engel aveva definito la fisiognomica - disciplina che, dapprima balzata agli onori della cronaca, si era poi vista venir meno il favore del pubblico, dacché «non si trovarono regole generali e certe a cui ricondurla», regole che del resto, come Engel non manca di rilevare, in questa materia e «per ragioni ben note, era tutt'altro che facile trovare» - arte «affine alla mimica», poiché «occupazione precipua di entrambe è l'osservazione delle espressioni prodotte dall'anima sulla superficie del corpo». Salvo precisare subito dopo che, laddove la fisiognomica «analizza i tratti fissi, permanenti, dai quali è possibile risalire al complesso del carattere di un individuo», la mimica «studia quei fugaci movimenti corporei che sono indicativi di un particolare e ben determinato stato d'animo».⁴²

In effetti, in quanto mimica fissata, addirittura sclerotizzata, la fisiognomica - questa singolare disciplina alla moda, diffusa da Lavater, che pretendeva di aver convertito in scienza la conoscenza del rapporto fra interiorità ed exteriorità secondo un principio di reciproca corrispondenza - si dimostrava statutariamente non attrezzata a risolvere i problemi connessi all'espressività attorica, se non altro i problemi di cinesica. Preoccupata esclusivamente di ridurre il movimento psicofisico dell'individuo/attore a *frammento*, stigma corporeo - che di per se stesso contiene una verità assoluta dell'anima, tutta la verità - la fisiognomica lavateriana si rivela assolutamente incapace di affrontare i processi dinamici dell'espressività.

Le regole della recitazione

La via seguita da Engel doveva quindi essere assai diversa. L'istanza che genera le *Ideen* è infatti quella di fornire all'attore, il quale non dispone di altro capitale se non quello di una pratica empirica, un *corpus* di principi e regole operative che gli permettano di esercitare un controllo consapevole della propria natura che, abbandonata a se stessa - così recita Engel - «sbaglia, e di parecchio; è manchevole, talora eccede, talaltra pecca per difetto».⁴³

In quest'ottica, Engel recupera la lezione pratica e pedagogica di Ekhof, il suo attore preferito, che contro l'imperizia tecnica delle innumerevoli *Wandertruppen* aveva ribadito a più riprese l'importanza di un controllo tecnico della recitazione.⁴⁴ E soprattutto sviluppa non pochi di quei *fermenta cognitionis* sparsi a piene mani da Lessing, dai «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», alla «Theatralische Bibliothek», fino alla fondamentale *Hamburgische Dramaturgie*. Proprio Lessing, del resto, avrebbe voluto scrivere un'opera sull'eloquenza del gesto alimentando una linea di pensiero che continuerà ad interrogarsi sulla possibilità di una disciplina tecnica, oltre che estetica ed etica, dell'attore.

Le proposte di Lessing, che era giunto a prefigurare un criterio alternativo di recitazione basato sull'imitazione meccanica dell'azione fisica che permette all'attore di indurre il sentimento, appaiono ad Engel le più efficaci per dotare l'interprete di una tecnica fondata sul perfetto controllo degli stati emotivi.

Imparando ad osservare, per poi selezionare e ricomporre in una perfezione artificiale, atteggiamenti e movimenti naturali, l'attore potrà dotarsi di una serie di paradigmi fisici, corporei, mentre la sua stessa mente ne risulterà meccanicamente influenzata e sarà abilitata ad adottare ogni volta la giusta disposizione.

Così facendo la natura potrà essere ricomposta al suo «più alto grado di verità» e attingere la perfezione estetica che l'arte richiede ma che alla verità consegue: «la verità dell'espressione» si legge nella lettera XIV, «è la regola principe dell'arte, quella più ragguardevole, la regola che non ammette eccezioni di sorta».⁴⁵ Non a caso, dunque, prosegue Engel, la priorità sinora, erroneamente, accordata alla questione estetica non ha prodotto che risultati al tutto scadenti, tanto a livello teorico quanto nella pratica attorica, dacché «la maggior parte delle regole che si tramandano tra gli attori di generazione in generazione, ad eccezione di quelle che riguardano l'essere visti e uditi da tutti gli spettatori, non fanno altro che raccomandare all'attore grazia, dignità, bellezza e decoro»:

Donde la tendenza ad assumere un atteggiamento assolutamente leggiadro ma freddo e privo affatto di significato che è tipica di tanti attori nostri contemporanei, ovvero la tendenza ad atteggiarsi in modo compassato, ricercato, burattinesco che è propria di alcuni attori più attempati.⁴⁶

«Verità» per Engel è invece, paradossalmente, finzione e illusione al sommo grado in quanto fedeltà alla natura resa perfettibile, emendata dalle imperfezioni del quotidiano: «l'arte – sulla base delle osservazioni fatte, ovvero avvalendosi dei principi desunti da tali osservazioni – è chiamata a migliorare la natura, a correggere ciò che in essa vi è di sbagliato, riconducendo tutto alle giuste proporzioni: rafforzando là dove si conviene, riducendo se è il caso».⁴⁷

Ora se - come pretende Engel - «le opere d'arte di qualsivoglia genere devono essere all'altezza dei più perfetti prodotti naturali, tali cioè che, tra milioni di casi possibili, possano una volta o l'altra darsi anche in natura, ma che è altamente improbabile che si producano spesso»;⁴⁸ se, in altri termini, scopo dell'arte in generale e di quella teatrale in particolare, è fedeltà ad un modello esteriore di natura idealizzata - modello che la vita non contempla e che contiene in sé una premessa di emancipazione (secondo il programma critico-operativo lessinghiano che è lotta per la consapevolezza oggettiva della realtà e ottimistico progetto di emancipazione civile attraverso l'arte) - allora il criterio di validità che deve guidare l'attore è la precisione della partitura fisica dell'azione, determinabile in base al modo in cui egli seleziona i lineamenti fisici di ogni movimento affettivo e li articola coerentemente.

La qual cosa necessariamente implica l'osservanza di «principi» e «regole certe», un metodo di apprendimento che una volta assorbito rimarrà nel fondo dell'intelligenza fisica dell'attore conferendogli il potere di superare qualunque ostacolo. Certo, precisa Engel,

Fintantoché il principiante pensa alle regole, le richiama continuamente alla mente, non è sicuro del fatto suo e teme sempre di sbagliare, ciò che fa non potrà che essere fortemente imperfetto, molto più di quanto accadrebbe se si lasciasse guidare da un felice istinto naturale. Anzi la prontezza d'esecuzione sarà conseguita prima da chi si lasci dirigere dal cieco istinto che non da chi si attenga scrupolosamente ad un preciso sistema di regole.

È pur vero tuttavia che

infine si manifesterà anche in costui. La regola appresa attraverso l'esercizio metodico si convertirà naturalmente in idea di sensazione, e questa, all'occorrenza, si presterà agevolmente e prontamente all'uso: l'attenzione stornata dall'osservanza delle regole, che è ormai divenuta superflua, fa sì che l'anima non disperda più le proprie energie; sicché l'esercizio attorico frutto di studio metodico si farà vivace, sciolto, duttile quanto quello del semplice allievo della natura, ma rispetto a questo, sarà connotato da una ben più spiccata sicurezza, destrezza e capacità a trarsi d'impaccio nelle difficoltà.⁴⁹

L'imitazione del naturale

Engel ordina i molti movimenti che l'attore «imita partendo dall'osservazione della vita reale» in due classi principali: nella prima rientrano quei movimenti che «traggono origine dal meccanismo del corpo». Tali sono: «il fiato corto di chi abbia corso a lungo, il socchiudersi degli occhi di chi sia colto da sonnolenza» e simili. Nella seconda quelli che dipendono dall'attività dell'anima, e «rimandano ai pensieri, alle sensazioni ed intenzioni dell'anima stessa come ad altrettante cause

scatenanti ovvero effettive». Quanto ai primi, Engel ritiene superfluo entrare nel dettaglio: che senso avrebbe starsene lì a «enumerare i movimenti corporei del primo tipo» ed eventualmente precisare che «il sonno fa chiudere gli occhi, il solletico fatto alle terminazioni nervose del naso stimola lo starnuto e via di questo passo»; non di meno Engel stima opportuno dare all'attore, che pure volesse cimentarsi con la perigliosa e alquanto improbabile impresa della loro riproduzione, due preziosi consigli: innanzitutto è necessario che l'attore non si lasci mai sfuggire «l'occasione di osservare la natura anche in quei suoi effetti che solo di rado si rendono manifesti». E soprattutto è bene che sia sempre «perfettamente consapevole del fine che si prefigge recitando, così da evitare, attraverso una pedantesca imitazione della natura, di offendere la decenza; oppure, come in molti casi indiscutibilmente accade, di squarciare il velo dell'illusione sotto gli occhi dello spettatore».⁵⁰

Se alla signora Hensel⁵¹ - argomenta Engel riferendosi nello specifico alla rappresentazione della morte - non fosse mai occorso di contemplare un individuo agonizzante, non avrebbe mai potuto rendere sulla scena in maniera così perfetta il momento del trapasso della protagonista nella *Miss Sara Sampson* di Lessing. D'altro canto, prosegue il filosofo, è fondamentale che gli interpreti teatrali tengano sempre bene a mente una regola che è già stata più volte prescritta loro e che «anche il vecchio Schlegel raccomanda», che recita come segue:

il deliquio e la morte non devono essere rappresentati sulla scena così orribili come sono in natura. Soprattutto nella resa scenica della morte è necessario utilizzare solo movimenti appena accennati. L'attore dovrà, ad esempio, inclinare la testa come farebbe un individuo assonnato e non un uomo in fin di vita. E ancora: dovrà parlare con voce rotta ma mai rantolosa. In breve, l'attore deve riuscire a rendere il momento del trapasso in modo tale da destare in chiunque il desiderio di morire proprio in quel modo, anche se di fatto questo non capiterà mai a nessuno.⁵²

Anche perché non di rado si dà il caso che «l'uomo comune», lo spettatore medio, non riesca a trattenere la propria ilarità alla vista delle scene più raccapriccianti di una tragedia. «Personalmente» - così Engel - «mi è capitato di vedere un Codro morire in preda a convulsioni che se a onor del vero non potevano dirsi innaturali, ciò non di meno destarono una grande ilarità in tutti quanti gli spettatori».⁵³ Così come può accadere, tutt'altro che infrequentemente, che «il sentimento di indignazione nei confronti dell'attore si accompagni ad una viva preoccupazione per la sorte dell'attore stesso». La qual cosa è altamente deleteria per la pratica artistica, in quanto anche questo sentimento di preoccupazione squarcia «il velo dell'illusione», sicché lo spettatore che dovrebbe essere tutto preso e compreso dal personaggio, cui l'attore presta corpo e voce, comincia paradossalmente ad esserlo dalla persona stessa dell'attore:

Io non so da quale spirito maligno siano posseduti oggigiorno i nostri attori, in particolare le nostre attrici, che mettono tanta, troppa arte nel cadere, o forse sarebbe più giusto dire, nello stramazzone al suolo. Ragion per cui ci capita di vedere Arianna che, non appena abbia appreso il suo tragico destino dalla ninfa dello scoglio, si abbatte al suolo così in fretta neanche fosse stata schiantata da una folgore, e con una violenza tale da far pensare che voglia fracassarsi il cranio.⁵⁴

E poco importa che a fronte di una così innaturale, così ignobile, foggia di cadere il pubblico prorompa in un applauso fragoroso. L'attore/attrice in questione non ha di che gloriarsene: quelli che ode sono verosimilmente applausi di «ignoranti», di individui «che non sono capaci di penetrare l'essenza più profonda dell'opera, che pagano il prezzo del biglietto solo per starsene a guardare a bocca aperta, senza cognizione di causa, quel che accade in scena, e che preferirebbero di gran lunga assistere allo spettacolo di un saltimbanco o a un combattimento di tori». E se pure «il vero intenditore» si unisce talora ai più plaudendo all'attrice di turno, va detto a onor del vero che «lo fa mosso da pietà e gioia, visto che quella povera creatura, che pur essendo una pessima attrice, potrà ben essere una gran brava ragazza, è uscita illesa dalla sua esibizione».⁵⁵ Quelle di cui sopra, prosegue Engel, rincarando la dose - sono null'altro che acrobazie, «destrezze da scavezzacollo» che, in quanto tali, nulla hanno a che spartire con l'arte dell'attore: trattasi di prodezze che «hanno ragion d'essere solo nei tendoni da circo dove si esibiscono gli acrobati, perché lì tutto l'interesse è concentrato proprio sull'individuo che quel mestiere esercita, sulla sua abilità fisica; anzi maggiore è il pericolo a cui si espone lo sciagurato di turno maggiore è l'interesse del pubblico».⁵⁶

Quindi passando ad analizzare quei mutamenti del corpo che sono riconducibili all'azione dell'anima, e che «si manifestano in maniera più o meno spontanea», Engel precisa che essi hanno bene spesso un significato assai vago e generale, dal momento che corrispondono al più «ai cambiamenti di tono nei discorsi pronunciati tranquillamente». Cambiamenti di tono che servono solo ed esclusivamente «a far risaltare i concetti chiave entro la successione complessiva dei pensieri, così che l'attenzione di chi ascolta si concentri proprio lì dove vuole il suo interlocutore». Vero è che in questi casi quello che propriamente attrae - o quanto meno dovrebbe attrarre - l'attenzione è «la grande importanza che il pensiero ha per lo spirito che lo comprende»; ma è altresì vero che di tutti i mezzi atti a destare e mantener viva l'attenzione, questo è senza dubbio alcuno «il meno immediato oltre che il più dubbio». Ragion per cui si ricorre ad un *escamotage* in grado di agire «in modo più rapido e sicuro», capace cioè di produrre «una forte impressione sui sensi». La qual cosa si ottiene inflettendo variamente la voce: ora alzandola, ora rinforzandola, ora pronunciando le parole con quella veemenza o, al contrario, con quella

calma e solennità richieste dalla maggiore o minore «rilevanza» dell'idea che si vuole comunicare. Sicché quello che a tutta prima potrebbe ben apparire come «un espediente di poco conto» e nulla più, si rivela in ultima istanza quanto mai efficace, e l'anima che «conosce bene il proprio utile non esiterà a farne uso potendo disporre di una voce particolarmente duttile». ⁵⁷ Come le inflessioni e le modulazioni della voce, così i movimenti del corpo contribuiscono a tener desta l'attenzione: «tendere la mano, sollevare il dito, distendere il braccio in tutta la sua lunghezza, [...] battere delicatamente le mani l'una contro l'altra, muovere un passo in avanti, fare un cenno enfatico con il capo e via di questo passo». Il tutto senza che, per il tramite d'essi, si voglia propriamente imitare o esprimere alcunché. Quanto detto a proposito dell'accento, si applica, in linea generale, anche a questa particolare categoria di movimenti corporei. Dacché, così come l'attore «deve destinare l'accento solo ai pensieri principali, non deve sottolinarli tutti con lo stesso vigore quanto piuttosto – servendosi delle variazioni di tono – distribuirli in una gerarchia subordinandoli gli uni agli altri»; analogamente questi movimenti vanno utilizzati solo in caso di effettiva necessità, badando bene di riservare quelli più eloquenti, «quali il sollevare il dito o il distendere la mano ecc. solo per i pensieri più importanti». Un gesticolar di mani uniforme, incessante, reca noia alla vista tanto quanto «un tono uniforme tirato troppo per le lunghe» reca noia all'orecchio: «l'uso di gesti inappropriati e confusi offende l'intelligenza». ⁵⁸

Fondamenti generali dell'espressività

In quanto arte del corpo in movimento nello spazio/tempo, la recitazione per Engel è innanzitutto azione. Da questa consapevolezza, evidente lascito dell'illuminismo lessinghiano, procede il tentativo engeliano di istituire un'autonoma scienza dell'arte attorica.

Engel pone a fondamento di una possibile scienza della recitazione l'analisi del correlato oggettivo, fisico dei moti dell'animo patiti dall'individuo-attore e pertanto, Lessing *docet*, indirizza la riflessione sul processo meccanico dell'esperire le passioni sotto il controllo della volontà o, se si preferisce, sull'azione meccanica del corpo che imita. Insomma, sulla *res extensa*. Relegando a margine il problema delle procedure e delle possibili fonti interne, psicologiche della creazione artistica.

Partendo dal presupposto, in verità alquanto ovvio, che esiste una varietà di innumerevoli alterazioni, di differenti gradi di intensità e di mescolanze dei moti dell'anima esprimibili attraverso il corpo, Engel si chiede dunque come sia possibile passare dalla fase meramente descrittiva della «conoscenza storica» della recitazione a una nuova fase in cui essa possa assumere a tutti gli effetti la forma sistematica di una scienza, basata su principi certi ed evidenti. Si chiede in altri termini come sia possibile rispondere all'appello lessinghiano che invitava l'attore ad apprendere in

certo modo meccanico, «tale però che poggi su regole immutabili» della cui esistenza generalmente si dubita. E la chiave di volta, la necessaria mediazione scientifica per una siffatta operazione Engel la trova più che nelle pur sempre feconde, seppur farraginose, indicazioni lessinghiane, nella patognomica o - come pure è stata assai riduttivamente definita da qualcuno - l'anti-fisiognomica di Lichtenberg.

Se la patognomica, che è teoria dell'azione mimica - sia pure, una volta di più, solo abbozzata e condannata a cadere nel dimenticatoio in virtù della complessità che sottintendeva - aveva evidenziato, relativizzando la complessità del reale, che esiste un linguaggio del corpo, che il movimento articolato è il fattore decisivo e che è possibile discernere corrispettivamente all'esperienza affettiva, tratti fisici costanti e pertinenti, compito precipuo dell'«analista di mimica», argomenta Engel - tentando di dare dimensione sistematica a quanto auspicato dall'asistemico autore degli *Aphorismen* - sarà quello di individuare le unità di articolazione espressiva delle passioni, a cominciare da quelle più semplici e pure, da cui tutte le altre derivano in quanto affezioni composte.

A un ipotetico sostenitore del relativismo antropologico che, per esempio, obietta, più o meno legittimamente, che per esprimere rispetto, deferenza «gli europei [...] si scoprono il capo; gli orientali lo tengono coperto. I primi anche quando devono esprimere somma venerazione chinano solo il capo e curvano il dorso, tutt'al più flettono il ginocchio; i secondi quando vogliono manifestare il più profondo rispetto si coprono il capo e si prostrano sino a sfiorare la terra con il volto»,⁵⁹ Engel risponde, con una buona dose di sufficienza, che è in ogni caso possibile rinvenire un «segno naturale, caratteristico del sentimento della venerazione» che, in quanto tale, è individuabile «presso tutte le nazioni, presso tutti i ceti sociali, in ambo i sessi e in tutti i caratteri, sia pure con varie modificazioni». ⁶⁰ In altri termini, pur ammettendo che «individui di diversa nazionalità spesso esprimono i propri sentimenti in modo affatto differente, tant'è che il modo di esprimersi dell'uno è spesse volte l'esatto contrario di quello dell'altro»,⁶¹ Engel, non di meno, ritiene che sia teoricamente possibile, isolando il tratto essenziale, quello cioè su cui si fonda la varietà dell'espressione (nella fattispecie: «l'abbassarsi, l'accorciarsi del corpo»), istituire una codificazione, una codificazione forte degli stati affettivi.

Come il carattere nazionale incide sensibilmente sull'espressione caratteristica delle singole passioni, «anche il sesso, l'età e il carattere individuale» inducono significativi cambiamenti nell'espressione dei sentimenti. L'indole e la particolare conformazione fisica di ciascun individuo «modificano in vario modo i suoi sentimenti e le corrispondenti espressioni», ma - ed è questo il fulcro dell'argomentazione engeliana - non ne intaccano minimamente l'essenza:

Ci sono individui che qualunque cosa facciano sono rapidi, forti, distinti, altri invece che sono più pigri, deboli, goffi. Mentre i primi esprimono immediatamente ciò che sentono, i secondi restano impassibili; mentre quelli fremendo d'impazienza dimenano il corpo a destra e a manca, questi lasciano trapelare il proprio disappunto solo attraverso le espressioni del volto; mentre gli uni prorompono in una sonora risata, gli altri si limitano ad accennare un sorriso.⁶²

Lo stesso dicasi per rispetto alla varietà delle condizioni: toccarsi la mano, baciarsi e abbracciarsi sono tre espressioni di protestata amicizia. Sennonché, delle tre, la prima è senza dubbio la più debole, essendo quella in cui «soltanto due estremità del corpo si congiungono». L'ultima - innegabilmente - la più forte, dacché in essa «i corpi si avvicinano sensibilmente l'un l'altro e le parti superiori si cingono vicendevolmente»:

I ceti più elevati che hanno fatto della cortesia una virtù si sono inventati le cosiddette "buone maniere" [...]: una sorta di formulario di raffinate attestazioni di favore e di amicizia, che compatibilmente con le circostanze spingono l'espressione fino al suo limite estremo. Ragion per cui ti parlano di estasi laddove parlare di piacere sarebbe già un'esagerazione, fanno degli inchini profondi laddove un movimento del capo appena accennato sarebbe un ringraziamento più che sufficiente, si abbracciano quando l'espressione più consona alla circostanza probabilmente esigerebbe che ci si accostasse gli uni agli altri amichevolmente di appena un paio di passi. Tanto il tono della loro voce quanto i loro movimenti sono caratterizzati da quella falsità, freddezza e superficialità che è naturale conseguenza del disaccordo tra sentimento ed espressione. Il contadino, questo incorrotto figlio della natura, è anch'egli capace di abbracciare, ma riserva questa suprema espressione d'amore soltanto ai momenti di sommo piacere: la riserva ad esempio al figlio che dopo una lunga assenza fa ritorno a casa. Per esprimere amicizia si limita a una stretta di mano, ma dal momento che la sua è espressione di un sentimento che viene dal cuore, si manifesta con forza vivace e gran calore.⁶³

Ciò posto, cioè a dire: fatti salvo i dovuti distinguo, è pur sempre possibile individuare un che di «essenziale, universale», un tratto caratteristico che, pur nella varietà dell'espressione, rimane costante essendo una «naturale conseguenza dell'amicizia», ovvero «l'impulso all'unione». Donde si evince che tutta la differenza, dipendente da diversità di condizioni, risiede nel differente grado di intimità dell'unione ed in altre circostanze accessorie, quali possono essere «la delicatezza o l'ottusità, il calore o la riservatezza dell'espressione».⁶⁴

È dunque «a ciò che rimane una volta messe da parte tutte le differenze tra uomo e uomo», è a questi atteggiamenti naturali, essenziali, a questi senza più, che dovrebbe limitarsi «una teoria dell'azione mimica», che non dovrebbe invece tenere minimamente conto «di tutto ciò che è troppo particolare, caratteristico». E questo non soltanto perché, se si procedesse altrimenti, la materia crescerebbe a dismisura sì che «sarebbe impossibile indicare il principio e la fine di una tale impresa»; ma anche, e soprattutto,

perché «dalla raccolta di ciò che è naturale ed essenziale risulterebbero tutt'altro tipo di cognizioni che non dalla collazione delle restanti osservazioni». In altri termini, afferma Engel, laddove «la conoscenza risultante da un'operazione di quest'ultimo tipo si risolverebbe nel complesso in pura conoscenza storica», l'altra si tradurrebbe in «conoscenza filosofica» e - quel che più conta ai fini del nostro discorso - consentirebbe l'individuazione di «principi di carattere generale» tali da conferire alla conoscenza così acquisita «una sorta di veste scientifica», da innalzarla al rango di sistema. Obiettivo questo, che «ove mai potesse essere conseguito, finirebbe con l'essere disatteso, ovvero il suo conseguimento sarebbe reso tanto più gravoso, qualora si confondesse ciò che è essenziale con ciò che è accidentale, l'universale con il particolare, ciò che è naturale con ciò che è arbitrario».65

I gesti: «rappresentazione» ed «espressione»

Nella *Hamburgische Dramaturgie* Lessing aveva accennato a una ripartizione dei gesti in «significativi», «pittorici» e «pantomimici». «Significativi» erano, nell'ottica del *Dramaturg*, i gesti semplicemente allusivi; «pittorici» quelli che accompagnano la parola con una descrizione visiva dell'oggetto del discorso; «pantomimici», infine, quelli che si sostituiscono interamente alla parola.⁶⁶ Superando la classificazione lessinghiana, ed affrancandosi dalla trattatistica settecentesca, che pure distingue un'ampia casistica e tipologia di gesti, Engel è il primo teorico dell'arte attorica a porre la fondamentale distinzione - che andrà altresì a costituire la base della teoria ottocentesca - fra *rappresentazione* ed *espressione*, e a svilupparla in modo organico, conseguente, nella convinzione che attraverso il linguaggio il soggetto comunichi non solo l'idea dell'oggetto, ma anche il modo in cui è emotivamente, mentalmente colpito dall'oggetto.

In quest'ottica, il gesto non è inteso da Engel come semplice rappresentazione materiale dell'oggetto imitato, sia esso esterno o interno, fisico o mentale: è *insieme* manifestazione dell'atteggiamento individuale nei confronti dello stesso. Ciò risulta chiaramente dalla distinzione che Engel istituisce fra le due classi fondamentali di segni mimici: «pittorici» (*malende Gebärden*) ed «espressivi» (*ausdrückende Gebärden*). Così precisata: «con il termine rappresentazione designo [...] in questa sede ogni raffigurazione sensibile di oggetti da cui l'anima è compresa; con il termine espressione ogni raffigurazione sensibile del contegno, della disposizione che l'anima assume in quanto compenetrata dal pensiero di un determinato oggetto, ovvero ogni raffigurazione sensibile dello stato d'animo complessivo indotto dal pensiero».67

La «raffigurazione sensibile di oggetti da cui l'anima è compresa» può essere perfetta o imperfetta. A onor del vero, precisa Engel, perfette possono essere le sole rappresentazioni che hanno per oggetto la figura, l'atteggiamento, i movimenti di corpi simili al nostro: «tutto il resto, se pure si presta ad essere reso per mezzo dell'atteggiamento, produrrà pur sempre rappresentazioni che – in rapporto alla loro natura particolare ovvero generale – potranno dirsi più o meno imperfette »:

Ad esempio di una montagna potremo indicare l'altezza tendendo la mano e tutto quanto il corpo verso l'alto, reclinando la testa all'indietro e sollevando lo sguardo; analogamente potremo indicare la sua estensione descrivendo un semicerchio con le braccia.⁶⁸

Ma quanto debole e imperfetta sia una siffatta rappresentazione sensibile dell'oggetto e quanto essa necessiti di essere sostenuta dalla parola, onde risultare intelligibile, è verità sin troppo ovvia: «la montagna da imitare e il corpo umano che la imita sono due entità tra loro troppo dissimili, che a stento hanno dei punti di contatto».⁶⁹

Più imitabili sono per loro natura i movimenti degli animali. Basti pensare alla facilità con cui i ragazzi, nei loro giochi, riescono ad imitare l'andatura superba e impetita del cavallo. «Ma ciò che in assoluto si presta a essere imitato con maggiore facilità» sono i movimenti e le configurazioni - le più varie - del corpo umano: tutto l'atteggiamento di Minna (nella lessinghiana *Minna von Barnhelm*), che in preda alla più cupa disperazione «rincorre il maggiore - che a sua volta tenta di sfuggirle - che invano tenta di trattenerlo e che infine dopo avere espresso in vario modo tutto il dolore e il turbamento che le opprimono l'anima si rifugia nella sua camera», tutto questo atteggiamento può essere imitato, senza soverchie difficoltà, dall'oste, quando nel terzo atto racconta dell'accaduto alla cameriera; e se pure l'oste si asterrà verosimilmente dal rappresentare sin nei minimi dettagli il contegno della giovane donna in quel delicato frangente, «ciò non di meno sarà perfettamente in grado di indicarlo compiutamente»:

Egli protenderà le mani come se volesse afferrare e trattenere qualcosa, solleverà lo sguardo al cielo e si asciugherà gli occhi, volgerà il corpo ora da una parte ora dall'altra come chi sia in preda a grande confusione e tenderà addirittura ad assumere un tono di voce più femminile.⁷⁰

È altresì vero, precisa Engel, che i gesti pittorici, «sempre però accompagnati da espressione», si prestano molto bene al «proposito di svergognare, istruire e giustificare»; dacché essi operano per mezzo di una vivace rappresentazione dell'oggetto e non v'è dubbio alcuno che la rappresentazione sensibile di un fenomeno visibile sia «il mezzo più potente per procacciarne anche ad altri la cognizione». Non a caso,

Se un maestro vuole svergognare un allievo, richiamando la sua attenzione su un atteggiamento disdicevole, sconveniente a cui questi è aduso, allora lo riproduce egli stesso, volgendolo leggermente in caricatura. Se un'istitutrice vuole insegnare alla sua pupilla a rendere aggraziati i movimenti del corpo e le espressioni del volto le si propone come un modello di grazia degno di essere imitato, atteggiando il corpo e il volto come si conviene. Se un uomo accusato di aver percosso qualcuno vuole tentare di discolarsi in presenza del giudice, allora mentre narra l'accaduto imita, esagerandole, tutte quelle espressioni e tutti quegli atteggiamenti dai quali si è sentito offeso e ai quali un uomo d'onore come lui non ha potuto reagire altrimenti che con un sonoro ceffone all'offensore di turno.⁷¹

D'altro canto l'esperienza insegna che sia pure senza l'intervento di alcuna mira precipua, «la sola vivace rappresentazione di un dato oggetto nel pensiero è di per sé sufficiente a indurre l'imitazione di detto oggetto», dacché come «afferma Tetens in uno dei suoi eccellenti lavori»:

Una piena rappresentazione intuitiva di un'azione [...] reca in sé l'impulso a compiere quell'azione. Se pensiamo delle parole, le diciamo interiormente e se questo nostro parlare interiore si fa più vivace, ecco che cominciamo ad atteggiare le labbra come se stessimo effettivamente parlando.⁷²

Passati sommariamente al vaglio gli atteggiamenti atti a rappresentare sensibilmente gli oggetti «da cui l'anima è compresa», Engel passa ad analizzare quelli «espressivi», decisamente più interessanti dal punto di vista dello scrittore di mimica. E dal momento che questi sono «quanto mai numerosi e vari», Engel ritiene opportuno operare entro la classe dei gesti espressivi, «la cui analisi costituisce in effetti il fulcro di tutta quanta la teoria»,⁷³ un'ulteriore partizione tra gesti «intenzionali», gesti «imitativi» e gesti «fisiologici». Partizione che, precisa il filosofo, non deve essere considerata come «rigorosamente logica, perché essa non pretende di essere tale». Ma che è solo ed esclusivamente «la classificazione di un osservatore che in via del tutto provvisoria e senza alcuna pretesa di esaustività vuole tentare di mettere ordine in quei fenomeni che solo a seguito di una ulteriore e più attenta analisi e una volta che siano stati messi a confronto gli uni con gli altri potrà dar luogo alla classificazione che a rigor di logica si conviene loro».⁷⁴

Engel definisce dunque intenzionali (*absichtliche Gebärden*) quelle azioni esterne volontarie «attraverso le quali si palesano i moti, i desideri, le passioni dell'anima che detti gesti sono atti a soddisfare». Ne sono esempi: «il piegarsi in direzione dell'oggetto che desta il nostro interesse, la postura rigida e pronta all'aggressione di chi sia in preda all'ira, le braccia protese dell'amore, le mani spinte in avanti per timore e per spavento».⁷⁵

«Imitativi» (*nachahmende Gebärden*) sono invece quei gesti che imitano - si badi bene - «non già l'oggetto precipuo del nostro pensiero» - dacché questa è prerogativa dei gesti «pittorici» - quanto piuttosto «lo stato, gli

effetti e le modificazioni da quello prodotti nell'anima». Ora questi gesti - che Engel definisce altresì «analoghi» (*analoge Gebhrden*) - traggono origine in parte dall'impulso dell'anima che tende a rendere percettibili le idee impercettibili, rappresentando figuratamente, «per mezzo di immagini, i suoi effetti non immediatamente sensibili, non appena questi abbiano acquisito la necessaria vivacità; come quando, volendo rifiutare un'idea la si respinge, la si accantona - per così dire - accompagnandola con la mano aperta con il palmo rivolto verso il basso». In parte dalla naturale influenza che le idee vicendevolmente esercitano le une sulle altre. Così, a mo' d'esempio, «la successione delle idee determina il passo», che può essere «ora più lento ora più veloce, ora più risoluto ora più incerto, ora più o meno uniforme».76 Dal che si evince che a «ogni particolare modo di pensare», a ogni moto, a ogni passione dell'anima corrisponde un'andatura particolare, diversa dalle altre: «Quando trascorriamo di idea in idea senza difficoltà e senza intoppi», procediamo altresì con passo spedito e con direzione costante. Quando invece «la successione delle nostre idee procede a fatica», analogamente il nostro passo si fa più lento, trattenuto, e «se alla nostra mente si affaccia improvvisamente un dubbio rilevante arrestiamo al tutto la nostra marcia e restiamo immobili».77 Sì che - chiosa poeticamente Engel - a tutti i caratteri in generale è possibile riferire «quello che la sposa di Ercole diceva di Lico»:

*Qualis animo est, talis incessu.*78

Infine Engel denomina «fisiologici» (*physiologische Gebhrden*), tutti quei «fenomeni involontari», che sono effetti assolutamente fisici dei moti dell'animo e che - in quanto tali - sono difficilmente riproducibili.79 Dacché, sottraendosi totalmente «al libero arbitrio dell'anima», non si possono né inibire, «laddove il sentimento reale li solleciti», né tanto meno surrogare, «eccitare» ad arte, «in mancanza di un reale sentimento». Tali sono, a mo' d'esempio, «le lacrime del dispiacere, il pallore della paura, il rossore della vergogna».80

E visto e considerato che «non pretendiamo l'impossibile», Engel dispensa di buon grado l'attore dalla riproduzione «dei cambiamenti involontari», purché egli imiti fedelmente quelli volontari. Sempre che, beninteso, l'interprete lo faccia con la dovuta «discrezione», ovvero con quella moderazione che il filosofo aveva già caldamente raccomandato all'attore riferendosi nello specifico alla resa scenica del deliquio e della morte: «un furore così forsennato da strapparsi i capelli, alterare - deformandoli - tutti i lineamenti del viso, da urlare fino a gonfiare ogni singolo muscolo e tale da iniettare gli occhi di sangue» può ben darsi in natura - concede Engel - ma non deve mai darsi sulle scene, perché mentre lì sarebbe semplicemente vero, qui risulterebbe «stomachevole».81

In verità, precisa Engel, l'unico «mezzo» a disposizione dell'attore che volesse per avventura imitare «certi scuotimenti involontari del corpo» - mezzo che, per dirla tutta, non è alla portata di chiunque - consiste nel «possedere una fantasia estremamente eccitabile» - quale in verità dovrebbe essere la fantasia di ogni artista - cioè tale per cui alla minima sollecitazione sorgano repentine immagini in grado di produrre una grande commozione, come pure nella capacità di «compenetrarsi ogni volta dell'oggetto a cui è rivolto il pensiero». Solo allora si produrranno di per se stessi, in modo affatto spontaneo, ovvero «senza il concorso della nostra volontà e senza la nostra cooperazione», quei moti involontari di cui sopra.⁸²

Ma - precisa subito Engel, fautore della disciplina e dell'autocontrollo - attore di genio - attore che, per dirla in altri termini, «con la sua recitazione riuscirà a commuoverci fin nel profondo del nostro animo laddove altri riescono a stento a sfiorarlo» - è solo ed esclusivamente colui il quale avendo ricevuto in dono dalla natura una così rara prerogativa, sa pur sempre «amministrarla con giudizio». E - Shakespeare *docet* - pur nel torrente, nella tempesta, nel turbine della passione è in grado di restare presente a se stesso e di padroneggiare le proprie emozioni, anziché esserne vinto. Ma, insiste Engel, abbandonarsi al tumulto scomposto delle passioni, «eccitare la fantasia al punto da riuscire a produrre immagini commoventi come quelle reali», è sempre rischioso per l'interprete, per qualunque tipo di interprete, perché i sentimenti veri - e questo è un dato di fatto innegabile - «si impossessano con troppa facilità del cuore e così facendo finiscono con l'inibire o falsare quelle espressioni che, nelle intenzioni dell'attore, avrebbero dovuto rafforzare».⁸³

Le passioni pure

Engel procede dunque - nella prima fase di un'analisi che, cammin facendo, si farà sempre più complessa - ad una classificazione degli affetti (o passioni che dir si voglia) «più semplici e puri», non molto dissimile, in verità, da quella proposta da Cartesio e che, al pari di quella cartesiana, è ordinata secondo un sistema binario (amore/odio; gioia/tristezza, ecc.) articolato in base a un'opposizione pulsionale che, mentre in Cartesio è piacere *vs* dolore, in Engel è desiderio di unione o di attrazione *vs* desiderio di repulsione o di separazione rispetto ad un oggetto esterno o interno, fisico o mentale.

Ma procediamo con ordine. «Affetto, per me» - precisa Engel nella dodicesima lettera - «è qualsivoglia più vivace attività dell'anima: attività che proprio in ragione di detta sua maggiore vivacità si accompagna ad un ragguardevole grado di piacere o dispiacere». Ciò premesso, il teorico distingue tra affetti della contemplazione e affetti del desiderio, perché «l'attività dell'anima può risolversi nella contemplazione di uno stato di

fatto oppure nell'anelito verso ciò di cui vorremmo appropriarci». ⁸⁴ E ancora: esistono «affetti dell'intelletto» e «affetti del cuore», entrambi a loro volta ripartibili in «contemplazioni» e «desideri». Questi, gli affetti del cuore, nascono là dove consideriamo l'oggetto «nel suo rapporto, vuoi vantaggioso vuoi svantaggioso, con noi stessi, quando proviamo odio oppure amore per quell'oggetto, desideriamo congiungerci ad esso oppure separarcene». Quelli, gli affetti dell'intelletto, hanno la loro sede precipua nell'intelletto che, ora si volge in una «vivace» attività che non ha altro fine se non quello di «procacciarsi sapere, conoscenza» (affetto del desiderio). Ora «si compiace della ricchezza di idee, dell'ordine, dell'armonia, della bellezza». Né altro pro ne trae né altro godimento se non quello puro e semplice della conoscenza (affetto della contemplazione). ⁸⁵ Così come non manca di rimarcare, con dispiacere, l'opposto di queste perfezioni. Cioè a dire: il vacuo, il disordinato, il disarmonico, il brutto.

Analizzati sommariamente quegli «affetti dell'intelletto» che consistono nella contemplazione e che possono risultare di un qualche interesse per lo scrittore di mimica, ovvero il riso e l'ammirazione, Engel passa ad una più attenta considerazione degli «affetti del cuore». *In primis* dei desideri, che per loro natura tendono a «modificare lo stato del corpo», laddove la contemplazione «si sofferma sullo stato effettivo delle cose, ne trae godimento, lo analizza attentamente». ⁸⁶

Entro la classe dei desideri Engel opera un'ulteriore partizione, perché il desiderio può a sua volta tradursi o nella volontà di attrarre a sé un bene, oppure in quella - evidentemente opposta - di liberarsi da un male. E in quest'ultimo caso si danno altresì due tra loro - e una volta di più - contrastanti possibilità, dacché nel soggetto compreso da questa particolare specie di desiderio può essere predominante la volontà di ritrarsi da quel male oppure, per converso, quella di respingerlo, cacciarlo lungi da sé: nell'un caso dunque «ci diamo alla fuga», nell'altro «ci prepariamo all'attacco». E visto e considerato che in tutti i casi sopraelencati l'espressione «varia sensibilmente», è possibile, riassumendo, individuare entro la macro-categoria dei desideri - che pur nella diversità tutti li raggruppa - tre micro-categorie: nell'un caso il soggetto "desiderante" si approssima all'oggetto «per goderne»; nell'altro si allontana dall'oggetto «per trarsi in salvo»; nell'ultimo vi si approssima bensì, ma questa volta, si badi bene, con intento per così dire "bellicoso", con la precisa intenzione di «eliminarlo, distruggerlo». ⁸⁷

Ora se vero è che le modificazioni prodotte nell'anima dai desideri - ed esprimibili nell'atteggiamento - sono «molteplici» e «indefinibili», non di meno Engel ritiene che, volendo, sia pur sempre possibile rinvenire «nell'atteggiamento di ogni specie di desiderio», nel modo in cui essi fanno mostra di sé all'esterno, sulla superficie del corpo, nell'atteggiamento dell'individuo/attore, «dei tratti comuni». ⁸⁸ In questa prospettiva, si arriva

a cogliere un elemento comune, una disposizione di base del corpo sottesa ai segni espressivi di tutte le passioni di desiderio. Le quali - essendo il loro asse semantico oppositivo: attrazione-aggressione *vs* repulsione nei confronti di un oggetto - si esprimono in una disposizione tensiva del corpo in obliquo in direzione dell'oggetto, onde soddisfare l'impulso o reagire con un controimpulso:

Se il desiderio si approssima all'oggetto, vuoi per goderne vuoi per attaccarlo, allora il capo, il petto e in generale tutta la parte superiore del corpo sono protesi in avanti.⁸⁹

Ma non basta. Ogni qual volta l'anima è preda di un desiderio vivace, sia che esso ci attragga «verso un determinato oggetto fisico» sia che ci respinga «da un siffatto oggetto» - cioè a dire: sia che l'individuo mosso da desiderio voglia avvicinarsi all'oggetto che brama, sia che voglia allontanarsi da esso - egli «si muove sempre seguendo una linea retta». Per una ragione in verità sin troppo ovvia: la linea retta è infatti «tra tutte le linee che congiungono due punti [...] quella che segue il percorso più breve». Non a caso, dunque, nella *Merope* di Gotter,

Egisto che vuole vendicare la morte del padre ucciso da Polifonte e impedire che questi sposi la madre imperversa in mezzo alle guardie, al popolo e ai sacerdoti fino a raggiungere la vittima della sua vendetta.⁹⁰

Analogamente, in caso di forte timore, prima di darci alla fuga volgendo le spalle alla cosa o alla persona che è cagione della nostra apprensione, siamo soliti fare alcuni passi indietro in linea retta, «soprattutto quando preferiamo non perdere di vista il paventato oggetto, per valutare il pericolo in tutta la sua portata e, a seconda delle circostanze, fuggire in una direzione piuttosto che in un'altra»: se l'attore pretende di fare altrimenti - sentenza perentorio Engel - «l'espressione perde di vigore e si appiattisce».⁹¹

Un'ultima osservazione, concludendo, resta da fare a proposito dell'atteggiamento dei desideri in generale, e riguarda «le modificazioni del desiderio in rapporto alla particolare situazione, al particolare rapporto in cui si trovano il soggetto e l'oggetto del desiderio ovvero della repulsione». Quindi, volendo illustrare l'opposto orientamento spaziale del gesto e le direzioni di rapporto determinate dalla posizione dell'oggetto desiderato, Engel compone sapientemente due icone oppositive (figg. 18-19, lettera XIV): un bambino che, cercando l'abbraccio della madre, «si solleva sulle punte dei piedi, distende le membra verso l'alto, tende ogni muscolo e solleva le braccia oltre il capo piegato all'indietro» (fig. 18); la madre che, desiderosa di accogliere il suo bambino tra le braccia, «piega la parte superiore del corpo e forse anche il ginocchio e tende entrambe le braccia verso il basso, in direzione del suo piccolo tesoro per attrarlo a sé» (fig.

19).⁹² In altri termini, sostiene Engel, non di rado si dà il caso che - a fronte di un medesimo desiderio - soggetti diversi si "acconcino" in un atteggiamento così differente, da risultare addirittura opposto, onde appagare il loro appetito. E questo principalmente in rapporto alla loro differente dislocazione nello spazio. Si pensi, a mo' d'esempio, a quanto diversa, per quanto ispirata dal medesimo desiderio di vendetta, è la postura di Giasone che - spada alla mano - minaccia furente «verso l'alto il carro trainato dai draghi», rispetto a quella di Medea che, «al sicuro, dall'alto della sua posizione, gli scaglia contro il pugnale che gronda ancora del sangue dei loro figli pronunciando le terribili parole: "Ora va e seppelliscili"». ⁹³

Posto che non vi sono «altri tratti comuni» a queste tre specie di desideri,⁹⁴ Engel passa ad analizzare le differenze proprie dell'atteggiamento dei desideri «che ci attraggono verso un determinato oggetto» (*annährende Begierden*): differenze che traggono origine dal diverso rapporto che «il soggetto desiderante intrattiene con l'oggetto desiderato». E dimostra come detta azione espressiva richieda di norma che si concentri tutta la tensione nell'organo esecutivo della stessa. «Una delle regole generali che si applica a questo tipo di atteggiamento» - argomenta Engel - «è quella per cui ogni qual volta l'oggetto del nostro desiderio può essere da noi compreso esclusivamente o prevalentemente attraverso un dato organo sensoriale, allora questo viene spinto in avanti: nel caso dell'ascoltatore l'organo percettivo chiamato in causa è l'udito; nel caso del selvaggio che fiuta per aria, il naso; e quando l'oggetto può essere fisicamente compreso, insomma afferrato in senso proprio, ad essere chiamate in causa sono soprattutto le mani». ⁹⁵ A questi cambiamenti procedenti da intenzione fanno seguito quelli propriamente fisiologici, dacché «anche tutte le nostre forze interiori si accalcano - per così dire - verso l'esterno; gli occhi sono più o meno luminosi; i muscoli più o meno vigorosi; le gote più o meno colorite». E, *dulcis in fundo*, sopravvengono le modificazioni «analoghe allo stato d'animo»: il passo veloce o tardo, le braccia e i piedi più o meno protesi, il corpo tutto che «devia, in maniera più o meno pronunciata, dal perpendicolo»; dacché «i desideri violenti precipitano il corpo in avanti, tant'è che spesso l'individuo rischia di finire in terra; laddove nel caso di un desiderio debole il corpo si china appena, solo leggermente».

In effetti una caratteristica peculiare dei desideri «che ci attraggono verso un determinato oggetto» è il simultaneo concorso, la sinergia, «il risveglio collettivo di tutte le forze, che l'anima chiama a raccolta», sebbene ciò che di fatto le occorre per soddisfare un siffatto desiderio, o per dirla con le parole di Engel, «il servizio di cui necessita» a tal fine, «possa esserle propriamente reso da una soltanto di quelle forze». ⁹⁶ Laddove nel caso della contemplazione pura, «non frammista ad altri desideri», l'anima tende, per così dire, ad «assopire tutte le restanti forze così da potersi

abbandonare in tutta tranquillità alla sua segreta voluttà per mezzo di quella soltanto (tra le sue forze) che esercita su di lei la maggiore attrattiva, la più grande malia». ⁹⁷

Si consideri in questo senso l'atteggiamento proprio di chi beve «perché arso dalla sete» e, per converso, quello di chi bevendo cerca soltanto voluttà; dell'uno che vuole appagare un desiderio, una necessità impellente; dell'altro che vuole esclusivamente procurare una sensazione piacevole al palato. L'atteggiamento di chi «beve per voluttà», del «buongustaio», è quello proprio di chi sia al tutto "immedesimato" in un'unica sensazione (fig. 21). Ragion per cui costui

se ne sta raccolto in sé, con le gambe chiuse, mentre la mano libera è rilassata seppur leggermente contratta e si trova appena al di sotto di quella che regge il calice, il bicchiere; gli occhi sono piccoli, ma lo sguardo non è così acuto come nel caso del degustatore esperto; a volte gli occhi sono completamente chiusi, serrati; il capo è infossato tra le spalle. ⁹⁸

Tutt'altra foggia d'atteggiamento assumerà verosimilmente l'individuo che beve «in quanto arso dalla sete» (fig. 22), al soddisfacimento della cui avidità concorrono simultaneamente tutti gli altri sensi, «tutte le forze esterne dell'individuo», finanche quelle che solo in minima parte possono contribuire all'appagamento del desiderio, e che «sono del tutto escluse dal suo futuro godimento»:

gli occhi sono fissi e sporgenti; le gambe divaricate; il tronco, con il collo allungato, è proteso; le mani tengono saldamente il boccale, oppure se ancora non lo ghermiscono, prima di raggiungerlo lo cercano avidamente allungandosi nella sua direzione; la respirazione si fa più veloce e sonora e nel caso in cui l'individuo si avventi sul boccale, la bocca è aperta e la lingua assetata sporge tra le labbra e sorseggia. ⁹⁹

E ancora Engel, mai pago d'esempi, ci mostra dapprima Giulietta - nell'opera di Gotter e Benda (I, 1) - che, bramosa di congiungersi all'amato, tende l'orecchio nell'attesa di Romeo (fig. 23, lettera XV) e di conseguenza atteggia tutto il corpo, perché ciò che non si può né vedere né afferrare, «ciò che possiamo percepire solo per mezzo dell'udito, l'occhio vorrà - diciamo così - pur vederlo, la mano toccarlo, tutto il corpo vorrà andargli incontro»: il piede, dal lato dell'orecchio proteso «nella direzione da cui proviene il rumore», è saldamente piantato in terra, mentre «la punta dell'altro piede sfiorerà appena il suolo»; gli occhi sono aperti, addirittura spalancati, come se volessero «catturare quanti più raggi di luce da un oggetto che non è presente»; la mano, «dalla parte del corpo che si protende in direzione del rumore», è accostata all'orecchio, «come se volesse, diciamo così, cercare di percepire essa pure il suono»; l'altra, «per amore dell'equilibrio», è staccata dal corpo e tende leggermente all'indietro, quasi «come a voler ricacciare

qualsiasi elemento di disturbo»; la bocca, infine, se ne sta semiaperta, «per facilitare la percezione del rumore». ¹⁰⁰ Quindi a questa Giulietta “tutt’orecchi” - verrebbe da dire - contrappone l’atteggiamento assolutamente rilassato, di chi «presti ascolto ad una musica gradevole che viene da lontano, per puro piacere»: l’individuo in questione se ne starà «con le braccia intrecciate o in una qualunque altra posizione che denoti inattività; i piedi si sfioreranno; gli occhi, tranquilli, si restringeranno o saranno completamente chiusi; la testa o forse tutto il busto si muoveranno appena al ritmo della musica» (fig. 24, lettera XV). ¹⁰¹

«Una regola analoga a quella dei desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto si applica anche ai desideri che ci allontanano da un dato oggetto», scrive Engel nella lettera XVI. Cioè a dire: sarà pur sempre «la parte del corpo che maggiormente patisce o che è maggiormente esposta alla minaccia» quella che per prima distoglieremo, chiuderemo, ritrarremo. E qui Engel non manca di muovere un appunto al per altro stimato e stimabile Gérard de Lairesse, reo a suo dire di aver rappresentato - nel suo *Grand livre des peintres ou l’art de la peinture* - un individuo, di cui non sapremmo ben dire «se sia già stato morso o stia per essere morso da un serpente», in procinto di darsi alla fuga, e che ciò non di meno «tiene ancora il piede in terra in prossimità del serpente». Laddove - a rigor di logica - quel piede dovrebbe essere immantinentemente ritratto, «come si ritrae il dito dalla fiamma quando ci si scotta». ¹⁰² La qual cosa balza agli occhi solo che si vogliano prendere in considerazione, sia pure alla “spicciolata”, i movimenti propri dell’espressione del disgusto, a seconda che «il senso maggiormente coinvolto sia l’olfatto oppure il gusto». Posto che in ambo i casi i movimenti che il naso e le labbra in questi frangenti «compiono sempre insieme» - in virtù della «stretta parentela» che intercorre fra i due sensi e i rispettivi organi percettivi - sono pur sempre movimenti di repulsione, pur tuttavia, laddove ad essere colpito sia soprattutto l’olfatto, allora il naso si ritrarrà sensibilmente all’insù arricciandosi; mentre nel caso inverso il labbro inferiore visibilmente stirato tenderà inesorabilmente verso il basso insieme al mento, al punto che questo arriverà quasi a sfiorare il petto.

Ora, posto che - a rigor di logica - ogni qual volta «l’esecrato male» occupi un certo luogo o da quello provenga, l’uomo istintivamente rifugge da quel dato luogo, è pur vero tuttavia che il pericolo non sempre viene percepito come tale sin dal suo primo manifestarsi. Ragion per cui l’impulso che - a fronte di un pericolo - naturalmente sospinge l’uomo a ritrarsi, onde porsi in salvo, sovente procede parallelamente al desiderio di indagare l’effettiva indole dell’oggetto che ci si para innanzi e «misurarne prossimità e grandezza». Desiderio questo che continua «ad operare anche quando l’individuo si è dato già da lungo tempo alla fuga, volgendo le spalle al pericolo e tendendo le mani in avanti». Va da sé, argomenta Engel, che

laddove il paventato oggetto sia «visibile», il soggetto in fuga tenderà, ad ogni piè sospinto, a sbirciare alle sue spalle per procacciarsene cognizione a mezzo dell'organo ivi preposto. Se per converso detto oggetto è «percepibile per mezzo dell'udito», fuggendo egli porgerà - esattamente per la ragione di cui sopra - l'orecchio «verso il luogo da cui proviene il suono molesto».¹⁰³

Infine, non di rado si dà il caso che il desiderio di trarsi in salvo si accompagni al sia pur più debole desiderio di far fronte all'esecrato male, di respingerlo. Desiderio questo che si manifesta allorché, presente l'oggetto,

la paura non ha ancora del tutto sopraffatto l'individuo e non ha ancora fiaccato la resistenza dei suoi nervi; si manifesta soprattutto quando ogni via di fuga è sbarrata oppure quando il male è ormai così prossimo all'individuo come il serpente che cinge Laocoonte.

E si manifesta altresì nel primo momento dello spavento,

quando il pericolo - proprio perché si palesa repentinamente - spesso non è ancora percepito come tale, e noi restiamo incerti sul da farsi: non sappiamo se fuggire o assaltare.¹⁰⁴

Questo in senso proprio, laddove cioè l'oggetto che è cagione della nostra apprensione sia propriamente tale, ovvero l'uomo possa procacciarsene cognizione attraverso uno dei sensi. Perché in effetti, argomenta Engel, logica vuole che nessuno possa ritrarsi dall'oggetto che è causa del proprio male né opporvi resistenza se l'oggetto in questione non è fisicamente presente, percettibile ai sensi, né occupi un dato luogo, o - come dicevamo - da quello provenga. Ciò non di meno si dà frequentemente il caso che l'uomo si ritragga al solo udire cattive nuove, di qualunque genere, nonché «pensieri sfrontati, maligni, abominevoli», che l'interlocutore di turno ripete probabilmente «solo di malavoglia». O addirittura provi avversione e quindi si ritragga dalle sue stesse idee, «che il cuore e la coscienza condannano come vili, riprovevoli». Come fa Medea (fig. 27, lettera XVI) che - «furente di vendetta contro Giasone» - si domanda: «“Se avesse già figli di Creusa!... Non è ancora padre?”». E così dicendo volge, inorridita, il volto altrove e tende le braccia innanzi con le mani aperte, quasi a voler respingere da sé l'orrore di quel pensiero, mentre il corpo si ripiega su se stesso e «la natura sdegnata si solleva nel suo cuore di madre e prorompe nell'urlo: “Pensiero raccapricciante! Un fremito di morte mi scuote le membra!”».¹⁰⁵

Gli affetti del cuore, ribadisce Engel nella lettera XX, traggono origine «dalla percezione della nostra stessa perfezione o imperfezione». Dall'una procedono gli affetti «gradevoli», dall'altra quelli «sgradevoli». Quindi, avendo distesamente indagato gli affetti del desiderio, egli passa ad

analizzare gli affetti della contemplazione, prendendo le mosse da quelli piacevoli. *In primis* dalla gioia, nel cui atteggiamento - argomenta Engel - fa bella mostra di sé «un'anima che apre, per così dire, tutte le porte alla gradita visita di idee piacevoli»:

Tutte le parti del volto sono libere e aperte, la fronte è serena e spianata, il capo sorge dolcemente dagli omeri; nell'occhio eloquente si vede tutta la circonferenza delle pupille raggianti; la bocca mostra quel grazioso *semihians labellum* del giovane Torquato; nessuna parte del corpo è nascosta dalle mani; l'andatura è agile, vivace; leggerezza, flessibilità, equabilità: in una parola grazia.¹⁰⁶

Per passare - avendo esaminato, sia pure sommariamente, le varie modificazioni di questo affetto: la gioia dell'orgoglioso, quella degli amanti, la gioia scherzosa e infine quella chiassosa - all'«autocompiacimento», ovvero a quella piacevole sensazione che prova l'individuo che si trovi nella condizione di considerare la perfezione «come qualcosa che gli appartiene, come una parte di sé, una sua proprietà». Così, a mo' d'esempio,

Se ciò che ammiriamo in noi stessi sono la bellezza e il fascino delle membra, oppure il decoro, la soavità, la grazia dei movimenti, allora conserveremo l'espressione dolce e sorridente del piacere e la bellezza, la vivacità, la grazia dell'atteggiamento: ballonzoleremo, gorgheggeremo, canteremo; cambieremo mille volte posizione per poterci osservare e ammirare da tanti più punti di vista.¹⁰⁷

E ancora Engel si sofferma ad analizzare prima l'ammirazione, quindi la venerazione, che è «un particolare tipo di ammirazione, tale per cui mettiamo a confronto noi stessi con l'essere morale oggetto della nostra venerazione e ne percepiamo la superiorità».¹⁰⁸ Già nella lettera XII, trattando degli affetti dell'intelletto che consistono nella contemplazione, Engel aveva avuto modo di richiamare l'attenzione del lettore sull'espressione caratteristica del sentimento dell'ammirazione, in cui fa bella mostra di sé «l'anima che si espande per afferrare un oggetto così grande da colmare, diciamo così, la portata della sua immaginazione».¹⁰⁹ Ma se in quella circostanza il teorico si era soffermato esclusivamente a considerare l'ammirazione procedente da «oggetti fisici grandi ed elevati», ora ritiene opportuno «indagare» nello specifico l'ammirazione invero inerte nella contemplazione di perfezioni morali. Nella quale contemplazione di perfezioni morali, l'oblio di sé, la tendenza ad identificarsi con l'oggetto ammirato e «a volergli assomigliare completamente» - sì che «ci allarghiamo contemplando oggetti grandi, ci solleviamo se si tratta di oggetti elevati, ci addolciamo alla vista della dolcezza» - che è propria della ammirazione *tout court* - a prescindere cioè dalla natura dell'oggetto da cui

procede la nostra sensazione - è molto più accentuata e «si produce tanto meglio che nel caso della contemplazione di oggetti puramente materiali». Ed è esattamente «questo scambio vantaggioso di ciò che siamo con ciò che è altro da noi» a rappresentare

la fonte precipua di quella voluttà spirituale che proviamo quando descriviamo caratteri elevati, nobili, risoluti; o quando raccontiamo di azioni audaci, grandiose, filantropiche: risvegliamo in noi stessi l'orgoglio, la caparbia, il calore umano, insomma il dolce sentimento che anima il nostro eroe; sicché queste sensazioni non appena abbiano raggiunto un grado di forza tale da indurre delle modificazioni visibili, devono specchiarsi nei nostri gesti, proprio come vi si specchierebbe la sensazione di analoghe perfezioni a noi proprie.¹¹⁰

Quanto alla venerazione, precisa Engel, essa è l'esatto contrario della superbia, il rovescio della medaglia potremmo ben dire. Pur tuttavia l'espressione di questi due affetti opera per mezzo della stessa metafora, «perché entrambi misurano il rapporto spirituale della superiorità morale attraverso il rapporto sensibile dell'altezza fisica».¹¹¹ Ma, essendo inverso il rapporto tra l'agente e l'oggetto, va da sé che anche i termini della metafora risultino invertiti. E così, laddove nella superbia il soggetto che si pasce di sua grandezza tende ad innalzarsi in tutta la persona; nella venerazione l'uomo naturalmente tende ad abbassarsi in presenza «dell'essere che veneriamo». Si che:

Non soltanto le sopracciglia, la bocca, i muscoli avvizziti delle guance sprofondano, ma [...] sprofondano anche tutte le restanti parti del corpo: in particolare la testa, le braccia, le ginocchia.¹¹²

Per giungere, *dulcis in fundo*, ad esaminare l'affetto dell'amore, che è altra cosa dalla venerazione, perché laddove nel sentimento della venerazione siamo soliti paragonare la nostra perfezione a quella altrui; nel sentimento dell'amore consideriamo l'altrui perfezione «nel suo rapporto vantaggioso con la nostra e la cingiamo ardenti di desiderio», riconoscendo in essa la sorgente precipua della nostra felicità. Che, d'altro canto, non va confuso con il «rozzo istinto sessuale che porta lo stesso nome».¹¹³ Nell'atteggiamento proprio dell'amore, precisa Engel, è possibile rinvenire due tendenze fondamentali: la tendenza all'unione, conformemente alla quale «gli innamorati si stringono le mani, si prendono a braccetto, si abbracciano cingendosi per la vita o gettandosi le braccia al collo, poggiano l'uno il capo sul petto dell'altro, si scaldano guancia a guancia, premono l'uno le labbra su quelle dell'altro». E non di meno la tendenza - propria di chi ama - ad adoperarsi al fine di migliorare con ogni mezzo «la condizione dell'innamorato, per mettere in luce e insieme aumentare quella sua perfezione che tanto ci fa gola, per conquistare soltanto o addirittura

rafforzare la sua benevolenza, il suo affetto – ovvero le sue perfezioni più appetibili – nei nostri confronti».

Non a caso, argomenta Engel, Schröder¹¹⁴ - chiamato a vestire i panni del capitano von Wegfort nella commedia *Der Schmuck* (1780) di Anton Matthias Sprickmann - dovendo rappresentare l'amore di un padre al cospetto della figlia ritrovata dopo lunga assenza, dapprima le parla con indulgenza, dando finalmente credito alle sue «proteste di innocenza»; quindi, quasi sopraffatto dal proprio sentimento, la attrae a sé, prende ad accarezzarla, e con mano sospesa e tremante, frammettendo affettuose esortazioni, le ravviva i capelli che le si affollano scomposti sulla fronte, avendo ella trascorso una notte insonne. Questo perché il tenero padre vuole poter godere appieno di quel volto, della cui vista per troppo tempo si era dovuto privare, senza che qualcosa celi ai suoi occhi «le incantevoli fattezze della figlia a lui così care». E come le ha liberato il volto dai capelli,

così vorrebbe liberare il suo cuore da quel tanto di pena che resta; vorrebbe che questa sua piccola, amorosa sollecitudine le facesse capire che padre ha la fortuna di avere; e così facendo, mentre le restituisce gioia e fiducia, la avvince a sé con nuovi vincoli di gratitudine filiale.¹¹⁵

E qui Engel, tessendo le lodi di quello che, non a caso, era noto come “il grande Schröder”, non perde occasione per additare la mediocrità imperante sulle scene patrie, e non solo: in questi tratti sapientemente trascelti da Schröder - argomenta risoluto il teorico tedesco - e che pure potrebbero a tutta prima apparire «tanto semplici e facili da poter venire in mente a chiunque, così, senza porvi alcuna cura» - si riconosce invece «l'uomo di genio». E dal momento che gli uomini di genio non abbondano in nessun campo, in nessuna arte, in nessuna disciplina, men che mai in quella attorica, «questi tratti purtroppo li vediamo e li ascoltiamo solo raramente».¹¹⁶

Infine Engel, accingendosi a concludere la sua dettagliata disamina delle passioni pure, passa ad esaminare gli affetti spiacevoli della contemplazione, partendo dal disprezzo, che è l'opposto della venerazione, e dalla vergogna, che è l'opposto dell'orgoglio, dell'«autocompiacimento». E che scaturiscono entrambi dal giudizio che, ora noi stessi, ora altri hanno di noi. Quindi prende in considerazione quegli affetti spiacevoli che traggono origine «dall'idea di un male effettivo che limita o forse distrugge la nostra felicità». E ne distingue ad uso dell'attore quattro tipi: due che si riferiscono alla causa del male, e che sono nella sostanza null'altro che desideri di assaltare o di sottrarsi, «muti, trattenuti, frenati nei loro effetti»; due che si riferiscono alla sensazione del male, ovvero la sofferenza, che è affetto inquieto, attivo, «che si manifesta attraverso la tensione muscolare». E la malinconia, che è al contrario sensazione languida, inattiva, lenta: «è

un totale rilassamento delle forze, è una totale, mesta resa, che non oppone resistenza né alla causa né alla sensazione del male». ¹¹⁷

Tuttavia, ferma restando la necessità, quasi programmatica, di prendere le distanze dall'approccio di marca psicologista, Engel è sempre ben attento a definire quei tratti espressivi essenziali, identificati per opposizione, quali unità da combinare reciprocamente per comporre la configurazione corporea di ogni singolo stato passionale. Così, ad esempio, lo stesso lineamento espressivo: occhi spalancati e fissi, bocca aperta, sopracciglia sollevate, se combinato con: torace dilatato, braccia distaccate dal tronco, corpo fermo, stato di quiete designerà ammirazione; se combinato invece con lineamenti opposti, ovvero: torace ripiegato e spalle ristrette, braccia protese in avanti, corpo che retrocede, stato di tensione starà ad indicare timore. Ancora: disprezzo e superbia avranno tratti simili, ma nel disprezzo lo sguardo sarà bieco e il corpo più contorto. Così come lineamenti simili caratterizzeranno odio e invidia, sebbene quest'ultima, rispetto all'odio, avrà uno sguardo basso, tratto questo che del resto è altresì il principale contrassegno della vergogna. Al contrario, gioia e tristezza saranno veicolate da coppie di lineamenti con valore oppositivo. O, ancora, l'accentuazione enfatica di alcuni lineamenti propri dell'ammirazione designerà il sentimento di sorpresa (bocca e occhi più aperti, respirazione più trattenuta) o permetterà di passare dalla semplice ammirazione all'ammirazione del sublime (le mani si sollevano, il corpo s'innalza).

Le passioni miste

Una volta passate al vaglio le passioni pure - la cui scelta è peraltro palesemente influenzata dalla cultura neoclassica che assegnava un'assoluta preminenza a quelle di contemplazione, le quali non a caso nel trattato vengono a costituire una delle due classi principali insieme a quelle di desiderio - Engel analizza la mimica delle passioni miste, dacché - come è noto - le pure esistono solo per finzione teorica.

Per esporre la sua idea di passione mista cita, significativamente, un passo tratto dal *Treatise of Humane Nature*, in cui Hume paragona il *mind*, l'anima, a uno strumento a corde, «dove le vibrazioni dei suoni delle corde percosse continuano dopo che la percussione è cessata, e si smarriscono solo poco a poco, impercettibilmente. Ragion per cui i suoni immediatamente successivi non sono mai totalmente puri; le nuove vibrazioni che sopraggiungono vengono percepite insieme a quelle precedenti che permangono e i suoni si mescolano e si confondono gli uni con gli altri». Analogamente, argomenta Engel, affetti che si susseguono in rapida successione «non possono mai essere puri», dal momento che «lo stato d'animo prodotto dall'affetto che precede perdura ancora, allorquando sopravviene il nuovo affetto, sicché, fintantoché quel primo affetto non si sia dileguato, dalla combinazione dei due risulta un sentimento misto». ¹¹⁸

Engel, che procede nella prospettiva patognomica di Lichtenberg verso la conoscenza dei segni espressivi delle passioni nelle loro «gradazioni e mescolanze», non può non tenere conto del carattere composito e dinamico delle passioni e, di conseguenza, del carattere indeterminato e ambiguo della mimica: «Quel che [...] è molto difficile» - si legge non a caso nella lettera XXVI - «è individuare in ogni singolo caso la giusta mescolanza dei sentimenti e nella mescolanza la giusta proporzione». La qual cosa - non manca peraltro di rilevare Engel - non si conviene propriamente all'«analista di mimica», che deve limitarsi ad assegnare «a sentimenti determinati l'espressione che è loro propria»; quanto piuttosto all'attore, il quale, preparando la propria parte, «deve diligentemente toccarne il fondo giungendo fino al caratteristico». E non di meno allo psicologo, che volendo rendere meno gravosa l'impresa dell'attore, «deve mettere a sua disposizione le idee guida generali».¹¹⁹

Così, se l'analisi delle passioni pure poteva ben risolversi nell'elencazione di una serie di ritratti espressivi, ora è proprio la consapevolezza della natura dialettica e dinamica delle passioni miste che libera Engel dall'intraprendere una impossibile, perché sterminata, sistematizzazione morfologica e quindi dal tentativo, pur adombrato, di offrire all'attore un catalogo espressionale fissato una volta per tutte.¹²⁰ Tante, troppe - lamenta Engel - sono le combinazioni di atteggiamenti che possono darsi in generale. Dacché

La brama di conoscenza e i restanti affetti dell'intelletto possono innanzitutto combinarsi tra loro stessi, quindi combinarsi con gli affetti del cuore; i desideri possono combinarsi con altri desideri e con gli affetti della contemplazione; ancora, questi ultimi possono combinarsi tra loro; e con tutte queste espressioni di interne sensazioni spirituali possono combinarsi le espressioni di svariate sensazioni corporee; infine, di nuovo, tutti i gesti pittorici e indicativi possono combinarsi con la moltitudine dei gesti espressivi.¹²¹

E non è tutto. Perché avendo scelto Engel di procedere lungo il tutt'altro che ameno sentiero indicato da Lichtenberg non può, a questo punto, permettersi di passare sotto silenzio «le differenti possibili gradazioni di ciascun affetto, le differenti possibili combinazioni di affetti e le differenti possibili proporzioni nella combinazione dei vari affetti, dacché nell'un caso è un sentimento, nell'altro uno differente ad essere il sentimento più vivace, quello preminente». E via di questo passo: all'infinito, verrebbe da dire.¹²²

Del resto, proprio «la sterminata copia della materia» e la consapevolezza dell'impossibilità di giungere ad «esaurirla», consentono ad Engel di dar conto di aspetti meno genericamente teorici, ma più tecnici. Egli può così esporre, da una parte, esempi di montaggio sia dei tratti corporei sia delle sequenze mimiche, dovute al gioco combinatorio delle passioni primarie o

secondarie, evidenziando in particolare gli organi fisici di volta in volta impegnati nell'esecuzione (figg. 37-40); dall'altra, data la diversa gradazione di intensità delle passioni, può affrontare anche l'aspetto qualitativo dell'articolazione mimica: in altri termini, la dialettica di tensioni fisiche attraverso cui il corpo conquista specifica valenza drammatica.

Così, nella lettera XXV, discorrendo dei modi di espressione dei «sentimenti misti», per i quali vale la regola generale che «l'espressione debba aver precisione» e precisione avrà - dichiara perentorio Engel - «quando nella composizione non ci sia né troppo né troppo poco; quando la gradazione del sentimento si accordi nel complesso allo stato d'animo, il sentimento principale domini e quello subordinato anche nell'espressione si risolva solo in una sfumatura; e infine quando nella mescolanza ciascun sentimento sia tanto moderato, tanto misurato come si conviene al particolare rapporto che intrattiene con tutti gli altri sentimenti».¹²³

Ragion per cui sviluppa un lungo segmento cinesico dell'azione scenica di Admeto - tratto dall'*Alceste* di Wieland - analizzando al microscopio ed annotando dettagliatamente per ben sei pagine tutte le modificazioni dei movimenti corporei (la direzione cioè degli occhi, del capo, delle mani; finanche la posizione delle palpebre!) correlati ad un complesso intreccio di sentimenti compresenti nell'animo del protagonista e che vengono mescolandosi tra loro in misura sempre diversa.

E ancora, argomenta Engel: bene spesso si dà il caso che dall'«assemblamento» di varie espressioni risulti un atteggiamento, una postura che, dovendo «conciliare sentimenti contrastanti sembra difettare - ma così non è - per via del contrasto». Quindi si sofferma a considerare la duplicità di un affetto quale l'affanno amoroso «di un innamorato sprofondato nel ricordo, insieme voluttuoso e triste, dell'amata lontana». E nota come detto affetto metta, di necessità, in diversa tensione la parte superiore del volto, contratta dall'affanno, e quella inferiore, distesa e serena, in cui è impresso il ricordo dell'amata. Per la precisione, se nella composizione l'affanno non è l'affetto dominante, ma è soltanto accennato, è - per così dire - «una sfumatura», allora

gli angoli interni delle sopracciglia si sollevano appena, solo impercettibilmente, gettando sulla fronte un'ombra leggerissima, l'ombra di una piega piuttosto che di una ruga; intorno alla bocca e sulle guance vedremo invece campeggiare, quasi in tutta la sua pienezza, il dolce sorriso dell'amore, mentre l'occhio, che equivocamente si barcamena tra due sentimenti, guarda languidamente dinanzi a sé.¹²⁴

Se invece l'affanno è la sensazione prevalente, ed è il piacere, per forza di cose, a fungere da «sfumatura», a rigor di logica

la sede dell'espressione principale sarà la fronte e il sorriso intorno alle labbra e sulle guance sarà più debole. In quest'ultimo caso in tutto il resto del corpo si manifesterà una maggiore tensione; nel primo caso una maggiore fiacchezza e mollezza.¹²⁵

Analogamente, l'attore chiamato ad interpretare un personaggio sorpreso dall'arrivo inaspettato di un amico, per esprimere ad un tempo stupore e affetto d'amicizia, sfrutta la tensione generata dal tronco che arretra per lo stupore e dalle braccia che «cominciano a protendersi in direzione dell'ospite, per dargli un affettuoso benvenuto» (fig. 36, lettera XXIV).¹²⁶

Va da sé che il gesto, o meglio e assai più propriamente, l'atteggiamento ossimorico - del resto non sempre di per sé possibile - coniugando nell'espressione elementi pulsionali palesemente contrastanti, che ora si avvicendano, non di rado in rapidissima successione; ora si sovrappongono e addirittura si confondono, trasmutando impercettibilmente gli uni negli altri, si riveli il più carico di forza drammatica. In questo senso è interessante notare come Engel pretenda di ridurre l'innegabile complessità sottesa ad una siffatta operazione mimica ad una procedura estremamente lineare, sempre che - si badi bene - l'attore tenga conto di poche, essenziali indicazioni. In effetti Engel imposta la questione della resa scenica dell'atteggiamento ossimorico alla stregua di un problema matematico: «dati due sentimenti compresenti nell'anima e tra loro contrastanti» - leggiamo non a caso nella lettera XXVI - «armonizzarli nell'espressione». Quindi alla voce *Svolgimento* - ci sia concesso di abusare della metafora matematica - indica, sia pure in termini assai scarni, le operazioni da compiere onde pervenire alla risoluzione del quesito proposto: *in primis* individuare quali sono i due desideri coinvolti nell'espressione, e quale espressione si convenga a ciascuno di essi separatamente; quindi stabilire se, nell'espressione, essi si controbilancino, o se - per converso - uno dei due sia «predominante»; e in quest'ultimo caso quale sia il desiderio dominante, e in che misura sopravvanti l'altro. Ciò posto, conclude Engel, «non si farà alcuna fatica ad individuare l'espressione veritiera, giusta, quella atta ad esprimere esaurientemente tutto il sentimento da cui l'anima è compresa». ¹²⁷

Si pensi, a mo' d'esempio, a Shylock - nel *Merchant of Venice* di Shakespeare (III, 1) - che si barcamena fra «il dolore più amaro», che gli cagiona il pensiero dei gioielli che la figlia gli ha sottratto quando è fuggita, e «la gioia più vivace» per la rovina di Antonio, «suo rivale in affari»:

il dolore sembra succedere alla gioia e la gioia al dolore seduta stante, e senza che si produca alcun sentimento intermedio.

In verità, precisa Engel - il «sembra» è d'obbligo! - il dolore, quando succede immantinentemente alla gioia, non si manifesta «già più così impetuoso

come era dappprincipio». Analogamente la gioia, quando sopravanza il dolore, «non può immediatamente, sin da subito, rasserenare e spianare tutta la fronte»:

diciamo che il suo sorriso, simile a un debole raggio di sole, fa capolino da una nube, lasciando nella prima espressione del volto e probabilmente anche nel primo tono di voce di Shylock una traccia di malessere e di affanno.¹²⁸

O ancora: si richiami alla mente Zemira – nell'opéra comique *Zémire et Azor* di Jean-François Marmontel - che «guarda nello specchio magico» (III, 5). Nel cui animo albergano «con pari intensità» timore e desiderio: timore di porre fine all'apparizione «avvicinandosi allo specchio»; e desiderio di abbandonarsi tra le braccia «di un padre triste e teneramente amato»:

e allora è d'uopo che Zemira ondeggi con tutto il corpo, da una parte e dall'altra, ora tenda appassionatamente entrambe le mani verso l'apparizione, ora le ritragga assumendo l'espressione del dolore, carichi il peso del corpo ora sull'uno ora sull'altro piede, e pur continuando a muoversi incessantemente, non faccia un passo in avanti.¹²⁹

Né è possibile passare sotto silenzio - dacché si tratterebbe di una omissione a dir poco oltraggiosa - l'emblematico atteggiamento di Amleto alle prese con l'apparizione del fantasma del padre. Il suo incedere in direzione dello spettro tradisce l'intenso desiderio «di venire finalmente a parte di uno spaventoso arcano di famiglia», rattemperato però dal timore «che suscita la presenza di un essere sconosciuto che non appartiene a questo mondo». Timore che tanto più cresce, quanto più Amleto «si avvicina allo spettro e si allontana dai propri compagni»:

i suoi movimenti siano dunque vivaci, quando minaccioso si separa dai suoi compagni; cominci a camminare senza fretta e senza foga, ma con fermezza e risoluzione; poco per volta il suo passo si faccia più guardingo, proceda a passi leggeri e brevi; si muova come se qualcosa lo trattenesse e il corpo tenda alla posizione verticale.¹³⁰

Se Engel, quindi, in quanto «analista di mimica», sa di poter offrire all'attore - «il quale possiede soltanto un buon mestiere» - un'idea direttrice, essa è innanzitutto un principio regolativo dell'osservazione. Così rispetto alla commistione e mobilità delle passioni, l'attore dovrà operare secondo una generalizzazione concettuale, astraendo un significato affettivo generale - dacché l'espressione mimica al pari di quella musicale «contrassegna i sentimenti solo per specie, per classi generali» - coimplicante una disposizione fisica di base, in rapporto alla quale l'interprete potrà selezionare i tratti essenziali dell'azione mimica per poi articularli coerentemente al contenuto psichico.

Questa rinnovata impostazione metodologica fa sì che si profilino all'orizzonte nuovi, inediti - per i tempi - oneri non solo per gli addetti ai lavori in senso stretto - *ergo*: gli attori, che sono del resto i destinatari primi dell'opera engeliana;¹³¹ ma anche, e - perché no - soprattutto, per i loro più immediati *coadiuvanti*: i teorici dell'arte attorica, gli scrittori di mimica, o comunque li si voglia definire. Per i quali, sembra suggerire Engel, è ormai giunto il tempo di dismettere le abusate, e poco fruttuose, vesti di pedanti compilatori di impossibili inventari/prontuari di forme mimiche/pose sceniche. Ragion per cui il teorico tedesco, dal canto suo, è preoccupato non tanto di enucleare i principi di una tecnica fisica, quanto piuttosto quelli di una tecnica analitico-osservativa che dovrebbe corrispondere a quella dell'attore. Ed è esattamente in quest'ottica che va considerato - ci sembra - anche il vasto apparato iconografico del trattato engeliano: non già, come pure si potrebbe a tutta prima erroneamente ritenere, come testimonianza neutrale o visione di possibili sequenze spettacolari, quanto piuttosto come esemplificazione dei modi dell'osservazione scientifica o presunta tale.

Duplicità dell'azione mimica

Secondo Engel dunque l'azione mimica, il complesso della gestualità attorica ha, per così dire, una doppia anima, in quanto traduce sensibilmente tanto la natura di ciò che è oggetto della rappresentazione, quanto la posizione di chi lo rappresenta, il suo atteggiamento verso di esso. In altri termini - sostiene implicitamente il teorico - l'oggettività non si dà senza la soggettività dell'interprete, la rappresentazione materiale senza l'intervento critico dell'attore.

In quest'ottica gli stessi gesti pittorici, il cui uso sconsigliato da parte degli attori Engel condanna a più riprese risolutamente, dacché il corpo, come dicevamo, può rappresentare gli oggetti materiali solo in maniera approssimativa - sono invece utilizzabili se integrati o combinati con quelli espressivi. Così l'attore può, a mo' d'esempio, descrivere Falstaff e la sua pinguedine con le braccia a cerchio rivolte verso il basso e la pancia sporgente, e nel contempo farsi beffe del personaggio attraverso la mimica del volto (fig. 41, lettera XXVIII). Insomma può ritrarre il personaggio *rappresentandolo* e nello stesso tempo - *esprimendo* - manifestare il proprio atteggiamento critico fino a contraddire, volendo, la rappresentazione.

O ancora: può ben darsi *rappresentazione*, accompagnata da *espressione*, ogni qualvolta l'una non sia propriamente scindibile dall'altra, dacché questa accade per mezzo di quella, la rappresentazione sensibile dell'oggetto coincidendo con l'espressione del «sentimento interiore». È il caso dell'ammirazione, là dove l'anima «si abbandona totalmente alla rappresentazione dell'oggetto, tenta assolutamente di somigliargli», sicché «l'espressione analoga del suo stato interiore si trasforma di per se stessa in imitazione, rappresentazione sensibile dell'oggetto». O anche della

«simpatia morale», che ci ispirano i caratteri elevati, nobili, fermi, piuttosto che le azioni audaci, grandiose, filantropiche; così che «risvegliamo in noi stessi l'orgoglio, la caparbia, il calore umano, insomma il dolce sentimento del nostro eroe». Ed assumiamo quegli atteggiamenti, e compiamo quei gesti che presumiamo possano essere «compiuti da lui, dall'oggetto che amiamo e ammiriamo». ¹³²

In sostanza, il gesto per Engel è l'effetto fisico del rapporto di un soggetto con un oggetto, sia esso esterno o interno, visibile o invisibile: è impulso all'azione e tensione del corpo che nasce da una relazione con l'oggetto fisico o mentale. Anche in assenza di referenza concreta, infatti, «per mezzo [...] dell'immaginazione l'anima sostituisce nel suo interno vedere e sentire [...] quei movimenti intenzionali che in effetti si produrrebbero solo fissando lo sguardo su oggetti materiali o prestando ascolto a suoni provenienti dall'esterno». Il gesto consente all'attore non soltanto di rendere manifesta, di palesare la sua presenza nel tempo e nello spazio dell'azione scenica, ma - ed è quel che più conta - di veicolare, rendere immediatamente percepibile, attraverso la mediazione del corpo, la sua continua, ininterrotta reazione psicofisica. Gli consente, ove necessario, di *rendere presente*, come vissuto sulla scena, non solo l'immediato fluire delle passioni, ma anche, ad esempio, il ricordo di eventi passati. Così, quando Lear, rievocando l'ingratitudine delle figlie che «in una notte tempestosa le aveva indotte a esporre il suo capo canuto alla furia degli elementi» improvvisamente esclama: «Oh, è così che si diventa pazzi; che mi sia risparmiato. Non parliamone più!», non vi è alcun oggetto esterno da cui abbia a scansarsi con orrore, volgendo altrove gli occhi e il corpo; ciò nondimeno «con la mano con il dorso rivolto verso il basso allontanerà - per così dire - da sé lo sgradito ricordo, lo scaccerà via» (fig.13, lettera XI). ¹³³ Mimando con la tensione del corpo le direzioni di rapporto con l'oggetto «da cui l'anima è compresa» l'attore può *rendere presente* anche l'assenza. Può rendere presente, indicandolo, anche un oggetto logico: è il caso di Amleto che,

quando [...] comprende perché il suicidio non sia un passo da compiere a cuor leggero, prorompe nell'esclamazione: «E qui è l'incaglio», e così dicendo punta l'indice dinanzi a sé, come se la risposta a cui era interiormente pervenuto grazie al suo acume, ora ce l'avesse lì dinanzi, sotto i suoi stessi occhi. ¹³⁴

Non a caso nella trentasettesima lettera, Engel, volendo richiamare l'attenzione del lettore sulle specificità del discorso drammatico, opera una netta distinzione tra la modalità discorsiva narrativa e quella drammatica, e precisa che nel racconto «prestiamo ascolto a un testimone», il «poeta epico», per l'appunto,

che abbraccia già con lo sguardo gli eventi e tutte le loro conseguenze, le parti e tutte le loro relazioni; che inoltre vuole farci assumere il suo punto di vista, che vuole comunicarci l'impressione che ha prodotto su di lui una catena di eventi già totalmente passati, che ormai hanno interesse solo per la fantasia.

Ragion per cui gli è concesso, laddove lo stimi opportuno,

tralasciare o condensare gli eventi meno importanti; gli è concesso comunicare solo le conclusioni di interi discorsi, di intere serie di sentimenti che si avvicendano nell'anima, di lunghe e inquiete riflessioni; quando lascia parlare i personaggi può offrire un sunto dei loro discorsi, purché non ne falsi il contenuto essenziale, istituire collegamenti tra le idee, collegamenti che quando queste idee erano in fieri, non esistevano né potevano esistere; in qualità di testimone che ricorda meno le parole delle cose può attribuire ai personaggi espressioni sue proprie e conferire alla loro lingua soltanto il tono del sentimento ogni volta dominante.¹³⁵

Nel dramma invece - ed è questo il fulcro di tutta quanta l'argomentazione engeliana - prestiamo ascolto non già ad una voce altra, estranea ai fatti, ma «ai personaggi stessi, per i quali esiste solo il presente, mentre il futuro è e resta futuro». Influenzati ad ogni istante gli uni dagli altri, i personaggi vivono la loro individualità mostrandoci

ogni più piccola modificazione intervenuta nella loro anima, [...] ogni sentimento che nasce, si dibatte, in parte si dilegua, si volge altrove, ritorna, e infine svanisce, ogni decisione appena presa e già nuovamente rigettata, che si modifica in rapporto alle circostanze, viene abbandonata, viene fissata.

Tratti questi che sono tutti riconducibili «alla sola idea della presenza», che è ciò da cui propriamente dipende il particolare effetto del dramma.¹³⁶ Del resto questa «idea della presenza», non manca di rilevare Engel, è la sorgente precipua da cui immantinente scaturisce il piacere stesso dello spettatore, quel diletto mentale che consiste - così il teorico - «in quella più compiuta cognizione della maniera in cui un'azione di momento in momento si ordisce, si complica, si capovolge e si conclude; in quella più esatta conoscenza della natura complessiva dei personaggi che momento per momento ci si rivelano in tutta la loro individualità; in quella più intima partecipazione al destino dei personaggi coinvolti nell'azione; una partecipazione che può essere così completa e vivace solo quando si conoscano perfettamente i loro pensieri più segreti e tutta la sostanza della loro condizione esteriore e interiore».¹³⁷

Quindi Engel, a conclusione di questo nucleo di valutazioni, ritiene opportuno riformulare, riferendolo nello specifico al poeta drammatico, il principio secondo cui il poeta - *tout court*, senza distinzioni di sorta dunque - «deve evitare tutto ciò che indebolisce l'effetto, e attenersi nella maniera

più scrupolosa a tutto ciò che all'effetto giova». Donde scaturisce il principio pragmatico che deve fungere da guida per il poeta drammatico, in base al quale «egli non deve introdurre niente nella sua imitazione che possa anche solo minimamente offuscare l'idea della presenza, men che mai qualcosa che possa distruggerla».¹³⁸ Ben vengano dunque, incalza Engel, tutti quei mutamenti che il poeta drammatico «apporta ad una data materia, al fine di accrescere la commozione, evitare delle noiose e fastidiose caratterizzazioni troppo particolareggiate, dare maggiore risalto al carattere dei personaggi e alle situazioni». A patto però che detti cambiamenti non inficino «l'idea della presenza». Anzi la corroborino, contribuendo a «tenere salda» la percezione, la consapevolezza che «l'azione si stia svolgendo nel momento presente», che idee, sentimenti, propositi si stiano sviluppando proprio in quel preciso istante, sotto gli occhi dello spettatore.¹³⁹

Tanto più che «l'anima umana ha un'infalibile consapevolezza di sé», una spiccata auto-consapevolezza che la porta a ricercare «negli altri la sua stessa natura», sì che essa riesce «ad identificarsi con gli altri solo a patto di ritrovare in essi la sua stessa natura». Ragion per cui «uno scarto totale rispetto a ciò che l'anima percepisce come la sola realtà vera deve immancabilmente distruggere l'impressione; uno scarto di minore entità deve quanto meno indebolire, frenare, confondere quell'impressione». Al bando dunque tutto ciò «in cui l'anima coglie la sia pur minima contraddizione, la più lieve dissonanza con la propria indole; [...] tutto ciò che l'anima, sostituendosi ai personaggi coinvolti nell'azione, non è in grado di provare in sé, così come viene rappresentato nel dramma; [...] tutto ciò che la sua natura si rifiuta di sentire; [...] tutto ciò che trova un qualunque ostacolo, che incappa in una qualunque difficoltà nelle leggi che governano le sue stesse forze».¹⁴⁰

La funzione primaria del gesto, dicevamo, è *rendere presente* (*Vergegenwärtigung*). Ossia: attualizzare costantemente l'atteggiamento dell'attore nei confronti del contesto pragmatico della scena, sì che questi possa dominare in autonomia il presente scenico, anziché fruirne passivamente, esserne dominato, vinto, soggiogato. In altri termini: il gesto assurge a strumento principe per mezzo del quale il corpo scenico dell'attore acquisisce specifica valenza drammatica, diviene parte di un tutto organico, e perciò mai uguale a se stesso, in perenne trasformazione/ridefinizione. Del resto sul concetto di *Vergegenwärtigung* riposa l'«essenza» stessa della specie drammatica, che - ribadisce a scanso di equivoci il teorico in apertura della lettera XXXIX - *repetita iuvant!* - ci mostra «ogni cosa in divenire».¹⁴¹ E che per ciò stesso non consente «alcuno stato d'animo deciso, permanente, non consente di indugiare in uno stesso sentimento, non consente alcun ozioso sviluppo di pensieri e passioni».¹⁴²

Né in quest'ottica può essere passata sotto silenzio, anzi tanto più corroborante risulta, ai fini del nostro discorso, la distinzione che Engel istituisce fra l'oratore che esprime pensieri che «ha già meditato in precedenza» e l'attore che deve dar vita a personaggi, che «espongono pensieri che stanno nascendo proprio in quel momento», al pari di Amleto che, totalmente sprofondato in se stesso, «va lambiccandosi il cervello, passando di idea in idea, di dubbio in dubbio».¹⁴³

Engel è dunque ben consapevole della funzione attiva e non meramente descrittiva del discorso drammatico. Diremo di più: proprio la consapevolezza di questa sorta di *conditio sine qua non* del *rendere presente*, del fare costantemente riferimento a un mondo dinamico e attuale in divenire, sottesa alla teoresi engeliana della gestualità e dell'azione drammatica in generale, consente al teorico tedesco di fare un ulteriore passo in avanti, ampliando, dilatando considerevolmente lo spettro semantico del gesto, il ventaglio delle sue possibilità, sì da considerarlo ben al di là delle sue "canoniche" funzioni referenziali, ma anche e soprattutto in rapporto all'*hic et nunc*, all'immediato qui e ora. Insomma: al contesto pragmatico dinamico in cui esso per forza di cose viene prodotto.

In quest'ottica il tutt'altro che armonico rapporto tra parola scritta e azione scenica - tradizionalmente sbilanciato a tutto vantaggio della prima - risulta suscettibile di ridefinizione/riformulazione: la frattura viene in parte ricomposta. O quanto meno *riarrangiata* in termini più consoni alla natura specifica dell'evento teatrale, l'espressione mimica acquisendo una posizione di assoluta preminenza rispetto alla presunta e tanto decantata autosufficienza del testo. Dacché, nella sua funzione di *rendere presente* e vivo il corpo, di stabilire direzioni di rapporto con gli interlocutori e con gli oggetti visibili e/o invisibili, di definire le coordinate spazio-temporali (il qui e ora) delle singole circostanze, il gesto contribuisce ora in misura determinante - in concorso con l'intonazione e/o la disposizione cinesica dell'individuo/attore - a rendere non ambiguo o più ambiguo il testo, suggerendo, veicolando le eventuali intenzioni/motivazioni personali del personaggio/interprete.

Limiti del linguaggio pantomimico

La distinzione tra rappresentazione ed espressione permette altresì ad Engel di intervenire (nella trentunesima lettera), invero non senza qualche contraddizione, sulla dibattuta questione - provocata dagli scritti di Noverre e Cahusac - dei limiti espressivi del linguaggio pantomimico rispetto a quello vocale. Per Engel l'inferiorità della recitazione muta - cui non è dato rappresentare un'azione il cui contenuto non sia in qualche modo noto o quantomeno preventivamente indicato agli spettatori, esattamente come avveniva nella coeva pantomima - è dovuta al fatto che stessi mezzi mimici sono utilizzati per comunicare tanto idee quanto sentimenti e chiaramente non possono farlo insieme con un certo effetto.

Mentre il linguaggio vocale, cioè, ha buon gioco a soddisfare gli scopi della rappresentazione-descrizione e dell'espressione servendosi di un solo organo, la mimica può farlo con maggiori difficoltà e servendosi al più di organi mimici distinti:

Nel linguaggio parlato, l'interiezione non è altro che suono, inflessione; nella pantomima è un gesto particolare, compiuto, specifico. Nel caso del linguaggio parlato il suono imitativo, che racchiude l'idea dell'oggetto, può essere collegato con la massima esattezza al tono, all'inflessione che esprime il sentimento; nel caso del linguaggio gestuale questa fusione di rappresentazione sensibile dell'oggetto ed espressione non è possibile ogni qualvolta rappresentazione ed espressione occorrono attraverso la stessa parte del corpo, e ciascuna delle due implichi un uso di quella stessa parte del corpo totalmente diverso da quello dell'altra.¹⁴⁴

Ragion per cui è altamente improbabile istituire un vero e proprio - cioè a dire: autosufficiente - linguaggio pantomimico quale puro linguaggio gestuale, privo di un qualche ancoraggio semantico. E comunque un siffatto linguaggio non potrebbe mai avere tutte le potenzialità del linguaggio parlato: comunicare le idee e al contempo esprimere i sentimenti per mezzo dei suoni incidentali (tonalità, interiezioni, ecc.) senza andare ad intaccare l'ordine stesso delle parole. Ad esempio, la parola *amore* può essere pronunciata «non solo con voce dolce e piacevole, ma anche con voce addolorata e triste, violenta e adirata, amareggiata e beffarda». Senza per questo inficiare la chiarezza di una sola sillaba, e dunque senza rendere minimamente confusa o oscura l'idea dell'oggetto. Poiché «in questo caso tutto dipende dalle tante differenti maniere di articolare la voce e di regolare la respirazione, sicché è possibile pronunciare una parola con voce più sommessa o più forte, più lieve o più roca, più grave o più acuta, più composta o più sguaiata, più tremante o più ferma».¹⁴⁵

Al contrario, con un solo gesto posso dire, a mo' d'esempio, o solo amore o solo violenza o rischiare, per forza di cose, di rendere ambiguo, equivoco l'enunciato. Talora, dunque, «una completa contraddizione ostacolerà la composizione»:

L'occhio languido, da moribondo, la postura spossata, lievemente curvata, cascante dell'amore (fig. 46) si accorda tanto poco con lo sguardo infuocato, l'occhio roteante, i muscoli tesi, rigidi della collera (fig. 45), quanto l'adulatore che deferentemente curva il tronco e piega il ginocchio (fig. 47), si accorda con Amleto che si solleva sprezzante, sdegnoso, adirato (fig. 48).¹⁴⁶

Talaltra, quando l'unione non sarà di per se stessa impossibile, nascerà l'incertezza: «non sapremo se l'intero atteggiamento dovrà esprimere, designare un sentimento misto, oppure in parte esprimere e in parte rappresentare sensibilmente l'oggetto del sentimento»:

Se vedo un sorriso affettuoso e tranquillo dipingersi sulle labbra e sulle guance, mentre gli angoli interni delle sopracciglia sono tratti un po' all'insù: allora cosa risponderò quando mi chiederanno se entrambi i sentimenti, la tristezza e l'amore, sono uniti nell'animo dell'individuo che atteggia il volto a quel modo; oppure se dei due sentimenti l'uno è effettivamente presente nel suo animo, mentre l'altro è solamente l'oggetto che ne è cagione? E in quest'ultimo caso come farò a decidere quale dei due sentimenti sia quello espressivo e quale quello imitativo? Perché possono ben darsi entrambi i casi: l'amore può produrre la tristezza, e la tristezza può produrre l'amore.¹⁴⁷

L'attore-musicista

Nelle *Ideen* Engel affronta un problema destinato a creare non pochi grattacapi ai teorici della recitazione e che, per altro, egli fu il primo a porre consapevolmente: si tratta del problema dell'articolazione dell'azione secondo i suoi gradi di intensità e nel suo sviluppo temporale.

«Se i pensieri cambiano», argomenta Engel nella undicesima lettera, «cambia anche l'atteggiamento del corpo».¹⁴⁸ Ogni azione attorica procede, dunque, secondo una varietà di trasformazioni, transizioni e alternanze di stati emotivi e di corrispettivi tratti cinesici.

Nella sua dinamica di sviluppo, ogni passione si manifesterà, a cominciare dal suo impulso iniziale (dai cosiddetti «movimenti intenzionali»), con gradi diversi di intensità, mentre il trapasso da una passione all'altra comporterà cambi e salti di tensione emotiva e quindi una corrispondente mobilità fisica ancor più difficile da gestire da parte dell'attore.

Alla intricata questione del passaggio e del collegamento di stati d'animo diversi e contrari Engel dedica le ultime quattro lettere del trattato, anch'egli evidentemente influenzato da quel mito dell'attore proteiforme magistralmente incarnato da Garrick e da Ekhof (il Garrick tedesco), maestri appunto nell'intreccio e nella rapida trasmutazione dei sentimenti e, per ciò stesso, modelli su cui misurare l'abilità dell'attore di fine Settecento.

Un problema che Engel dal canto suo tenta di risolvere ricorrendo a un'ulteriore classificazione degli affetti in «affini» e «lontani», che però - si badi bene - non è basata sulla loro indole (ancora una volta secondo un criterio psicologista che ne distingueva l'affinità o meno in ragione del carattere piacevole o spiacevole, esaltante o deprimente, e via di questo passo) quanto piuttosto sul grado di forza proprio di ciascuna passione, sull'energia che ogni passione imprime e con cui si manifesta nella macchina fisica. Così, ad esempio, malinconia e dolore - precisa Engel - sono lontane nei sommi gradi, ovvero cupa malinconia e dolore furente, in quanto

la maniera di condursi di quel primo affetto è quella della lumaca, è piuttosto un non procedere, un trascinarsi, un restare fermo, anziché un andare oltre; la maniera di condursi del secondo affetto è rapida, frettolosa, lesta; ogni passo in avanti mosso dal primo è lieve, timoroso, debole; quello del secondo forte, impetuoso, violento; i movimenti dell'uno sono delicati, legati, sfumati; quelli dell'altro bruschi, disordinati, vari.¹⁴⁹

Ma nei bassi si esprimono con analoga tensione fisica. Ragion per cui il passaggio, la transizione dall'una all'altro procede in maniera, potremmo dire, naturale, senza difficoltà di sorta:

l'individuo afflitto, che con lo sguardo basso se ne sta seduto sulla tomba dell'amico, che si sente improvvisamente oppresso dal peso del suo dispiacere, solleva sospirando l'occhio dolente e spento verso il cielo, e dopo avere arrecato così facendo sollievo al cuore, ripiomba in quella prima malinconia, rilassa i muscoli ancora leggermente tesi, e lascia ricadere il capo appena sollevato contro il petto.¹⁵⁰

Ed è proprio secondo questo specifico criterio "energetico" che l'attore deve valutare le passioni al fine di delineare, attraverso transizioni, salti e alternanze di tensioni la trama conflittuale e il ritmo dell'azione, sì da sorprendere e da interessare senza vuote cadute lo spettatore.

Procedendo lungo questa via Engel non può più limitarsi - al pari dei suoi predecessori e contemporanei - a considerare l'azione come semplice meccanica combinatoria di schemi espressivi; ma, in quanto continua trasformazione di quella forza vitale che è la passione, è tenuto - volente o nolente - a valutarne anche la sua qualità di entità in divenire, di esercizio dinamico che si dispiega nel tempo.

Già nella ventisettesima lettera, prendendo in considerazione la presunta inferiorità dell'attore rispetto al pittore - che può, a differenza dell'attore che è naturalmente legato alla propria forma corporea, comporre utilizzando «quella più felice immagine della fantasia che ha scelto tra mille», la forma ideale dei corpi - Engel afferma che tuttavia a favore dell'attore depone la non trascurabile circostanza «che egli agisce non solo nello spazio, ma anche nel tempo, che egli è non solo pittore ma anche musicista».¹⁵¹

Quindi nella trentaduesima lettera precisa - ecco svelato l'arcano - che la parola musica è da intendersi nel significato che ad essa conferirono gli antichi Greci, «in quel più ampio e universale significato, per cui essa comprende diverse arti originariamente congiunte, che solo in seguito furono separate [...]. Queste arti erano: per l'occhio l'arte dei movimenti e dei gesti, con la sua parte lirica, la danza; per l'orecchio l'arte della declamazione, parimenti con la sua parte lirica, il canto e la musica strumentale di accompagnamento. La poesia vi apparteneva solo quanto

alla sua parte meccanica, ovvero la metrica, che procura piacere all'orecchio, il ritmo».¹⁵²

Paragonando tali arti, prosegue Engel, si riconoscerà che «nell'antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l'energico, ossia operante nel tempo; e il sensibile. Dal primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell'anima».¹⁵³

Lo smembramento storico di queste varie arti energiche si è ripercosso negativamente tanto sulla pratica quanto sulla teoria artistica che, trascurando l'individuazione dei «principi che a quelle arti sono comuni», non ha promosso un'adeguata teoria generale delle «arti energiche», cui Engel si pregia di aver contribuito richiamando l'attenzione su un criterio analitico basato, appunto, sull'idea di musica intesa come forza in azione nel tempo percepibile per mezzo dei sensi.

L'idea dell'attore-musicista - evidentemente frutto dei precedenti studi di Engel nel campo dell'estetica musicale, oltre che supponibile eredità dei classici - pur non essendo suscettibile di sviluppo sistematico all'interno del trattato, dischiude tuttavia una prospettiva radicalmente nuova nel pensiero settecentesco, e non solo settecentesco, sull'attore e l'arte teatrale.

E così, rispetto all'interpretazione corrente che - ostinandosi ad assumere la pittura quale unico ed esclusivo universo di riferimento - intendeva la recitazione in termini di «viva pittura» o di «pittura effimera»; che, di conseguenza, pensava il tempo dell'azione scenica come successione di quadri e quello dell'azione attorica come successione di pose; e, a rigor di logica, la percezione come esclusivamente visiva, Engel sostiene che la recitazione è musica, ossia forza in azione nel tempo, insomma *enérghēia* nell'accezione greca. E che essa è pertanto percepibile non solo visivamente o mentalmente, ma attraverso una più complessa logica sensoriale che implica una lettura della plasticità e insieme della durata.

Per cui la recitazione non è pittura, dacché questa è priva di plasticità tridimensionale e di durata; né tanto meno scultura che ha, sì, plasticità tattile ma è pur sempre priva di *enérghēia*. La recitazione è, sì, un'arte «per l'occhio» in quanto arte dello spazio, ma dal momento che ha a che fare con la durata, poiché è corpo plastico che modella il tempo e si modella nel tempo, è appunto musica.

Attore-musicista, dunque. Poco più che una formula si potrebbe, non senza una qualche ragione, obiettare. E tale essa è nella sostanza. Pur tuttavia - nei termini in cui la precisa, sia pure sommariamente, Engel - essa riesce a cogliere in modo assai pregnante i due aspetti, assolutamente interrelati, dell'intensità espressiva e della durata, che qualificerebbero l'autonomo potere artistico dell'attore. Aspetti che, una volta di più, erano già stati preconizzati da Lessing, «questo uomo eccelso, che sarà pur sempre

l'orgoglio delle lettere tedesche». ¹⁵⁴ Non tanto però, è bene precisarlo, dal Lessing della *Hamburgische Dramaturgie*, quanto piuttosto dal Lessing del *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) e della sua ben nota distinzione tra pittura - con cui intende «le arti figurative in generale» - e poesia, arte «la cui imitazione è progressiva»: arte, insomma, che - al pari della recitazione - ha per oggetto l'azione. ¹⁵⁵

Nella *Hamburgische Dramaturgie* Lessing - pretendendo di racchiudere l'essenza dell'arte attorica in una formula in verità alquanto generica oltre che abusata - aveva definito la recitazione nei termini, a ben vedere alquanto convenzionali, di *transitorische Malerei*, pittura effimera per l'appunto. Tuttavia aveva, assai significativamente, precisato che se «come "pittura visibile", la sua legge suprema deve essere naturalmente la bellezza; [...] come "pittura effimera", essa non ha sempre bisogno di dare alle sue posizioni quella calma che rende così imponenti le antiche opere d'arte. Essa può e deve assai spesso permettersi l'impeto selvaggio di un Tempesta o l'audacia sfrontata di un Bernini». ¹⁵⁶ Essa, insomma, può e deve permettersi la potenza espressiva senza che questa assuma la spiacevole fissità che ha nelle arti figurative.

In effetti che l'artista figurativo, l'artista dello spazio non possa esprimere la passione nella sua mutevolezza e nei suoi gradi di massima intensità, come invece può fare l'artista che lavora il tempo, Lessing lo aveva già ampiamente dimostrato nel *Laokoon*: opera in cui pur non occupandosi direttamente dell'attore, tuttavia proprio all'attore, in quanto artista dell'azione, indirettamente rimandava.

Se nel gruppo scultoreo del *Laocoonte*, argomentava Lessing, il dolore non si esprime, non traspare dal volto dell'omonimo protagonista con quel furore che pure sarebbe lecito supporre vista la sua violenza, questo accade perché non c'è azione, sviluppo nel tempo. Il grido di dolore di Laocoonte - contrariamente a quanto insinuava Winckelmann, avallando così l'indistinzione qualitativa di pittura e poesia - non ha la stessa qualità di energia espressiva di quello, poniamo, di Filottete nell'omonima tragedia di Sofocle, dacché «nel dramma», che è destinato alla pittura vivente dell'attore, «non crediamo semplicemente di vedere e di sentire un Filottete che grida, ma lo sentiamo e lo vediamo effettivamente». ¹⁵⁷

«Vi sono passioni e gradi di passioni che si manifestano con le più brutte deformazioni del volto e che pongono il corpo intero in atteggiamenti tanto violenti che vanno perdute tutte le belle linee che lo definiscono nello stato di quiete». Le passioni, specie nei sommi gradi, mal si conciliano con la bellezza. Al contrario: la deformano, irrimediabilmente. Ragion per cui gli artisti antichi le hanno, saggiamente, bandite dalla rappresentazione figurativa. O quantomeno «le hanno ridotte ad un grado minore nel quale sono capaci di una certa misura di bellezza». Il furore e la disperazione non trovarono posto nelle loro opere: essi temperarono l'ira in serietà, lo strazio

in turbamento. Il Laocoonte di pietra dunque non grida come il Laoconte di Virgilio, dacché la bocca aperta o contratta dal dolore ne avrebbe per sempre deturpato il volto, fissandolo in un attimo di bruttezza. Il Laocoonte che soffre non spalanca la bocca - si badi bene - non già per motivi etici, quanto piuttosto per motivi estetici.

Il maestro mirava alla somma bellezza, accettando i condizionamenti del dolore fisico. Questo, in tutta la sua violenza deturpante, non si lasciava conciliare con quella. Egli lo dovette perciò mitigare; dovette ridurre le grida in sospiri; non perché il gridare tradisse un'anima volgare, ma perché stravolge il volto in modo disgustoso.¹⁵⁸

Né manca in Lessing il riferimento ad uno dei *topoi* classici della trattatistica cinque-seicentesca sulla pittura, ritornato prepotentemente in auge nel Settecento: *Il sacrificio di Ifigenia* di Timante. Che volendo rappresentare degnamente l'olocausto della protagonista, ben conscio d'altro canto «dei confini che le Grazie avevano posto alla sua arte», pensò bene di occultare alla vista degli astanti il volto del padre, troppo devastato dal dolore perché se ne potesse mostrare l'immagine. Timante sapeva bene che lo strazio che si addiceva ad Agamennone in qualità di padre si manifesta con stravolgimenti del volto che sono innegabilmente «brutti». Egli si spinse pertanto fin dove bellezza e dignità si lasciavano conciliare con l'espressione: «avrebbe ben volentieri tralasciato il brutto, l'avrebbe ben volentieri mitigato; ma poiché la sua composizione non gli permetteva né l'una né l'altra cosa», ciò che non potè dipingere, «lo lasciò indovinare». Questo occultamento è un sacrificio che l'artista fece alla bellezza; un esempio - chiosa polemicamente Lessing, assestando il colpo di grazia al paradigma della *Nachahmung*, o come ebbe a definirlo assai incisivamente Herder: il "pernicioso" principio dell'imitazione; e spianando decisamente la strada all'avvento, ormai imminente, dell'estetica della *Geniezeit* - «non di come si deve spingere l'espressione oltre i limiti dell'arte, ma di come la si deve far soggiacere alla prima legge dell'arte, alla legge della bellezza»:

La sola ampia apertura della bocca - senza tener conto di come anche le altre parti del volto vengono in tal modo stravolte e contratte violentemente e disgustosamente - nella pittura è una macchia e nella scultura un incavo che fa l'effetto più sgradevole del mondo.¹⁵⁹

Il problema dell'artista figurativo è che non può eccedere nell'espressione. Anche lo scultore/pittore può proporsi di rappresentare un'azione, ma deve in tal caso scegliere un determinato momento dell'azione, il suo momento più pregnante. O piuttosto il suo momento «ideale», cioè il più bello. E non per questo il più intensamente emotivo, il più tragico. Solo il più essenziale, quello «sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo

segue si rende più comprensibile». Dacché per l'artista figurativo è fecondo solo quel momento «che lascia libero gioco all'immaginazione»:

quanto più vediamo, tanto più dobbiamo di conseguenza pensare. Quanto più pensiamo, tanto più dobbiamo credere di vedere. Ma nell'intero sviluppo di una passione nessun momento ha questo privilegio più del suo acme. Al di sopra di esso non vi è nulla, e mostrare all'occhio l'estremo vuol dire tarpare le ali alla fantasia [...] Quando Laoconte perciò sospira, l'immaginazione può sentirlo gridare; se invece grida, essa da questa rappresentazione non può né scendere né salire di grado senza nel contempo vederlo in una situazione più sopportabile e di conseguenza meno interessante.¹⁶⁰

Inoltre, se quest'unico momento scelto per la rappresentazione, acquisisce «grazie all'arte una durata invariabile, esso non dovrà esprimere ciò che si può pensare come transitorio».¹⁶¹ Tutti i fenomeni che hanno una durata istantanea, che improvvisamente prorompono e altrettanto improvvisamente si dileguano - nella fattispecie il grido di dolore - acquisiscono, «in virtù della durata che l'arte conferisce loro», un aspetto tanto innaturale che ad ogni nuovo sguardo l'impressione che se ne riceve si indebolisce, sicché «alla fine ne proviamo disgusto o orrore».¹⁶² Ragion per cui lo scultore dovette evitare il culmine della passione e mantenere una misura nell'espressione del dolore fisico. Questa misura non è però richiesta al poeta così come non è richiesta all'attore.

Se la componente emozionale insinuandosi subdolamente nella rappresentazione visiva ne minaccia fatalmente l'equilibrio, compromette quella nobile semplicità (*edle Einfalt*) e serena grandezza (*stille Grösse*) in cui «il signor Winckelmann» ravvisava «la caratteristica peculiare e generale dei capolavori della pittura e della scultura greca», va da sé che l'eliminazione, la risoluta messa al bando di detto elemento di turbativa diventa la premessa, o meglio offre agli esegeti la condizione di possibilità per intendere dove alla passione è dato esprimersi in tutta la sua gamma energetica: nella poesia - nella poesia drammatica innanzitutto - e in genere in tutte quelle arti cui è assegnata come oggetto la modificazione temporale, la durata, il tempo mutevole dell'azione umana. E quindi anche nell'arte dell'attore che, non occupato dalla bellezza, dalla forma ideale e senza tempo dei corpi, può esprimere anche il grado più alto della passione, anche le grida, i sospiri, i guai di Laocoonte che durano un istante e che lo scultore è pertanto costretto ad evitare.

Lessing, in sostanza, nell'ambito di un discorso volto a scardinare il dogma estetico delle "arti sorelle", la poesia e la pittura appunto - *l'ut pictura poësis* di oraziana memoria, che da tempo immemore "tiraneggiava" il discorso sulle arti, e che finanche tradizioni, come quella della trattatistica pittorica, evidentemente preoccupate di fondare il primato della prima sulla seconda, avevano pur sempre inteso rispettare - riscattava implicitamente «l'arte

effimera» dell'attore che, proprio perché tale, rende l'interprete signore dell'espressività, cioè a dire della rappresentazione emotiva in tutti i suoi gradi e in tutte le sue forme di sviluppo. Da una parte, dunque, la forma statica ed eterna della natura ideale e perfetta, dall'altra la forza e la ricchezza espressiva dell'azione umana; da una parte la bellezza, immota e senza tempo, dall'altra la verità dell'espressione, come del resto pretendeva Engel.

Ora, ciò posto, va tuttavia rilevato che Lessing si era tutto sommato limitato a un concetto meccanicistico di azione come imitazione di una serie di momenti in successione. Non a caso trascurando del tutto - come acutamente rileva Mittner - quelle forme di poesia che imitano non già «vari momenti di un'azione», quanto piuttosto «vari momenti di un evento» che si compie nell'animo umano o nella natura senza essere prodotto da una volontà consapevole. Trascura cioè la lirica che canta i moti spontanei dell'anima o si riconosce nei moti della natura. Ed esattamente per lo stesso motivo non parla della musica, che è - al pari della poesia - arte dinamica, «ma che assai meno facilmente può essere intesa come "imitazione"». ¹⁶³

Se Engel parla di musica, invece, è perché - diversamente da Lessing - pensa non soltanto alla prosa dell'azione, ma anche e soprattutto a quel superiore livello in cui l'azione si fa musica, *enérghēia* sensibile. E lo individua - attraverso la mediazione del sistema semiotico della musica, che ha capacità non semantica di significare - proprio in quei valori della durata e dell'intensità espressiva che nel dramma scritto sono solo debolmente determinati, ma che all'attore sono pur sempre indispensabili per vincere l'inerzia propria della parola scritta, per conferire pulsazione vitale e autonomia al dramma vissuto. Del resto l'analogia tra musica e arte teatrale è insita nella natura stessa di quest'ultima che - al pari della musica che può rappresentare «in successione e in contemporaneità», generando nell'un caso melodia e nell'altro armonia - è arte della simultaneità dei corpi e degli oggetti nello spazio e insieme arte della successione nel tempo. Quindi, argomenta Engel, se fra l'articolazione dei segni musicali e la loro durata esiste una relazione diretta, dacché non si da l'una senza l'altra, analogamente il gesto muto, il gesto pantomimico - che non ha di per sé piena capacità di discorso - non potrebbe nulla significare e nulla esprimere - ma solo banalmente e goffamente *rappresentare* - se, una volta codificato, non acquisisse una sintassi equivalente a quella musicale: una sintassi ritmica. La quale consenta di articolare la corrente discontinua delle pulsioni psicofisiche conferendo coerenza e omogeneità al disegno mimico. Ma non è tutto, dacché Engel pensa bene di applicare questo stesso criterio energetico/musicale, oltre che alla mimica, anche alla declamazione. Che così facendo viene coerentemente valutata non già - o quantomeno non solo - in ragione della sua capacità di trasmettere o illustrare l'esplicito e

univoco contenuto semantico del dramma scritto, quanto piuttosto - e assai più significativamente - in quanto potenziale espressivo, in quanto tecnica che consente di imprimere forza vitale alla parola scritta, controllandone ritmo e intensità sonora.

Non a caso, afferma Engel, per Aristotele l'arte della declamazione «si basa sul retto impiego della voce per esprimere le differenti passioni». Dal che si evince che lo Stagirita non intende istruirci su «quale sia la giusta maniera di leggere ad alta voce», in altri termini su come vadano accentuate le sillabe - come pure pretende qualcuno dei suoi esegeti (il riferimento è al Maioragio) - quanto piuttosto, e assai più significativamente insegnarci «come si declami in maniera espressiva, adeguata alla natura di ciascuna passione».¹⁶⁴ Poiché «ciascuna passione in generale ha la gradazione che le è propria, gradazione che non consiste semplicemente nell'alzare o rafforzare la voce, ma nel maggiore perfezionamento del tono particolare che si conviene a ciascuna passione». Così, chiunque pretenda di placare in altri la collera, chiunque voglia cioè «rendere più pacato e lento il corso rapido e impetuoso delle sue idee, si guarderà bene non solo dall'utilizzare un tono troppo acuto, ma anche troppo forte o troppo rapido: perché avrà pure delle ottime ragioni da opporre all'individuo adirato, e tuttavia l'impressione sensibile di un tono troppo acuto, varrebbe di sicuro a precipitare il corso delle sue idee, e di conseguenza a rafforzare la collera, più di quanto quelle sue ragioni varrebbero a placarla e mitigarla».

Analogamente «ogni qualvolta interviene la più piccola modificazione in un dato affetto, ogni qualvolta un dato affetto si mescola ad altri affetti, anche il tono della voce si modifica». Ragion per cui, quando la venerazione, a mo' d'esempio, non è più «pura e semplice ammirazione di una perfezione morale», ma si è già mescolata al timore o alla vergogna, perde di necessità la gravità, la pienezza e l'uguaglianza della voce; i suoi respiri cominciano a farsi sensibilmente più brevi, e di conseguenza aumentano le cesure e le interruzioni nel discorso.¹⁶⁵

Non solo fisiologicamente, dunque, la pulsazione emotiva provoca contrazioni e dilatazioni dell'organo vocale (tali sono: «la raucedine della collera, i sospiri della tristezza e dell'amore, la voce indecisa, singhiozzante, rotta della malinconia»); ma - dal momento che partitura fisica e partitura psichica si corrispondono - ad ogni attività della passione, cioè ad ogni modificazione dei suoi gradi di forza e del suo movimento nel tempo, dovrà corrispondere un'azione vocale coerentemente articolata.

Ciò posto, è tuttavia opportuno ribadire, una volta di più, che l'idea dell'attore-musicista, per quanto degna di sviluppi euristici, non può essere a nessun titolo considerata l'idea-guida del trattato engeliano: non a caso - verrebbe da dire - essa è "confinata" in fondo all'opera. È piuttosto una riflessione che, come giustamente rileva Mariti, si accende in un quadro sistematico con cui non può evidentemente consentire e che pertanto non

riesce a liberare il trattato da certi suoi limiti intrinseci, storici. È un'idea, per così dire, "al limite", un'idea che Engel non può permettersi di sviluppare fino in fondo, in maniera conseguente, dacché l'estensione del "temporale" a tutti i livelli della trattazione avrebbe finito per comprometterne irrimediabilmente l'apparato sistematico. Ossia l'impostazione mutuata dalle scienze positive, tutta fondata sulla spazializzazione/codificazione del flusso emotivo e della forza espressiva; nonché la prospettiva - checché abbia a dirne il suo stesso autore - in ultima istanza legalistica e deterministica: in altri termini, l'intento di individuare leggi e norme costanti nell'interpretazione.

Quella stessa istanza di oggettivazione che aveva offerto un'ancora di salvezza all'arte attorica, nel momento in cui questa, affrancandosi da una plurisecolare *sudditanza* dalla tradizione retorica, rischiava la deriva e faticosamente tentava con Engel di darsi la forma e lo spessore propri di una scienza positiva, agirà in ultima istanza come una sorta di riflesso condizionante, imbrigliando fatalmente l'ambizioso tentativo engeliano di ridefinizione del paradigma recitativo, e impedendogli di aprirsi a nuovi e più proficui orizzonti. Pretendendo di ridurre, una volta di più - sulla scorta delle indicazioni fornite da Lessing, in verità rinchiuso entro un orizzonte meccanicistico molto più di quanto non lo sia lo stesso Engel - la recitazione a meccanica combinatoria di tratti espressivi che veicolano il contenuto-passione preventivamente indicato.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Engel

Über Handlung, Gespräch und Erzählung, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» (Leipzig, Dyck), 1774, Bd. XVI, 2, pp. 177-256 (poi in: *J. J. Engel's Schriften*, 12 Bde, Berlin, in der Myliussichen Buchhandlung, 1801-1806, Band IV: *Reden. Ästhetische Versuche*, 1802, pp. 101-266. Reprint: *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Ernst Theodor Voss, Stuttgart, Metzler, 1964).

Ankündigung einer Mimik, in «Der teutsche Merkur», 2. Viertelj., 1782, pp. 179-183.

Abhandlung über die musikalische Malerei. An den königl. Kapell-Meister Herrn Reichardt (Berlin, Voss, 1780), in Id., *Schriften*, Berlin, in der Myliussichen Buchhandlung, 1801-1806, Band IV: *Reden. Ästhetische Versuche*, 1802 (Reprint: Frankfurt/Main, Athenäum, 1971, pp. 299-342).

Ideen zu einer Mimik. Erster Teil. Mit erläuternden Kupfertafeln, Berlin, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1785, e *Ideen zu einer Mimik. Zweyter Theil. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Berlin, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1786 (rist. anast.: *Ideen zu einer Mimik, zwei Teile*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968).

Traduzione italiana :

Lettere intorno alla mimica, saggio introduttivo di Luciano Mariti, Roma, E & A, 1993.

Briefwechsel aus den Jahren 1765 bis 1802, hrsg. und kommentiert von Alexander Košenina, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992.

Briefe Johann Jakob Engels an Bertuch, Friedländer, Meierotto und Voß, hrsg. von Alexander Košenina, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F. 8 (1998), pp. 127-131.

Briefe Johann Jakob Engels an Bertram, Friedrich Wilhelm II und III, Meißner und Merkel, hrsg. von Alexander Košenina und Dirk Sangmeister, in «Zeitschrift für Germanistik», N.F. 12 (2002), pp. 112-122.

Engel e le Ideen zu einer Mimik

Herrn Professor Engels Mimik. Aus dem vierten Briefe. Aus dem eilften Briefe, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 27, 2, 1782, pp. 330-345.

Berlin, auf Kosten des Vf. Und in Commission bey Mylius: Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel. Erster Theil, in «Allgemeine Literatur-Zeitung», Mittwochs, den 26ten Januar 1785 (Band 1, n. 21), pp.93-95.

Beschluss der Recension von Engel's Ideen zu einer Mimik, in «Allgemeine Literatur-Zeitung», Donnerstags, den 27ten Januar 1785 (Band 1, N. 22), pp. 97-99.

J. J. Engel. Zweyter Theil. Mit erläuternden Kupfertafeln. 1786. 302 S.. 8, in «Allgemeine Literatur-Zeitung», Dienstags, den 27ten Junius 1786 (Band 2, n. 152a), pp. 601-608.

Berlin, bey Voss: Engels Ideen zu einer Mimik, zweyter Theil (Beschluss der Nro. 152a. abgebrochnen Recension), in «Allgemeine Literatur-Zeitung», Freytags, den 30ten Junius 1786 (Band 2, n. 155), pp. 633-636.

Ideen zu einer Mimik, von J. J. Engel; erster, zweyter Theil; mit erläuternden Kupfertafeln. Berlin, 1785 und 86. Auf Kosten des Verfassers und in Commiſion bey August Mylius. Ficta voluptatis causa sint proxima veris. Horat., in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 33, 1, 1787, pp. 71-87.

Fortsetzung der abgebrochenen Recension über Hrn. Prof. Engels Ideen zu einer Mimik, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 33, 2, 1787, pp. 276-289.

Vermischte Nachrichten. Holland, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 44, 1, 1791, pp. 106-108.

Vermischte Nachrichten. Holländische Literatur, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 49, 1, 1793, pp. 116-122.

Voce Engel, Johann Jakob, in Allgemeine deutsche Biographie, auf Veranlassung und mit Unterstützung seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II, herausgegeben durch die historische Commission bei der Königl. Akademie der Wissenschaften, 6. Band, Leipzig, Duncker und Humblot, 1877, pp 113-115.

Schröder, Karl, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, Schwerin, Bärensprungsche Hofbuchdruckerei, 1897.

Kohut, Adolph, *Johann Jakob Engel: ein Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstage* (28. Juni 1902), in «Bühne und Welt», 2, 1901-1902, pp. 816-822.

Hoffmann, Fritz, *Johann Jakob Engel als Ästhetiker und Kritiker*, Breslau, Univ., Diss., 1922.

Paepke, Ernst August, *Johann Jakob Engel als Kritiker*, Freiburg i. Br., Univ., Diss., 1928.

Voce Engel, *Johann Jakob*, in *Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, 3 Bde, Wien, Francke / Klagenfurt, F. Kleinmayer, 1953-1992, Bd. 1 [A-Hurk], 1953.

Voce Engel, *Johann Jakob*, in *Neue Deutsche Biographie*, herausgegeben von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 4. Band [Dittel-Falk], Berlin, Duncker und Humblot, 1959, pp. 504-505.

Voce Engel, *Johann Jakob*, in *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, hrsg. von Bruno Berger, Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang, 3. völlig neu bearbeitete Auflage, Bern und München, [poi] Zürich und München, Francke, [poi] K.G. Saur, 1968ff., 4. Band [Eichenhorst-Filchner]: 1972.

Elschenbroich, Adalbert, *Johann Jakob Engel 1741-1802*, in *Deutsche Schriftsteller im Porträt*, Bd. 2: *Das Zeitalter der Aufklärung*, hrsg. von Jürgen Stenzel, München, Beck, 1980, pp. 50-55.

Veltrusky, Jarmila, *Engel's "Ideas for a Theory of Acting"*, in «The Drama Review: TDR», vol. 24, n. 4 (Dec. 1980): Dance/Movement Issue, pp. 71-80.

Voce Engel, *Johann Jakob*, in Rischbieter, Henning (Hrsg.), *Theater-Lexikon*, Zürich, Füssli, 1983, p. 393.

Voce Engel, *Johann Jakob*, in Garland, Henry and Mary (ed.), *The Oxford Companion to German Literature*, Oxford - New York, Oxford University Press, 1986 (2nd ed.), pp. 208-213.

Böhr, Christoph, *Johann Jakob Engel (1741-1802)*, in: «Aufklärung» 3.1 (1988), pp. 83-91.

Schneikart, Monika, *Johann Jakob Engel. Universalgelehrter, Dichter und Reformier*, in AA. VV. *Aus der Goethezeit*, Schwerin, Wissenschaftliche Allgemeinbibliothek, 1989, pp. 19-26.

Voss, Ernst Theodor, voce *Engel, Johann Jakob*, in Killy, Walter (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. 3, Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh - München, 1989, pp. 248-251.

Košenina, Alexander, *Johann Jakob Engel (1741-1802): Bibliographie seiner Werke und Briefe, zeitgenössischer Rezensionen und der Sekundärliteratur*, in «Das achtzehnte Jahrhundert», vol. 14, n. 1 (1990), pp. 79-121.

Bachmann-Medick, Doris, *Mimik und Gebärden als sozial-ästhetische Handlungsweisen in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*, in Montandon, Alain (Hrsg.), *Über die deutsche Höflichkeit. Entwicklung der Kommunikationsvorstellungen in den Schriften über die Umgangsformen in den deutschsprachigen Ländern*, Bern, Berlin u. a., Lang, 1991, pp. 141-157.

Košenina, Alexander und Wehrhahn, Matthias, *Johann Jakob Engel (1741-1802): Leben und Werk des Berliner Aufklärers. Ausstellung zum 250. Geburtstag*, Berlin, Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, 1991.

Jeschke, Claudia, *Noverre, Lessing, Engel. Zur Theorie der Körperbewegung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in Bender, Wolfgang F. (Hrsg.), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart, Steiner, 1992, pp. 85-111.

Košenina, Alexander und Wehrhahn, Matthias, *Nachträge zur J. J. Engel-Bibliographie*, in «Das achtzehnte Jahrhundert», vol. 16, n. 1 (1992), pp. 99-106.

Nicolai, Friedrich, *Gedächtnisschrift auf Johann Jakob Engel* (Berlin und Stettin, s. e., 1806), in id., *Opera Minora*, herausgegeben von Bernhard Fabian und Marie-Luise Spieckermann, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1995, pp. 5-38.

Voce *Engel, Johann Jakob*, in *Deutsche Biographische Enzyklopädie (DBE)*, herausgegeben von Walter Killy, Band 3 [Ebinger-Gierke], München-New Providence-London-Paris, Saur, 1996, p.115.

Agazzi, Elena, *Medicina e indagini sul corpo tra la "Fisiognomica" di Lavater e la "Mimica" di Engel*, in *Körpersprache und Sprachkörper/La parola del corpo - il corpo della parola. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur/Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*, hrsg. von Claudia Monti u. a., Innsbruck-Wien-Bozen, Studienverlag, 1996, pp. 29-44.

Voce *Engel, Johann Jakob*, in Vierhaus, Rudolf und Bödecker, Hans Erich (Hrsg.), *Biographische Enzyklopädie der deutschsprachigen Aufklärung*, München, K. G. Saur, 2002, pp.75-79.

Fortuna, Sara, *Gestural Expression, Perception and Language: A Discussion of the Ideas of Johann Jakob Engel*, in «Gesture», volume 3, number 1, 2003, pp. 95-124.

Voce *Engel, Johann Jakob*, in Wilpert, Gero von (Hrsg.), *Lexikon der Weltliteratur. Biographisch-bibliographisches Handwörterbuch nach Autoren und anonymen Werken*, Stuttgart, Kröner, 2004 (4. Aufl.), p. 144.

Völker, Wolf (Hrsg.), *Johann Jakob Engel (1741-1802), ein mecklenburgischer Spätaufklärer. Interdisziplinäre Tagung der Universität Rostock zum 200. Todestag von Johann Jakob Engel*, Norderstedt, Books on Demand GmbH, 2004.

Košenina, Alexander (Hrsg.), *Johann Jakob Engel (1741-1802). Philosoph für die Welt, Ästhetiker und Dichter*, Hannover, Wehrhahn Verlag, 2005.

Coulombeau, Charlotte, *Langue et "langage du geste": la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)*, in «Methodos», n. 6, 2006: Science et Littérature.

NOTA ALLA TRADUZIONE

Il testo adottato per la presente traduzione è quello dell'*editio princeps* del trattato engeliano, apparso in due volumi a Berlino nel 1785-1786: *Ideen zu einer Mimik von J. J. Engel. Erster Theil. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Berlin, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1785, e *Ideen zu einer Mimik von J. J. Engel. Zweyter Theil. Mit erläuternden Kupfertafeln*, Berlin, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey August Mylius, 1786. Nel 1968 è stata pubblicata l'edizione anastatica, *Ideen zu einer Mimik. Zwei Teile*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung. Non esiste a tutt'oggi un'edizione critica del trattato engeliano.

Una corretta traduzione italiana del titolo dell'opera potrebbe essere "Idee per una teoria dell'azione mimica". Si è tuttavia preferito "Lettere sulla mimica" che riecheggia la soluzione adottata nella traduzione ottocentesca del Rasori, ormai entrata nell'uso, e rispecchia per altro l'andamento espositivo del trattato.

La messa a punto dell'apparato critico che accompagna la presente traduzione ha comportato alcune scelte di carattere generale: le note, tanto dell'autore quanto della traduttrice, scorrono seguendo la numerazione araba. Le note della traduttrice sono racchiuse tra parentesi quadre. Ogni qualvolta ad uno stesso apice corrispondono sia la nota dell'autore sia quella della traduttrice, le due note sono sempre separate da un capoverso. In diverse occasioni Engel per illustrare le sue argomentazioni teoriche fa riferimento alla recitazione di attori che aveva avuto modo di osservare. Tuttavia, fatta eccezione per Ekhof, sempre esplicitamente menzionato, in tutti gli altri casi Engel non nomina mai gli interpreti a cui pure in quel momento rimanda l'interlocutore. In taluni casi giungere all'individuazione dell'interprete di una data opera teatrale non è stato possibile: così ad esempio, quando Engel, lamentando l'arretratezza dell'arte attorica sul suolo patrio e volendo illustrare gli spropositi in cui troppo spesso incorrono gli interpreti teatrali, senza che nessuno sia in grado di rilevarli, rimanda a «quel tale Capuleti, che puntualmente, ogni qualvolta, furente di rabbia, ripudia Giulietta, le si fa incontro per prenderle la mano, e quando la povera creatura, terrorizzata dal furore paterno, fa un passo indietro, non può non fare un altro passo verso di lei, per non lasciare a metà il suo sproposito» (lettera XXV). Le cronache teatrali tedesche dell'epoca, del resto, quasi mai contengono analisi così minuziose delle interpretazioni dei singoli attori.

Ogni qualvolta Engel cita un brano in tedesco oppure in lingua straniera, classica o moderna, abbiamo verificato la citazione. Se non abbiamo riscontrato differenze con il testo originale ci siamo astenuti da qualunque tipo di commento. Dove invece abbiamo individuato delle sia pur minime differenze le abbiamo segnalate, riportando per esteso il passo citato da

Engel e attenendoci ai seguenti criteri di massima: il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, collocati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre abbiamo segnalato eventuali *omissis* di Engel, e tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale. Per le citazioni tratte da opere di vario genere (teatrali e non) sono state utilizzate, se disponibili, versioni italiane preesistenti. Nel caso contrario le traduzioni sono di chi scrive.

Di norma quando Engel fa riferimento ad una specifica opera teatrale, indica l'atto ed eventualmente la scena, omettendo ogni altro tipo di riferimento (luogo e anno di pubblicazione dell'opera, eventuale editore, e/o curatore, e/o traduttore), e sovente anche l'indicazione del nome dell'autore. Ad integrazione di questi riferimenti sono in linea di principio utilizzati i dati dell'*editio princeps* delle opere di volta in volta chiamate in causa. Nei pochi casi in cui non è stato possibile consultare la prima edizione, sono indicati tra parentesi tonde, subito dopo il titolo, il luogo, l'editore e l'anno della prima pubblicazione, seguiti dall'indicazione dell'edizione effettivamente consultata.

Engel fornisce inoltre indicazioni bibliografiche estremamente laconiche e non sempre immediatamente intelligibili. Sovente cita esplicitamente da una determinata edizione critica di una data opera (così per Plinio, Gellio, Platone), indicando la pagina esatta (ed eventualmente il capitolo e/o paragrafo) da cui è tratta la citazione, senza tuttavia riportare compiutamente il titolo dell'opera, il luogo e la data di edizione, eventualmente l'editore, e il nome del curatore (segnalandone talvolta il cognome in forma abbreviata). In tutti questi casi è stata individuata e confrontata l'edizione in questione, per effettuare i riscontri delle citazioni e dei dati bibliografici forniti.

Nell'*editio princeps* del trattato engeliano è presente un errore nella numerazione delle figure: compaiono due differenti figure indicate con il numero 10. Questo errore è stato corretto nell'edizione immediatamente successiva delle *Ideen* engeliane (Berlin, s. e., 1802). Le immagini inserite nella presente traduzione sono tutte tratte dall'edizione del 1802.

LETTERA I

Le ragioni con cui lei intendeva farmi desistere dal proposito che le avevo di recente annunciato di scrivere di mimica hanno sortito esattamente l'effetto opposto: mi hanno ulteriormente confermato in tale proposito. Lei mi dirà che questo modo di agire è tipico delle persone caparbie, le quali tanto più si impuntano quanto più si tenta di distoglierle dai loro propositi. Spero, amico mio, di non essere tacciato di caparbieta. Anche perché è ben lungi da me il proposito di elaborare una teoria dell'azione mimica. Ciò non di meno vorrei azzardare alcune singole riflessioni, per sincerarmi io stesso della veridicità del mio pensiero.

Non sono riuscito a trovare nella *Hamburgische Dramaturgie* del nostro eccelso Lessing il punto in cui, stando a quel che lei afferma, egli sostiene che l'arte attorica non si presti ad essere ricondotta a regole precise. Ho trovato solo il passo, che riporto di seguito, che – come lei si renderà agevolmente conto – anziché contraddire, avvalora la mia tesi. Poiché, sebbene Lessing in questo luogo lasci in sospeso la questione relativa all'effettiva possibilità di inventare un'arte rappresentativa, ciò non di meno egli si augura che ciò possa accadere. «Noi abbiamo attori», argomenta Lessing, «ma non un'arte drammatica. Se essa è un tempo esistita, ora non l'abbiamo più; essa è andata persa; e occorre ricrearla daccapo. Chiacchiere generiche e banali su questo argomento se ne sono sentite in molte lingue; ma quanto a regole particolari, riconosciute valide da tutti, formulate con chiarezza e precisione e in base alle quali sia possibile determinare in ogni singolo caso il valore di questo o quell'attore, si contano sulle dita di una mano. Donde il dubbio e l'incertezza che avvolgono il discorso su questa materia; non è quindi da far meraviglie se l'attore, il quale possiede soltanto un buon mestiere, si senta comunque sia offeso dalle osservazioni concernenti la sua recitazione. Egli non si crederà mai lodato abbastanza, mentre troverà sempre troppe ed eccessive le critiche; spesso, anzi, non comprenderà neppure se lo si sia voluto lodare o criticare. Da molto tempo, ormai, è stato osservato che la suscettibilità dell'artista di fronte alla critica aumenta esattamente nella misura in cui la evidenza, chiarezza e molteplicità delle regole della loro arte invece diminuiscono».¹⁶⁶

Trovo che in questo punto Lessing si dolga dello stato attuale delle cose, ma non mi pare nutra dubbio alcuno sul fatto che esse potrebbero essere altrimenti, purché si fosse disposti ad affrontare con spirito critico la questione. E mai vi fu per noi tedeschi momento più propizio di questo per coltivare una simile speranza. Proprio ora che il nostro teatro comincia a prendere forma; ora che lo stesso capo supremo della nazione è così benevolmente attento a tutto ciò che può contribuire al miglioramento di

questa arte, sarebbe una vergogna se ogni uomo dotato d'ingegno non si adoperasse strenuamente per favorire le differenti arti che confluiscono sulla scena.¹⁶⁷ Tanto più che proprio di recente un'arte affine alla mimica ha destato un enorme interesse generale; interesse che prese a scemare solo ed esclusivamente perché non si trovarono regole generali e certe a cui ricondurla: regole che del resto, per ragioni ben note, era tutt'altro che facile trovare. Definisco la fisiognomica arte affine alla mimica, poiché occupazione precipua di entrambe è l'osservazione delle espressioni prodotte dall'anima sulla superficie del corpo: laddove però la prima analizza i tratti fissi, permanenti, dai quali è possibile risalire al complesso del carattere di un individuo, questa studia quei fugaci movimenti corporei che sono indicativi di un particolare e ben determinato stato d'animo.

A fronte del passo che ho citato, tratto dal nostro Lessing, che è quello a cui lei presumibilmente, sia pure erroneamente, faceva riferimento sono in grado di indicargliene un altro tratto da una sua opera precedente a riprova incontrovertibile del fatto che Lessing non solo riteneva fosse possibile elaborare una teoria dell'arte rappresentativa, ma ne aveva addirittura già abbozzato il progetto. Nel primo volume della sua «Theatralische Bibliothek» Lessing pubblica un compendio del *Comédien* di Rémond de Sainte-Albine¹⁶⁸ e alle prevedibili critiche di quanti avrebbero di gran lunga preferito che egli traducesse integralmente un'opera così interessante, risponde con una puntualissima ed acutissima analisi dell'opera stessa, della quale le riporto il passo che segue, che lei troverà di certo significativo.¹⁶⁹

«L'opera del signor Rémond de Sainte-Albine», così Lessing, «si basa tacitamente sul presupposto che le modificazioni esteriori del corpo siano naturali conseguenze dello stato interiore dell'anima, che si producono di per se stesse senza alcuna difficoltà. È pur vero che ciascun individuo è in certa misura in grado di esprimere il proprio stato d'animo per mezzo di segni sensibili, ciascuno ricorrendo a un segno piuttosto che ad un altro. Tuttavia sulle scene non vogliamo vedere pensieri e passioni espresse solo approssimativamente o imperfettamente, cioè come le esprimerebbe un qualsivoglia individuo che venisse effettivamente a trovarsi nelle medesime circostanze. Al contrario: vogliamo vederle espresse nella maniera più perfetta, come se meglio e più compiutamente non fosse possibile esprimerle. Ma per riuscire in questa impresa è necessario conoscere il modo particolare in cui pensieri e passioni si manifestano in questo o quel individuo, così da trarne una maniera generale, che apparirà tanto più veritiera, poiché ciascuno potrà scoprirvi qualcosa della sua maniera particolare. A farla breve ritengo che il principio del nostro autore debba essere al tutto ribaltato. Ritengo che ogni qual volta l'attore è in grado di imitare tutti i contrassegni e le caratteristiche esteriori, tutte le modificazioni del corpo che per esperienza sappiamo essere espressione

certa di un dato affetto, allora la sua anima, attraverso l'impressione che su di essa producono i sensi, si porrà da sé nello stato corrispondente ai suoi movimenti, atteggiamenti e toni. Ora, imparare ad imitare tutto ciò che si conviene in una maniera in certo qual modo meccanica, tale però che poggia su regole immutabili, della cui esistenza generalmente si dubita è l'unico vero modo di studiare l'arte rappresentativa. E tuttavia che cosa troviamo di tutto ciò nell'intera opera del nostro autore? Niente, o al più alcune affermazioni di carattere generale, parole vuote e vaghe che non definiscono né chiariscono un bel niente. Ed è proprio questa la ragione per cui sarebbe un male se i nostri spettatori prendessero l'abitudine di giudicare seguendo queste indicazioni. Parole come "fuoco", "sentimento", "interiorità", "verità", "natura", "grazia" sarebbero sulla bocca di tutti, ma probabilmente nessuno saprebbe a cosa esse si riferiscono. Spero di avere l'occasione di esprimermi più dettagliatamente sull'argomento in una piccola opera sull'eloquenza del corpo che sottoporro quanto prima all'attenzione del pubblico, e a proposito della quale al momento voglio solo dire che mi sono adoperato con ogni mezzo affinché l'apprendimento di questa disciplina risultasse sicuro e agevole». ¹⁷⁰

È soprattutto per amore di queste ultime parole che le ho trascritto il passo in questione. È impossibile che chi come Lessing aveva in proposito di scrivere un'opera sulla mimica, di cui, pur non avendo messo ancora nulla per iscritto, aveva però già ben chiaro in mente tutto quanto il progetto, nutrisse dubbi in merito alla possibilità di elaborare una teoria dell'azione mimica, tanto più che fare promesse che non era certo di poter mantenere non era assolutamente suo costume. E non mi si dica che, una volta messosi all'opera, dovette imbattersi in ostacoli insormontabili perché altrimenti oggi saremmo in possesso dell'operetta annunciata. Sono innumerevoli le opere di Lessing che non videro mai la luce sebbene fossero state da lui perfettamente concepite, opere alle quali mancò solo di essere fissate sulla pagina. Nella testa di questo uomo eccelso, che sarà pur sempre l'orgoglio delle lettere tedesche, confluirono così svariate capacità, così illimitate conoscenze e un amore quasi del tutto imparziale per qualsivoglia tipo di studi, che egli trascorreva di idea in idea, di progetto in progetto, così che gli risultava necessariamente impossibile star dietro a ciascuno di essi, come pure portare a compimento quelli già iniziati quando questi erano di troppo ampia portata e richiedevano un eccessivo dispendio di energie. In questo modo si spiegano le sue così tante opere incompiute. Finanche la penna più sciolta, e tale non fu la sua – dacché Lessing non scrisse mai senza fatica – non avrebbe potuto star dietro a quel profluvio di idee che gli si affollava nella testa.

Diversamente – se mai si mise effettivamente all'opera – è possibile che egli si rendesse conto che dall'operetta che aveva in progetto di scrivere sarebbe venuta fuori un'opera di tutt'altra mole. E a onor del vero va detto che era

nelle opere di piccole dimensioni, non in quelle voluminose, che Lessing dava il meglio di sé. In parte per quanto già detto, in parte per un'altra ragione che gli fa in verità molto onore. Quell'acume non comune che era la caratteristica precipua dell'anima sua, quella che guidava tutte le altre, da cui - mi verrebbe da dire - tutte le altre scaturivano, quell'acume non comune faceva sì che egli scorgesse in ogni singola parte del tutto una molteplicità infinita, mentre la sua straordinaria erudizione non faceva che moltiplicare ulteriormente la quantità di pensieri che gli si affacciavano simultaneamente alla mente, sicché egli finiva sempre e comunque con l'occuparsi di argomenti circoscritti, di singole idee, singole parti di una disciplina, augurandosi di riuscire a penetrarne fino in fondo l'essenza. Di fronte ad argomenti che offrivano un'eccessiva ricchezza di spunti Lessing si ritraeva prontamente a causa della quantità infinita di idee che si sarebbe trovato a dover esporre ed analizzare dettagliatamente, qualora avesse deciso di dedicarvisi. Perché il suo acume e la sua erudizione non gli consentivano di procedere altrimenti: bisognava esporre ed analizzare minuziosamente ogni cosa. La ricchezza della materia e le inevitabili prolissità derivanti dal metodo d'indagine prescelto non gli consentivano di vedere la fine del suo lavoro. Egli temeva di dover restare troppo a lungo sul medesimo argomento; la qual cosa era intollerabile per chi come lui possedeva uno spirito così vivace.

LETTERA II

Lei ha indovinato la ragione per cui stimo la critica di Lessing a Rémond de Sainte-Albine degna della sua attenzione. Quel passo contiene una replica quanto mai appropriata alle obiezioni che lei ha sollevato sull'utilità di un'arte rappresentativa, di cui io sono un sostenitore. E delle argomentazioni così valide, pronunciate da un uomo per il quale lei, a ragione, nutre un così profondo rispetto, dovrebbero assumere un peso ancora maggiore.

Tutti gli attori fanno un gran parlare di sentimento e credono di poter conseguire risultati eccelsi nella loro arte, solo che – stando a quanto suggerisce Cahusac¹⁷¹ – riescano a compenetrarsi della passione che devono rappresentare, sino a giungere all'entusiasmo. Io so di un solo attore, il migliore tra quelli che conosco – mi riferisco al nostro Ekhof – che non si affidava mai, né nella declamazione né nella gestualità, al sentimento puro e semplice. Anzi, nel corso della rappresentazione evitava con cura di abbandonarsi più del dovuto al sentimento perché temeva che la mancanza di autocontrollo potesse nuocere alla verità, all'espressione, all'armonia e al contegno richiesti dalla parte.

Un attore che si lasci guidare esclusivamente dal proprio sentimento potrà tutt'al più riuscire a rendere le passioni suggeritegli dall'autore, esattamente nella maniera in cui queste si manifestano negli individui reali nella vita quotidiana. A farla breve: l'attore potrà nella migliore delle ipotesi eguagliare la natura. Ma imitare, rappresentare fedelmente la natura – come spesso volte si è già avuto modo di ricordare e come, una volta di più, giova rammentare – non è assolutamente sufficiente. Spesso la natura è così perfetta che all'arte non resta altro da fare che studiarla scrupolosamente e riprodurla fedelmente. Ma non meno spesso si dà il caso che essa, per quanti sforzi profonda nel proprio operato, non riesca a conseguire la perfezione che pure le è propria: qualcosa le riesce male, qui pecca per eccesso, altrove per difetto. E allora l'arte – sulla base delle osservazioni fatte, ovvero avvalendosi dei principi desunti da tali osservazioni – è chiamata a migliorare la natura, a correggere ciò che in essa vi è di sbagliato, riconducendo tutto alle giuste proporzioni: rafforzando là dove si conviene, riducendo se è il caso. Quanti modi di esprimersi sbagliati o piuttosto grossolani; quanti discorsi impropri, scialbi, bislacchi, prolissi o confusi possono uscire di bocca anche al più forbito oratore, che sia in preda al tumulto della passione, dacché in questi frangenti si dà voce alla prima cosa che ci passi per la mente e non sempre la memoria ci suggerisce le espressioni, le locuzioni migliori, quelle più eloquenti, le più consone! In virtù di quanto appena detto il poeta dovrà fissare sulla pagina ogni cosa così come potrebbe averla effettivamente

udita? O non dovrà piuttosto cercare di conferire all'espressione quella perfezione, che essa in natura consegue solo saltuariamente, sia pure talora in sommo grado? Non dovrà commisurare, con la massima esattezza, ogni cosa al carattere e alla passione? Dovrà confidare nel fatto che sulla scena, come nella realtà, il tono rettificati, interpreti, moderi la parola; ed entrambi siano a loro volta rettificati, interpretati e moderati dalla mimica del volto e dai gesti? O, accingendosi a scegliere le parole, anziché adattarvi a monte, arbitrariamente, tono, mimica e gestualità, non dovrà piuttosto fare in modo che queste risultino da quelle?¹⁷² E noi non loderemo la perfetta verità della sua opera proprio a fronte di detta totale corrispondenza e proprietà d'espressione? E allora: se tale è il compito del poeta, tale è altresì il compito dell'attore. Perché anche nel migliore degli attori, vuoi nel tono della voce, vuoi nei movimenti delle membra, la natura sbaglia, e di parecchio; è manchevole, talora eccede, talaltra pecca per difetto. Donde le innumerevoli lacune, gli eccessi, le piccole disarmonie, che l'artista - se vuole a ragione fregiarsi di tale nome - deve colmare, eliminare, armonizzare. Le opere d'arte di qualsivoglia genere devono essere all'altezza dei più perfetti prodotti naturali, tali cioè che, tra milioni di casi possibili, possano una volta o l'altra darsi anche in natura, ma che è altamente improbabile che si producano spesso. Solo quando si dia il più perfetto accordo tra parole, tono e movimenti e questi tutti insieme corrispondano perfettamente alla passione, alla situazione e al carattere, solo allora si produce quella perfetta verità, da cui consegue la più completa illusione.

Lei sostiene che tutto ciò che è conforme alle regole risulta sempre freddo, goffo, stentato. La qual cosa, se ben intesa, è pur vera. Tuttavia nei termini in cui la pone lei, è senza dubbio falsa e dunque presa per il verso sbagliato. Fintantoché il principiante pensa alle regole, le richiama continuamente alla mente, non è sicuro del fatto suo e teme sempre di sbagliare, ciò che fa non potrà che essere fortemente imperfetto, molto più di quanto accadrebbe se si lasciasse guidare da un felice istinto naturale. Anzi la prontezza d'esecuzione sarà conseguita prima da chi si lasci dirigere dal cieco istinto che non da chi si attenga scrupolosamente ad un preciso sistema di regole. Ma infine si manifesterà anche in costui. La regola appresa attraverso l'esercizio metodico si convertirà naturalmente in idea di sensazione, e questa, all'occorrenza, si presterà agevolmente e prontamente all'uso: l'attenzione stornata dall'osservanza delle regole, che è ormai divenuta superflua, fa sì che l'anima non disperda più le proprie energie; sicché l'esercizio attorico frutto di studio metodico si farà vivace, sciolto, duttile quanto quello del semplice allievo della natura, ma rispetto a questo, sarà connotato da una ben più spiccata sicurezza, destrezza e capacità a trarsi d'impaccio nelle difficoltà. È fuor di dubbio che un individuo portato per la musica e dotato di buona memoria, qualora tenti di riprodurre sul

clavicembalo una melodia che gli risuona nella testa, senza badare alle note e posizionando le dita così come gli suggerisce l'istinto o gli risulta più agevole, imparerà a suonare con maggiore disinvoltura e prima di chi impari dapprima a leggere le note e a posizionare le dita secondo il metodo di Bach.¹⁷³ Considerare per ciascuna nota, su quale rigo è collocata, o quanti tagli ha; ricordarsi della chiave di soprano e della chiave di basso; calcolare la durata della nota; chiedersi, ogni volta, prima di pigiare un tasto, quale dito occorra utilizzare: tutto questo per molto tempo sarà fonte di impaccio e non produrrà altro che strimpellamenti. Ma quando finalmente si raggiunge la meta, come sempre accade quando ci si applica con zelo indefesso, e si conquista l'agognata agilità, allora l'allievo dell'arte diventa ciò che l'altro non potrà mai essere, ovvero maestro. Un maestro capace di eseguire tutto ciò che è lecito eseguire con il suo strumento e con una destrezza, precisione e sicurezza che il semplice allievo della natura non potrà mai eguagliare. Così è nella musica, così è in tutte le altre arti: e perché mai la mimica, se solo esistesse una siffatta arte, dovrebbe fare eccezione?¹⁷⁴

Poniamo pure che l'arte mimica sia superflua per l'attore e per tutti gli altri artisti rappresentativi; poniamo pure che la pratica basata su una conoscenza intuitiva sia in grado di soddisfare i più disparati bisogni artistici; ciò non di meno la teoria di una tale arte rappresenta pur sempre una forma di conoscenza, che in virtù del suo oggetto specifico, l'uomo, acquisisce un valore assoluto. Valore che – pur prescindendo dunque da quello relativo, contingente – la rende degna dell'attenzione di ogni essere senziente. Non si vorrà sostenere che l'uomo morale, agli occhi dell'osservatore, valga meno del polipo per Trembley¹⁷⁵ o degli afidi per Bonnet?¹⁷⁶ Noi conosciamo la natura dell'anima solo attraverso gli effetti da essa prodotti, ed è fuor di dubbio che si chiarirebbero molte cose in proposito, se solo volessimo dedicarci con maggiore diligenza all'osservazione dei suoi effetti peculiari, ovvero le multiformi espressioni delle sue idee, nonché i molteplici movimenti corporei. Dal momento che non ci è dato vedere l'anima a occhio nudo, con tanto maggiore zelo e attenzione dovremmo scrutarla così come si fa con un'immagine riflessa in uno specchio, o meglio celata da un velo che è sufficientemente mobile e leggero da lasciarci indovinare – attraverso le sue pieghe impalpabili – la sostanza di ciò che occulta alla nostra vista.

LETTERA III

Lei ritira l'obiezione che aveva sollevato sull'utilità di un'arte mimica e, quanto alla questione dello spregio delle regole, si dichiara in tutto e per tutto d'accordo con me. Secondo lei il genio ha senza ombra di dubbio ragione a considerare le regole, quelle false, imprecise e parziali, alla stregua di ceppi, al cui giogo egli sdegnosamente tenta di sottrarsi; ma, del resto, non si può avercela con le regole senza attirare su di sé l'ombra del sospetto. Perché l'autentico genio anela alla perfezione e sulla strada che conduce alla perfezione non c'è guida migliore a cui affidarsi delle sane e buone regole. Lei ritiene che il non voler prestare ascolto a chi ha misurato attentamente il passo di quegli uomini di genio che ci hanno preceduti, additandone errori e sviamenti, e a parecchi ha già felicemente indicato la via da percorrere per conseguire la somma perfezione sia indice di smisurato orgoglio, ovvero tradisca altresì la consapevolezza della propria inettitudine a elevarsi a quelle altezze, frammista al malevolo disappunto perciocché la guida con schiettezza indica anche a chi non è propriamente interessato a raggiungere quelle vette, quanto in alto si possa arrivare impegnandosi e lavorando strenuamente. Ora, se la sua osservazione è giusta, allora è decisamente curioso che siano proprio i nostri uomini di genio a levare sì alte grida contro le regole.

Lei mi ha promesso di essere arrendevole riguardo alla questione della possibilità di istituire un'arte mimica tanto quanto lo è stato riguardo alla questione dell'utilità di una tale disciplina, purché io sia in grado di confutare quella che è la sua obiezione capitale. Perché in effetti finora io non ho affrontato la questione direttamente e non posso pretendere che lei si dia per vinto fidandosi semplicemente della parola di qualcuno, per quanto la parola a cui dovrebbe prestar fede è quella del più grande fra gli uomini. La sua obiezione io l'avrei già confutata se solo l'avessi compresa prima, ovvero se non avessi preferito aspettare che lei si pronunciasse più diffusamente sull'argomento, così da non prendere la cosa per il verso sbagliato. Ma lei continua a parlare dell'infinita varietà della materia oggetto del contendere; lei sostiene che ciò che non è circoscrivibile non si lascia ridurre in regole né costringere in una teoria e crede che sia stato con ogni probabilità proprio questo suo non avere né capo né coda lo scoglio contro cui andò ad infrangersi il proposito del nostro Lessing.

Mi risulta difficile da credere che lei consideri così innumerevoli e indefinibili le modificazioni dell'anima esprimibili attraverso il corpo. Numerosissime sono senza dubbio le sensazioni miste, quelle composte. Ma ove si considerino solo le sensazioni più pure e semplici, e si riesca per ciascuna di esse a indicare l'espressione corrispondente, allora mi pare che sia anche possibile determinare con un certo grado di approssimazione le

espressioni composte. Dal momento che le sensazioni miste sono il risultato della combinazione di sensazioni semplici, allora è presumibile che anche la loro espressione risulti dalla combinazione di più espressioni semplici. E perché non dovrebbe essere possibile scoprire regole certe, sulla base delle quali procedere a queste combinazioni? E poi quand'anche non si venisse a capo della questione, che cosa importerebbe? Saperne qualcosa è pur sempre meglio che non saperne niente. Tanto più che ciò che sappiamo ci pone a maggior ragione in condizione di imparare quel che ancora resta da imparare.

Mi risulta altresì difficile da credere che a darle pensiero sia la sterminata copiosità di quanto può costituire l'oggetto dei nostri pensieri, dei nostri desideri e delle nostre avversioni. Perché questa potrebbe tutt'al più essere un'obiezione valida nei confronti dell'antica arte pantomimica, ovvero di quel linguaggio mimico/gestuale che pretendeva di risultare intelligibile senza l'ausilio della parola e che era tutt'altro che facile da comprendere per chi non fosse avvezzo alla cosa; non mi pare invece che sia un'obiezione atta ad inficiare la condizione di possibilità di un'arte mimica, così come la intendo io, dacché per me una siffatta arte deve non tanto rappresentare sensibilmente quanto piuttosto esprimere; meno che mai deve "parlare" da sé, quanto piuttosto accompagnare e sostenere la parola. Lei si ricorderà senza dubbio quel che a proposito dell'arte pantomimica hanno scritto alcuni autori antichi, in particolare Luciano.¹⁷⁷ Quest'arte è ormai smarrita, e quanto a me non posso certo dire di nutrire il desiderio di vederla rinascere, sebbene non sia mia intenzione sminuire al tutto la lode che Luciano tanto eloquentemente le tributa. L'arte più prossima alla verità e al buon gusto dovrebbe essere pur sempre quella attorica e temo che non sia possibile adoperarsi contemporaneamente al perfezionamento di entrambe, senza, così facendo, arrecare pregiudizio al riscontro che l'arte dell'attore ha presso il pubblico dei suoi estimatori - e quel che più conta - senza andare ad inficiare il valore suo proprio. Potrebbe darsi il caso che l'attore accorresse, nelle vesti di spettatore, ad ammirare i pantomimi; che l'ammirazione sfociasse nell'imitazione, e che la rappresentazione sensibile delle idee, da cui il pantomimo non può astenersi, portasse l'attore a disimparare l'arte dell'espressione che è arte di gran lunga più autentica e migliore di quella. E quand'anche questo non accadesse, l'attore finirebbe quanto meno col mutuare dal pantomimo una maniera di recitare soverchiamente ricca, vivace, insomma eccessiva. Perché il pantomimo - come giustamente rileva l'abate Dubos - per risultare intelligibile doveva conferire a tutti i suoi movimenti un vigore e un'evidenza che al semplice attore non sono richiesti.¹⁷⁸ E dire che - sia pure senza bisogno di tutto ciò - quella giusta misura che in tutte le arti è una condizione così essenziale della bellezza è cosa già tanto difficile a rinvenirsi!

C'è solo un altro modo di intendere la sua obiezione ed è presumibilmente quello giusto. Suppongo che lei intendesse dire quanto segue: e cioè che una sola e singola modificazione dell'anima può essere espressa da differenti individui in maniere infinitamente diverse, senza che con ciò il modo proprio dell'uno possa o debba considerarsi migliore di quello dell'altro. Saranno piuttosto il carattere e nazionale e personale, il ceto sociale di provenienza, l'età, il sesso e mille altre circostanze ad aver ragione di quale di queste espressioni sia di volta in volta la più eloquente, la più adeguata. Posta così la questione mi sembra che la sua diventi un'obiezione tutt'altro che irrilevante e che come tale si presti ad essere analizzata meticolosamente e meriti una risposta.

LETTERA IV

Lei si chiederà per quale ragione io consideri così importante e degna di essere ulteriormente approfondita la sua obiezione, se non altro nel senso, il terzo ed ultimo dei possibili tre che le ho attribuito, in cui l'ho intesa nella mia precedente lettera, e che corrisponde al senso che lei stesso intendeva ascriverle. La ragione è che la sua obiezione sembra condurre dritta al metodo che meglio di ogni altro potrebbe consentirmi di elaborare una teoria dell'azione mimica e per di più mi offre l'agio di porre dei limiti ben precisi a questa teoria. Lei non farà fatica a capire ciò che intendo non appena avrò confutato la sua obiezione e le avrò indicato lo scopo e i confini entro cui circoscrivere ciò che al momento le sembra non avere propriamente fine.

È vero che individui di diversa nazionalità spesso esprimono i propri sentimenti in modo affatto differente, tant'è che il modo di esprimersi dell'uno è spesse volte l'esatto contrario di quello dell'altro. Gli europei per esprimere rispetto, deferenza si scoprono il capo; gli orientali lo tengono coperto. I primi anche quando devono esprimere somma venerazione chinano solo il capo e curvano il dorso, tutt'al più flettono il ginocchio; i secondi quando vogliono manifestare il più profondo rispetto si coprono il capo e si prostrano sino a sfiorare la terra con il volto. Non c'è dubbio che il gesto di scoprirsi il capo, proprio degli europei, non sia un'espressione naturale, quanto piuttosto l'allusione a una qualche usanza arbitraria; presumibilmente quella in uso presso i romani i quali concedevano ai propri schiavi di indossare il cappello solo una volta che fossero stati affrancati. Ragion per cui il cappello da allora è assunto a simbolo di libertà. Stando al Talmud, invece, la consuetudine dei cristiani di scoprirsi il capo affonderebbe altrove le proprie radici, sarebbe riconducibile al fondatore della loro religione, il quale avrebbe manifestato la sua intenzione di sopprimere le consuetudini del culto ebraico proprio entrando a capo scoperto nella sinagoga. Per quanto ne so oggi nel Talmud non c'è traccia di questa tradizione perché giudicata offensiva per i cristiani.

L'atto di coprirsi il volto è espressione naturale, sia pure esasperata, di venerazione; è l'espressione della vergogna che vuole celarsi allo sguardo altrui; è la più umile confessione della consapevolezza della propria imperfezione al cospetto della sublime perfezione di altri. In genere la vergogna, come il timore, ha una fortissima affinità con la venerazione, per cui anche l'europeo che è per sua natura più freddo, per esprimere venerazione, preferisce tenere lo sguardo basso, ovvero sollevarlo appena, timidamente e timorosamente. Metta da parte le differenze, si dimentichi di ciò a cui alludono gli europei e si dimentichi pure della maggiore esuberanza che contraddistingue gli orientali; e quel che resta è il segno

naturale, caratteristico del sentimento della venerazione, ovvero l'abbassarsi, l'accorciarsi del corpo. L'espressione di questo sentimento raggiunge il suo acme quando l'individuo si getta bocconi in terra, nella sua forma più lieve, invece, si manifesta chinando leggermente il capo in avanti, oppure portando semplicemente la mano verso il basso: un movimento questo in cui si traduce l'azione dell'incurvarsi del corpo, che è caratteristica dell'espressione di questo sentimento ma che in questo caso di fatto non ha luogo. Ne consegue, a parer mio, che questo deve essere considerato un segno naturale, essenziale alla cosa, trattandosi di un segno comune a tutti, riscontrabile presso tutte le nazioni, presso tutti i ceti sociali, in ambo i sessi e in tutti i caratteri, sia pure con varie modificazioni. Non mi risulta che esista una popolazione, una categoria di individui che sia solita esprimere rispetto e deferenza sollevando il capo o cercando di aumentare la propria altezza. Analogamente non mi risulta che esista una popolazione o categoria di individui presso la quale l'orgoglio non si manifesti tenendo il capo ritto e tendendo tutto il corpo verso l'alto, standosene preferibilmente sulla punta dei piedi, così da risultare più alti.¹⁷⁹

Come il carattere nazionale anche il sesso, l'età e il carattere individuale producono cambiamenti nell'espressione dei sentimenti. La particolare natura morale di ciascun individuo e la sua costituzione fisica modificano in vario modo i suoi sentimenti e le corrispondenti espressioni, senza tuttavia intaccarne l'essenza. Ci sono individui che qualunque cosa facciano sono rapidi, forti, distinti, altri invece che sono più pigri, deboli, goffi. Mentre i primi esprimono immediatamente ciò che sentono, i secondi restano impassibili; mentre quelli fremendo d'impazienza dimenano il corpo a destra e a manca, questi lasciano trapelare il proprio disappunto solo attraverso le espressioni del volto; mentre gli uni prorompono in una sonora risata, gli altri si limitano ad accennare un sorriso.

Lo stesso dicasi per la classe sociale. Stringersi la mano, baciarsi e abbracciarsi sono tre attestazioni di amicizia. Delle tre la prima è la più debole, poiché in essa soltanto due estremità del corpo si congiungono, l'ultima è la più forte, poiché i corpi si avvicinano sensibilmente l'un l'altro e le parti superiori si cingono vicendevolmente. I ceti più elevati che hanno fatto della cortesia una virtù si sono inventati le cosiddette "buone maniere" o "saper vivere": una sorta di formulario di raffinate attestazioni di favore e di amicizia, che compatibilmente con le circostanze spingono l'espressione fino al suo limite estremo. Ragion per cui ti parlano di estasi laddove parlare di piacere sarebbe già un'esagerazione, fanno degli inchini profondi laddove un movimento del capo appena accennato sarebbe un ringraziamento più che sufficiente, si abbracciano quando l'espressione più consona alla circostanza probabilmente esigerebbe che ci si accostasse gli uni agli altri amichevolmente di appena un paio di passi. Tanto il tono della

loro voce quanto i loro movimenti sono caratterizzati da quella falsità, freddezza e superficialità che è naturale conseguenza del disaccordo tra sentimento ed espressione. Il contadino, questo incorrotto figlio della natura, è anch'egli capace di abbracciare, ma riserva questa suprema espressione d'amore soltanto ai momenti di sommo piacere: la riserva ad esempio al figlio che dopo una lunga assenza fa ritorno a casa. Per esprimere amicizia si limita a una stretta di mano, ma dal momento che la sua è espressione di un sentimento che viene dal cuore, si manifesta con forza vivace e gran calore. Come vede anche in questo caso è possibile individuare un tratto essenziale, universale, che resta immutato, ovvero l'impulso all'unione come naturale conseguenza dell'amicizia: sicché tutte le differenze derivanti da diversità di condizioni dipendono solo ed esclusivamente dall'intensità, dall'intimità dell'unione e da alcune circostanze accessorie, quali possono essere la delicatezza o l'ottusità, il calore o la riservatezza dell'espressione.

Ora, a mio avviso, una teoria dell'azione mimica dovrebbe limitarsi a ciò che è essenziale, naturale, insomma a ciò che rimane una volta messe da parte tutte le differenze tra uomo e uomo, e non tenere conto di tutto ciò che è troppo particolare, caratteristico. Non soltanto perché procedendo altrimenti la materia risulterebbe sterminata e sarebbe impossibile indicare il principio e la fine di una tale impresa, ma soprattutto perché dalla raccolta di ciò che è naturale ed essenziale risulterebbero tutt'altro tipo di cognizioni che non dalla collazione delle restanti osservazioni. La conoscenza risultante da un'operazione di quest'ultimo tipo si risolverebbe nel complesso in pura conoscenza storica; l'altra, se non mi inganno, si tradurrebbe in conoscenza filosofica. Dovrebbe essere possibile individuare dei principi di carattere generale e conferire alla conoscenza così acquisita una sorta di veste scientifica, farla assurgere a sistema. Questo obiettivo, ove mai potesse essere conseguito, finirebbe con l'essere disatteso, ovvero il suo conseguimento sarebbe reso tanto più gravoso qualora si confondesse ciò che è essenziale con ciò che è accidentale, l'universale con il particolare, ciò che è naturale con ciò che è arbitrario.

Io non nego che la conoscenza di tipo storico non sia indispensabile all'attore quanto quella di tipo filosofico: ma chi gli impedirebbe di procacciarsi conoscenze di questo tipo, ovvero informazioni relative ai differenti ceti sociali e alle differenti età, mentre non è evidentemente più il caso di parlare di differenze relative al sesso, dal momento che sulle nostre scene rari sono ormai i travestimenti e i ruoli femminili non sono più interpretati da uomini come avveniva nel teatro antico? E ancora, chi gli impedirebbe di approfondire la conoscenza dei più svariati tipi di carattere allargando la cerchia delle proprie amicizie, e quella di nazioni ed epoche lontane consultando libri di storia e relazioni di viaggio? E sarebbe una mano santa per i nostri attori – ai quali un'opera del genere ancora manca –

se qualcuno si desse la pena di stilare un compendio degli usi e dei costumi delle diverse epoche e nazioni. Quanto più ragionata fosse quest'opera, quanto più consentisse all'attore di penetrare lo spirito generale di quelle epoche e di quelle popolazioni, tanto più agevolmente e compiutamente la sua immaginazione sarebbe in grado di delineare le immagini corrispondenti; e con tanto maggiore precisione la sua recitazione riuscirebbe a renderle sulla scena.

Il signor Lichtenberg ha iniziato a pubblicare delle osservazioni sui tratti caratteristici di alcune classi sociali, che chiunque dovrebbe augurarsi di veder proseguire.¹⁸⁰ Certo questo dilettevole e acuto scrittore non potrà mai giungere ad esaurire la materia; ma sarebbe già più che sufficiente se in questo modo ridestasse quello spirito di osservazione che nelle nostre arti e nelle nostre scienze decisamente langue.

LETTERA V

A quanto pare la situazione si è ribaltata e proprio lei che non voleva neanche sentir parlare di mimica adesso è diventato il mio primo sostenitore. Secondo lei gli attori mi sarebbero grati di tutto cuore se mi mettessi all'opera ed elaborassi una teoria dell'azione mimica. - Non saprei dirle. - Certo è vero quel che lei dice, e cioè che a nessun artista più che all'attore dovrebbe premere, interessare il conseguimento della perfezione nella propria arte, poiché a nessun artista che non sia l'attore è dato assaporare in modo altrettanto diretto, immediato le gioie della lode, e, avrebbe potuto aggiungere, nessuno più di lui è così duramente esposto al biasimo, al disprezzo per l'opera sua. E questo non soltanto perché nel suo caso il disprezzo, come pure la lode, risuonano immediati e sonori, né perché l'attore ne è testimone così diretto da non potersi acquattare dietro la porta come fa il pittore per carpire il giudizio dei passanti sul suo dipinto, ma soprattutto perché è quasi impossibile operare una distinzione tra l'attore e la sua opera, visto e considerato che quell'opera è parte di sé, è carne della sua carne, sicché nel caso dell'attore il disprezzo per l'arte si porta immancabilmente dietro il disprezzo per la sua persona. Così si spiega la grande, spesso eccessiva, suscettibilità di questi artisti nei confronti delle critiche. Non si spiega invece come mai tra di loro non ci si preoccupi quasi per niente di migliorarsi, di educare se stessi attraverso letture e meditate riflessioni e scegliendo con maggiore cura le proprie compagnie, così da poter soddisfare tutte le necessità della propria arte. La maggior parte degli attori trae giovamento dall'ignoranza e dalla mancanza di gusto del suo pubblico. Essi preferiscono di gran lunga estorcere il plauso degli spettatori ricorrendo a raggiri, accaparrandosi ruoli che stimano interessanti e che interpretano in luogo di quelli destinati loro, e preferiscono, mossi da invidia, eliminare i propri rivali piuttosto che conquistare quel plauso in virtù della perfezione della propria interpretazione. Temo che chi volesse istruirli pubblicamente si attirerebbe il loro sdegno anziché la loro gratitudine. Perché costui aprendo la mente agli attori aprirebbe altresì gli occhi al loro pubblico, lo renderebbe più consapevole, sicché per gli attori diventerebbe impossibile continuare ad acquistare lodi a buon mercato com'erano soliti fare.

Ovviamente anche tra questi artisti ci sono individui di animo nobile che sono di tutt'altro avviso; e se non per loro che probabilmente non hanno bisogno di essere istruiti in proposito, ma in nome del valore assoluto che attribuisco a tale sorta di cognizioni, io sarei ben lieto di mettermi all'opera ed elaborare una teoria dell'azione mimica, come lei mi suggerisce, se solo ritenessi di esserne capace e potessi quanto meno disporre di una sufficiente quantità di osservazioni, tanto mie quanto altrui, concernenti la

materia in questione. Sulzer¹⁸¹ avrebbe voluto che qualcuno si dedicasse all'analisi critica di un cospicuo numero di singole scene, con particolare riguardo alla pantomima che si conviene alle differenti situazioni. Tuttavia questo suo desiderio, fatti salvi alcuni sporadici tentativi, non è stato ancora esaudito. Stando così le cose io non posso far altro che buttare giù alcune idee generali, fare luce su taluni nodi problematici di particolare interesse concernenti questa teoria e tutt'al più analizzarne nel dettaglio singole parti.

Per mettere ordine è innanzitutto necessario distribuire in classi di appartenenza i numerosi movimenti corporei che l'attore imita partendo dall'osservazione della vita reale. Questi movimenti sono di due specie principali: quelli che traggono origine dal meccanismo del corpo (tali sono il fiato corto di chi abbia corso a lungo, il socchiudersi degli occhi di chi sia colto da sonnolenza e così via), e quelli che dipendono soprattutto dall'attività dell'anima e rimandano ai pensieri, alle sensazioni ed intenzioni dell'anima stessa come ad altrettante cause scatenanti ovvero effettive. Non avrebbe senso enumerare i movimenti corporei del primo tipo e precisare che il sonno fa chiudere gli occhi, il solletico fatto alle terminazioni nervose del naso stimola lo starnuto e via di questo passo. Riguardo alla questione riteniamo di poter dare solo due consigli all'attore. Innanzitutto è necessario che egli non perda mai l'occasione di osservare la natura anche in quei suoi effetti che solo di rado si rendono manifesti, inoltre è necessario che l'attore sia sempre perfettamente consapevole del fine che si prefigge recitando, così da evitare, attraverso una pedantesca imitazione della natura, di offendere la decenza; oppure, come in molti casi indiscutibilmente accade, di squarciare il velo dell'illusione sotto gli occhi dello spettatore.

Se l'attrice lodata da Lessing per la sua interpretazione di Sara non fosse mai accorsa al capezzale di un moribondo la sua recitazione sarebbe probabilmente risultata manchevole di uno dei suoi tratti più sottili e riusciti,¹⁸² per la cui descrizione preferisco affidarmi alle parole dello stesso Lessing: «É noto che i morenti, quando ha inizio l'ultima agonia, cominciano a stringere convulsamente con le dita i propri abiti o le coperte del letto: la signora Hensel ha saputo sfruttare nella maniera più felice questa osservazione, esprimendo con una leggera contrazione nelle dita del braccio irrigidito il momento del trapasso. Ella afferrò un lembo della veste, che si sollevò per un attimo, e poi ricadde indietro, ultimo guizzo di una luce che si spegne, estremo raggio di un sole al tramonto».¹⁸³

Quanto al secondo ed ultimo consiglio voglio ricordare una sola regola, che è già stata più volte prescritta agli attori e che anche il vecchio Schlegel raccomanda.¹⁸⁴ Quella secondo cui «il deliquio e la morte non devono essere rappresentati sulla scena così orribili come sono in natura. Soprattutto nella resa scenica della morte è necessario utilizzare solo

movimenti appena accennati. L'attore dovrà, ad esempio, inclinare la testa come farebbe un individuo assonnato e non un uomo in fin di vita. E ancora: dovrà parlare con voce rotta ma mai rantolosa. In breve, l'attore deve riuscire a rendere il momento del trapasso in modo tale da destare in chiunque il desiderio di morire proprio in quel modo, anche se di fatto questo non capiterà mai a nessuno». Osservi qualcuna delle maschere di morte dello Schlüter e riconoscerà la giustezza di questa regola!¹⁸⁵ Le lascio il piacere di andarsi a leggere personalmente le osservazioni che un acuto critico d'arte fa riguardo a questa regola e che sono non solo esatte ma anche ben scritte.¹⁸⁶ Solo io spiegherei in modo affatto differente l'*incredulus odi* di oraziana memoria,¹⁸⁷ che il critico, nella lettera ottantaquattro, si sente non solo in dovere di precisare, ma che addirittura rigetta come falso principio. Se Orazio restava presente a se stesso assistendo a rappresentazioni oltre modo truculente non era perché la pantomima non fosse in grado di rendere sufficientemente realistica la rappresentazione di quelle atrocità, ma perché l'impressione che quelle atrocità producevano su di lui era troppo sgradevole e lo sollecitava, pena la sua tranquillità, a richiamare alla mente la consapevolezza che quella a cui stava assistendo era solo un'illusione dei sensi. E da questa consapevolezza scaturisce in modo del tutto naturale o un sentimento di indignazione, l'*odi* di Orazio, oppure quel riso cui non di rado si abbandona l'uomo comune alla vista delle scene più raccapriccianti di una tragedia. Un fenomeno questo di cui il signor Mendelssohn ci ha fornito una spiegazione più che esauriente.¹⁸⁸ Personalmente mi è capitato di vedere un Codro morire in preda a convulsioni che se a onor del vero non potevano dirsi innaturali, ciò non di meno destarono una grande ilarità in tutti quanti gli spettatori.¹⁸⁹ Può darsi che il sentimento di indignazione nei confronti dell'attore si accompagni ad una viva preoccupazione per la sorte dell'attore stesso; e anche questo sentimento di preoccupazione lacera il velo dell'illusione. Dovremmo sentire qualcosa per il personaggio rappresentato e invece cominciamo a sentire qualcosa per l'attore che lo interpreta. Io non so da quale spirito maligno siano posseduti oggi giorno i nostri attori, in particolare le nostre attrici, che mettono tanta, troppa arte nel cadere, o forse sarebbe più giusto dire, nello stramazzone al suolo. Ragion per cui ci capita di vedere Arianna che, non appena abbia appreso il suo tragico destino dalla ninfa dello scoglio, si abbatte al suolo così in fretta neanche fosse stata schiantata da una folgore, e con una violenza tale da far pensare che voglia fracassarsi il cranio.¹⁹⁰ Se a fronte di un modo di recitare così innaturale, ignobile, il pubblico prorompe in un fragoroso applauso non vi è dubbio alcuno che questo pubblico sia composto da ignoranti, che non sono capaci di penetrare l'essenza più profonda dell'opera, che pagano il prezzo del biglietto solo per starsene a guardare a bocca aperta, senza cognizione di causa, quel che accade in scena, e che preferirebbero di gran

lunga assistere allo spettacolo di un saltimbanco o a un combattimento di tori. E se pure di tanto in tanto si da il caso che il vero intenditore si unisca ai più plaudendo all'attrice, va detto a onor del vero che lo fa mosso da pietà e gioia, visto che quella povera creatura, che pur essendo una pessima attrice, potrà ben essere una gran brava ragazza, è uscita illesa dalla sua esibizione. Queste destrezze da scavezzacollo non hanno nulla a che fare neppure con la pantomima in senso stretto, perché anche la pantomima rappresenta un'azione ed è su questa azione che pretende di tener saldi l'attenzione e l'interesse del pubblico. Queste acrobazie hanno ragion d'essere solo nei tendoni da circo dove si esibiscono i saltatori, perché lì tutto l'interesse è concentrato proprio sull'individuo che quel mestiere esercita, sulla sua abilità fisica; anzi maggiore è il pericolo a cui si espone lo scavezzacollo di turno maggiore è l'interesse del pubblico.

Quei movimenti del corpo che sono riconducibili all'azione dell'anima e che si manifestano in maniera più o meno spontanea hanno molto spesso un significato assai vago e generale. Corrispondono ai cambiamenti di tono nei discorsi pronunciati tranquillamente. Cambiamenti di tono che servono solo ed esclusivamente a far risaltare i concetti chiave entro la successione complessiva dei pensieri, così che l'attenzione di chi ascolta si concentri proprio lì dove vuole il suo interlocutore. Ciò che in questo caso attira propriamente l'attenzione è la grande importanza che il pensiero ha per lo spirito che lo comprende, ma fra i tanti espedienti atti a destare l'attenzione questo è decisamente il meno immediato oltre che il più dubbio. Ragion per cui esso sovente si accompagna a un altro espediente in grado di agire in modo più rapido e sicuro, capace di produrre una forte impressione sui sensi, e che consiste nel modificare l'inflessione, nell'alzare o rafforzare la voce; nel pronunciare più lentamente e con maggiore gravità le parole che designano un'idea di particolare rilevanza. Quello che tutto sommato può apparire come un espediente di poco conto, in realtà - ce lo insegna l'esperienza - è quanto mai efficace, e l'anima che conosce bene il proprio utile non esiterà a farne uso potendo disporre di una voce particolarmente duttile. In modo non dissimile dalle inflessioni vocali, anche i movimenti del corpo sono strumenti atti a destare l'attenzione. Possiamo tendere la mano, sollevare il dito, distendere il braccio in tutta la sua lunghezza (*manus minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens, il brachium procerius projectum, quasi quoddam telum orationis*),¹⁹¹ battere delicatamente le mani l'una contro l'altra, muovere un passo in avanti, fare un cenno enfatico con il capo e via di questo passo senza così facendo voler propriamente descrivere o esprimere alcunché.

Per questo tipo di movimenti vale la stessa regola che si applica all'accento. Perché così come l'attore deve destinare l'accento solo ai pensieri principali, non deve sottolinearli tutti con lo stesso vigore quanto piuttosto - servendosi delle variazioni di tono - distribuirli in una gerarchia

subordinandoli gli uni agli altri, analogamente deve servirsi dei movimenti unicamente per dare vigore ai passaggi più significativi, riservando i movimenti più eloquenti, quali il sollevare il dito o il distendere la mano ecc. solo per i pensieri più importanti. Un gesticolare di mani incessante, sempre uguale a se stesso, simile a quello dei ragazzi alle prese con i loro esercizi di oratoria, è fastidioso per l'occhio tanto quanto un tono uniforme tirato troppo per le lunghe lo è per l'orecchio. L'uso di gesti inappropriati e confusi - se non altro - offende l'intelligenza.

Temo che le mie osservazioni, tutto sommato banali, anziché intrattenerla piacevolmente l'abbiano affaticata. E visto e considerato che non vorrei improvvisamente provocarle un eccessivo sgomento le risparmio per il momento quanto c'è da dire in generale su quei movimenti che hanno un loro particolare e ben definito significato e mi riservo di affrontare la questione nella mia prossima lettera.

LETTERA VI

Affermare, come lei fa, che quando si ricorre all'uso dei gesti delle mani ci si preoccupa esclusivamente di conferire loro un certo decoro, una certa qual grazia e bellezza, mentre non ci si preoccupa abbastanza di sceglierli ed utilizzarli in modo conveniente, non significa sollevare un'obiezione quanto piuttosto fare un'osservazione che potrebbe corrispondere al vero. Tanto peggio per noi se finora abbiamo prestato una così scarsa attenzione ai movimenti compiuti dall'attore in scena, poiché questa negligenza ci ha impedito di godere appieno di uno dei piaceri che il teatro ha da offrirci. All'orecchio inesperto sfugge una gran quantità di accenti sbagliati, ma non per questo l'attore deve sentirsi autorizzato a sbagliare. Collocare l'accento conformemente alle regole non è un inutile capriccio e bisogna riconoscere che anche sull'orecchio più grossolano l'accento messo al posto giusto, a differenza di quello sbagliato, sortisce sempre l'effetto desiderato.

A maggior ragione ritengo che lei sia nel giusto quando osserva che questo uso pacato dei gesti tradisce il carattere degli individui e anche quello nazionale. Poniamo che un nostro filosofo intenda sottoporre una questione all'attenzione di qualcuno: egli solleva la mano aperta grosso modo sino all'altezza della vita, tutt'al più si porta l'indice alla bocca, il Talmudista, invece, che nel corso dei secoli è rimasto fedele allo spirito e ai modi della tradizione orientale solleva la mano aperta a tutt'altezza e la agita. Analogamente, mentre segue il filo dei suoi ragionamenti ricorre tanto più frequentemente vuoi alla rappresentazione vuoi all'espressione. La sua ben più vivace immaginazione converte, nei limiti del possibile, le idee che gli vengono dall'intelletto in altrettante immagini; egli forgia ardite metafore con il proprio corpo oltre che con il linguaggio. Si direbbe che in lui il cuore sia più prossimo all'intelletto e che l'interesse dell'uno venga a coincidere tanto più velocemente e intimamente con quello dell'altro. Se, trascorrendo di pensiero in pensiero, un dubbio gli si affaccia alla mente piega vistosamente il corpo tutto da una parte e mentre sviluppa il suo ragionamento traendo conclusioni su conclusioni dimena incessantemente il pollice a destra e a manca. Quindi una volta giunto alla soluzione del quesito, che da uno dei nostri sapienti sarebbe accolta tutt'al più con uno sguardo soddisfatto e un pacato distendersi della mano, prorompe in un applauso fragoroso e insistito.

Tutti i movimenti del corpo che hanno un significato particolare e ben definito, dunque tutti i gesti, sono riconducibili alle due categorie, rappresentazione ed espressione, a cui ho fatto poc'anzi riferimento: cioè si dividono in gesti pittorici e gesti espressivi. Probabilmente sarebbe più giusto parlare di gesti solo con riferimento alla seconda categoria di movimenti corporei da me individuata. Se non che mi sembra che tanto

nella lingua tedesca quanto in quella latina si faccia ampiamente uso del termine *gestus* anche in senso lato. Tant'è che Cicerone talora si serve della parola *gestus* per designare in via del tutto esclusiva le manifestazioni esteriori degli stati d'animo, *affectionum animi*, talaltra invece parla di *gestu scenico, verba esprimente*. Ciò che io definisco rappresentazione corrisponde alla *demonstratio* di Cicerone, quel che definisco espressione è pressappoco la sua *significatio*.¹⁹² Esistono poi alcuni movimenti che potremmo definire significativi, indicativi, in quanto non rappresentano propriamente la cosa ma la significano, la indicano appunto attraverso un rapporto esteriore, ad esempio di tipo spazio-temporale, oppure attraverso una metonimia; e che solo per amore di brevità in questa sede assimileremo ai gesti pittorici. E se si sta chiedendo come sia possibile indicare l'idea del tempo, le dico che essa può essere agevolmente resa utilizzando l'immagine dello spazio: la mano aperta e leggermente piegata all'indietro indica uno spazio che è stato percorso, e analogamente un tempo ormai trascorso; la mano tesa in avanti uno spazio ancora da percorrere e dunque il tempo a venire.

Tutte le membra del corpo possono all'occorrenza contribuire non solo alla rappresentazione ma anche all'espressione delle operazioni interiori e delle sensazioni dell'anima. L'atteggiamento non ha sede esclusivamente in questo o quell'arto, in questa o quella parte del corpo. L'anima esercita il proprio controllo su ogni singolo muscolo e in molte delle sue manifestazioni agisce simultaneamente su ciascuno di essi. Lei sa bene che in Laocoonte ogni muscolo ci parla della sua sofferenza.¹⁹³ Ma l'espressione non è sempre facile da cogliere, in parte perché non si manifesta in tutte le membra con pari intensità: in taluni casi è così flebile da passare quasi inosservata; in parte perché molte parti del corpo sono così coperte dagli indumenti da renderla pressoché impercettibile.

All'atteggiamento complessivo contribuisce innanzitutto il viso con le sue espressioni. «Ita» - dice Latinus Pacatus - «intimos mentis adfectus proditor vultus enuntiat, ut in speculo frontium imago exstat animorum».¹⁹⁴ Le parti più eloquenti del volto sono gli occhi, le sopracciglia, la fronte, la bocca, il naso. Tuttavia contribuiscono all'espressione anche tutta la testa, la nuca, le mani, le spalle, i piedi, oltre ai cambiamenti dell'intera postura del corpo, quando questi non sono già determinati da quegli altri movimenti. Sta a lei decidere se la gerarchia che le ho proposto delle parti espressive del volto sia o meno giusta. Le Brun, contrariamente all'opinione corrente, considera non l'occhio bensì le sopracciglia come la parte più eloquente del volto, quella in grado di esprimere al meglio le passioni.¹⁹⁵ Perché - così Le Brun - il fuoco e i movimenti del globo oculare rivelano certo che l'anima è preda di una passione, ma non ci consentono di stabilire con esattezza di quale passione si tratti. E lei che cosa ne pensa? È d'accordo con Le Brun oppure con Plinio il Vecchio, secondo il quale il primato spetta all'occhio?¹⁹⁶ Per quanto mi riguarda io sono della stessa opinione di Plinio.

Richiamo qui la sua attenzione sull'esistenza di una regola generale che determina l'espressione e in base alla quale in taluni casi è possibile misurare la vivacità e l'intensità del sentimento. L'anima si esprime assai frequentemente e con tanto maggiore facilità e immediatezza attraverso quelle parti del corpo fornite di muscoli particolarmente mobili, ovvero attraverso le espressioni del viso e soprattutto attraverso gli occhi. Assai più raramente si esprime invece attraverso modificazioni della postura caratteristica di tutto quanto il corpo. L'espressione degli occhi si produce con tale facilità e immediatezza che spesso finanche il più accorto dissimulatore fa fatica a trattenerla, pur riuscendo a esercitare un perfetto controllo su tutto il resto del corpo. In particolare l'uomo che volesse occultare l'essenza più profonda della sua anima non dovrebbe consentire a nessuno di guardarlo dritto negli occhi, e dovrebbe altresì prestare particolare attenzione ai muscoli che si trovano intorno alla bocca i quali, se sottoposti a particolari stimoli, sono assai difficili da tenere a freno. «Se gli uomini», afferma Leibniz,¹⁹⁷ «ponessero maggior cura nell'osservazione dei movimenti esterni che accompagnano le passioni, difficile sarebbe dissimulare».¹⁹⁸ Ciò non di meno l'anima è pur sempre in grado di esercitare un certo qual controllo sui muscoli. Secondo Cartesio, invece, essa nulla può sul sangue, ragion per cui è estremamente difficile se non addirittura impossibile impedire a qualcuno di arrossire oppure di impallidire.¹⁹⁹

Se il viso, e in particolare l'occhio, detengono un innegabile primato nell'espressione dei sentimenti allora è un gran peccato che i loro cambiamenti siano così difficili da descrivere! La ragione di questa difficoltà è stata chiaramente individuata dal filosofo francese che le ho poc'anzi citato, e da lui utilizzata al fine di giustificare la sua decisione di sorvolare sulla materia di cui stiamo dibattendo.²⁰⁰ «Non c'è passione che non sia svelata da qualche particolare moto degli occhi; cosa tanto manifesta in taluni casi, che anche il servo più sciocco può accorgersi da un'occhiata se il suo padrone è irritato o no con lui. Ma benché questi moti degli occhi si colgano facilmente, e se ne capisca il significato, non per questo è agevole descriverli, in quanto ognuno risulta da molteplici variazioni del movimento e dell'aspetto dell'occhio; e sono manifestazioni così particolari e minuscole che nessuna può essere colta separatamente, mentre si può afferrare molto bene il risultato del loro combinarsi. Altrettanto o quasi può dirsi dei moti del viso che pure accompagnano le passioni: benché più accentuati di quelli degli occhi, non sono tuttavia facili a distinguersi; e differiscono tanto poco tra loro, che certuni atteggiano il volto nel riso al modo stesso che altri nel pianto. È vero che alcune di queste manifestazioni sono molto notevoli, come le rughe della fronte nella collera, e certi movimenti del naso e delle labbra nell'indignazione e nella canzonatura; ma sembrano moti piuttosto naturali che volontari».²⁰¹

Preferisco omettere quel poco che Cartesio ancora aggiunge sull'argomento, perché fa a pugni con quanto sostiene Leibniz in proposito nel passo che le ho già citato e che ritengo essere assai più giusto.²⁰²

Lei si chiederà che senso abbia, allo stato attuale delle cose, scomporre puntigliosamente i gesti sin nelle loro minime componenti quando disponiamo di nomi, che chiunque è in grado di comprendere, solo per designare i fenomeni considerati nel loro insieme. La verità è che andrebbe tutto bene se solo potessimo effettivamente disporre di queste parole, ma così non è. Purtroppo da questo punto di vista il nostro linguaggio è quanto mai carente, imperfetto! Le espressioni di cui attualmente disponiamo sono atte a designare solo classi molto generali; le sottospecie, le varietà attendono ancora di essere nominate da un qualche osservatore in grado di coniare neologismi. A onor del vero, per rendere alcune sfumature di significato, il dialetto della Bassa Sassonia dispone di eccellenti e quanto mai significative espressioni. Purtroppo (!) però ad oggi la nostra lingua letteraria è il dialetto dell'Alta Sassonia e dubito che il dialetto dominante sarebbe disposto ad accettare di buon grado delle parole non sue. Eppure, se persuasi della validità dell'impresa, si fosse disposti a fiaccare la sua resistenza alla fine non potrebbe esimersi dal farlo.

Intanto ci sia quanto meno concesso coltivare una speranza: che quando degli artisti del disegno avranno finalmente spianato la strada all'indagine critica fissando sulla carta, per quanto possibile, ciò che in natura vi è di fugace, transitorio nelle espressioni del volto e nei movimenti del corpo, sorga un uomo di genio, e dopo di lui molti altri ne vengano, in grado di supplire almeno in parte alle carenze del linguaggio. «Se si tiene conto del fatto», afferma Sulzer,²⁰³ «che attraverso l'osservazione e la consultazione di disegni e descrizioni qualche individuo appassionato di storia naturale è arrivato a scolpirsi nella mente la forma e la struttura di molte migliaia di piante e insetti, al punto da riuscire a individuare con esattezza finanche le più lievi differenze, si può supporre a ragion veduta che sia altresì possibile raccogliere e distribuire in classi di appartenenza, con altrettanta diligenza, le differenti espressioni del volto e i differenti gesti. Perché mai una raccolta di gesti espressivi dovrebbe essere meno fattibile e utile di una raccolta di disegni di conchiglie, piante e insetti? E perché mai, posto che qualcuno fosse disposto a approfondire il massimo impegno in uno studio del genere, non dovrebbe essere possibile individuare il linguaggio tecnico e la terminologia appropriata a questa disciplina come è già successo nel caso della storia naturale?»

Fatta salva la sola questione dell'utilità che nessuno forse, all'infuori di un collezionista di conchiglie, avrebbe l'ardire di contestare, mi chiedo che cosa ne pensi lei di questa affermazione di Sulzer. Per quanto mi riguarda io non sono in grado di supporre un bel niente a ragion veduta - meno che mai sull'argomento - così come l'Anania di Liscow non era in grado di

gridare sommessamente.²⁰⁴ Quanto poi al paragone così dissimilmente simile su cui Sulzer costruisce tutta la sua argomentazione ci sarebbe così tanto da dire che preferisco non parlarne affatto. Del resto lei mi ha già rimproverato una volta di aver chiamato in causa questo altrimenti stimabile e valente uomo solo per dargli torto; ma mi chiedo se questa sia colpa mia o non piuttosto di Sulzer.

LETTERA VII

Tanto meno interessante è lo scritto di Löwen²⁰⁵ che lei mi annuncia di aver scovato e che ritiene possa tornarmi utile nella mia indagine, tanto più mi incuriosisce il tono partecipe con cui mi comunica questa sua scoperta. Ho ragione di credere che il suo entusiasmo scemerebbe di molto se avesse effettivamente letto lo scritto di Löwen, che invece ha semplicemente trovato citato da qualche parte. Perché in effetti il signor Löwen dice una gran quantità di ovvietà e insulsaggini sulla materia, come solo i francesi hanno fatto prima di lui e per di più lo fa utilizzando uno stile di gran lunga più fiacco e prolisso. Tuttavia mi ha fatto ricordare di una cosa che, non fosse stato per lui, sarebbe probabilmente finita nel dimenticatoio.

Si tratta di quanto segue. Se il gesto è una manifestazione visibile prodotta sulla superficie del corpo dalle modificazioni interiori dell'anima, ne consegue che esso andrebbe analizzato da un duplice punto di vista: innanzitutto come modificazione visibile di per se stessa; e poi come contrassegno delle interne operazioni dell'anima. Ora, questo duplice punto di vista fa sorgere una duplice questione. Riguardo alla prima considerazione l'arte si chiede: «che cos'è bello»? Riguardo alla seconda invece: «che cos'è vero»? Anzi, dal momento che nessuna di queste due qualità, ovvero bellezza e verità, deve essere trascurata, allora l'arte pensa bene di metterle insieme e di chiedersi: «che cos'è ad un tempo più bello e più vero»?

Provi a richiamare per un attimo alla mente quelle regole particolari che si è soliti prescrivere tanto all'oratore quanto all'attore riguardo all'atteggiamento e si renderà conto che finora ci si è preoccupati quasi esclusivamente della bellezza: la qual cosa ha di per se stessa recato grave pregiudizio all'arte. Anche la maggior parte delle regole che si tramandano tra gli attori di generazione in generazione, ad eccezione di quelle che riguardano l'essere visti e uditi da tutti gli spettatori, non fanno altro che raccomandare all'attore grazia, dignità, bellezza e decoro. Donde la tendenza ad assumere un atteggiamento assolutamente leggiadro ma freddo e privo affatto di significato che è tipica di tanti attori nostri contemporanei, ovvero la tendenza ad atteggiarsi in modo compassato, ricercato, burattinesco che è propria di alcuni attori più attempati. In tempi recenti si è fatto strada un nuovo gusto che ha favorito l'affermarsi di una nuova

drammaturgia e di un nuovo modo di recitare, ad essa più consono, di cui, se non erro, Ekhof è stato sul suolo tedesco il primo esempio e insieme il modello. Il suo modo di recitare era improntato a semplicità e naturalezza tanto nella commedia quanto nella tragedia. Egli non sapeva cosa significasse incedere sulla scena con passo misurato, muoversi con la grazia di un maestro di ballo, né tantomeno sollevare e abbassare le braccia con studiato artificio: com'era giusto che fosse, nulla gli premeva quanto la verità, suo primo principio ispiratore, a cui subordinava ogni altra cosa, finanche la bellezza. Ekhof interpretava i suoi ruoli, parlava e si muoveva sulla scena, così come si parla e ci si muove per davvero; non già conformandosi a quanto prescritto da un generico concetto di genere, ma assecondando la particolare indole dei suoi personaggi, senza mai allontanarsi dalla verità e dalla natura.²⁰⁶ Il suo stile recitativo era perfettamente consono a quelle opere che gli autori drammatici avevano composto nello stesso spirito - ragion per cui Ekhof era in grado di interpretare magistralmente il personaggio di Odoardo,²⁰⁷ ma poco o nulla si confaceva alla tragedia francese che esigeva un modo di recitare che fosse conforme al falso sistema di regole da cui traeva origine. E in effetti era un'esperienza decisamente bizzarra vedere un personaggio di Corneille interpretato da Ekhof, che pretendeva di declamare i pomposi dialoghi epici francesi con accento prosaico, e di imporre a caratteri eccessivi e superbi una gestualità ispirata a semplicità e naturalezza. Ma torniamo alle conseguenze negative che scaturiscono dalla pretesa che l'attore reciti ricorrendo massicciamente all'uso di gesti semplicemente belli e aggraziati. Dal momento che lei non ha ancora letto lo scritto di Löwen colgo l'occasione per sottoporre alla sua attenzione un passo, tratto da quell'opera, in cui l'autore fa delle considerazioni con cui tutto sommato concordo: «Riccoboni»,²⁰⁸ afferma Löwen, «nella sua opera *L'art du théâtre* raccomanda alcune regole all'attore che, ove questi decidesse di conformarvisi, lo renderebbero decisamente pedante. Non è mia intenzione elencare tutte quelle regole noiose e confutarle una per una. Mi limiterò a prendere in considerazione quelle che riguardano il movimento delle mani, in merito al quale Riccoboni così scrive:²⁰⁹ "Quando [...] (si) vuole alzare [...] (un braccio), conviene, che la parte superiore, cioè quella, ch'è dalla spalla al gomito, si spicchi prima dal corpo, e tragga poi le due altre, che non debbono prender forza al muoversi altro, che successivamente, e senza veruna violenza, né impeto. Adunque

la mano sarà l'ultima a fare azione. Dee questa starsi rivolta all'ingiù, finché la parte, che comincia dal polso l'avrà portata all'altezza del gomito; allora essa si volta all'insù, mentre che il braccio seguirà il movimento suo per alzarsi fino a quel punto, a cui si dee arrestare".²¹⁰ Non trova che tutto ciò sia null'altro che pedanteria? E non le sembra che questa regola sia atta a far muovere fantocci anziché attori e oratori in carne e ossa che devono essere in grado esprimersi anche attraverso i gesti delle mani?»²¹¹ Lei ha innegabilmente ragione mio caro Löwen! Ma allora perché poi consiglia agli attori di procurarsi un testo come quello di Hogarth dedicato all'analisi della bellezza:²¹² un testo da cui non potranno tirar fuori nulla di buono e che anzi potrebbe facilmente indurli in errore, tanto quanto quello di Riccoboni?

È tempo che la verità che è stata finora sacrificata alla bellezza si prenda la sua bella rivincita su quest'ultima. Ragion per cui in questa mia trattazione intendo interessarmi solo della prima e trascurare al tutto la seconda. Va da sé che ciò che dirò sull'argomento potrebbe essere ben poca cosa e soprattutto non è detto che sia particolarmente interessante. Intanto, però, se ha bisogno di scansioni su cui riporre e ordinare i preziosi frutti delle sue osservazioni, non si dia pena: sono il suo uomo, sono qui per fornirle ciò di cui ha bisogno. E chissà che non riesca a fare di lei un attento e diligente collezionista di informazioni. Mi sembra che nella nostra natura sia una sorta di *fuga vacui*, una tendenza a rifuggire dal vuoto. Ragion per cui non possiamo vedere una stanza sgombra senza essere presi dal desiderio di arreararla, né un armadio vuoto senza desiderare di riempirlo.

LETTERA VIII

Penso di avere già spiegato a sufficienza in un'altra mia opera²¹³ quale significato io attribuisca al termine rappresentazione²¹⁴ e quale invece al termine espressione e penso di avere altresì tracciato una linea di confine, netta e precisa, tra questi due concetti. Con il termine rappresentazione designo anche in questa sede ogni raffigurazione sensibile di oggetti da cui l'anima è compresa; con il termine espressione ogni raffigurazione sensibile del contegno, della disposizione che l'anima assume in quanto compenetrata dal pensiero di un determinato oggetto, ovvero ogni raffigurazione sensibile dello stato d'animo complessivo indotto dal pensiero. Anche nella fattispecie, ovvero in rapporto alla teoria dell'azione mimica, la rappresentazione può essere perfetta o imperfetta. Perfette possono essere le sole rappresentazioni che hanno per oggetto le fattezze, l'atteggiamento, i movimenti di corpi simili al nostro. Tutto il resto, se pure si presta ad essere reso per mezzo dell'atteggiamento, produrrà pur sempre rappresentazioni che - in rapporto alla loro natura particolare ovvero generale - potranno dirsi più o meno imperfette. Ad esempio di una montagna potremo indicare l'altezza tendendo la mano e tutto quanto il corpo verso l'alto, reclinando la testa all'indietro e sollevando lo sguardo; analogamente potremo indicare la sua estensione descrivendo un semicerchio con le braccia. Ma lei si rende conto da sé quanto debole e imperfetta sia una siffatta rappresentazione sensibile dell'oggetto e quanto essa necessiti di essere sostenuta dalla parola onde risultare intelligibile, a meno di non poter essere definita in rapporto al tutto. La montagna da imitare e il corpo umano che la imita sono due entità tra loro troppo dissimili, che a stento hanno dei punti di contatto. I movimenti degli animali sono già più imitabili: si pensi a mo' d'esempio all'andatura superba e impettita del cavallo e alla facilità con cui i ragazzi, nei loro giochi, riescono a imitarla. Ma ciò che in assoluto si presta a essere imitato con maggiore facilità sono i movimenti e le configurazioni del corpo umano. Tutto l'atteggiamento di Minna²¹⁵ che rincorre il maggiore - che a sua volta tenta di sfuggirle - che invano tenta di trattenerlo e che infine dopo avere espresso in vario modo tutto il dolore e il turbamento che le opprimono l'anima si rifugia nella sua camera, tutto questo atteggiamento potrà ben essere imitato dall'oste, che magari - mentre lo racconta nel terzo atto - non lo rappresenterà sin nei minimi dettagli ma che ciò non di meno sarà perfettamente in grado di indicarlo compiutamente.²¹⁶ Egli protenderà le mani come se volesse afferrare e trattenere qualcosa, solleverà lo sguardo al cielo e si asciugherà gli occhi, volgerà il corpo ora da una parte ora dall'altra come chi sia in preda a grande confusione e tenderà addirittura ad assumere un tono di voce più femminile. L'imitazione in questa scena è troppo naturale perché anche il più mediocre degli attori possa fallire il colpo.

Ma perché in questo luogo l'imitazione è così naturale? Forse perché l'oste raccontando l'accaduto vuole comunicare alla cameriera²¹⁷ un'idea quanto mai chiara e vivace dell'avvenimento a cui ha assistito e di cui, curioso com'è, vorrebbe ben conoscere la spiegazione? O forse perché, mentre racconta, la sua idea raggiunge un tale grado di vivacità che egli non può fare a meno di renderla anche attraverso le espressioni del volto e i movimenti del corpo? Comunque si voglia interpretare il modo di fare dell'oste, che lo si voglia spiegare riconducendolo alla prima piuttosto che alla seconda causa poco importa. Entrambe sono di per se stesse

giuste: nell'un caso di rappresentazione sarà valida l'una, nell'altro la seconda. Ma esse di norma procedono di pari passo. Perché più ci sforziamo, comunicandola ad altri, di conferire vivacità all'idea di una cosa, tanto maggiore vivacità quell'idea acquisisce in noi stessi.

Se un maestro vuole svergognare un allievo, richiamando la sua attenzione su un atteggiamento disdicevole, sconveniente a cui questi è aduso, allora lo riproduce egli stesso, volgendolo leggermente in caricatura. Se un'istitutrice vuole insegnare alla sua pupilla a rendere aggraziati i movimenti del corpo e le espressioni del volto le si propone come un modello di grazia degno di essere imitato, atteggiando il corpo e il volto come si conviene. Se un uomo accusato di aver percosso qualcuno vuole tentare di discolarsi in presenza del giudice, allora mentre narra l'accaduto imita, esagerandole, tutte quelle espressioni e tutti quegli atteggiamenti dai quali si è sentito offeso e ai quali un uomo d'onore come lui non ha potuto reagire altrimenti che con un sonoro ceffone all'offensore di turno. In tutti questi casi, come vede, ricorrono entrambe le cause da cui traggono origine i gesti pittorici: la rappresentazione dello sconcio commesso dall'allievo nel caso del precettore, quella della bellezza del contegno aggraziato nel caso dell'istitutrice, e ancora quella della gravità dell'offesa ricevuta nel caso del reo operano troppo potentemente in ciascuno di loro per non prorompere dall'anima sotto forma di espressioni del volto e movimenti del corpo, sempre però accompagnati da espressione. Sono soprattutto il proposito di svergognare, istruire e giustificare a esigere che si faccia uso di gesti pittorici, poiché detti propositi riescono a sortire gli effetti desiderati solo attraverso una vivace rappresentazione dell'oggetto, e la rappresentazione sensibile di un fenomeno visibile è il mezzo più potente per procacciarne anche ad altri la cognizione. Anche a loro si può riferire la famosa massima:

Segnius iritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.²¹⁸

Ma l'esperienza ci insegna che sia pure senza l'intervento di alcuna mira precipua, la sola vivace rappresentazione di un dato oggetto nel pensiero è di per sé sufficiente a indurre l'imitazione di detto oggetto. «Una piena rappresentazione intuitiva di un'azione», afferma Tetens in uno dei suoi eccellenti lavori, «reca in sé l'impulso a compiere quell'azione. Se pensiamo delle parole, le diciamo interiormente e se questo nostro parlare interiore si fa più vivace, ecco che cominciamo ad atteggiare le labbra come se stessimo effettivamente parlando».²¹⁹ E andiamo avanti in questo modo, finché - pur essendo spesse volte soli in tali frangenti - non cominciamo a produrre effettivamente dei suoni, distintamente percepibili, alla stregua di chi volesse comunicare a qualcuno quel che gli passa per la mente in quel momento. Volendo è possibile generalizzare questa massima di Tetens e affermare che ogni compiuta rappresentazione intuitiva di una cosa, di un avvenimento, che non deve necessariamente essere un'azione umana, reca con sé l'impulso, lo stimolo a imitarla. La qual cosa è già stata rilevata da Home in rapporto al grande e al sublime: «La vista di un oggetto di grandi dimensioni», sostiene Home, «allarga il petto e fa sì che lo spettatore cerchi di apparire più grande. Questo atteggiamento si manifesta con particolare evidenza nella gente semplice, ovvero in quegli individui che non curandosi affatto delle convenienze sociali lasciano piena libertà di espressione alla natura. Quando individui del genere

descrivono oggetti di grandi dimensioni, assecondando un istinto naturale, si gonfiano ispirando l'aria a pieni polmoni. Un oggetto elevato produce una differente espressione del sentimento, dacché induce lo spettatore a tendersi verso l'alto, drizzandosi sulla punta dei piedi». ²²⁰

Ma dal momento che nulla desta nell'essere umano un interesse pari a quello per i suoi stessi simili e visto e considerato che nulla egli è in grado di rappresentare in maniera altrettanto perfetta, all'infuori delle qualità e delle modificazioni del corpo umano, va da sé che proprio la rappresentazione intuitiva di dette qualità e modificazioni è ciò che più frequentemente e con tanto maggiore vigore lo spinge all'imitazione. Poniamo che un individuo che abbia assistito più volte alla medesima rappresentazione e che soprattutto sia troppo avvezzo a frequentare il teatro per lasciarsi coinvolgere più di tanto da quanto accade in scena, poniamo – dicevo – che un individuo del genere abbia la fortuna di scovare tra gli spettatori un novellino, tutto preso e compreso dalla rappresentazione. A questo punto lo spettacolo che va in scena nel parterre sarà per lui di gran lunga più spassoso di quello che ha luogo sul palcoscenico. Il giovane spettatore totalmente immedesimato nell'azione scenica riproduce, sia pure con minore enfasi, tutte le espressioni che si dipingono sul volto dell'attore, finanche taluni suoi movimenti. Pur senza sapere cosa l'attore dirà, atteggia il volto a serietà piuttosto che a letizia così come vede fare all'interprete in scena. Il suo volto, come uno specchio, restituisce l'immagine fedele di tutte le differenti espressioni che i personaggi assumono in scena: fastidio, scherno, curiosità, rabbia, disprezzo. La sua imitazione cesserà solo nel caso in cui i suoi sentimenti personali intralcino e si sovrappongano alle impressioni che provengono dall'esterno reclamando il proprio diritto a manifestarsi attraverso l'espressione. Osservazioni di questo tipo ci persuadono del fatto che Aristotele aveva pienamente ragione quando assegnava all'uomo la preminenza sulla scimmia quanto alla capacità imitativa. ²²¹

Quanto appena detto sulla possibilità di essere per così dire contagiati dalla mimica, dalla gestualità altrui è importante per l'attore, specie per quello comico, perché può in taluni casi consentirgli di conferire particolare vivacità alla sua recitazione di controcena. Tuttavia l'attore può lasciarsi andare all'imitazione di gesti altrui solo a patto che ricorrano due condizioni essenziali: innanzitutto è necessario che ciò che dice il suo interlocutore desti il suo più vivo interesse, e poi è necessario che nessun sentimento proprio, che contraddica l'imitazione, si faccia strada in lui fintantoché è impegnato nell'ascolto dell'altro. Se l'attore che imita comincia a provare fastidio mentre l'altro sorride, va da sé che non potrà sorridere come fa lui. Ma fin dove può spingersi l'imitazione nell'atteggiamento, quando è lecita e quando invece non lo è, è una questione che non è ancora il caso di affrontare. Prima è necessario approfondire la nostra conoscenza dell'espressione.

A questo punto voglio solo accennare a una riflessione molto importante che pure si presta ad essere fatta in questo luogo e che riguarda la gran quantità di figure retoriche, specie di metafore che ricorre tanto nel linguaggio delle parole quanto in quello dei gesti, sia che si voglia renderla per mezzo dell'imitazione sia che si voglia renderla attraverso l'espressione. Ogni rappresentazione imperfetta, soprattutto di oggetti invisibili e di idee spirituali deve per forza di cose realizzarsi per mezzo di immagini e così accade di fatto. Se pensiamo a un animo elevato solleviamo il corpo e lo sguardo, se invece il nostro pensiero corre a un individuo testardo assumiamo una postura rigida, serriamo il pugno e teniamo ritta la schiena. L'imitazione si realizza attraverso sottili analogie soprasensibili che hanno consentito di trovare

anche nel linguaggio delle parole termini atti a designare oggetti non percepibili per mezzo dell'udito né per mezzo degli altri sensi. Volendo, potrei fornirle una quantità pressoché infinita di esempi di atteggiamenti figurati. Gradisce forse un esempio di metonimia laddove si designa l'effetto in luogo della causa? Il servitore, mentre parla dello sgradito castigo che potrebbe ricevere dal suo padrone per le sue malefatte, si sfrega la schiena utilizzando la mano che presume il suo padrone utilizzerà per batterlo di santa ragione, neanche potesse già sentire il dolore che gli procureranno le legnate. O non preferisce piuttosto un esempio di metonimia, dove si indica, anziché la cosa, un rapporto esteriore? Parlando, anziché dire Dio o gli dei si nomina quella che si presume essere la loro dimora ultraterrena, il cielo: e così se solleviamo la mano e volgiamo lo sguardo verso il cielo intendiamo chiamare i numi a testimonio della nostra innocenza, implorare la loro protezione e supplicarli di vendicarci. O ancora non vuole per caso che le faccia un esempio di sineddoche? E allora volendo significare un'intera famiglia si indica uno solo dei suoi membri al momento presente; volendo intendere l'intero esercito nemico si addita il singolo nemico che per primo ci venga a tiro. E non vorrebbe infine che utilizzassi la figura retorica dell'ironia? Ragion per cui la giovane fanciulla che rifiuta un pretendente che disprezza lo sbeffeggia facendo una profonda riverenza. Nel linguaggio dei gesti troverà anche una gran quantità di allusioni: lavarsi le mani significa affermare la propria innocenza, una mano piantata al centro della fronte con l'indice e il mignolo ritti e le altre dita piegate indica l'infedeltà della donna, soffiare sul palmo della mano vuota designa l'idea del nulla. Tuttavia se vogliamo attenerci scrupolosamente ai confini che abbiamo tracciato in precedenza non si può affermare che le allusioni rientrino nel campo della mimica, dal momento che si riferiscono ad aneddoti, opinioni, modi di dire particolari. I gesti figurati invece, che se sono tali traggono origine proprio dalle idee e per ciò stesso devono risultare intelligibili a tutti, non possono e non devono essere tralasciati nella teoria dell'azione mimica.

L'italiano che in genere si esprime in maniera ragguardevole anche attraverso i gesti ed è aduso a conferire una grande vivacità alle proprie espressioni, volendo mettere in guardia qualcuno contro un individuo falso e subdolo, è solito ricorrere ad una pantomima quanto mai eloquente (fig. 1, p. 383): lancia uno sguardo di traverso, carico di diffidenza, verso quell'individuo, con l'indice di una mano rivolto verso il basso lo indica furtivamente, quindi volge leggermente il corpo verso colui che intende mettere in guardia e con l'indice dell'altra mano tira in basso la gota da quella parte, così che l'occhio su quella parte del volto si fa più grande dell'altro, che comunque l'espressione della diffidenza tende di per sé a restringere leggermente. Ne risulta un doppio profilo, dal momento che le due metà del volto sono tra loro quanto mai dissimili. Dapprincipio avevo intenzione di spiegarle questo atteggiamento come una rappresentazione figurata dell'ipocrisia, congiunta all'espressione della diffidenza. Se non che, ripensandoci, mi sembra che un volto così deformato, reso così dissimile da se stesso non si presti ad essere considerato come un'immagine del carattere. La parte del volto rivolta verso l'individuo sospetto ha in tutto e per tutto l'espressione della diffidenza, dall'altra parte invece la gota tirata in basso serve esclusivamente ad aprire viepiù l'occhio e l'apertura dell'occhio denota perfettamente l'attenzione che è necessario prestare a quell'individuo. È sorprendente come un atteggiamento che risulta immediatamente comprensibile a tutti come questo sia poi tanto difficile da spiegare.



Un altro atteggiamento, non meno eloquente, assume l'italiano che voglia far mostra di infischiarvene di una minaccia o di un ammonimento (fig. 2): con la punta delle dita di una mano con il dorso rivolto verso l'alto si strofina leggermente, un paio di volte, la parte inferiore del mento, mentre con fare leggermente beffardo e ridendosiela tra sé e sé curva appena il capo da una parte. Chiunque è in grado di decifrare questa espressione ma spiegarla è ancora più complicato di quanto non fosse spiegare l'altra. Forse che l'Italiano così facendo vuole significare quello che il Tedesco della Germania settentrionale vuole dare ad intendere utilizzando la locuzione: *dass ihn etwas nicht rage?*²²² O non dovrebbe piuttosto significare che la cosa lo tocca tanto quanto un granello di polvere che gli sia rimasto impigliato nella barba? Le confesso in tutta onestà che non ne ho idea, e l'avverto che bene spesso si darà il caso che io le faccia un'analogha confessione, anche con riferimento ad espressioni tutto sommato non particolarmente complicate in uso presso tutte le nazioni. Quanto più la natura ci

concede di penetrare nei suoi recessi, tanti più misteri ci si parano innanzi: le sottigliezze della natura fisica sfuggono ai nostri occhi come quelle della natura spirituale al nostro ingegno.

LETTERA IX

Lei ha senza dubbio ragione quando afferma che uno scritto sull'azione mimica frutto delle fatiche di un intellettuale italiano non potrebbe non essere un'opera di grande pregio. Le osservazioni sono fondamentali per elaborare una teoria dell'azione mimica, come del resto per elaborare una teoria relativa a qualsivoglia arte. E la bontà delle osservazioni dipende non tanto, o quanto meno non soltanto, dalla capacità di vedere bene e a fondo nelle cose, quanto piuttosto dalla verità, dalla forza e dalla varietà degli oggetti che si offrono alla vista dell'osservatore attento. Mi sembra che lei sia altrettanto nel giusto quando afferma che l'attore tedesco potrebbe ben prendere a prestito delle espressioni dall'attore italiano, ma solo a patto di sceglierle con cura e utilizzarle con moderazione. Prendendo a modello l'attore italiano, l'attore tedesco finirebbe con l'imbattersi in espressioni che sono frutto della maggiore irruenza delle passioni e che pertanto possono darsi solo in quei paesi situati più a Mezzogiorno, dove il sangue è più caldo; espressioni che però anche noi, proprio in virtù di tale loro eccesso di verità, siamo in grado di comprendere immediatamente. Del resto sarebbe sufficiente che i nostri attori imitandole le attenuassero appena un po', perché noi tedeschi non ci si avveda più della loro origine straniera. Ritengo che con i gesti accadrebbe pressappoco quanto è accaduto con certe idee grandi eppure semplici partorite dalla mente del genio. Una sola e unica mente fu in origine in grado di pensarle, ma una volta che le ebbe pensate tutti poterono comprenderle.

È tempo che i gesti pittorici, a proposito dei quali in questo luogo non saprei cos'altro aggiungere di importante, lascino il passo a quelli espressivi. E dal momento che i gesti espressivi sono quanto mai numerosi e vari sono tentato di raggrupparli in classi per facilitarne l'analisi. Alcuni di questi gesti sono intenzionali: si tratta di azioni esterne volontarie attraverso le quali si palesano i moti, i desideri, le passioni dell'anima che detti gesti sono atti a soddisfare. In questa categoria rientrano ad esempio il piegarsi in direzione dell'oggetto che desta il nostro interesse, la postura rigida e pronta all'aggressione di chi sia in preda all'ira, le braccia protese dell'amore, le mani spinte in avanti per timore e per spavento. Altri gesti possono dirsi imitativi, in quanto imitano non già l'oggetto precipuo del nostro pensiero, quanto piuttosto lo stato, gli effetti e le modificazioni da quello prodotti nell'anima e che per questo possono altresì dirsi analoghi. I gesti analoghi traggono origine in parte dall'istinto dell'anima che tende a ricondurre, ad assimilare alle idee sensibili quelle che tali non sono e quindi a riprodurre figuratamente, per mezzo di immagini, i suoi effetti non immediatamente sensibili, non appena questi abbiano acquisito la necessaria vivacità: come quando, volendo rifiutare un'idea la si respinge,

la si accantona - per così dire - accompagnandola con la mano aperta con il palmo rivolto verso il basso; in parte dalla naturale influenza che le idee esercitano le une sulle altre, dalla comunicazione che si istituisce, se così mi posso esprimere, tra le due regioni delle idee chiare e di quelle oscure, che sono solite guidarsi e modificarsi vicendevolmente. Così, ad esempio, la successione delle idee determina il passo, che si fa ora più lento ora più veloce, ora più risoluto ora più incerto, ora più o meno uniforme. L'andatura scaturisce dalle idee oscure che tacitamente governano la volontà e che traggono la legge della loro successione dalle idee chiare dominanti: queste influenzano quelle e viceversa. Ragion per cui ogni particolare modo di pensare, ogni moto interiore e ogni passione produce una sua particolare andatura, sicché a tutti i caratteri è possibile riferire quello che la sposa di Ercole diceva di Lico:

Qualis animo est, talis incessu.²²³

Ci sono poi gesti che sono fenomeni involontari, e che pur essendo indiscutibilmente effetti fisici dei moti dell'animo, per noi sono null'altro che segni che la natura attraverso misteriosi legami ha voluto collegare alle passioni dell'anima, affinché, sostiene Haller, nella vita comune nessun uomo possa ingannare con eccessiva facilità un altro uomo.²²⁴ Nessuno ci ha ancora spiegato in maniera soddisfacente perché le idee tristi agiscano sulle ghiandole lacrimali e quelle dilettevoli sul diaframma; perché la paura ci faccia impallidire e la vergogna arrossire. Intendo raccogliere tutti questi gesti sotto la denominazione di gesti fisiologici.

La pregherei di non considerare la partizione dei gesti che le ho proposto come una partizione rigorosamente logica, perché essa non pretende di essere tale: questa partizione va considerata solo ed esclusivamente come la classificazione di un osservatore che in via del tutto provvisoria e senza alcuna pretesa di esaustività vuole tentare di mettere ordine in quei fenomeni che solo a seguito di una ulteriore e più attenta analisi e una volta che siano stati messi a confronto gli uni con gli altri potrà dar luogo alla classificazione che a rigor di logica si conviene loro. Mi auguro che questa precisazione valga a prevenire tutte quelle sterili controversie in cui altrimenti sarei tratto dai fisiologi. È mia intenzione edificare, ragion per cui non è il caso di mettermi a fare la guerra a chicchessia: è nel mio interesse restare neutrale e non farmi coinvolgere nelle beghe tra Stahliani e Meccanicisti;²²⁵ per quanto ritenga che la mediazione di Unzer²²⁶ e di altri sia valsa a comporre almeno in parte la questione. Va da sé che Unzer non approverebbe la mia partizione e questo è fin troppo evidente perché io mi dia la pena di fornirgliene delle prove: lo Stahliano affermerebbe verosimilmente che l'ultimo termine della mia partizione è già compreso

nel primo e quindi mi accuserebbe di aver violato l'antica prescrizione secondo cui i vari termini devono escludersi l'un l'altro a vicenda.

Nella categoria dei gesti che definisco fisiologici ce ne sono molti che si sottraggono al tutto al libero arbitrio dell'anima, e che non si possono né inibire laddove il sentimento reale li solleciti, né tantomeno eccitare ad arte in mancanza di un reale sentimento. Tali sono le lacrime del dispiacere, il pallore della paura, il rossore della vergogna: si tratta a onor del vero di fenomeni che non dovrebbero essere propriamente annoverati tra i gesti, ma che posso non di meno permettermi di assimilare a questi ultimi, a patto di adottare, come in effetti ho fatto, una definizione del gesto un po' più ampia. Dal momento che non pretendiamo l'impossibile dispensiamo di buon grado l'attore dalla riproduzione dei cambiamenti involontari e ci diremo soddisfatti se sarà in grado di imitare con discrezione quelli volontari. E non a caso dico "con discrezione", perché anche alla fattispecie si applica la regola della moderazione che avevamo già prescritto all'attore riferendoci nello specifico alla resa scenica del deliquio e della morte. Un furore così forsennato da strapparsi i capelli, alterare – deformandoli – tutti i lineamenti del viso, da urlare fino a gonfiare ogni singolo muscolo e tale da iniettare gli occhi di sangue, un tale furore, dicevo, può ben darsi in natura, ma se imitato risulterebbe stomachevole. Faccio questa precisazione pensando a certe attrici che chiamate a vestire i panni di Medea utilizzano di quando in quando una gestualità che non è esagerato definire riprovevole e sono solite prorompere in urla che fanno venire la voglia di turarsi le orecchie pur di non udire quegli sconci. Mi chiedo se sia proprio necessario offendere i sensi per toccare il cuore.

Non esiste che un mezzo per produrre attraverso l'imitazione certi scuotimenti involontari del corpo. Ma è un mezzo che non è alla portata di tutti. Quintiliano²²⁷ racconta di aver visto attori che dopo aver interpretato un ruolo triste e commovente continuavano a piangere pur avendo deposto da parecchio tempo la maschera. E quanto a sé ci tiene a precisare che spesse volte, mentre pronunciava le sue arringhe, gli è capitato di non riuscire a trattenere le lacrime e finanche di impallidire. Perché accadano cose simili è innanzitutto necessario possedere una fantasia estremamente eccitabile, quale deve a ragione essere la fantasia di ogni artista; quindi esercitare questa fantasia così che essa sia in grado di produrre con estrema rapidità immagini commoventi; e infine compenetrarsi ogni volta dell'oggetto a cui è rivolto il pensiero. Solo allora i fenomeni di cui sopra si producono di per se stessi, in modo affatto spontaneo, ovvero senza il concorso della nostra volontà e senza la nostra cooperazione, proprio come accade nella vita reale. E non è da escludere che sottoponendo la fantasia a una più frequente stimolazione sia altresì possibile indurre talune disposizioni fisiche e talune abilità. Io conosco attori ai quali basta un attimo perché si riempiano loro gli occhi di lacrime e le prefiche, quelle

piagnone prezzolate ai cui servigi si era soliti ricorrere un tempo, sembrano avvalorare la mia tesi. Fortunato è l'attore che è in possesso di una tale capacità e sa amministrarla con giudizio! Perché è pur vero che veder cadere una lacrima fa sempre un grande effetto, ma mi sembra anche che consigliare all'attore di eccitare la fantasia al punto da riuscire a produrre immagini commoventi come quelle reali sia quanto meno pericoloso. E il perché gliel'ho già spiegato nella seconda lettera. L'attore che possieda una tale capacità si metta alla prova e prima di abbandonarsi alla piena della fantasia verifichi se possiede genio a sufficienza per gestire la situazione come si conviene. È capace, per dirla con Shakespeare,²²⁸ pur nel torrente, nella tempesta, nel turbine – diciamo così – della passione di moderarsi e soddisfare le esigenze della propria arte? Se l'attore è in grado di fare tutto ciò allora è un vero genio e con la sua recitazione riuscirà a commuoverci fin nel profondo del nostro animo laddove altri riescono a stento a sfiorarlo. E dal momento che mi sembra improbabile che gli si offra l'occasione di ripetere la temeraria impresa dell'antico attore Polo che, dovendo recitare la parte di Elettra, era solito portare con sé in scena l'urna contenente le ceneri del suo stesso figlio, mi asterrò dal metterlo in guardia dal ripetere una simile impresa.²²⁹ I sentimenti veri si impossessano con troppa facilità del cuore e così facendo finiscono con l'inibire o falsare quelle espressioni che, nelle intenzioni dell'attore, avrebbero dovuto rafforzare.

LETTERA X

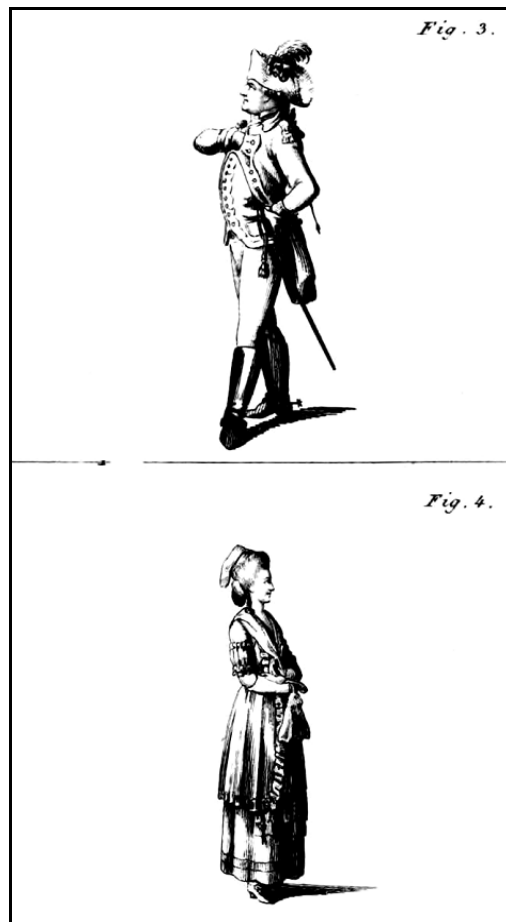
Tra i differenti stati d'animo esprimibili attraverso il corpo prendiamo in considerazione innanzitutto quello della calma inattiva; poiché anche questo stato d'animo ha, in certo qual modo, un'espressione propria. Non sto qui neanche a spiegare cosa io intenda per calma inattiva: lei vorrà concedermi di essere tanto addentro alla conoscenza della psicologia da sapere che l'anima non è mai inattiva, neanche quando tutte le sue forze e propensioni si trovano nel più perfetto degli equilibri, quando siamo immersi nel sonno più profondo. Tuttavia se prima non ho voluto impelagarmi con la fisiologia, ora non voglio metter bocca in metafisica e quindi mi accontento di prendere le cose per come appaiono anziché lambiccarmi il cervello su ciò che esse effettivamente sono. Mi basta che in taluni frangenti gli individui non abbiano consapevolezza di alcuno sforzo intellettuale, di alcuno stimolo a compiere attività esteriori, né di qualsivoglia moto percettibile del proprio cuore.

Si immagini allora un individuo che contempla il tranquillo spettacolo della natura; non come fa in Diderot l'entusiasta Dorval che respira energicamente, a pieni polmoni,²³⁰ bensì calmo e tranquillo, come calma e tranquilla è la natura che contempla; oppure se lo figuri mentre ascolta l'indifferente conversare dell'amico o del vicino: e non troverà nella sua espressione alcuna traccia sensibile vuoi di piacere vuoi di fastidio, nessuna ruga pronunciata sulla fronte, intorno agli occhi o alle labbra, lo sguardo non sarà acuto né spento o inquieto, tutto sarà calmo, contenuto, in perfetto equilibrio. A farla breve lei si troverà di fronte alla calma così come l'ha raffigurata Le Brun.²³¹ L'espressione del volto si converrà allo stato d'animo, sarà il suo analogo. Anche l'atteggiamento del resto del corpo sarà foriero della calma e inattività dell'anima; sia che l'individuo in questione se ne stia in piedi, sia che se ne stia seduto. Egli terrà le mani oziose raccolte in grembo oppure infilate in tasca, imbisacciate al petto o alla cintura; se non così, terrà le braccia incrociate, e nel caso in cui stia in piedi è possibile che porti le braccia all'indietro; nel qual caso l'una mano terrà l'altra all'altezza della schiena. Il fatto che egli giocherelli appena, leggermente, con le dita potrebbe tradire una volta di più l'assenza di un'effettiva attività dell'anima; ma questo movimento delle dita che sarà ora più lento ora più veloce, ora più lieve ora più sostenuto rivelerà nello stesso tempo una segreta disposizione a inverarsi in movimenti più o meno gradevoli. Da seduto egli incrocerà i piedi, egualmente oziosi, ora sovrapponendo i soli malleoli, ora ripiegandoli all'indietro stinco su stinco, ora accavallando le gambe all'altezza delle ginocchia, e anche in questo caso potrebbe prodursi senza sforzo un leggero movimento; tutto il corpo ci apparirà ora in una postura più ritta e semplicemente placida, ora più

obliqua e indolente, assai prossima quest'ultima all'atteggiamento di chi se ne stia completamente disteso e che ci rivela essere l'individuo in questione pronto ed incline ad addormentarsi.

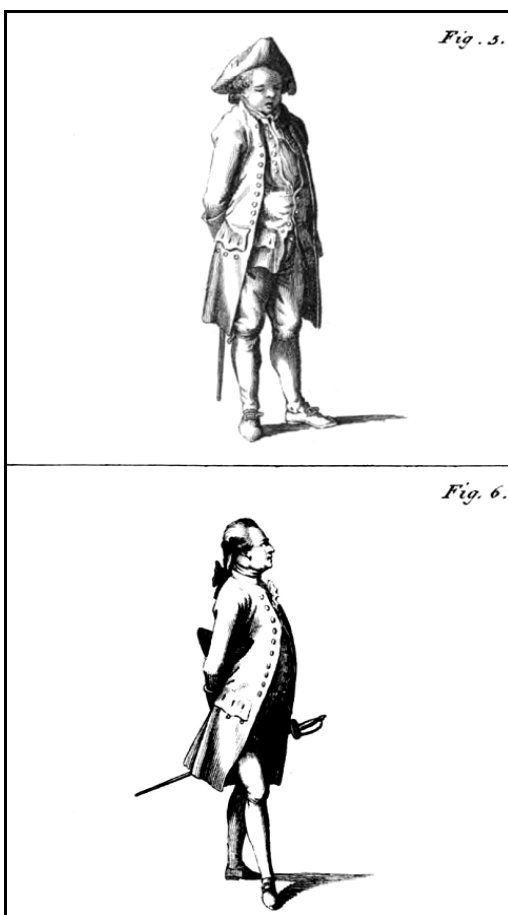
Tutte le varietà di atteggiamento che ho sin qui descritto come pure quelle che ho trascurato hanno ovviamente la loro ragione precipua, così come una loro ragione precipua hanno nel complesso gli atteggiamenti e le posizioni che di quelle offrono differenti sfumature. Nell'un caso vi è maggiore vivacità, forza, propensione al piacere; nell'altro vi è maggiore indolenza, rilassatezza, gravità, tedio. La ragione di questa differenza dipende in parte dall'oggetto stesso della nostra contemplazione ovvero del nostro racconto, che non può mai essere totalmente indifferente, e che anzi, per quanto da lungi, ci predispone maggiormente a compiere movimenti gradevoli oppure molesti; in parte dal soggetto che accoglie le impressioni, dall'uomo. In rapporto ad uno stesso identico oggetto individui differenti si atteggianno in maniera probabilmente assai diversa. Ora, questo può dipendere una volta di più dall'umore impercettibile del momento, che è a sua volta un residuo delle impressioni precedenti, come pure da una condizione mutevole del corpo; ma è fuor di dubbio che tali differenze traggano origine in misura considerevole dal carattere, dalla peculiare maniera di pensare e sentire di ciascun individuo. Così come dalla superficie di un volto tranquillo non spariscono mai i più cospicui tratti distintivi, anzi probabilmente è proprio in questo stato di calma che essi sono riconoscibili nella maniera più netta e inequivocabile; così anche nella postura e nell'atteggiamento di un corpo in stato di quiete restano tracce visibili del carattere individuale. Senza la tensione muscolare che l'anima produce per mezzo di una attività ininterrotta di cui essa è per ciò stesso inconsapevole, tutto il corpo si ripiegherebbe su se stesso e si accascerebbe al suolo; ragion per cui il modo in cui l'anima sostiene e conduce il corpo è di per sé una prova del grado della sua continua attività interiore. Analogamente in ogni anima vi sono alcune idee dominanti e alcune inclinazioni predilette che da queste dipendono; e quand'anche queste idee ad un dato momento tacessero in lei, ciò non di meno una loro debole traccia si manifesterebbe nell'atteggiamento esteriore del corpo; la postura abituale tradirà lo stato d'animo abituale; nella postura abituale di un individuo si scoprirà un principio, un accenno di espressione. Consideri, per amore di brevità, solo un paio di posture erette. L'individuo orgoglioso (fig. 3, p. 390), dovendo mettere la mano in tasca, preferisce infilarla nella tasca più prossima alla sommità del petto, mentre se l'altra mano è libera gli piace recarsela sul fianco con il palmo rivolto all'insù e il gomito teso in avanti; egli ama reclinare leggermente il capo all'indietro; la distanza che separa un piede dall'altro - entrambi con le punte rivolte verso l'esterno - è maggiore del solito, oppure se uno dei due piedi funge da appoggio, allora l'altro è volentieri spinto in avanti. Un carattere più dolce, ma non per

questo più debole o indolente, ama tenere le braccia intrecciate all'altezza della metà del corpo; la testa è in posizione verticale, non è né spinta all'indietro né protesa in avanti; egli procede a passi ravvicinati e gli stessi piedi non sono rivolti verso l'esterno ma neppure verso l'interno (fig. 4). Come lei avrà di certo compreso, quello che le ho appena descritto, è l'atteggiamento prediletto dalle nostre signore, che la natura ha reso più dolci del sesso forte, o che, se non altro, di tanto in tanto anche solo facendo ricorso all'arte sembrano essere tali. Le mani raccolte sulla schiena e quindi ben lungi dal compiere una qualsivoglia attività (fig. 5, p. 391) denotano grande flemma, totale sbadataggine, spensieratezza. Tuttavia la grassezza del ventre che fa sì che le braccia ricadano,



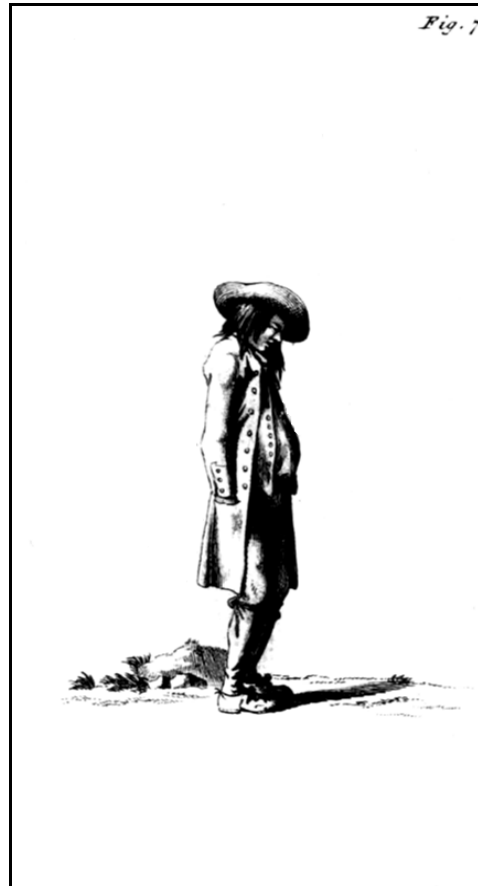
diciamo così, naturalmente lungo la schiena, può rendere questa posizione più comoda. Ma, a parte il fatto che può ben darsi in casi del genere un'altra posizione altrettanto comoda - il soggetto se ne sta con le mani piantate su ambo i fianchi - la grassezza basta di per sé a far sorgere il lieve sospetto di essere in presenza di un'indole flemmatica.

Questo atteggiamento - se assunto da un individuo orgoglioso - acquisisce un particolare significato, diventa significativo ed eloquente in rapporto alla sua indole. Una certa sbadataggine e spensieratezza sono molto simili all'orgoglio e, quando ad assumere un tale atteggiamento è un individuo orgoglioso, petto e ventre sono spinti maggiormente in avanti; quel che manca nel caso di un soggetto orgoglioso sono solo i piedi rivolti verso l'interno, la posizione ritta di tutto il tronco e la testa che pende viepiù in avanti (fig. 6). Del resto non è mai possibile riconoscere con sicurezza un carattere sulla base di singoli tratti. È sempre meglio osservarli tutti contemporaneamente. Estremamente eloquente, infine, è una testa che non si tiene ritta sulla cervice, ma ricade in avanti sul petto;²³² le labbra



dischiuse che lasciano cadere il mento; gli occhi con la pupilla per metà nascosta dalle palpebre; le ginocchia piegate; il ventre sporgente; i piedi rivolti verso l'interno; le mani conficcate nelle tasche o addirittura le braccia che ricadono penzoloni (fig. 7, p. 392). Come si fa a non riconoscere al primo sguardo l'anima fiacca e inattiva, incapace di prestare attenzione o di interessarsi a qualcosa; un'anima mai vigile, che non possiede nemmeno quel tanto di energia per scuotere i muscoli, così che il corpo si conduca e le membra si atteggiino convenientemente. Solo un individuo estremamente sciocco e pigro può assumere una postura così insulsa, senz'anima.

Non ho sottomano i *Physiognomische Fragmente* di Lavater,²³³ ma quand'anche ce li avessi qui sulla mia scrivania, li consulterei solo malvolentieri. Le idee altrui, idee sulle quali non avessi avuto modo di riflettere attentamente in precedenza, potrebbero facilmente turbare il corso delle mie. Se per caso lei è in possesso di questo libro, vada a leggersi quel che vi si dice a proposito degli atteggiamenti.²³⁴ È difficile che l'autore abbia tralasciato l'argomento, poiché mi ricordo che quel testo conteneva addirittura osservazioni relative ai tratti caratteristici della grafia;²³⁵ il tutto suffragato da prove. Anche a proposito dell'andatura dovevano esserci in quell'opera delle considerazioni, che non sono in grado di verificare.²³⁶ Questi e alcuni altri punti segnano il confine incerto tra le due arti, un margine comune che appartiene tanto alla mimica quanto alla fisiognomica.



A seconda del carattere del personaggio che è di volta in volta chiamato a interpretare l'attore deve valutare che posizione, che atteggiamento assumere in quelle scene in cui deve conversare tranquillamente con qualcuno. Pur potendo disporre di regole precisissime e di un'amplessissima galleria di ritratti l'attore non potrà esimersi dal formulare le proprie personalissime valutazioni, perché la selezione e la realizzazione delle pose sono di sua esclusiva competenza. E vista e considerata la sterminata copia di atteggiamenti che possono darsi in natura, sarebbe comunque impossibile esaurire la materia. Voglio solo aggiungere una considerazione in merito ai cambiamenti che intervengono nella postura quando si passa da uno stato di quiete all'attività. Prendiamo un individuo in stato di quiete. Poniamo che venga indotto o sollecitato a compiere un'attività esteriore. Prim'ancora che questa attività si concretizzi il suo atteggiamento tradirà la sua inclinazione, la sua propensione a compiere quella data azione. Egli, per così dire, si preparerà per quel momento; mani, braccia, piedi, tutto il corpo saranno in certo qual modo pronti ad agire al primo cenno dell'anima. Se la posizione più oziosa che un individuo possa

assumere da seduto, la posizione che è quanto di più distante si possa immaginare da qualsivoglia attività, è quella in cui egli se ne sta appoggiato sul dorso con le braccia incrociate nascoste nel petto, le gambe accavallate con le ginocchia sovrapposte oppure incrociate all'altezza degli stinchi con i piedi tirati all'indietro (fig. 8); l'ultima tra le posizioni che denotano calma, la posizione più prossima a convertirsi in azione è quella in cui il soggetto tiene il busto dritto e rivolto in direzione dell'oggetto che desta il suo interesse, i piedi disuniti, il più possibile paralleli e già saldamente piantati in terra, le mani - come i piedi - separate e avvinghiate alle ginocchia, così che e busto e piedi e mani appaiono in tutto e per tutto pronti a sostenere l'individuo che deve levarsi in piedi e agire (fig. 9). Se la cosa gli procura piacere,



assuma pure Beaumarchais, all'inizio del racconto che è di estremo interesse per Clavigo,²³⁷ la più negligente delle posture: prima di dire quello che al traditore Clavigo non lascerà più dubbio alcuno sull'intenzione del suo viaggio, egli si sarà sicuramente messo a sedere proprio nella maniera che le ho poc'anzi descritto: e se per caso dovesse ritrovarsi con il cappello nella mano destra, ora lo passerebbe nella sinistra così da poter disporre liberamente della prima. Se l'impulso all'azione procede per gradi, altrettanto graduale è la preparazione all'azione. Poniamo di avere i piedi incrociati e tratti all'indietro; dapprincipio li porteremo in avanti, quindi li separeremo completamente; dopo di che dispiegheremo le braccia, e via di questo passo.

Quand'anche non dovesse prodursi alcuna attività esteriore, e si trattasse di prestare attenzione o riconoscere un oggetto esterno, ovvero quand'anche qualcuno ci mettesse a parte di idee interessanti, accadrebbe la stessa cosa. Ci volgiamo verso il nostro interlocutore; ci pieghiamo in direzione dell'oggetto che desta il nostro interesse; il nostro corpo assume ove più ove meno una posizione che tradisce la nostra disponibilità e propensione ad agire. L'anima trabocca all'esterno attraverso quello stesso senso per mezzo del quale riceve le idee che le sembrano essere importanti e in virtù di una segreta simpatia tra tutte le facoltà vengono contemporaneamente stimulate tutte le altre forze esteriori. I cambiamenti che si producono nell'atteggiamento quando l'anima vuole non tanto comprendere quanto piuttosto godere di un oggetto, o quando nella comunicazione delle idee ad essere parte in causa sono non tanto le forze esterne e sensibili bensì quelle interne e spirituali, si potranno di per se stessi agevolmente evincere da quanto esporrò nella prossima lettera.

LETTERA XI

É pur vero quel che lei dice: che in alcune delle mie descrizioni - dimentico della promessa universalità - mi sono soffermato troppo sulle peculiarità di singole nazioni e condizioni. Le mani intascate all'altezza del petto presuppongono una certa foggia di abbigliamento, e i piedi con le punte rivolte verso l'esterno presuppongono addirittura la conoscenza dei rudimenti del ballo. Ma erano immagini concrete quelle che volevo offrire alla sua immaginazione: e come lei ben sa, per realizzare un ritratto - vuoi che questo si componga di linee, essendo destinato alla vista, vuoi che si componga di parole, in quanto indirizzato all'immaginazione - è impossibile prescindere dai tratti caratteristici. L'errore era dettato da necessità e mi auguro che tanto valga ancora spesso a giustificarmi ai suoi occhi. Purché i tratti particolari e accidentali facciano emergere tanto più chiaramente quelli universali.

Abbiamo preso in considerazione l'uomo disinteressato, l'uomo inattivo. L'uomo interessato, quello attivo, è tale perché asseconda un impulso che gli viene o dalla testa o dal cuore. Nell'un caso si produce un'espressione, nell'altro una differente. Egli riflette sulle proprie azioni e sulla propria condizione; medita sul da farsi; valuta quali siano i mezzi migliori per raggiungere il suo scopo, richiama alla mente, esamina, ragiona. L'espressione in questo caso è più o meno vivace a seconda del movente dell'azione. Se a produrre l'azione è semplicemente il pacato amore per la verità, che è desiderio di procacciarsi conoscenza e null'altro, oppure se il tutto si risolve in un dilettevole gioco dell'immaginazione, allora l'espressione che si produce è più debole, misurata, fredda di quella che si produce quando la testa è al servizio del cuore; quando ad essere in gioco è l'effettivo benessere della persona, la sua sorte, ovvero quello che la passione ci dipinge come tale. Quando Amleto entra in scena ridotto in uno stato pietoso e medita sui pro e i contro del suicidio,²³⁸ la sua espressione sarà completamente diversa da quella del freddo moralista che si arrovella sullo stesso argomento, che considera alla stregua di un problema intellettuale e non come una questione che possa avere una qualche rilevanza per il proprio cuore. Tuttavia l'amore per la verità può di per se stesso far nascere un grande interesse. Pitagora immolò un'ecatombe alle Muse quando giunse a dimostrare il teorema che ancora oggi porta il suo nome;²³⁹ e Diodoro Crono soffrì terribilmente perché non fu in grado di controbattere immediatamente le argomentazioni dialettiche di Stilpone.²⁴⁰ Tuttavia avendo fatto una così magra figura in presenza di Tolomeo Soter egli dovette sopportare l'amaro dilleggio del sovrano: la qual cosa accrebbe oltremodo la sua vergogna. Bisognerebbe stabilire se il compiacimento di Pitagora derivasse dal fatto che la sua ragione poteva dirsi finalmente paga

o non piuttosto dall'appagamento della sua vanità e della sua sete di gloria. I filosofi sono sempre stati un manipolo di gente vanagloriosa come hanno ammesso con sufficiente franchezza proprio alcuni dei loro confratelli.

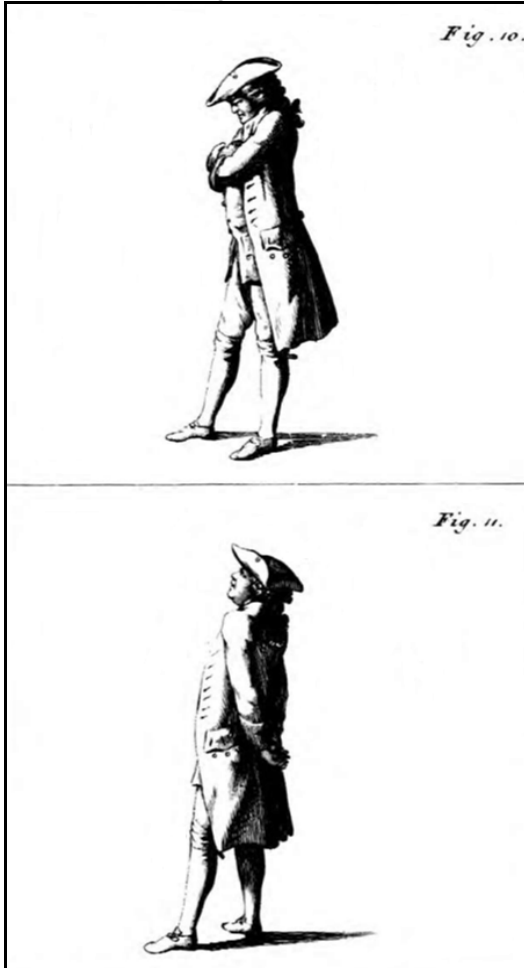
Le meditazioni, i ragionamenti in cui ci imbattiamo nelle opere teatrali derivano quasi sempre dal cuore, scaturiscono dalle passioni: e sono proprio le passioni a dover guidare l'attore nella scelta del tono come pure delle espressioni mimiche; sono le passioni a determinare le più minute modificazioni delle espressioni, il loro esatto grado di calore, le loro più o meno marcate interruzioni e transizioni. Dal momento che tutti questi tratti particolari devono essere ricavati dalle caratteristiche peculiari di ciascuna passione – della qual cosa intendo occuparmi più tardi – in questo luogo mi tengo sulle generali e prendo a considerare il pensatore che entra in scena, come un freddo filosofante che non nutre alcun particolare o più preciso interesse per quanto costituisce l'oggetto delle sue speculazioni. È escluso che io possa sviscerare tutte le espressioni frutto di una siffatta attività interiore: mi limiterò di tanto in tanto ad azzardare qualche considerazione, che potrà servire da modello per parecchie altre considerazioni di analoga natura.

La regola che gli attori più spesso trasgrediscono nelle scene in cui sono chiamati a interpretare personaggi meditatobondi, e dunque soprattutto nei monologhi, è la regola dell'analogia che in natura viene quasi sempre osservata. Sallustio²⁴¹ annovera tra i tratti caratteristici di Catilina anche la sua andatura, a tratti veloce a tratti lenta, e fa derivare questa irregolarità del suo passo dall'inquietudine di una coscienza che si era macchiata di molte infamie, sulla quale in particolare gravava il peso di un assassinio tra i più orrendi. Io non ho nulla da obiettare a questa spiegazione, se non che i progetti, grandi e pericolosi, che Catilina covava contro la patria potrebbero parimenti annoverarsi tra le cause di questo suo particolare modo di condursi. Quando trascorriamo di idea in idea senza difficoltà e senza intoppi, la nostra andatura è più libera, veloce, lineare; quando la successione delle nostre idee procede a fatica allora il nostro passo si fa più lento, trattenuto. Se alla nostra mente si affaccia improvvisamente un dubbio rilevante arrestiamo al tutto la nostra marcia e restiamo immobili; quando l'anima oscilla tra idee differenti, si imbatte dappertutto in ostacoli e difficoltà, allora la nostra andatura diventa disordinata, irregolare, non procediamo dritti per la nostra strada, ma cambiamo continuamente direzione, andiamo ora da una parte ora dall'altra. Donde il passo irregolare che è proprio di tutte quelle passioni ed emozioni caratterizzate da questo incerto oscillare da un'idea all'altra, e che è soprattutto un tratto distintivo di chi sia internamente tormentato dai morsi di una coscienza inquieta, una coscienza che vorrebbe porre fine alla propria agonia, ma è incapace di trovare una soluzione, una via d'uscita.

Così è per l'andatura. Lo stesso dicasi per i movimenti delle mani, che sono leggeri, sciolti, liberi, quando lo svolgimento delle idee procede senza intoppi ed è tale per cui le idee scaturiscono le une dalle altre senza difficoltà. Quando invece il libero fluire dei pensieri si imbatte in qualche ostacolo e procede lungo sentieri al tutto sconosciuti, allora il gestire delle mani si fa inquieto, irregolare; le mani si agitano in tutte le direzioni come per afferrare qualcosa, si muovono scompostamente, ora vanno verso il petto, ora verso la testa; le braccia sono ora intrecciate ora sciolte; non appena sorge un ostacolo, una difficoltà ogni movimento cessa; la mano tesa si contrae e si ritrae sul petto, ovvero le braccia si congiungono intrecciandosi come accade nello stato di inattività. L'occhio che, insieme a tutto il capo, quando i pensieri procedono agevolmente, si muove solo leggermente e sommessamente; oppure quando l'anima viene sbalottata di idea in idea vaga inquieto, ora a destra ora a manca, adesso guarda fisso dinanzi a sé, mentre la testa viene spinta all'indietro oppure pende in avanti e resta in questa posizione finché l'immediato sbigottimento prodotto dal dubbio, se così posso esprimermi, non sia scemato e riprenda l'attività precedentemente interrotta (fig. 10, p. 398).

Per rendere il concetto di analogia in rapporto alla mimica tanto più intelligibile pensi all'atteggiamento pensoso che assumono il vecchio Filtone o Staleno, mentre escogitano un comodo espediente per raggiungere il loro fine. Essi vorrebbero che Camilla avesse il denaro che le spetta in dote, ma non vorrebbero che, pagando la dote a Camilla, il di lei prodigo fratello avesse contezza dell'esistenza di un fondo di denaro lasciato dal padre di cui poter ancora disporre. La faccenda è spinosa: ci riflettono a lungo, credono di avere la soluzione, ma subito dopo accantonano l'idea.²⁴² Poniamo che il vecchio Filtone, mentre medita sulla sua prima idea, se ne stia con il capo chino, le braccia incrociate all'altezza del petto, lo sguardo fisso al suolo, il piede sinistro piantato in terra a sorreggere il peso del corpo, il destro spinto in avanti; c'è da scommettere che la sua postura cambierà non appena passerà a considerare l'idea successiva. Forse si porterà le mani ai fianchi, oppure solleverà la testa e guarderà per aria, come se potesse piovergli dal cielo quella soluzione che non riesce a trovare in terra; oppure assumerà una posizione diametralmente opposta alla precedente: terrà le mani l'una nell'altra raccolte sulla schiena, rizzerà la testa che prima pendeva in avanti, porterà indietro il piede sinistro, facendo leva sul destro (fig. 11, p. 398). Le sarà capitato spesso di osservare cambiamenti di atteggiamento simili a questo, quando si cerca di ricordare il nome di qualcuno, che non ci sovviene. Se i pensieri cambiano, cambia anche l'atteggiamento del corpo: se la testa dapprincipio era rivolta a destra, poi si volgerà a sinistra. Tuttavia è possibile che in questo atteggiamento analogo intervenga già una notevole componente intenzionale. Chi vuole cambiare il corso delle proprie idee

farà bene a cambiare le impressioni esteriori, perché le prime sono fortemente collegate alle seconde. Altri oggetti, altri pensieri! Un famoso



erudito era solito spostare la sua scrivania da un angolo all'altro della sua camera ogni qual volta il suo lavoro subiva una battuta d'arresto.

Se ben ricorda le avevo indicato un duplice movente dell'atteggiamento analogo, che può trarre origine dal segreto influsso che le idee chiare e quelle oscure esercitano reciprocamente le une sulle altre, o ancora dall'impulso dell'anima a ricondurre ad idee percettibili anche quelle sue idee che percettibili non sono, fingendole tali o quanto meno legandole a idee sensibili, e a imitare per mezzo di modificazioni corporee figurate i loro effetti impercettibili non appena questi abbiano raggiunto un sufficiente livello di vivacità, assecondando l'istinto che da detto legame consegue. Questo istinto è riconoscibile in ogni dove.

Quando Amleto comprende perché il suicidio non sia un passo da compiere a cuor leggero, prorompe nell'esclamazione: «E qui è l'incaglio», e così dicendo punta l'indice dinanzi a sé, come se la risposta a cui era interiormente pervenuto grazie al suo acume, ora ce l'avesse lì dinanzi, sotto i suoi stessi occhi (fig. 12, p. 399).²⁴³ Quando Lear torna con la mente alla vergognosa ingratitudine delle sue figlie, quella ingratitudine che in una notte tempestosa le aveva indotte a esporre il suo capo canuto alla furia degli elementi, esclama: «Oh, è così che si diventa pazzi; che mi sia risparmiato. Non parliamone più».²⁴⁴ E non c'è alcun oggetto materiale da cui egli debba distogliere lo sguardo e allontanare il corpo con orrore, e

tuttavia con la mano con il dorso rivolto verso il basso allontanerà - per così dire - da sé lo sgradito ricordo, lo scaccerà via (fig. 13). Quando nella scena con Thörringer, Albrecht,²⁴⁵ in preda all'indignazione, dice: «Che dannata assurdità sono il vostro onore, i vostri doveri verso il principe!», prima pronuncia con maggiore violenza le parole «Che dannata assurdità», quindi si volge per metà di lato e con la mano aperta con il palmo rivolto verso l'alto, con un moto di sdegno getta - per così dire - ai piedi del venerabile vecchio quei concetti la cui pochezza ai suoi occhi appare lampante (fig. 14, p. 400). Ma lei sarà in grado di fare da sé parecchie osservazioni del genere. Quando si affacciano alla nostra mente idee disgustose, importune, mentre con la bocca ripetiamo più e più volte "No", la mano si agita per aria, avanti e indietro, per ricacciarle indietro proprio come faremmo se volessimo scacciare un insetto che caparbiamente torna a molestarci, e via di questo passo.

Per mezzo di un analogo gioco dell'immaginazione l'anima sostituisce nel suo interno vedere e sentire - come mi piace definirlo - quei movimenti intenzionali che in effetti si produrrebbero solo fissando lo sguardo su oggetti materiali o prestando ascolto a suoni provenienti dall'esterno. Nei momenti topici, più delicati di un'indagine, lo sguardo si fa più acuto, le sopracciglia vengono spinte in basso verso





l'angolo del naso, così che la fronte si raggrinzisce tutta e l'occhio che, oltre a ciò, per favorire la concentrazione dei raggi della luce si restringe, è tratto in un'ombra più profonda;²⁴⁶ in simili frangenti non facciamo niente di diverso da quello che faremmo se volessimo discernere un oggetto di grande sottigliezza o collocato a grande distanza. Ci rechiamo l'indice sulla bocca chiusa come se temessimo che il chiacchiericcio di idee di minor rilevanza possa impedirci di concentrarci su quelle di maggior momento. E quante volte ci capita, mentre discorriamo tra noi stessi, rapiti dai nostri pensieri, di prorompere in un "Aspetta un po'" oppure "Taci", perché siamo alle prese con un argomento importante o siamo attanagliati da un dubbio ragguardevole. Spesso piazziamo l'indice tra le sopracciglia,

davanti alla fronte corrugata, come se fosse necessario individuare e fissare nella mente il punto su cui deve indirizzarsi la nostra attenzione. La pantomima che effettivamente favorisce le operazioni interiori: la riflessione, il ricordo, l'indagine, è quella che sbarra la strada che dall'esterno conduce verso l'interno, chiudendo i nostri sensi: coprendo gli occhi con le mani, occultando tutto il volto; perché minori sono gli elementi di disturbo provenienti dall'esterno, tanto più celermente procedono le operazioni dell'anima. È questa la ragione per cui il dispiacere, l'amore, insomma tutte le passioni riflessive, ricercano l'oscurità dei boschi; e la civetta è consacrata alla dea della saggezza, perché vive in solitudine e veglia nel cuore della notte.

Resterebbero da analizzare altri atteggiamenti che si accompagnano alla riflessione, come lo sguardo scontento di chi procede a fatica e quello sereno di chi non incontra ostacoli lungo il suo cammino, oppure i movimenti con cui – diciamo così – la mano soccorre la testa quando questa è dolente e affaticata dall'eccessiva pressione sanguigna: ma si tratta di atteggiamenti di minore importanza che in questa sede si possono

tralasciare. Del resto cosa le promisi? Null'altro che abbozzi e tentativi. E non mi pronuncerò neppure a proposito della curiosità che ci spinge a cercare oggetti esterni su cui esercitare la nostra riflessione, così da accrescere il nostro bagaglio di idee. Le manifestazioni sensibili di questa curiosità potranno desumersi facilmente da quel che ho in mente di dire in generale a proposito dei desideri che sono rivolti a oggetti esterni. Nella sua ultima lettera lei mi ha incoraggiato ad affrontare la questione dei cosiddetti affetti ed è per me giunto il tempo di cimentarmi con questa parte così rilevante della mimica; se non ci sono già dentro fino al collo. Dal momento che non so quando sarò in grado di riprendere l'argomento, nel frattempo le spedisco un libricino che mi è capitato per caso tra le mani, da cui lei trarrà di certo ben poco di istruttivo, ma che quanto meno di tanto in tanto la diventerà.²⁴⁷

LETTERA XII

Watelet²⁴⁸ ha seguito le orme di Le Brun, Le Brun quelle di Cartesio; quanto a me, preferisco non seguire troppo da presso le peste di costoro. Tanto meno intendo cercare nei libri dei filosofi le partizioni degli affetti che essi hanno proposto; perché so già che queste differiscono sensibilmente le une dalle altre;²⁴⁹ ed è altamente probabile che le loro discordanti opinioni finirebbero per confondermi anziché essermi di un qualche aiuto. Preferisco dunque proporre di mio pugno una partizione degli affetti: partizione che meglio e più adeguatamente si conformi al fine che in questa sede mi prefiggo. Ed è assolutamente irrilevante che qualcuno prima di me sia giunto oppure no alle mie stesse conclusioni.

Affetto, per me, è qualsivoglia più vivace attività dell'anima: attività che proprio in ragione di detta sua maggiore vivacità si accompagna ad un ragguardevole grado di piacere o dispiacere. Distinguo pertanto due specie di affetti. Perché l'attività dell'anima può risolversi nella contemplazione di uno stato di fatto oppure nell'anelito verso ciò di cui vorremmo appropriarci. Definisco desiderio quest'ultima specie di attività dell'anima, che sola ci rende effettivamente consapevoli delle nostre forze, laddove nel primo caso non facciamo altro che subire, accogliere passivamente impressioni. Il desiderio, per come abbiamo avuto modo di conoscerlo finora, è un anelito interiore dell'intelletto, che spesse volte, di per se stesso, senza il concorso di alcun interesse da parte del cuore, produce una vivace attività, il cui solo ed unico fine è procacciarsi sapere, conoscenza. Dunque, anche l'intelletto ha il suo affetto del desiderio che ha operato prodigi negli spiriti più elevati e al quale sono state sacrificate tante gioie e immolate tante vite più che a qualsiasi altro desiderio. Ma l'intelletto possiede anche i suoi affetti della contemplazione, perché si compiace della ricchezza di idee, dell'ordine, dell'armonia, della bellezza, senza trarne altro vantaggio e altro piacere all'infuori della pura e semplice conoscenza; mentre considera con dispetto tutto ciò che è contrario a quelle perfezioni: il vuoto di idee, il disordine, la mancanza di armonia, le dissonanze. Gli affetti del cuore nascono quando è in gioco la nostra stessa persona, quando consideriamo l'oggetto nel suo rapporto, vuoi vantaggioso vuoi svantaggioso, con noi stessi, quando proviamo odio oppure amore per quell'oggetto, desideriamo congiungerci ad esso oppure separarcene.

In rapporto alla mimica, degni di nota tra gli affetti dell'intelletto che consistono nella contemplazione, sono l'ammirazione e il riso. Come lei si renderà ben conto, dal momento che nella nostra lingua non esiste un termine proprio per definire il riso, mi vedo costretto a designarlo con il nome del suo effetto più vistoso. Questo affetto dell'intelletto si combina di buon grado con altri affetti: così è nella derisione come pure nel diletto;

nel primo caso il riso si combina con il disprezzo, nell'altro addirittura con l'odio; tuttavia può esserci riso anche in assenza di queste occorrenze; e allora trattasi propriamente di quel riso più vivace che ci prende alla vista di piccole, innocue sventure, oppure di contrasti, sproporzioni, discordanze. Non è questa la sede per impelagarmi nella controversa indagine sulla effettiva fonte del ridicolo; probabilmente la cosa più istruttiva che sia stata scritta sull'argomento è un libricino francese che lei presumibilmente già conosce.²⁵⁰ Gli atteggiamenti propri di questo affetto, presi nel complesso, sono fisiologici; talvolta si combinano alla rappresentazione sensibile dell'oggetto che ha provocato il riso; il disegno fattone da Le Brun²⁵¹ tende già un po' alla caricatura come diversi altri disegni di questo autore, e non credo che valga la pena rimandarla a quel disegno. Tutti sappiamo ridere, ma non tutti sappiamo farlo con moderazione. E se il nostro viso è inadatto al riso, neanche lo studio potrà renderlo tale. Già Cartesio aveva notato che- taluni individui quando piangono assumono un'espressione identica a quella che altri individui assumono ridendo.²⁵² Provi ad invertire i termini dell'equazione e il risultato non cambia: taluni individui quando ridono assumono un'espressione identica a quella che altri individui assumono piangendo. Noi riconosciamo con estrema facilità anomalie del genere e le troviamo ridicole: dal che si evince che ciascuno di noi ha nella testa una certa immagine di quelle che dovrebbero essere le espressioni proprie del riso e del pianto. Ora, se nella vita di tutti i giorni passiamo sopra di buon grado alle deviazioni rispetto all'immagine mentale che ci siamo fatti di una data espressione, perché non possiamo fare altrimenti, nell'imitazione e sulle scene non siamo disposti a fare lo stesso. Ci sono poi individui che non possono atteggiare il volto in una smorfia senza mostrarci lo spettacolo ributtante di un labbro superiore talmente tratto in su da lasciare la dentatura totalmente in vista. Pertanto vorrei dare un consiglio all'attore: deve imparare a conoscere non solo gli atteggiamenti propri di ciascuna passione, ma anche il proprio viso, così da sapere quali espressioni gli si confanno e quali invece no; o meglio ancora: non faccia l'attore se da madre natura non ha ricevuto in dono tanto la bellezza quanto la verità d'espressione. Tuttavia potrei risparmiarmi questo consiglio, perché non vedo quale utile si possa sperare di trarne. Se è vero in generale che la maggior parte degli individui mette la propria sorte nelle mani della dea fortuna e diventa ciò a cui si dedica nella vita più per caso o per un cieco piacere che per vera inclinazione ed effettive capacità; questo vale a maggior ragione per l'attore, quanto meno qui in Germania. Si diventa attori come si diventa soldati; di norma per sconsideratezza o necessità, in casi eccezionali per vocazione o attitudine. Le Brun ci ha lasciato diversi disegni dell'ammirazione, il più compiuto e il più gradevole dei quali è proprio il primo.²⁵³ Se lei analizza i tratti che Le

Brun utilizza per caratterizzare l'affetto dell'ammirazione – ammirazione che, secondo alcuni, non dovrebbe essere annoverata tra gli affetti – vedrà imitata dappertutto, nell'atteggiamento del corpo, l'anima che si espande per afferrare un oggetto così grande da colmare, diciamo così, la portata della sua immaginazione. Gli occhi e la bocca sono aperti, le sopracciglia sono tratte leggermente in su, le braccia pur sempre allargate, sia pure un po' più prossime al corpo di quanto non lo siano quando siamo preda di un desiderio vivace; per il resto tanto il corpo quanto i lineamenti del volto denotano quiete.²⁵⁴ Aggiunga ancora a questi tratti la dilatazione del petto, di cui abbiamo già parlato, e che in questo caso è una rappresentazione sensibile coincidente con l'espressione analoga – dacché l'ammirazione fa parte delle sensazioni omogenee – e si renderà conto che tutti i gesti sin qui descritti sono da considerarsi gesti imitativi, analoghi.²⁵⁵ Tuttavia lei può interpretare la dilatazione dell'occhio anche come intenzionale: perché l'anima vorrebbe catturare da quell'oggetto – che presupponiamo essere grande e visibile – quanti più raggi di luce è possibile; anche lo sguardo fisso sull'oggetto procede da intenzione; perché solo attraverso l'occhio l'anima può appagare la sua brama di conoscenza di quell'oggetto. Le braccia si allargano quasi sempre soltanto al primo istante, quando l'anima, per dirla con Claudiano, *attonitis metire oculis*, con gli occhi attoniti misura, cioè quando l'anima cerca ancora di afferrare l'oggetto, di appropriarsene per poterne godere.²⁵⁶ Passato il primo istante, le braccia si abbassano e si approssimano gradualmente al corpo. Differente è l'atteggiamento che si produce nel caso dell'ammirazione del sublime, sfumatura questa che Le Brun non contempla: in questo caso il capo e il corpo, conformemente all'intenzione, sono piegati un po' all'indietro, l'occhio aperto guarda in alto, e – per mezzo di una rappresentazione sensibile dell'oggetto che in questo caso viene parimenti a coincidere con l'espressione analoga della sensazione – l'individuo si innalza in tutta la sua persona; per quanto, del resto, i piedi, le mani e i lineamenti del volto permangono in uno stato di quiete. Oppure se prima stiamo agitando la mano, poi non la distenderemo in avanti, come succede nel caso dell'ammirazione di un oggetto grande, ma la solleveremo (fig. 15, p. 399). Se sono delle straordinarie forze fisiche ad essere oggetto della nostra ammirazione, allora quelle nostre forze che sono a queste affini saranno percorse da una sorta di agitazione, di inquietudine, e così via. L'espressione dello stupore – stupore che è semplicemente un grado maggiore di ammirazione – differisce dall'espressione dell'ammirazione solo ed esclusivamente perché nel caso dello stupore i tratti espressivi caratteristici dell'ammirazione sono rafforzati, amplificati: la bocca è più aperta, l'occhio più fisso, le sopracciglia sono tratte più in alto, il respiro si fa più trattenuto, e si ferma di colpo, unitamente al pensiero, quando un oggetto interessante improvvisamente ci si para innanzi.

Un successo contrario alle nostre aspettative, una faccenda o una situazione che – stando ad una nostra idea preconcepita – si sarebbero dovute risolvere altrimenti, producono meraviglia; meraviglia che, laddove il contrasto tra cosa e idea si risolve a svantaggio della prima, si esprime attraverso un leggero sorriso beffardo oppure, a seconda dei casi, carico di amarezza. Una maniera caratteristica di esprimere questa meraviglia, quando essa non è prodotta da un oggetto particolarmente interessante e non si accompagna ad altri affetti, consiste nello scrollare, nello scuotere il capo in una maniera che non sono in grado di descriverle, ma che è differente dal modo in cui scrolliamo, scuotiamo, il capo quando vogliamo rigettare, rifiutare un pensiero, oppure vogliamo esprimere disappunto; è più lento, regolare, lieve, persistente; è, in una parola, il modo in cui, temo, lei stesso scrollerebbe la testa, se io tentassi di fornirle una spiegazione di questo particolare modo di esprimere la meraviglia. Lei non saprebbe conciliare opportunamente il fatto con la spiegazione, perché – dal momento che non sono in grado di indicarle con sicurezza la causa di questa espressione – potrei tutt'al più azzardare qualche ipotesi fantasiosa, che quand'anche dovesse risultare faceta, ad una sua più attenta analisi si rivelerebbe una facezia e null'altro. Probabilmente si potrebbe spiegare meglio perché scuotiamo il capo quando vogliamo negare oppure annuiamo quando vogliamo affermare qualcosa. Nel primo caso il movimento del capo sembra indicare che prendiamo le distanze da un'idea, la rigettiamo, nel secondo caso che propendiamo per un'idea, che la condividiamo: una metafora che le parole latine "adnuo abnuo" esprimono con chiarezza e in maniera così naturale che Nigidio,²⁵⁷ senza fornire ulteriori spiegazioni, le cita semplicemente come espressive, eloquenti. Questo le fa capire anche perché, quando siamo inclini ad approvare le riflessioni di qualcuno, portiamo ripetutamente la testa in avanti, verso il nostro interlocutore, mentre quando tendiamo a dubitare di quel che ci si dice la spostiamo più volte di lato, allontanandola da chi ci parla; gli occhi si volgono nella stessa direzione del capo.

Con questo abbandono l'argomento "meraviglia" e più in generale gli affetti dell'intelletto; tanto più che quasi sempre questi affetti si congiungono ad affetti del cuore, sia pure più deboli, e quindi la loro espressione si intreccia strettamente con l'espressione di quelli. Nella mia prossima lettera passerò ad occuparmi dell'atteggiamento di una specie più interessante di affetti, cioè quella in cui noi non siamo semplicemente sprofondati nella rappresentazione di un oggetto, bensì la rappresentazione, ove più ove meno, ci tocca da vicino, ha una stretta attinenza con il nostro utile, i nostri bisogni.

LETTERA XIII

In Shakespeare, Uberto racconta a re Giovanni quanto il popolo inglese sia sgomento per la morte del giovane Arturo e di come non si faccia altro che parlare di lui oppure dello sbarco di un poderoso esercito francese. «Ho visto un fabbro», afferma Uberto, «starsene così col martello, / mentre il ferro gli si freddava sull'incudine, / a mandar giù a bocca aperta le dicerie di un sarto; / il quale, con tanto di forbici e metro tra le mani, / stando in ciabatte infilate a casaccio, / in fretta e furie, ciascuna sul piede sbagliato, / parlava di molte migliaia di Francesi in assetto di guerra, / già belli e schierati nel Kent in ordine di battaglia» (fig. 16, p. 407).²⁵⁸ L'atteggiamento del fabbro che se ne sta lì, fermo, immobile, bloccato nella postura che aveva nell'istante in cui è stato colto dallo stupore è un tratto di innegabile verità, di grande naturalezza! Un solo ed unico oggetto avvince improvvisamente la nostra immaginazione; l'anima non riesce a pensare ad altro, men che mai pensa di cambiare arbitrariamente la postura del corpo: e così l'individuo, che si arresta d'un tratto nell'atteggiamento che aveva prima di essere sopraffatto dallo stupore, rimane piantato lì come una statua inanimata. Esiste una stampa della magia nera che rappresenta abbastanza bene il racconto di Uberto di cui le dicevo; non sono però in grado di dirle da chi sia stata realizzata. Questa osservazione valga da appendice a quanto detto in precedenza; ora però torniamo ad occuparci del nostro argomento presente!

È del tutto indifferente quale specie di affetti analizziamo per prima, se il desiderio che tende a modificare lo stato del corpo, oppure la contemplazione che si sofferma sullo stato effettivo delle cose, ne trae godimento, lo analizza attentamente. Iniziamo dalle differenti specie di desideri!

I filosofi morali oppongono il desiderio alla ripugnanza; tuttavia stando al significato comune della parola desiderio, a cui mi sono in precedenza conformato, la ripugnanza rientra nella classe dei desideri, in quanto tende a modificare in meglio la condizione presente. Dobbiamo pertanto distinguere tra due specie di desideri: quelli che cercano di attrarre a sé un bene; e quelli che cercano di liberarsi da un male. Entro quest'ultima categoria è possibile individuare due ulteriori tipologie di desiderio; perché noi cerchiamo o di allontanare noi stessi dall'oggetto che è cagione del nostro male, oppure di allontanare l'oggetto da noi; nell'un caso ci diamo alla fuga, nell'altro ci prepariamo all'attacco. Dal momento che l'espressione in tutti questi casi varia sensibilmente, individueremo subito tre classi di desiderio: quella dei desideri che si avvicinano all'oggetto per goderne; quella dei desideri che si allontanano dall'oggetto per trarsi in salvo; e quella infine dei desideri che – come i primi – si approssimano

all'oggetto, ma con l'intenzione di eliminarlo, distruggerlo. Va da sé che tutti questi desideri sono suscettibili di molteplici, indefinibili modificazioni e passano attraverso così tanti stadi, che spesso si fa fatica ad annoverarli tra gli affetti. E lei questo lo sa bene: lei che è tanto spinozista da pretendere che io non consideri l'ammirazione come un vero affetto.²⁵⁹

Una delle modificazioni più rilevanti del desiderio è quella propria dell'individuo che avverte un disagio, una mancanza, un senso di oppressione, senza riuscire a comprenderne la causa; in altre parole egli prova in generale un desiderio ardente, senza conoscerne l'oggetto. È quanto capita a Melida nell'eccellente opera di Gessner *Der erste Schiffer*.²⁶⁰ Si tratta di un male a cui non sappiamo dare un nome e di cui ignoriamo donde

esattamente provenga. Talvolta conosciamo in generale l'oggetto del nostro desiderio; è solo nella scelta dell'individuo che siamo indecisi; oppure conosciamo perfettamente questo individuo, ma ignoriamo i mezzi per appagare il nostro desiderio. Proprio in questa condizione si trova il primo navigatore, che da quel suo sogno meraviglioso in poi ha costantemente nella testa l'immagine assai vivace di una leggiadra fanciulla, ma non sa come fare per raggiungere l'isola dove ella vive. Quella che affligge il primo navigatore è una malattia ben nota per la quale non esiste rimedio. In entrambi i casi lei si trova in presenza di un desiderio incerto, vago, che brancola alla ricerca di un oggetto oppure degli strumenti atti a procacciarselo. È possibile dedurre l'atteggiamento proprio di questo desiderio da quanto le ho già detto a proposito dell'espressione di analoghe situazioni dell'intelletto. L'espressione di questo desiderio è conforme allo stato d'animo, ai suoi turbamenti e ai suoi continui cambiamenti; l'individuo si agita, si gira e si rigira, ora da una parte ora dall'altra, tocca con le mani in ogni dove, se le sfrega, corre su e giù in tutte le direzioni: in breve compie movimenti in gran quantità, ma nessuno di questi movimenti



è duraturo né tradisce un'intenzione precisa, determinata. Soltanto in generale capiamo che egli desidera un qualcosa, che vorrebbe trarsi in salvo non si bene da quale male, né in che luogo, che sfogherebbe la sua collera, la sua sete di vendetta non si sa su cosa, né in quale modo.

Un'altra modificazione da parte dell'oggetto è quella in cui ciò che desideriamo o aborriamo, l'oggetto con cui vorremmo congiungerci o da cui vorremmo separarci è qualcosa dentro di noi, è un'idea che ci dà piacere o ci procura disgusto, che amiamo oppure aborriamo. Anche in questo caso l'espressione mimica ha i suoi tratti distintivi, caratteristici. Quando il figlio spirituale della Bourignon – partorito però con dolore²⁶¹ – cerca affannosamente la luce interiore, una più intima e segreta unione con la divinità, allora nel suo atteggiamento, nelle sue espressioni, nei suoi gesti, vedremo raffigurati il raccoglimento e l'assoluto distacco dalle cose terrene. Le mani, intrecciate e con il dorso in tutto o in parte rivolto verso l'alto, saranno tirate indietro contro la parte superiore del petto; i gomiti saranno spinti in avanti, e tanto più lo saranno quanto più fervido, ardente sarà l'impulso che ci anima; la pupilla, tirata all'insù, sparirà dietro alla palpebra e si intravedrà a stento la sclera (fig. 17, p. 409). L'infelice perseguitato da un'idea insopportabile che gli dà il tormento, cerca ogni sorta di distrazioni; si guarda intorno, gironzola, fa ora una cosa ora un'altra, si sfrega la fronte, come se volesse cancellare dalla sua memoria, rendere – diciamo così – illeggibile quel pensiero disgustoso. Come fa Otto von Wittelsbach pronunciando le parole: «Calma! Calma! Calma!»²⁶² L'attore che lo ha interpretato qui a Berlino ottenendo un grande successo,²⁶³ non si è limitato a muovere qualche passo da una parte e dall'altra, mentre si sfregava la fronte, ma – a ragion veduta – si è assestato anche qualche colpetto sulla fronte, dal momento che in questo caso il doloroso ricordo del passato era strettamente legato al rimorso e alla collera verso se stesso. Perché quando ci rendiamo conto che è stata la nostra stessa follia a causare la nostra rovina, allora ci vendichiamo, per così dire, su noi stessi, ci strappiamo i capelli, ci laceriamo le carni, come fa Cleopatra nel sepolcro di Antonio,²⁶⁴ dilaniamo e mutiliamo il nostro stesso corpo, come fa Edipo. Non so dire se nell'opera *Die Zwillinge* di Klinger²⁶⁵ possa dirsi naturale l'atteggiamento di Guelfo, che manda infrantumi lo specchio, perché nella sua immagine riflessa vede distintamente impresso sulla propria fronte il marchio del fratricidio. A me pare che una coscienza tormentata dal rimorso dovrebbe essere in pace con tutto ciò che le sta



intorno; è solo ed esclusivamente sull'individuo in preda al tormento che la coscienza si avventa; per il resto ogni cosa le procura spavento, fugge e trema come un capriolo impaurito al solo udire il fruscio di una foglia cadente o di un leggero zefiro. Le parole così vere di Caino: «Sono forse io il custode di mio fratello?» denotano sicuramente arroganza, ma chi non riconosce al primo sguardo quanto di falso, di affettato vi è in questa arroganza? Quale attore dovendo declamare questa frase non la pronuncerebbe insinuando nella voce tutta la trepidante paura che le sue parole vogliono occultare? Una terza modificazione del desiderio è quella in cui l'oggetto è sicuramente esterno all'individuo, ma non è un oggetto materiale; anzi esso è di natura tanto immateriale che nessun essere visibile ha il potere

di concederlo di sua spontanea volontà, come pure non può servirsi per raggiungerlo di alcun oggetto esterno, determinato. Tale è ad esempio il desiderio dell'onore; perché l'onore non è altro che l'opinione che gli altri hanno delle nostre perfezioni e dei nostri meriti; e un'opinione non si può né ottenere a forza né offrire. Se i mezzi per raggiungere un tale oggetto sono mezzi esterni, materiali, allora a questa specie di desiderio, in rapporto alla mimica, si applica quanto detto a proposito di quei desideri che si rivolgono ad oggetti esterni, percettibili, perché il desiderio in questo caso si indirizza a questi mezzi; se però anche i mezzi per raggiungere l'oggetto del nostro desiderio non ricadono sotto l'impero dei sensi, allora ci troviamo in presenza di un desiderio che produce uno struggimento interiore, delle cui manifestazioni ho tentato di fornirle un esempio nella mia penultima lettera. Capirà molto meglio cosa intendo se prendiamo in considerazione due casi: l'eroe ambizioso e l'ambizioso pensatore. Il primo adotta mezzi fisici per raggiungere un bene immateriale: si scaglia contro il nemico, scala alture fortificate, si impadronisce della bandiera nemica a modo di glorioso trofeo, abbatte furiosamente tutto ciò che gli sbarra il passo. Il

pensatore non fa lavorare i muscoli del corpo bensì – per dirla con Haller - i nervi dell'anima; tutto ciò che vuole raggiungere o allontanare è dentro di sé, è nel suo cervello; si tratta di un'idea, si tratta di cognizioni.

E ora scordiamoci di tutte queste modificazioni del desiderio e nelle lettere a venire occupiamoci unicamente del desiderio che si rivolge a un determinato oggetto sensibile o che si suppone essere tale. Nell'atteggiamento di ogni specie di desiderio ci sono dei tratti peculiari e distintivi, ma ci sono anche dei tratti comuni: e proprio questo – ovvero i tratti comuni – sarà il primo argomento di cui ci occuperemo.

LETTERA XIV

Amico mio, amo troppo la pace per far scoppiare una guerra per un'inezia. Se vedere uno specchio andare in pezzi le procura piacere, lasciamo pure che questo specchio vada ancora e sempre in pezzi! Le concedo di buon grado che la sua idea, quella secondo cui Guelfo in effetti non se la stia prendendo con lo specchio, ma con la sua immagine riflessa, è un'idea di grande effetto; tuttavia, continuo a pensare, che un individuo nella sua situazione non dovrebbe infierire con tanta violenza su ciò che gli sta intorno. Per come la vedo io, Guelfo dovrebbe arretrare inorridito davanti allo specchio; e poniamo pure che rompa lo specchio: ebbene dovrebbe farlo inavvertitamente, perché ha spinto bruscamente la mano in avanti, e il suo dovrebbe essere un gesto dettato non dall'ira, bensì dalla paura. È questo che aveva probabilmente in mente l'autore; tuttavia gli attori che prediligono i gesti più forti, più violenti, sono soliti fare altrimenti. Comunque per quanto mi riguarda può andar bene anche così, purché lei mi permetta di passare oltre.

Il primo tratto comune che si ritrova nell'atteggiamento di tutti i desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto fisico o ci respingono da un siffatto oggetto è la posizione obliqua del corpo. Se il desiderio si approssima all'oggetto, vuoi per goderne vuoi per attaccarlo, allora il capo, il petto e in generale tutta la parte superiore del corpo sono protesi in avanti; non soltanto perché così i piedi sono in grado di lanciarsi tanto più velocemente nella corsa, ma anche perché sono queste le parti del corpo che ciascuno di noi mette in moto con maggiore facilità; ragion per cui sono le prime di cui ci serviamo per tentare di appagare il nostro desiderio. Se il ribrezzo, la paura arretrano di fronte all'oggetto; allora la parte superiore del nostro corpo si piega all'indietro, prim'ancora che i piedi si siano messi completamente in movimento. In caso di sentimenti forti, repentini, la foga e la precipitazione con cui compiamo questi gesti sono tali da farci perdere l'equilibrio; e se non cadiamo, quanto meno inciampiamo. L'ipocrita Tiberio, che detestava qualsiasi manifestazione di servilismo, un giorno alla vista di un senatore che implorava il suo perdono – Dio solo sa per quale colpa – in un atteggiamento troppo servile si ritrasse con tale orrore da finire giù riverso per terra.²⁶⁶

Una seconda osservazione che troverà conferma in tutti i casi di desiderio vivace è che il corpo sia che voglia approssimarsi all'oggetto del suo desiderio, sia che voglia allontanarsi da esso si muove sempre seguendo una linea retta. La ragione è evidente; perché il desiderio vuole congiungersi all'oggetto che brama o allontanarsi da quello che aborrisce il più velocemente possibile; e tra tutte le linee che congiungono due punti, la linea retta è quella che segue il percorso più breve. Di conseguenza

l'individuo che ha lo sguardo fisso sull'oggetto che brama e ignora tutto ciò che si frappone tra sé e quell'oggetto, disdegna di seguire il percorso più libero e aperto e preferisce farsi strada a gomitate nel folto della folla, anziché fare una piccola deviazione che gli consentirebbe di raggiungere prima e senza pericolo il suo obiettivo. Nella *Merope* di Gotter, Egisto che vuole vendicare la morte del padre ucciso da Polifonte e impedire che questi sposi la madre imperversa in mezzo alle guardie, al popolo e ai sacerdoti fino a raggiungere la vittima della sua vendetta.²⁶⁷ Allo stesso modo quando proviamo un violento timore non diamo le spalle all'oggetto che ne è cagione prima di aver fatto qualche passo indietro; seguendo una linea retta il piede arranca all'indietro e spesso barcollando muove alcuni passi in quella stessa direzione; soprattutto quando preferiamo non perdere di vista il paventato oggetto, per valutare il pericolo in tutta la sua portata e, a seconda delle circostanze, fuggire in una direzione piuttosto che in un'altra. Così fugge Arsène:²⁶⁸ senza volgere mai le spalle al mostro spaventoso che nell'ultimo atto attraversa lentamente la scena; e in generale quando siamo in preda a un violento terrore, anche se volgiamo le spalle al pericolo, dobbiamo farlo mentre indietreggiamo, altrimenti l'espressione perde di vigore e si appiattisce. Anche quando bramiamo violentemente di vendicarci o desideriamo ardentemente procurarci piacere, se improvvisamente un rumore alla nostre spalle annuncia l'arrivo dell'oggetto desiderato, ci volgeremo in quella direzione solo mentre arretriamo di qualche passo. Le nostre attrici contravvengono molto spesso a questo principio, perché ogni volta che muovono il più piccolo passo all'indietro, il lungo strascico delle loro vesti le espone al pericolo di finire in terra nella maniera più sconveniente che si possa immaginare per il gentil sesso. Capita così che, a volte, mentre sono colpite dal vero sentimento della passione che devono esprimere, si ritrovino ad inciampare nelle pieghe fluttuanti delle loro vesti, e le mani che pure dovrebbero accompagnare e sostenere un bellissimo discorso, si vedono costrette ad adempiere all'umile ufficio di una damigella, rigettando all'indietro la veste e rimettendo in ordine le pieghe. Beninteso: io amo tutto ciò che esalta la bellezza di una donna che sia naturalmente bella; e amo ancor di più gli abiti di scena esatti e frutto di attenta osservazione, ma diciamolo una volta per tutte: la verità dell'espressione è la regola principe dell'arte, quella più ragguardevole, la regola che non ammette eccezioni di sorta; e allora vorrei consigliare alle attrici, ogni qualvolta sono chiamate a interpretare ruoli di grande intensità, di fare appello alla loro inesauribile inventiva – quella stessa inventiva che consente loro di sistemare tutte le altre parti del loro abbigliamento in fogge sempre così diverse e seducenti – per sistemare opportunamente anche la coda dei loro abiti. Proprio non saprei dirle se e in che modo o dove sia possibile infilare, annodare, fissare, legare,

incrociare, sollevare questo inutile orpello, ma so che sarebbe un bene se si facesse qualcosa del genere.

C'è ancora una terza osservazione da fare a proposito dell'atteggiamento dei desideri in generale, e riguarda le modificazioni del desiderio in rapporto alla particolare situazione, al particolare rapporto in cui si trovano il soggetto e l'oggetto del desiderio ovvero della repulsione. Non so dire se questo dipenda da me o dall'argomento, ma mi rendo conto di esprimermi in maniera alquanto oscura. Tuttavia un po' di esempi per ciascuna specie di desiderio serviranno a chiarire il tutto.

Poniamo che l'oggetto in questione sia di natura tale per cui possiamo percepirlo e goderne soprattutto per mezzo di uno o dell'altro dei nostri sensi, e si renderà immediatamente conto che l'intenzione di percepirlo e di goderne si invererà a seconda dei casi in una posizione assai differente. Chi presta ascolto a

qualcuno volgerà il capo e atteggerà tutto il resto del corpo in maniera completamente diversa dall'osservatore curioso. Nel primo caso (fig. 23, p. 418) il capo e le restanti parti del corpo penderanno più di lato, nel secondo più in avanti, proprio in direzione dell'oggetto. Poniamo inoltre che il soggetto e l'oggetto del desiderio si trovino ad altezze differenti, che l'oggetto sia posto più in alto, il soggetto più in basso; oppure, che poi fa lo stesso, faccia conto che, con riferimento alla persona, quello - l'oggetto - sia considerevolmente più grande di questo - il soggetto; quindi nella sua mente inverta rapidamente il rapporto tra i due termini e nella sua fantasia si faranno spazio due immagini molto differenti. Quando il bambino cerca l'abbraccio della madre, allora si solleva sulle punte dei piedi, distende le membra verso l'alto, tende ogni muscolo e solleva le braccia oltre il capo



piegato all'indietro (fig. 18, p. 413); mentre la madre desiderosa di



accogliere il suo bambino tra le braccia piega la parte superiore del corpo e forse anche il ginocchio e tende entrambe le braccia verso il basso, in direzione del suo piccolo tesoro per attrarlo a sé (fig. 19, p. 413). Completamente diversa è la postura di Giasone che brama vendetta e con la spada sguainata minaccia verso l'alto il carro trainato dai draghi; e quella di Medea che, al sicuro, dall'alto della sua posizione, gli scaglia contro il pugnale che gronda ancora del sangue dei loro figli pronunciando le terribili parole: «Ora va e seppelliscili».²⁶⁹

A proposito dei desideri che si ritraggono di fronte all'oggetto già Unzer ha rilevato quanto profondamente differiscano gli uni dagli altri i movimenti propri di questa specie di desideri in rapporto alla parte del corpo di cui ci preoccupiamo in un quel dato momento. «Chi teme di morire per il crollo di

una casa, afferma Unzer, fugge spinto dall'istinto di sopravvivenza, ma tiene il capo basso o se lo ripara con le mani; [...] mentre chi teme di essere trafitto da una spada si fa scudo del petto con le mani».²⁷⁰ Se lei si figura Apollo che, dall'alto di una nube, punta il dardo fatale al petto di uno dei figli di Niobe; allora dalla combinazione di questi due atteggiamenti ne scaturirà un terzo: il capo e tutto il corpo si piegano perché il pericolo giunge dall'alto; l'occhio, timoroso e supplichevole, è rivolto in alto, verso il nume, mentre il petto viene protetto dalle mani (fig. 20). Potremmo andare avanti all'infinito con osservazioni di questo tipo. Chi teme che la vista della folgore, come pure di una scena ributtante, abietta, orribile, possa causare uno choc troppo violento al nervo ottico, si volge altrove serrando gli occhi oppure se li copre con la mano; chi invece teme il rombo sconvolgente del tuono o tal'altra impressione acustica sgradevole: una

stridula disarmonia, un'esecrabile bestemmia, si volge altrove turandosi le orecchie; chi trova insopportabili tanto la folgore quanto il tuono infila la testa sotto il cuscino per proteggere contemporaneamente entrambi i sensi, vista e udito. Fugge invece sollevando il più possibile le gambe dal suolo chi tenta di scansare un pericolo che viene dal basso, ad esempio un serpente velenoso che sibila; mentre chi vede un pericolo incombere dall'alto e considera vano ogni tentativo di fuga si rannicchia tremante, come fa l'allodola che alla vista del predatore che le volteggia sul capo si precipita nella tana. E così, in generale diremo, che l'atteggiamento intenzionale dei desideri varia in mille modi differenti in rapporto al variare delle circostanze.

Passando in rassegna le osservazioni fatte finora non trovo altri tratti comuni tra le tre specie di desideri. Forse passando ora ad analizzare ciascuna specie di desiderio singolarmente sarà poi possibile rinvenire ulteriori punti di contatto. Dal momento che, una volta di più, non siamo tenuti a seguire un ordine preciso, vogliamo partire dall'analisi di quei desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto.

LETTERA XV

Le differenze proprie dell'atteggiamento dei desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto - desideri a cui ho fatto riferimento nella parte conclusiva della mia ultima lettera - traggono assai chiaramente origine dal differente rapporto che il soggetto desiderante intrattiene con l'oggetto desiderato. Una delle regole generali che si applica a questo tipo di atteggiamento è quella per cui ogni qual volta l'oggetto del nostro desiderio può essere da noi compreso esclusivamente o prevalentemente attraverso un dato organo sensoriale, allora questo viene spinto in avanti: nel caso dell'ascoltatore l'organo percettivo chiamato in causa è l'udito; nel caso del selvaggio che fiuta per aria, il naso; e quando l'oggetto può essere fisicamente compreso, insomma afferrato in senso proprio, ad essere chiamate in causa sono soprattutto le mani; sebbene le mani, nell'espressione di nessun desiderio appena un po' più vivace, restino mai propriamente inerti, bensì si portino sempre in avanti. Le mani in questi casi sono sempre aperte e distese in avanti: con i palmi all'insù quando vogliono accettare qualcosa; con il dorso rivolto verso l'alto quando vogliono trarre a sé, afferrare qualcosa. Il passo è fermo e vivace, ma non è tanto irruento e pesante come nel caso della collera. A queste modificazioni che procedono da intenzione si aggiungono quelle fisiologiche: per cui anche tutte le nostre forze interiori si accalcano - per così dire - verso l'esterno; gli occhi sono più o meno luminosi; i muscoli più o meno vigorosi; le gote più o meno colorite. Quindi seguono le modificazioni analoghe allo stato d'animo: il passo è, a seconda dei casi, più veloce o più lento; le braccia e i piedi sono fortemente o moderatamente protesi; il corpo devia, in maniera più o meno pronunciata, dal perpendicolo: perché come ho già avuto modo di dire una volta, i desideri violenti precipitano il corpo in avanti, tant'è che spesso l'individuo rischia di finire in terra; laddove nel caso di un desiderio debole il corpo si china appena, solo leggermente.

Il tratto più ragguardevole nell'atteggiamento di questa specie di desideri è la sinergia, il risveglio collettivo di tutte le forze, che l'anima chiama a raccolta, sebbene il servizio di cui necessita possa esserle propriamente reso da una soltanto di quelle forze. Nel caso della contemplazione pura, non frammista ad altri desideri, le cose vanno altrimenti; in questo caso l'anima sembra - per così dire - assopire tutte le restanti forze così da potersi abbandonare in tutta tranquillità alla sua segreta voluttà per mezzo di quella soltanto (tra le sue forze) che esercita su di lei la maggiore attrattiva, la più grande malia. Per agevolare la comprensione di queste differenze, prendiamo in esame un caso particolare; soffermiamoci su due individui: l'uno che beve perché arso dalla sete, l'altro che beve per voluttà: il primo

che beve per placare un bisogno impellente, l'altro che beve per procurarsi una sensazione piacevole. La pregherei soltanto, se ciò che cerca è



un'espressione piena e vigorosa, di non prendere in considerazione le persone di alto lignaggio, il cosiddetto gran mondo, gli individui istruiti e accostumati. L'educazione rende gli uomini due volte bugiardi; insegna loro a dissimulare la vera forza di taluni sentimenti e ad ostentare quella fasulla di tal'altri. Tutte le espressioni più vivaci dettate da inclinazioni e impulsi egoistici, come pure quelle più deboli che sono proprie di inclinazioni e impulsi socievoli, per veraci e compassate che siano, non si accordano con l'agiatezza. Per cui in rapporto alla verità le prime vengono mitigate; le altre invece potenziate. Il popolino, i bambini e i selvaggi, a farla breve gli individui incolti, sono i soggetti ideali per chi debba studiare le forme espressive delle passioni, a patto che ad interessarci siano soltanto la forza e la verità delle passioni, non già la loro

bellezza. Lei troverà dunque che chi beve per voluttà, il buongustaio, se ne sta raccolto in sé, con le gambe chiuse, mentre la mano libera è rilassata seppur leggermente contratta e si trova appena al di sotto di quella che regge il calice, il bicchiere; gli occhi sono piccoli, ma lo sguardo non è così acuto come nel caso del degustatore esperto; a volte gli occhi sono completamente chiusi, serrati; il capo è infossato tra le spalle; insomma l'individuo sembra essere tutt'uno con quell'unica sensazione (fig. 21). Completamente diverso è l'atteggiamento di chi beve in quanto arso dalla sete: perché in questo

caso tutti gli altri sensi sono compartecipi; gli occhi sono fissi e sporgenti; le gambe divaricate; il tronco, con il collo allungato, è proteso; le mani tengono saldamente il boccale, oppure se ancora non lo ghermiscono, prima di raggiungerlo lo cercano avidamente allungandosi nella sua direzione; la respirazione si fa più veloce e sonora e nel caso in cui l'individuo si avventi sul boccale, la bocca è aperta e la lingua assetata sporge tra le labbra e sorseggia (fig. 22). Quella che le ho appena descritto è il massimo grado della sete, quella che Lucrezio definisce *anhelam sitim*, «la sete affannosa»;²⁷¹ tuttavia lei potrà rinvenire questi stessi tratti, mitigati,

non così esasperati, in tutti i casi di sete più moderata e soprattutto in tutti i casi di desideri che si rivolgono all'esterno; ciascun desiderio coinvolge nel suo interesse tutte le forze esterne dell'individuo chiamando a raccolta anche quelle che contribuiscono solo in minima parte alla conquista dell'oggetto e che sono del tutto escluse dal suo futuro godimento. La natura, ha detto una volta Fontenelle non è precisa, e questa massima, pur essendo paradossale, è molto giusta.

Prendiamo in esame, se le va, un altro più nobile esempio! Si figuri Giulietta - nell'opera di Gotter e Benda - che mentre aspetta Romeo esclama: «Ascolta! Un passo!»²⁷² Che atteggiamento crede che assumerà Giulietta in questo momento? Sicuramente quello che mi accingo a descriverle: tenderà l'orecchio insieme a tutto il corpo - che non osa muovere di un passo per timore di non riuscire a sentire più quel suono - nella direzione da cui proviene il rumore; da questa parte, e solo da questa parte, il piede poggerà saldamente in terra, mentre la punta dell'altro piede sfiorerà appena il suolo; inoltre le restanti parti del corpo saranno attive. L'occhio sarà spalancato come se volesse catturare quanti più raggi di luce da un oggetto che non è presente; la mano, dalla parte del corpo che si protende in direzione del rumore, sarà sollevata poco al di sotto dell'altezza dell'orecchio come se volesse, diciamo così, cercare di percepire essa pure il suono; l'altra, per amore dell'equilibrio, tenderà verso il basso e sarà staccata dal corpo, ma con il palmo all'insù come a voler ricacciare qualsiasi elemento di disturbo; per facilitare la percezione del rumore la bocca sarà appena un po' aperta (fig. 23). Le ho proposto questo esempio perché è esattamente questo l'atteggiamento scelto dall'attrice che interpreta la parte dell'amabile Giulietta qui a Berlino.²⁷³ Ciò che non possiamo vedere o afferrare, ciò che possiamo percepire solo per mezzo dell'udito, l'occhio vorrà - diciamo così - pur vederlo, la mano toccarlo, tutto il corpo vorrà andargli incontro. L'anima tende - per così dire - reti in ogni dove per assicurarsi la sua ambita preda.



Prenda il caso opposto: supponga che un individuo presti ascolto ad una musica gradevole che viene da lontano, per puro piacere. In questo caso l'individuo in questione se ne starà con le braccia intrecciate o in una qualunque altra posizione che denoti inattività; i piedi si sfioreranno; gli occhi, tranquilli, si restringeranno o saranno completamente chiusi; la testa o forse tutto il busto si muoveranno appena al ritmo della musica (fig. 24, p. 418). L'attività dei restanti sensi si ridurrà al massimo, così che tutta l'attenzione dell'anima si concentri sul piacere voluttuoso procuratole da quell'unico senso.²⁷⁴

Ritorno sulla questione dell'atteggiamento intenzionale, di cui ho già detto all'inizio. In senso proprio questi atteggiamenti si convengono solo a quei desideri che sono indirizzati ad oggetti esterni sensibili; tuttavia questi atteggiamenti vengono utilizzati metaforicamente anche quando da un essere sensibile o piuttosto da un essere libero che fingiamo di percepire sensibilmente desideriamo cose che di fatto non si possono conseguire attraverso quei movimenti: comunicazione di idee, principi morali, sensazioni, risoluzioni. L'individuo curioso e l'innamorato, ad esempio, richiedono una notizia, una dichiarazione d'amore proprio come il povero chiede l'elemosina e l'affamato del cibo: curvando il busto in avanti e tendendo la mano aperta con il palmo rivolto all'insù. Se fa attenzione individuerà una mole di atteggiamenti metaforici, tali cioè da rendere sensibili oggetti che per loro natura non lo sono. Prenda qualcuno che stia raccontando una storia per la quale nutre grande interesse e che pretende che lo si ascolti con la massima attenzione e gli metta di fronte un ascoltatore altrettanto interessato e curioso: e vedrà come l'uno afferrerà l'altro per la mano, per il braccio, per un bottone, lo tirerà, lo scuoterà, lo spingerà ogni volta che la conversazione langue e l'attenzione cala; non diversamente da come farebbe se volesse trarre a sé qualcosa di sensibile o riavviare il meccanismo inceppato di una macchina. «Chi racconta», così Shakespeare fa esprimere Uberto nel passo che le ho già citato, «afferra per la mano il suo ascoltatore, e chi ascolta fa gesti di terrore».²⁷⁵ Tuttavia in questo caso le mani che si congiungono si possono spiegare anche altrimenti, sono un gesto riconducibile allo stato di emergenza in cui si trova la patria, che riconcilia gli uni con gli altri i patriottici concittadini e li rende inclini alla solidarietà.

Tuttavia l'atteggiamento del desiderio che ha per oggetto le opinioni o le risoluzioni di un essere libero, si differenzia dall'atteggiamento di quei desideri che hanno per oggetto un bene puramente materiale, perché nel primo caso i mezzi fisici nel complesso si sommano a quelli morali; i moventi dell'atteggiamento sono molteplici e in base alle diversità di carattere e alle differenze nei rapporti reciproci tra gli individui si inverano ora in espressioni ed atteggiamenti servili che compiacciono l'orgoglio; ora in carezze riservate, scherzose che fanno la gioia dei buoni di cuore; ora in

espressioni amichevoli, innocenti, dolci che accordano l'animo a movimenti lievi; ora anche in gesti minacciosi, alteri, impetuosi che destano timore oppure in gesti lacrimevoli, sgraziati che suscitano disgusto, che danno la nausea. Nell'un caso è il piacere, nell'altro il dispiacere che ci induce a cedere; lì si concede l'oggetto desiderato per riceverne in cambio sensazioni gradevoli; qui per prevenire sensazioni ancora più sgradevoli.

LETTERA XVI

Una regola analoga a quella dei desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto si applica anche ai desideri che ci allontanano da un dato oggetto: è sempre la parte del corpo che maggiormente patisce o che è maggiormente esposta alla minaccia quella che per prima distogliamo, chiudiamo, ritraiamo. È dunque sbagliato il disegno di Lairesse che rappresenta un uomo che non è ben chiaro se sia già stato morso o stia per essere morso da un serpente; l'individuo in questione, che è in procinto di darsi alla fuga, tiene ancora il piede in terra in prossimità del serpente,²⁷⁶ laddove quel piede dovrebbe essere immediatamente ritratto, come si ritrae il dito dalla fiamma quando ci si scotta. Già nella lettera XIV le ho fornito degli esempi di questa regola e in questa sede ne aggiungo un altro, perché mi sembra degno di nota: e cioè le differenti possibili sfumature nell'espressione del disgusto a seconda che il senso maggiormente coinvolto sia l'olfatto oppure il gusto. I movimenti che in questi frangenti naso e bocca compiono sempre insieme, in virtù della stretta parentela che intercorre tra i due sensi e i rispettivi organi percettivi, sono in ambo i casi movimenti di repulsione; solo che quando ad essere colpito è soprattutto l'olfatto, il naso arricciato si ritrae maggiormente all'insù; mentre quando ad essere colpito è soprattutto il gusto, il labbro inferiore è più stirato e tende di più verso il basso insieme a tutto il mento che preme contro il petto. Ritengo che questa osservazione sia giusta; ma mi rendo conto, avendoci provato, che descrivere questo atteggiamento non è cosa facile; come pure ritengo che disegni che rappresentino movimenti così poco gradevoli potrebbero risultare alquanto brutti e riprovevoli.

In tutti i casi in cui l'esecrato male occupi un luogo particolare e ben definito oppure provenga da un luogo particolare e ben definito – la qual cosa non accade ad esempio quando vapori mefitici appestano l'aria – allora l'individuo fugge da quel dato luogo. In che direzione e con quale atteggiamento fugga lo abbiamo già detto. Inoltre in tutti i casi in cui il male non venga sin da subito percepito nella sua vera natura, gli stessi organi di senso atti a riconoscerlo non si sentano minacciati – tale è il caso, ad esempio, della folgore – quando all'istinto di trarsi in salvo si accompagna il desiderio di indagare la vera natura di quel male, e di misurarne prossimità e grandezza e infine in tutti i casi in cui nulla esclude che noi si possa metterci in salvo eliminando il male stesso; allora a questo si associa il secondo, sia pure più debole desiderio di ricacciare indietro, di allontanare da sé il male. La natura ci insegna a scegliere gli strumenti di cui abbiamo bisogno a seconda della loro convenienza con lo scopo che ci prefiggiamo. Chi vuole disperdere esalazioni mefitiche soffia fuori l'aria attraverso la bocca, oppure smuove l'aria agitando la mano avanti e

indietro; chi trema alla vista di un nemico che gli si avventa contro, nell'attimo dello spavento gli oppone le mani aperte.

Il primo di questi desideri contribuisce considerevolmente all'espressione del volto da timore e da spavento; perché questo desiderio spalanca gli occhi per riconoscere l'oggetto minaccioso, e - se lei crede a Parsons - allora è sempre questo desiderio che apre la bocca per udirlo.²⁷⁷ Altri come



Fig. 25



Fig. 26.

Le Brun fanno derivare l'apertura della bocca dall'apprensione del cuore, che rende più gravosa l'inspirazione.²⁷⁸

Mi è indifferente quale spiegazione lei accolga; tuttavia quella di Parsons ha il merito di ricondurre le due manifestazioni a un principio comune ed io, per parte mia, propendo per questa spiegazione, anche perché sarei ben lieto di sottrarre, per quanto possibile, tutti i gesti all'oscuro dominio della fisiologia, così da ricondurli entro la più luminosa classe dei gesti intenzionali. Basta comunque che l'impulso di riconoscere e misurare il pericolo si accompagni quasi sempre, per ragioni assai ovvie, all'istinto di conservazione, e che questo continui ad operare anche quando l'individuo si è dato già da lungo tempo alla fuga, volgendo le spalle al pericolo e

tendendo le mani in avanti. Se il paventato oggetto è visibile allora sbirciamo incessantemente alle nostre spalle; se detto oggetto è percepibile per mezzo dell'udito, allora mentre fuggiamo tendiamo l'orecchio verso il luogo da cui proviene il suono molesto. Dunque è assolutamente nel giusto Lairese che, per rappresentare il timore e lo spavento, disegna due figure simili che guardano all'indietro;²⁷⁹ solo che secondo me la seconda figura china, che indietreggia alla vista di una folgore, dovrebbe piuttosto chiudere gli occhi anziché volgere il capo all'indietro. Tutt'al più con una mano si sarebbe potuta coprire gli occhi, mentre l'altra, in preda al turbamento prodotto dallo spavento, avrebbe potuto scagliarla all'indietro contro il fulmine (figg. 25-26, p. 130).

Il secondo desiderio di respingere, ricacciare il male, che ben volentieri si accompagna all'istinto di conservazione, si manifesta ogni qualvolta, presente il male, la paura non ha ancora del tutto sopraffatto l'individuo e non ha ancora fiaccato la resistenza dei suoi nervi; si manifesta soprattutto quando ogni via di fuga è sbarrata oppure quando il male è ormai così prossimo all'individuo come il serpente che cinge Laocoonte, il quale

simul manibus rendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno,
Clamores simul horrendos ad sidera tollit;²⁸⁰

si manifesta inoltre nel primo momento dello spavento, quando il pericolo - proprio perché si palesa repentinamente - spesso non è ancora percepito come tale, e noi restiamo incerti sul da farsi: non sappiamo se fuggire o assaltare. Mi pare che lo spavento non di rado nel suo primo manifestarsi, quando cioè questa definizione meglio gli si addice, sia una combinazione di stupore, timore e collera; quanto meno nei suoi sintomi sono riconoscibili tracce di tutti e tre questi affetti: la paura guarda fisso dietro di sé e toglie il colorito alle guance; lo stupore indugia per un momento in questo atteggiamento con lo sguardo fisso all'indietro; entrambi questi affetti spalancano occhi e bocca; e la collera infine scaglia con violenza le braccia contro il pericolo. Questo tuttavia nel caso della collera non sempre accade; perché se il male appare improvvisamente troppo grande e terribile, allora è giusto il disegno fattone da Lairesse,²⁸¹ dove le braccia allungate cercano la salvezza verso l'alto, anziché tendere verso il basso per opporre resistenza al male che ci affligge. Mi viene da chiedermi se la gran dannosità di questo affetto, che tra tutti è quello più deleterio per la salute, non si possa spiegare con riferimento al conflitto di movimenti così sgradevoli, come pure alla celerità e violenza che sono proprie di questi stessi movimenti.

Nella sua lettera lei mi chiede se quanto detto a proposito della sinergia delle forze che si produce nel caso dei desideri piacevoli non si possa riferire anche al timore e alla collera; a farla breve a tutti i tipi di desiderio. Provi a desumere la risposta a questa domanda da quel poco che le ho appena detto! Certamente anche il timore interessa tutte le forze dell'individuo, desta e turba tutti i suoi sensi: tuttavia solo assai di rado le capiterà di vedere che tutti i sensi si chiudono davanti all'oggetto che ci procura avversione e si ritraggono da esso, come nel caso del desiderio piacevole alla vista dell'oggetto desiderato tutti i sensi si aprono e gli si fanno incontro. Ora l'uno ora l'altro dei desideri co-occorrenti contribuirà all'atteggiamento; nell'un caso vorremo conoscere l'oggetto,



nell'altro vorremo allontanarlo. Le Brun adduce un caso in cui tutto il corpo sembra contrarsi, ma delle labbra e degli occhi che si chiudono non fa parola.²⁸² Tuttavia ci sono casi in cui si produce un'apparenza simile a quella dei desideri piacevoli: perché quando, ad esempio, l'oggetto malefico offende uno soltanto dei sensi, quando si tratta di un oggetto noto e non sono in discussione i mezzi per schivarlo, allora a volte si manifesta una partecipazione degli altri sensi; se siamo infastiditi da un cattivo odore chiudiamo non soltanto i due organi sensoriali, che soli ci permettono di percepirlo, ovvero naso e bocca, bensì, nel caso di un odore particolarmente ripugnante, anche gli occhi. Tuttavia si potrebbe obiettare che quando si contrae, si increspa così tanto il viso, l'occhio si chiude da sé. Sarebbe dunque più giusto osservare che l'uomo si ripiega totalmente su se stesso, ritrae tutte le membra, e per quanto possibile chiude i propri sensi, ogni qualvolta – ad esempio nel caso in cui dovesse precipitare da una altezza considerevole – la paura raggiunge livelli tali per cui una più esatta conoscenza del pericolo che corre gli fa orrore e non nutre più alcuna

speranza di salvarsi. "Chiuderò di sicuro gli occhi" - dice il personaggio di una commedia - "per non essere testimone della mia fine".

Tralascio i fenomeni fisiologici che la paura produce laddove gli istinti più forti della natura umana, primo fra tutti l'istinto di autoconservazione, sono parte in causa, perché sono ben noti e perché sono in parte estremamente difficili da imitare dall'attore. I brividi, i tremori si imitano senza difficoltà; i cambiamenti di colore del volto solo raramente si possono produrre eccitando la fantasia, men che mai per un freddo proposito. Perché se è vero che quest'ultimo fenomeno scaturisce dall'attività dell'anima, è altrettanto vero che gli organi che vi sono preposti sono, si potrebbe in certo qual modo dire, così maldestri, così difficili da mettere in moto, che per farlo sembra essere necessaria tutta la forza delle sensazioni presenti, di cui l'anima è partecipe con ogni fibra del suo essere. E allora passiamo ad analizzare l'uso figurato dei suddetti movimenti intenzionali.

Lei si renderà ben conto che, in senso proprio, non è possibile arretrare di fronte ad un oggetto, opporgli le mani, se l'oggetto in questione non è percettibile, presente, se non si trova in un dato luogo; eppure anche in casi diversi da questi ci ritraiamo: quando ascoltiamo cattive notizie, di qualunque genere; o ancora: pensieri sfrontati, maligni, abominevoli, che il nostro interlocutore forse sta ripetendo solo di malavoglia; o addirittura ci ritraiamo dalle nostre stesse idee, che il cuore e la coscienza condannano come vili, riprovevoli. Quando Medea, furente di vendetta contro Giasone, medita su come infliggergli una ferita mortale, un dolore tale da squarciargli il cuore, e queste riflessioni fanno sorgere il lei l'orrendo desiderio e l'ancor più orrenda domanda: "Se avesse già figli di Creusa!... Non è ancora padre?", allora scossa dall'orrore di quel pensiero, si ritrae, per così dire, da se stessa volgendo il capo altrove, gettando le mani in avanti, e ripiegando, diciamo così, il corpo su se stesso, mentre la natura sdegnata si solleva nel suo cuore di madre e prorompe nell'urlo: "Pensiero raccapricciante! Un fremito di morte mi scuote le membra!"²⁸³ (fig. 27, p. 424). E così in generale l'individuo si ritrae da qualsivoglia idea gli risulti sgradita, non appena questa si fa un po' più vivace, proprio come si ritrae da un male sensibile che sia presente; questo accade sia che si tratti di idee sue sia che si tratti di idee altrui di cui viene messo a parte. Lo stesso cosa accade con lo stupore ogni qualvolta idee sorprendenti, incredibili vogliono, diciamo così, farsi strada a forza nella nostra mente. Ciò che è male per l'intelletto è l'errore, e dal momento che nessun male viene mai da solo, anche l'errore in generale si accompagna ad altri mali; ed è assai facile in questi casi che ciò ci procuri dei sia pur piccoli imbarazzi momentanei; che per ingenuità ci si esponga al pericolo di diventare ridicoli. Perciò in prima battuta ci allontaniamo da chi ci stia raccontando delle storie del tutto inverosimili, che del resto sono assolutamente indifferenti per la nostra felicità; oppure non appena sentiamo profferire affermazioni

paradossali sia pure a fini puramente speculativi; e, neanche fossimo in presenza di uno spettro, ci ritraiamo addirittura alla vista di un amico che credevamo da lungo tempo morto o che credevamo piuttosto fosse mille miglia lontano da noi, se questi ci si para innanzi improvvisamente. È chiaro che anche in questo caso cercheremo di riconoscere e valutare il rischio a cui il nostro errore ci esporrebbe; così fisseremo con sguardo indagatore vuoi l'amico vuoi il narratore: l'amico per paragonarlo all'immagine che di lui serbiamo nella memoria; il narratore per dedurre dalle espressioni del suo volto se scherza o se è serio, e rivolgendoci a quest'ultimo accenneremo probabilmente un sorriso e lo guarderemo accigliati o sprezzanti, per capire ciò che effettivamente pensa dal modo in cui replicherà a questi sguardi attraverso le espressioni del volto e le sue parole. Potrei farle molti altri esempi di siffatte espressioni figurate. Quando neghiamo vivacemente qualcosa, quando la nostra risposta indignata a una domanda è "No", volgiamo volentieri lo sguardo altrove e accompagniamo sempre le nostre parole con la mano tesa con il palmo rivolto verso l'oggetto, come se volessimo respingere, allontanare da noi una domanda o una preghiera; invece quando affermiamo vivacemente qualcosa, quando accondiscendiamo a qualcosa con gentilezza e cordialità avremo bisogno ora della mano aperta ora tesa con il palmo rivolto verso l'oggetto; nell'un caso come per offrirla ad altri in segno di accordo, nell'altro come ad afferrare quella di altri, anzi il nostro stesso interlocutore; e questo offrire o afferrare, come lei si renderà agevolmente conto, altro non è che una metafora dell'armonia dell'intelletto e della volontà.

Particolarmente degna di nota mi sembra essere l'applicazione del gesto proprio del disgusto, del ribrezzo fisico agli oggetti morali: perché lei avrà notato che nell'espressione del disprezzo si insinua volentieri una leggera sfumatura di disgusto; che quando siamo spettatori di azioni indegne, adulazione servile, suppliche pusillanimità, o ancora quando assistiamo alla vile sopportazione di pesanti offese, traiamo il naso arricciato all'insù, come se fossimo infastiditi da un odore molesto; e che addirittura quando vogliamo esprimere il più sentito disprezzo, sputiamo, o quanto meno accenniamo all'azione dello sputare pronunciando l'interiezione "puah"; insomma agiamo non diversamente da come agiremmo se volessimo ripulirci la bocca da umori putridi e pestilenziali. Ci sono poi altri mali che sono in sé e per sé reali e che meritano tutta la nostra attenzione; noi tremiamo perché mettiamo a confronto la loro grandezza con la nostra piccolezza, la loro forza con la nostra debolezza; noi fuggiamo da ciò che è ributtante a causa della sua intima imperfezione e depravazione; ciò che è ributtante suscita la nostra avversione ma non il nostro timore, né la nostra considerazione: e questa è senza dubbio la supposta oscura origine della metafora di cui sopra.

Chiudo ricordandole brevemente che anche l'atteggiamento proprio del timore ha molteplici moventi, quando il male che paventiamo dipende dalla risoluzione di un essere libero e che anche in questo caso i moventi differiscono di molto gli uni dagli altri in rapporto alle differenze di carattere e di rapporto; sicché ora cerchiamo soprattutto di commuovere, ora - armandoci di coraggio - di spaventare; ora ci umiliamo, ora ci ostiniamo, ora supplichiamo, ora vezzeggiamo.

LETTERA XVII

Il desiderio di rimuovere, di distruggere un male può essere altro dalla collera; tuttavia il suo atteggiamento caratteristico e rilevante ha le fattezze della collera, che – per quanto ne so – tutti gli antichi filosofi consideravano identica al desiderio di punire e vendicarsi: perché oltre a questo atteggiamento, tutto ciò che l'anima rivela di sé attraverso il corpo è null'altro che la sua risoluzione, il suo ardore, associato forse all'espressione di altri affetti, quali il timore, la paura, la noia.²⁸⁴ Quando però ad offenderci arbitrariamente sono degli esseri senzienti, e ci offendono perché ci giudicano sprezzantemente degli esseri inoffensivi,²⁸⁵ tali cioè da poter essere o – addirittura – offesi impunemente, o piuttosto sui quali si possa infierire subdolamente e senza alcun timore di essere scoperti; quando alla nostra personale sofferenza per l'offesa si aggiunge il sospetto che il nostro offensore goda malignamente, perfidamente nel vederci soffrire: allora ci sentiamo ardere dal desiderio di vendetta, dal desiderio di ribaltare questa situazione; tutte le forze della natura si riversano all'esterno e forti dello spaventoso spettacolo che danno di sé e della loro azione distruttrice trasformano le gioie del malvagio offensore in orrore e dolore; mentre il nostro amaro rammarico si trasforma nella voluttuosa sensazione della nostra forza e terribilità. Ne consegue ciò di cui i filosofi moralisti si erano già da lungo tempo accorti: che è assolutamente naturale che questo affetto si risvegli contro esseri liberi e pensanti, insomma contro gli uomini; meno naturale è che si risvegli contro gli animali, che non sono in grado né di arrecare offesa né di disprezzare chicchessia, ma solo di fare del male; e che è del tutto innaturale che si ridesti contro esseri senza vita, inanimati. Chiunque considera folle, assurdo che Serse faccia sferzare, mettere ai ceppi e marchiare a fuoco il mare.²⁸⁶ Un simile eccesso di furore poteva darsi probabilmente solo nel caso di un re, che meno avvezzo degli uomini comuni ad accettare il ricordo della sua impotenza e dipendenza, aveva trovato una sorta di conforto in questo folle autoinganno, come se fosse possibile rivalersi, far pagare anche al mare in tempesta il prezzo dell'offesa patita.

Come ho già detto, la collera arma tutti gli arti esterni accrescendone la forza; ma più di tutti arma quelli che sono più idonei ad assaltare, afferrare e distruggere. Quando in generale quelle parti esterne che sono sature di sangue e di umori diventano turgide e tremano, e gli occhi completamente iniettati di sangue, più che sguardi sembrano lanciare lingue di fuoco; allora specie le mani e i piedi sono percorsi da una sorta di impeto, di inquietudine, sicché quelle si contraggono spasmodicamente, questi stridono, digrignano. Si tratta della stessa inquietudine che provano il cinghiale e il toro, ciascuno nell'arma di cui è munito; il cinghiale nelle

zanne che - diciamo così - affila per l'attacco; il toro nelle corna con cui scava nel terreno sollevando in aria nuvole di polvere. Inoltre le vene si gonfiano specie nella regione della gola, delle tempie e della fronte; tutto il volto si fa simile a un braciere, avvampa; ma il suo rossore - a causa dell'eccesso di sangue - non è più il bel rossore del desiderio, dell'amore; tutti i movimenti sono spigolosi ed estremamente violenti; il passo è pesante, spinto, impetuoso. Lei mi dirà che queste modificazioni per lo meno non si verificano sempre; che, ad esempio, l'individuo adirato è solito impallidire non meno che arrossire. Io le rispondo che la voluttuosa sensazione che ci procura il desiderio di vendetta può alternarsi con la sgradevole sensazione dell'offesa patita, o se lei preferisce definire collera la combinazione di queste due sensazioni, le rispondo «che questa collera è costituita dal dispiacere per l'offesa subita e dal desiderio di vendicarsi». Il filosofo, dal quale ho preso a prestito queste ultime parole, prosegue sostenendo che «queste rappresentazioni lottano l'una con l'altra in un animo adirato e si inverano in movimenti assolutamente opposti, a seconda di quale delle due sensazioni abbia il sopravvento in un dato momento. Ora il sangue affluisce alle estremità del corpo dell'individuo adirato, sicché gli occhi gli schizzano fuori dalle orbite e si fanno di fuoco, il viso diventa rosso; pesta i piedi, si agita e imperversa come un pazzo furioso: questi sono i contrassegni del desiderio dominante, il desiderio di vendicarsi. Ora il sangue rifluisce al cuore; il fuoco selvaggio che ardeva nei suoi occhi scema, sicché questi sprofondano nelle orbite; il volto impallidisce e le restanti membra pendono fiaccamente verso terra: questi sono i contrassegni che infallibilmente ci indicano il desiderio dominante: il dispiacere per l'offesa patita».²⁸⁷ Se queste osservazioni sono giuste, ciò non di meno a chi come me si occupi esclusivamente del desiderio deve essere consentito di analizzare la collera sotto quest'unico aspetto che è per di più il suo aspetto più caratteristico.

Se lei mette insieme tutti gli atteggiamenti della collera che le ho indicato, le si farà innanzi l'immagine della più orrida bruttezza - bruttezza alla vista della quale si arretra sgomenti - e se a questi atteggiamenti aggiunge, ancora, la bava di fiele che schiuma dalla bocca - proprio come succede ogni qualvolta siamo in preda ad un accesso di collera e la bava trabocca dal labbro inferiore aperto da una parte, allora le apparirà anche l'immagine della più ributtante bruttezza, tale cioè da destare nell'osservatore tranquillo la più profonda ripugnanza per una passione capace di produrre simili deturpazioni e un siffatto scompiglio nella fisionomia. Dubito invece che aborrisce la sua stessa vista l'individuo adirato, fintantoché perdura in lui la passione che lo avvince. Vero è che Plutarco fa dire al suo Fundano che non se ne avrebbe a male se, ogni qualvolta monta in collera, un servitore intelligente gli parasse innanzi lo specchio, perché vedendosi ridotto in uno stato così innaturale

imparerebbe di certo ad aborrire la collera.²⁸⁸ Ritengo tuttavia che il servitore intelligente darebbe prova della propria intelligenza proprio lasciando perdere lo specchio, perché altrimenti rischierebbe, e di grosso, di vederselo fracassato sul capo. Diverso è il caso di Minerva, che – stando a quel che ci racconta in questo stesso luogo Plutarco – adirata gettò via il flauto, perché - specchiandosi nelle acque di un ruscello - si era resa conto, che mentre suonava le si alteravano i lineamenti del viso: diverso perché la dea era tranquilla e in quanto donna le premeva non apparire mai brutta, ma sempre bella.²⁸⁹ Anche suonando il flauto si prefiggeva di piacere; l'individuo adirato invece vuole mettere paura, vuole spaventare. Stia a sentire Seneca in proposito: «Per altro, non è da credere che alcuno sia stato distolto dall'ira per effetto dello specchio. [...] Colui che era venuto a guardar lo specchio per cangiare di aspetto, l'aveva già cangiato: per le persone adirate, non c'è nessuna sembianza più bella di una sembianza atroce ed orrida; ed essi vogliono anche apparire tali quali vogliono essere».²⁹⁰

Le chiacchiere, come ho già avuto modo di notare spesse volte, mi portano abbastanza lontano dalla materia oggetto di questo studio; ma del resto che altro poteri dire a proposito del desiderio di vendetta dopo aver citato Seneca? In ciascuno dei suoi tre libri egli ha fornito una propria descrizione della collera, e ognuna di queste descrizioni è così eloquente e dettagliata che finanche un suo dichiarato estimatore, Lipsius, di malavoglia esclama: «ubique diffuse & cur toties?».²⁹¹ Scelga tra le tre quella che le sembra più bella e più ricca e quanto a me, mi lasci solo ricordare all'attore che altro da quello della collera autentica è il fine ultimo che si prefigge con la sua imitazione di questo affetto; questo vale per la collera un po' più che per gli altri affetti.

LETTERA XVIII

Scorgo chiaramente della malizia nella sua domanda: lei mi chiede a quale classe di espressioni io annoveri la maggior parte delle espressioni della collera e del desiderio di vendetta. Ritengo che lei voglia darmi garbatamente ad intendere quanto instabile ed indeterminata sia la partizione che le ho proposto e quanto spesso essa finisca per ingenerare confusione anziché evitarla. Mi chiedo: quando mai ho detto di considerare questa partizione come rigorosamente logica e perfetta?

Lei ha l'impressione che io voglia assimilare alle espressioni fisiologiche tutti i cambiamenti prodotti dai tumulti del sangue, mentre nel caso del pallore e del rossore si manifesterebbe anche qualcosa di analogo allo stato d'animo; perché il sangue rifluisce quando l'individuo si preoccupa di se stesso, quando a dargli pensiero è il pericolo che corre, la sua imperfezione; affluisce alle estremità, quando l'individuo pensa al suo nemico, alla sua propria forza, alla sua voluttuosa vendetta. Bene! Rispondo io; e allora prenda quei segni e li sposti dalla classe degli atteggiamenti fisiologici in quella degli analoghi. Ma contemporaneamente, prosegue lei, si faticerebbe non poco a non pensare che in questo pallore e in questo rossore ci sia una componente intenzionale, sicuramente qualcosa di puramente istintivo, ma che proprio per questo è pur sempre un portato dell'anima. È come se l'anima interiormente, con questi violenti accessi di timore, volesse trarre in salvo sangue e umori, proprio come esteriormente vuole trarre in salvo tutto il corpo; sicché si rifugia con i primi nei più riposti vasi vitali, come con il corpo cerca riparo nei più ascosi e sicuri recessi. Invece nel caso della collera, l'anima - conformemente al proposito della vendetta - sospinge tutte le forze all'esterno, concentrandole soprattutto in quelle parti del corpo che sono più idonee ad assaltare. Questo è ancora una volta vero, e allora, per conto mio, bisogna, di nuovo, tirare fuori queste espressioni dalla classe degli atteggiamenti analoghi per inscrivere in quella superiore degli atteggiamenti intenzionali. Ora però badi bene di mettersi d'accordo con i sostenitori del meccanicismo, e tra gli altri con un individuo come Haller. A dire il vero non dovrebbe costarle troppa fatica confutare le affermazioni di questo autore che è un grande fisiologo più che un grande filosofo, perché ad essere onesti le sue argomentazioni non sono tra le più convincenti. Quando Haller afferma che la cosa più sciocca che l'anima potrebbe fare, essendo in preda al timore, sarebbe sottrarre forza alle ginocchia, privandosi - così facendo - della possibilità di fuggire;²⁹² lei può ribattergli che quella che lui definisce *la cosa più sciocca che l'anima potrebbe fare*, si può spiegare perfettamente con la foga e la confusione prodotte dall'affetto del timore. L'individuo che abitava al quarto piano, volendo trarre in salvo i suoi averi dal rogo che stava

divampando in casa, gettò giù dalla finestra specchi, porcellane e bicchieri. In simili frangenti l'anima agisce tumultuosamente, e anche sul corpo agisce solo attraverso idee molto oscure: idee che sono ancora un po' più oscure di quelle che comunemente i più ritengono essere tali. Quando Haller inoltre si chiede: "cosa hanno a che spartire la bile eccitata, la diarrea e l'epilessia con il proposito di vendicarsi del proprio nemico?", allora lei può rispondergli che del primo effetto non sappiamo nulla; quanto agli altri due, trattasi di effetti che, presumibilmente senza alcun concorso dell'anima, scaturiscono dal semplice meccanismo del corpo: meccanismo che non si deve mai tralasciare quando è necessario spiegare fenomeni di questo tipo. Perché volendo tacere del fatto che solo attraverso questo meccanismo si produce l'effetto, la macchina una volta che sia stata sottoposta a sollecitazione può produrre non solo conseguenze estranee, non previste, ma anche, come ho già detto, assolutamente sgradevoli; e in luogo dell'autoconservazione che era ciò a cui l'anima oscuramente mirava, può portare scompiglio e distruzione. Lei si sarà accorto che tocco appena la materia in questione e lo faccio soprattutto in maniera scherzosa; del resto, a che pro imbarcarmi in un'indagine, sia pure così episodica, che mi porterebbe tanto lontano dal mio vero scopo? Un'indagine che, oltretutto, non può per sua stessa natura aver mai fine; abbandoniamo dunque completamente, quanto meno in questa sede, la questione, dacché non disponiamo degli strumenti per addivenire allo scioglimento della stessa nella maniera più acuta e felice, ed ignorando quello che ne è il punto nodale dovremmo infine pur sempre ammettere la nostra ignoranza! Preferiamo dunque non porre affatto mano a quel velo, visto e considerato che, com'è noto, neanche ai più intimi beniamini della natura è stato concesso sollevarlo!

La ringrazio davvero tanto di aver osservato che la collera è solita deviare dal suo vero oggetto e indirizzarsi contro oggetti estranei che non hanno colpa: l'attore può trarre grande vantaggio da questa osservazione. Solo non capisco perché – tra i tanti esempi proposti da Home, a cui lei confessa di essere debitore di questa osservazione – sia andato a scovare proprio quello che mi sembra essere il meno indovinato. «Nell'*Otello*», afferma Home,²⁹³ «ricorrendo a segni equivoci e dettagli sospetti, Jago risveglia la gelosia di Otello: gelosia che non di meno Otello stima ancora non sufficientemente fondata, tale cioè da poter essere sfogata su Desdemona, che ne è l'effettivo oggetto. Il turbamento e l'oppressione dell'anima che scaturiscono da questa gelosia eccitano per un attimo la sua collera contro Jago, che Otello considera ancora innocente, ma che è pur sempre reo di aver alimentato la sua gelosia».²⁹⁴ Io ritengo che in questo caso l'ira non si abbatta affatto sull'oggetto sbagliato, ma proprio su quello giusto: perché Otello che subisce ancora troppo il fascino delle grazie di Desdemona e giudica troppo crudeli e intollerabili i tormenti della gelosia smette di

dubitare dell'onestà di Desdemona e - passando all'estremo opposto - comincia a dubitare della probità di Jago. Mi sembra che Home avrebbe fatto meglio ad inserire qui l'osservazione già fatta in un altro luogo, secondo cui il latore di un messaggio detestabile viene a sua volta detestato, e a illustrarla servendosi di un esempio quanto mai eloquente tratto da *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare.²⁹⁵ Tuttavia se vuole prendere per buona la spiegazione datane da Aristotele, anche in questo caso l'ira non si abbatterebbe sull'oggetto sbagliato, perché - secondo l'opinione di questo filosofo - l'indifferenza e la tranquillità di un messaggero apparirebbero agli occhi di chi come noi fosse in preda ad un più amaro tormento come una sorta di offesa, di spregio; e dunque desterebbero, in maniera del tutto naturale, la nostra ira.²⁹⁶

Invece è cosa certissima che ad assaporare l'ira di Cleopatra non sarebbe stato il messaggero innocente, bensì l'amato infedele, se questi proprio in quel momento avesse fatto il suo ingresso e se considerazioni di altro genere non lo avessero impedito; che la regina avrebbe sfogato la sua collera e la sua vendetta anche su una semplice lettera, che sicuramente non avrebbe potuto essere partecipe del suo dolore, né avrebbe potuto risparmiarla. Quante volte ci è capitato di vedere lettere che le mani spiegazzano, i piedi calpestando e i denti lacerano! È probabile che riusciremo a venire a capo della questione quando semplicemente smetteremo di parlare di oggetti estranei e innocenti e ci esprimeremo in termini più generali dicendo che la sete di vendetta è una passione violenta, che nell'uomo è difficile da placare, da spegnere; che quando non ha a disposizione l'oggetto che effettivamente brama, preferisce avventarsi su quegli oggetti, animati o inanimati, che con quello si trovino in un qualche più prossimo rapporto; che però, se non può mettere le mani su nessun'altra cosa, infuria contro oggetti estranei e innocenti, che scaglia lontano, colpisce, calpesta, rompe, lacera; e che infine se non è in grado o non può permettersi di manifestarsi neanche in questo modo, si volge, vorace come la fame, contro l'uomo stesso e furente lo aggredisce. Il desiderio selvaggio dell'uomo si è ormai ridestato e tutto il suo sistema nervoso è in preda all'agitazione; mordersi a sangue le labbra, staccarsi le unghie con i denti, arruffarsi i capelli, o fare come quell'italiano che avendo poco per volta sperperato tutti i suoi averi, all'esterno si fingeva calmo, mentre si dilaniava segretamente le carni con la mano che teneva infilata sotto le vesti all'altezza del petto, sembra procurare all'individuo meno sofferenza che starsene tranquillo e ozioso senza compiere alcuna azione violenta. Mani, denti e piedi devono essere assolutamente impegnati in qualcosa; già nel caso di un fastidio di minore entità, più trattenuto, mani, denti e piedi si muovono inquieti; in simili frangenti l'individuo si morde sempre un po' il labbro inferiore, dimena il piede avanti e indietro, pesta i piedi in terra, si tira giù le falde del panciotto, lo sbottona e lo abbottona,

sfonda il cappello oppure lo fa in pezzi; si sfrega dietro le orecchie e si liscia i capelli. Il fatto che le mani si infilino di preferenza tra i capelli testimonia di una sgradevole alterazione del cuoio capelluto, qualcosa di simile a quella che si manifesta nel caso del timore e dello spavento. Mi stavo chiedendo se questo deviare dell'affetto dall'oggetto suo proprio ad oggetti affini e completamente estranei non potrebbe essere uno dei tratti che sono più o meno comuni a tutte le specie di desiderio. È cosa nota che quanto meno il timore nei suoi parossismi trasferisce l'idea del pericolo su tutti gli oggetti, anche su quelli più innocui, trasalendo al minimo rumore, solo che intraveda un'ombra. Lei si ricorderà della maniera impareggiabile in cui Virgilio descrive Enea, che si allontana da Troia in fiamme portando a spalla il vecchio padre e tenendo per mano il fanciulletto Ascanio:

Ferimur per opaca locorum
 Et me, quem dudum non ulla injecta movebant
 Tela, neque adverso glomerati ex agmine Graji,
 Nunc omnes terrent aerae, sonus excitat omnis
 Suspensum & pariter comitique onerique timentem.²⁹⁷

Anche nel caso dei desideri che ci attraggono verso un determinato oggetto, in alcune circostanze, si verifica qualcosa di simile. Avrò presto modo di affrontare l'argomento, e dunque in questa sede mi limito ad osservare fuggacemente che l'amore gioioso, non solo quando viene privato dell'effettivo oggetto del suo desiderio, ma spesso anche nell'ebbrezza del possesso, si esprime attraverso atti di beneficenza, carezze e abbracci. La Minna di Lessing spera di rivedere l'amato e nel frattempo ricopre di doni la sua cameriera;²⁹⁸ l'indiano occidentale di Cumberland, dopo aver ottenuto la mano della sua Dudley, abbraccia tutta la compagnia.²⁹⁹ L'amore, impetuoso come la collera, attrae nel suo vortice tutto ciò che gli si avvicina.

LETTERA XIX

«Nessuna passione dell'anima», così si pronuncia il Socrate di Hemsterhuis, «può essere percepita in quanto tale, ma solo nella misura in cui opera sulle parti visibili del corpo. Ora quest'azione che l'anima esercita sul corpo è di due diversi tipi: nell'un caso essa produce semplicemente delle modificazioni nelle parti visibili del corpo: così è nel caso della tristezza, dello scoramento, della speranza; nell'altro produce questi cambiamenti, affinché da questi scaturisca un'azione esteriore: tale è il caso della collera, del timore e del desiderio». ³⁰⁰ Come vede, questa distinzione riprende grosso modo la partizione che le ho proposto degli affetti che ho distinto in desideri e contemplazioni. Definisco desiderio solo ciò che si annuncia come tale attraverso movimenti visibili caratteristici dell'impulso ad agire; tutto il resto - che pure, in fin dei conti, sarebbe, come lo è in generale ogni azione dell'anima, una sorta di impulso ad agire - si definisce contemplazione e si oppone al desiderio. Il fisico sa molto bene che la calamita regge il ferro solo attraverso un vortice che opera continuo e invisibile; che soltanto degli ostacoli troppo poderosi neutralizzano l'impulso, incessante, a dispiegarsi proprio della molla compressa; che in generale nella natura tutta, in nessun luogo e in nessun tempo, può mai darsi un attimo di quiete; ma solo perché la quiete non è altro che apparenza, allora il fisico non parlerà mai di quiete? Né opporrà mai la quiete al movimento? E l'analista di mimica deve definire desideri le passioni dell'amore e dell'odio anche quando quella, la passione dell'amore, non manifesta alcuna tendenza all'approccio, e questa, la passione dell'odio, non manifesta alcuna tendenza all'assalto? Dovrebbe definirli desideri solo perché il primo, l'amore, suggerisce segretamente le attrattive della bellezza come l'ape suggerisce il nettare dal fiore? Oppure perché il secondo, l'odio, simile alla spada pendente di Dionigi, vorrebbe pur sempre abbattersi su qualcuno e così facendo arrecare ferita? ³⁰¹ Se le sembra strano che io tocchi proprio ora l'argomento; allora richiami alla mente le obiezioni che ha sollevato a proposito della partizione degli affetti che le avevo proposto e che, senza questo preambolo, lei potrebbe facilmente ripropormi ora che mi accingo a passare agli affetti della contemplazione. L'analista di mimica che ha a che fare esclusivamente con le manifestazioni esteriori delle passioni, non deve in generale seguire troppo da presso il filosofo né conformarsi troppo scrupolosamente alle sue spiegazioni e partizioni. Perché per il filosofo c'è unità, laddove per l'analista di mimica c'è molteplicità; e, d'altra parte, quella che per il filosofo è molteplicità, per l'analista di mimica si fa unità. Dalla medesima fonte possono ripartirsi più rivoli, come pure fonti diverse possono confluire nel medesimo rivolo. Ma mi rendo conto di farmi capire solo in

termini generali e questo sia che ricorra all'uso di immagini sia che non lo faccia; e quindi trattandosi di una questione tutt'altro che irrilevante preferisco addurre alcuni esempi per ciascuno dei due casi.

Il filosofo può, volendo, distinguere tra l'invidia e la malevolenza; può sostenere che la prima scaturisce dall'egoismo, la seconda dall'inimicizia; che Catone nutriva del malanimo verso i nemici della repubblica, che considerava suoi nemici, solo a causa delle loro cariche onorifiche, mentre Cesare e Pompeo si sono invidiati l'un l'altro i rispettivi privilegi. Si tratta di una differenza rilevante e reale; ma per averne contezza è necessario penetrare nei recessi dell'anima; nell'atteggiamento esteriore di questa differenza non c'è traccia. Entrambi questi affetti storcono il viso infastiditi; entrambi possono lanciare uno sguardo obliquo, guardare di traverso il loro oggetto; entrambi possono far assumere al corpo una postura contorta. In questi casi neppure il grado maggiore o minore, la più pronunciata nobiltà o la più spiccata viltà servono a fare la differenza: perché la malevolenza può essere violenta quanto l'invidia, e può essere altrettanto vile. Per tacere del fatto che anche congiunte l'invidia e la malevolenza non hanno nella loro espressione alcun tratto proprio sulla base del quale distinguerle dal sospetto o quantomeno dall'odio. Le Brun ci rappresenta prima la gelosia, quindi l'odio.³⁰² Noi ci augureremmo di trovare nelle due rubriche accluse ai due disegni due differenti spiegazioni; speranza vana! Dovendo parlare dell'odio egli si richiama a quanto detto a proposito della gelosia e ritiene che l'espressione di quell'affetto non abbia in sé niente di diverso o di particolare.³⁰³ Poniamo pure che la gelosia e l'odio fossero stati effettivamente caratterizzati con tutti i loro tratti e che questi coincidessero sempre: ma allora perché l'artista si è inutilmente dato tanta pena? Perché, come scrittore, spreca parole e come disegnatore il gessetto?

Ma è poi vero che quel che vale per l'odio e per la gelosia vale anche per l'invidia e la malevolenza? È poi vero che la gelosia si manifesta solo con le fattezze dell'odio e che cessa di essere ciò che è non appena si manifesta con altre fattezze? Questo è, se non erro, un esempio del secondo caso di cui le parlavo, quello in cui il filosofo ravvisa unità nella sorgente di molteplici movimenti: un'unità che l'analista di mimica non scorge e che pertanto non può essere rappresentata dal disegnatore. Se lei considera la gelosia dell'ambizione, allora si renderà conto che la sua espressione appartiene in parte alla vergogna, in parte al malumore rabbioso, in parte alla mestizia, senza che in nessuna di queste manifestazioni sia possibile individuare ciò che è proprio, caratteristico della gelosia, ciò che le si confà in maniera esclusiva; ciò che distingue le lacrime che il giovane Cesare versa udendo la storia di Alessandro,³⁰⁴ dalle lacrime di una talaltra pur nobile tristezza. Se poi considera la gelosia dell'amore, allora si troverà dinanzi a un autentico Proteo che non ha mai una forma sua propria e che ad ogni istante ne assume una diversa. Otello infuria, piange, sogghigna,



scruta diffidente, si lamenta, sviene, colpisce, uccide: queste sono tutte espressioni proprie della gelosia, eppure quanto sono infinitamente discordanti e multiformi! Quanto poco simili a se stesse ad ogni istante! In tutte queste modificazioni non c'è nulla di costante e duraturo; niente in una sola di queste modificazioni in cui si riconosca solo la gelosia e nessun altro affetto. E allora che tipo di atteggiamento l'analista di mimica, l'artista che disegna modelli delle passioni, può attribuire a questo affetto? Nessuno. Egli potrà determinare l'odio, la mestizia, lo scherno; tutte le espressioni, semplici o composte, che la gelosia di volta in volta assume; ma non potrà determinare i tratti della gelosia stessa, dacché questa non ne ha di propri. Le Brun, come le dicevo, ha indicato l'espressione dell'odio; ma non ogni forma di

odio è gelosia, e non tutte le forme di gelosia si manifestano con le fattezze dell'odio. Se in un vero dipinto avesse dovuto rappresentare questa passione come una figura allegorica, allora avrebbe potuto coglierla solo sotto un dato aspetto, e lo avrebbe fatto al meglio fissandola sotto quello che ne costituisce l'aspetto più rilevante oltre che consueto, insomma sotto quell'aspetto in cui siamo soliti figurarcela; ma non sarebbe stato in grado di disegnarla in qualità di analista dell'espressione, che vuole indicare i tratti salienti degli affetti, quei tratti che restano costanti nella molteplicità delle loro modificazioni; avrebbe dovuto solo rimandare ai disegni di tutti quegli altri affetti di cui la gelosia assume le fattezze, e lasciare che fosse l'artista a giudicare quale espressione scegliere in rapporto alla particolare situazione e con quali altre espressioni combinarla, mescolarla.

Entusiasmo e disperazione sono parole che designano il sommo grado di sensazioni gradevoli e sgradevoli. Entusiasmo può essere la voluttà più languida come pure la gioia più vivace; disperazione il furore più sdegnoso

e la più cupa tristezza: anche in questi casi quale unità può indicare l'analista di mimica? Se mi rappresenta l'entusiasmo come una sorta di deliquio che fa sì che tutte le membra languano voluttuosamente rilassate, mentre gli occhi nascosti dietro alla palpebra nuotano in mezzo al tranquillo sorriso; allora gli chiedo se per lui non c'è dell'entusiasmo anche in un volto tutto gioia e allegria, negli occhi sfavillanti, nelle braccia spalancate e in una figura che, per così dire, si stacca dalla terra e si libra nell'aria (figg. 28-29, p. 151). Egli dovrebbe assumere la parola entusiasmo in senso proprio, illustrandola semplicemente come la più voluttuosa contemplazione spirituale di una fantasia esaltata. Questa sarebbe una scappatoia che gli concederei di buon grado; ma che non potrebbe tornargli assolutamente utile nel caso della disperazione; perché se osserviamo la nota stampa inglese che ritrae Ugolino,³⁰⁵ emaciato e mezzo morto dalla fame, nessuno potrà negare che quella è l'espressione della disperazione, ma lo è altrettanto il ritratto di un suicida tratteggiato da Da Vinci: e tuttavia non è possibile individuare la sia pur minima somiglianza tra i due, né nell'espressione del volto né nella postura. «Al disperato farai darsi d'un coltello», dice da Vinci, «e con le mani aversi stracciato i vestimenti; e sia una d'esse mani in opera a stracciar la ferita, e farailo con i piedi stanti, e le gambe alquanto piegate, e la persona similmente verso terra, con capelli stracciati».³⁰⁶ Ma lei si renderà ben conto che l'eccellente artista qui si limita ad avanzare una proposta, perché discorre di ciò che è possibile fare, non di ciò che bisogna fare: ed è cosa certa che quel che aveva in mente era semplicemente una personificazione della disperazione, ove mai fosse necessario rappresentarla in un dipinto.

Al fine di evitare ripetizioni e confusioni, di cui abbiamo visto in questa sede alcuni esempi, proseguiamo lungo la strada che abbiamo tracciato, e senza badare alle differenze che pure il linguaggio delle parole rileva, senza curarci dell'unità e della molteplicità che riposano in fondo all'anima, diamoci un limite da non oltrepassare, per quanto in generale sarebbe possibile spingersi ben oltre: il nostro limite è rappresentato dall'unità e dalla molteplicità della espressioni visibili. A voler essere ragionevoli già de Piles avrebbe dovuto regolarsi a questa maniera, una volta resosi conto delle difficoltà a cui andava incontro procedendo lunga la strada battuta sinora; ma preferì scansare l'importante dottrina delle passioni accampano la scusa di non voler porre limiti alla fantasia degli artisti e di non voler privare le loro opere del pregio dell'originalità e della varietà.³⁰⁷

LETTERA XX

Cartesio distingue espressamente le sensazioni fisiche dalle passioni dell'anima;³⁰⁸ Le Brun che di solito gli va dietro fedelmente qui prende tacitamente le distanze e nel bel mezzo della dottrina degli affetti si mette a parlare anche dell'espressione del dolore fisico.³⁰⁹ Io sulla questione non seguo né l'uno né l'altro: perché preferisco sorvolare al tutto sulla dottrina dell'espressione delle sensazioni fisiche; in parte perché non è il caso di dire molte delle cose che sull'argomento andrebbero dette; in parte perché per l'attore, a cui è rivolta la mia cura maggiore, questa dottrina è solo relativamente importante. Tuttavia non è possibile passare completamente sotto silenzio le sensazioni fisiche, perché spesse volte esse scaturiscono dai moti interiori dell'anima e quindi la loro espressione ci riporta immediatamente ad essi come alla loro sorgente. Quando in Beaumarchais il padre di Eugenie si slaccia bruscamente il farsetto per dare, diciamo così, sollievo al suo cuore angustiato;³¹⁰ quando Otello, prima di svenire, barcolla avanti e indietro, con una mano si regge la testa che presumibilmente gli dà le vertigini, e con l'altra si batte il cuore oppresso, mentre la sua bocca biascica parole tronche e mezzi pensieri;³¹¹ quando nella *Henriette* di Grossmann il colonnello, irritato, tiene incessantemente le punte delle dita conficcate nei capelli,³¹² oppure – per ritornare al forte dopo aver fatto un balzo dal forte al debole – quando l'ardente Saffo e l'entusiasta Antioco,³¹³ che si struggono e sono quasi annientati dall'amore, si dibattono in preda alla sensazione del crollo imminente; in tutti questi movimenti esteriori riconosceremo innanzitutto le modificazioni che si producono nel corpo, e attraverso di esse, indirettamente, quelle che hanno luogo nell'anima.

Ho detto che gli affetti del cuore traggono origine dalla percezione della nostra stessa perfezione o imperfezione: la perfezione produce gli affetti gradevoli, l'imperfezione quelli sgradevoli; dalla combinazione delle due scaturiscono i sentimenti misti. Certo un siffatto sentimento misto ha spesso, ma non sempre, un'espressione composta; ragion per cui alcuni di essi nella mimica possono essere considerati alla stregua di sentimenti semplici. I filosofi sostengono che il dolore e la gioia, quando sono puri, lasciano entrambi gli occhi asciutti; perché sgorghino le lacrime è necessario che delle idee gradevoli comincino a mescolarsi a idee sgradevoli, o viceversa. Questa osservazione è giusta; ma nell'espressione si produce mescolanza solo nel caso della gioia malinconica che sparge lacrime lungo le gote sorridenti; il dolore malinconico, il cui pianto altera tutta la fisionomia, è quanto all'espressione un sentimento semplice, puro. Cominciamo con l'analisi degli affetti piacevoli che ci procurerà presumibilmente maggior diletto di quella degli affetti spiacevoli! È sicuramente insolito prendere le mosse da ciò che c'è di buono, ma per una volta faremo come l'individuo che, trovandosi davanti a una cesta piena di frutti, afferra per primi quelli migliori e più gustosi.

Ci sono individui di così felice complessione, con un sangue che fluttua anche nei vasi più sottili con tale levità e delicatezza; individui, le cui idee – e questo è un tratto che procede sempre di pari passo con il precedente – si susseguono senza impacci di sorta, con tale leggerezza e vivacità che la loro vita scorre quasi sempre serena, il loro cuore è quasi sempre incline al piacere. Se alla fantasia di questi esseri beati si affacciano immagini quanto mai belle e seducenti, se nella condizione esteriore di un qualsivoglia individuo, poco importa quale sia la sua indole,

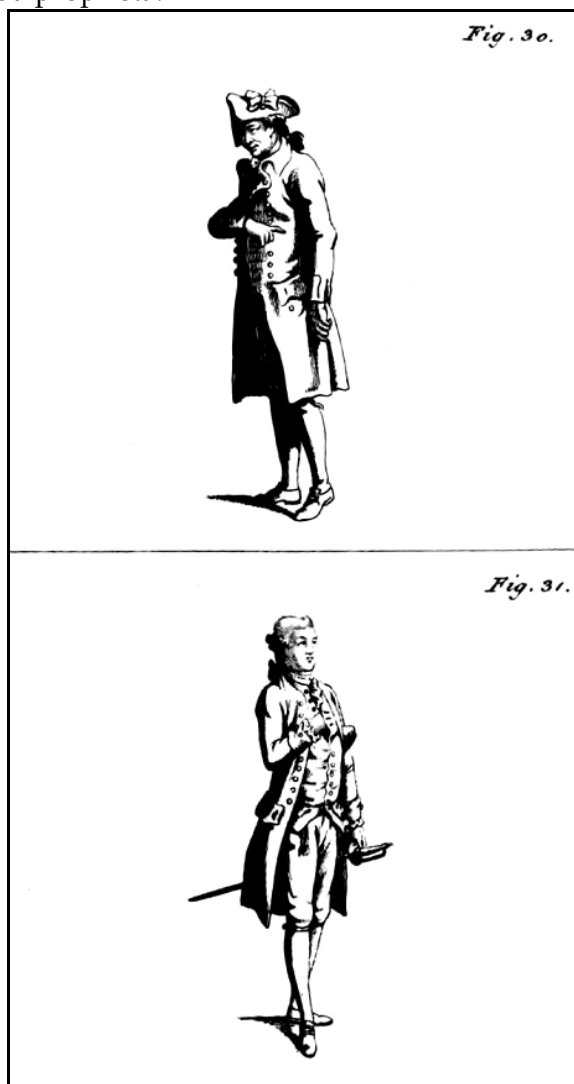
intervengono degli eventi straordinariamente felici; dei casi che d'un tratto dischiudono all'anima un'ampia prospettiva sulla propria felicità futura, quella che si manifesta non è solo contentezza o allegria, ma quel più alto grado di sensazione gradevole, che sola definirei gioia. Nell'atteggiamento di questa gioia si scorge la più perfetta analogia, l'impronta evidente di un'anima che apre, per così dire, tutte le porte alla gradita visita di idee piacevoli e che commisura esattamente i movimenti del corpo al grado di rapidità, leggerezza ed equabilità con cui si susseguono le idee chiare dominanti. Tutte le parti del volto sono libere e aperte, la fronte è serena e spianata, il capo sorge dolcemente dagli omeri; nell'occhio eloquente si vede tutta la circonferenza delle pupille raggianti; la bocca mostra quel grazioso *semihians labellum* del giovane Torquato;³¹⁴ nessuna parte del corpo è nascosta dalle mani; l'andatura è agile, vivace; leggerezza, flessibilità, equabilità: in una parola grazia. È la grazia a farla da padrona nei movimenti di tutte le membra. Dal che si evince che le manifestazioni della gioia sono tutte belle e aggraziate, e lei può dunque trarre la conclusione che quanto più belle e leggiadre saranno le idee stesse che l'anima contempla, e quanto più dunque queste idee favoriranno le suddette analogie, tanto più caratteristiche, tanto più simili alla gioia diventeranno queste manifestazioni. La gioia dell'orgoglioso che vede andare a buon fine gli alti progetti concepiti dalla sua ambizione schiuderà sempre il volto e il corpo conferendo leggerezza e morbidezza ai movimenti; poniamo il caso che quelle che si sviluppano nell'anima dell'individuo orgoglioso siano idee grandi, lungimiranti, elevate: questa circostanza sembrerà togliere qualcosa al carattere del sentimento. Non si crederà di scorgere più solo gioia allo stato puro quanto piuttosto una mescolanza di gioia e orgoglio. Laddove la gioia dell'innamorato che si nutre soltanto di idee belle, soavi, delicate, ne risulterà tutt'altro che indebolita e si mostrerà con il carattere della gioia pura, genuina. Non c'è bisogno di ricordarle che l'espressione di questo sentimento, al pari del sentimento stesso, ha differenti gradazioni; e tuttavia anche il sommo grado dell'entusiasmo è pur sempre null'altro che un'accentuazione dei suddetti tratti (fig. 28, p. 437). Questi tratti sembrano, se non svanire completamente, quanto meno perdere tutta la loro grazia, solo quando la gioia diventa eccessiva, ovvero quando degenera e si fa spavalderia, così da conferire al volto un aspetto caricaturale e da trasformare i movimenti in numeri da prestigiatore.

Le azioni a cui la gioia si abbandona sempre di buon grado sono impressioni vivaci destinate a tutti i sensi: la gioia prorompe in saluti, sorrisi, canti, battere di mani, balli, e come le ho già detto nella mia ultima lettera, è tutta un comunicare con quegli individui che spera di conquistare alla propria causa, è un sedurli, per così dire, affinché ne siano compartecipi: il tutto attraverso abbracci, manifestazioni di amicizia, buone azioni; ma in particolare la gioia vezzeggia quegli individui dai quali si aspetta un'attestazione della più fervida e vivace simpatia vuoi perché si tratta di individui di buoni sentimenti, vuoi perché si trovano in una situazione analoga alla sua, vuoi perché condividono lo stesso felice destino. Individui che hanno patito le stesse sventure e sono stati esposti agli stessi pericoli, nel primo istante del loro entusiasmo si gettano volentieri gli uni nelle braccia degli altri e si scambiano mescolandoli auguri e lacrime di gioia. In Diderot, nel racconto del vecchio André ci imbattiamo nel seguente tratto vero e commovente: «Sfuggiti ai pericoli del mare abbiamo salutato la terra con mille grida di gioia; e ci abbracciavamo tutti, gli uni con gli altri, comandanti ufficiali, passeggeri, marinai».³¹⁵ Per la sua grande naturalezza e semplicità questo passo sarebbe la

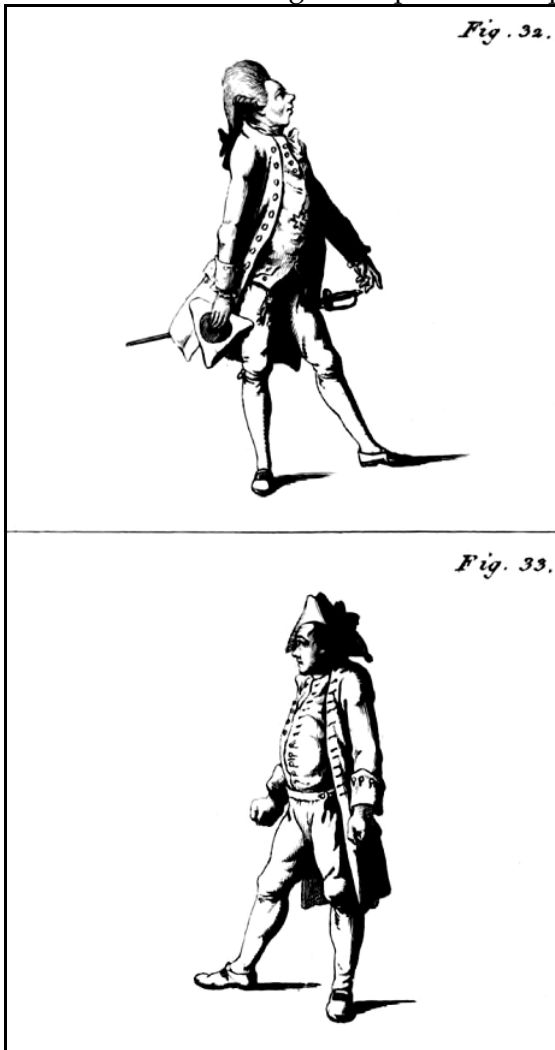
degnata opera di uno scrittore greco e scommetto qualunque cosa che il buon Diderot lo debba ad una fonte greca. Se non altro è decisamente manifesta la sua somiglianza con un tratto molto intenso che troviamo in Senofonte, dove – volendo essere onesti – ha una collocazione di gran lunga più giusta e risulta in maniera assai più naturale dalla concatenazione degli eventi che formano la storia. Come lei ben sa i diecimila Greci, durante la loro ritirata dall'Asia, affrontarono innumerevoli inenarrabili sofferenze e pericoli e solo quando finalmente raggiunsero la vetta del monte Teche scorsero improvvisamente il mare: con l'anima traboccante di gioia scoppiarono in lacrime e tutti: generali, ufficiali, soldati comuni, si strinsero in un abbraccio.³¹⁶

Ora, eliminiamo la novità e la celerità dell'impressione prodotta da alcune felici circostanze; poniamo che la contemplata perfezione sia la qualità durevole e conferiamo alla contemplazione stessa i tratti della calma e dell'inoperosità: così facendo è certo possibile che il sentimento conservi pur sempre un carattere di marcata piacevolezza e dolcezza, ma il tratto caratteristico della gioia svanisce e adesso tutto dipende dalla natura dell'idea che l'atteggiamento deve esprimere. Lo stesso dicasi per le espressioni dell'autocompiacimento, ovvero di quel sentimento gradevole che fa sì che l'individuo contempi la perfezione come qualcosa che gli appartiene, come una parte di sé, una sua proprietà.

Se ciò che ammiriamo in noi stessi sono la bellezza e il fascino delle membra, oppure il decoro, la soavità, la grazia dei movimenti, allora conserveremo l'espressione dolce e sorridente del piacere e la bellezza, la vivacità, la grazia dell'atteggiamento: ballonzoleremo, gorgheggeremo, canteremo; cambieremo mille volte posizione per poterci osservare e ammirare da tanti più punti di vista. Se (ciò che ammiriamo in noi stessi) sono la scaltrezza, l'acume che ci hanno consentito di conseguire i nostri scopi: allora anche in questo caso intorno alla bocca e sulle guance si dipingerà un fugace sorriso, aguzzeremo lo sguardo restringendo un occhio; il passo si farà furtivo ed è possibile che con l'indice accenneremo, per così dire, agli stolti che abbiamo aggirato (fig. 30); quindi volendo richiamare l'attenzione del nostro interlocutore furtivamente – alla stessa maniera in cui abbiamo ordito il nostro intrigo – potremo metterci accanto a lui e dargli appena un colpetto d'intesa con il gomito. Se ciò che ammiriamo



in noi stessi sono la dignità, il potere, una più alta forza spirituale, più elevati meriti



di qualsivoglia natura, allora il metro che usiamo per definire il nostro rapporto con quegli individui, che sono privi di questi pregi, sarà l'altezza fisica: superbi solleviamo il capo, atteggiamo il volto a serietà, lo sguardo si fa pensoso e quanto più la coscienza del nostro valore ci rende autosufficienti, tanto più schivo e freddo diventa il nostro contegno (fig. 31, p. 441). La ricchezza delle nostre idee fa sì che procediamo con passi larghi e che compiamo movimenti ampi; tante più idee ci si affollano nel capo tanto più lentamente esse procedono e questa lentezza nella loro progressione conferisce alla nostra andatura e ai nostri movimenti un carattere solenne, insistito, maestoso. Se ciò che ammiriamo in noi stessi sono nascita, ricchezza, rango e altri consimili, insignificanti meriti esteriori, che non rendono l'individuo che ne è in possesso giustamente consapevole del proprio valore e che perché l'individuo possa goderne, devono dapprima essere rilevati dagli altri, allora il contegno assorto e silenzioso che è proprio del pretto

orgoglio si fa strepito e pompa; dal momento che il semplice sollevarsi, silenziosamente, non gli basta più, l'individuo si gonfia, se ne sta con le gambe aperte, agita le mani tutt'intorno, ghermisce più che può, solleva, rizza la testa (fig. 32). Se ciò che ammiriamo in noi stessi sono coraggio, solidità, resistenza, allora tutto il corpo si concentra maggiormente in se stesso; i muscoli sono tesi; la cervice è ritta; le ginocchia si contraggono; la testa è affossata tra le spalle (fig. 33). Non so fino a che punto sarà possibile continuare questa serie di schizzi; ma dal momento che non ho alcuna pretesa di esaustività, depongo il tiralinee e lascio che a completare l'opera sia la sua immaginazione, anzi piuttosto il suo spirito di osservazione.

Già sulla base di quanto le ho detto a proposito dell'ammirazione di oggetti fisici grandi ed elevati, lei deve aver formulato l'osservazione che ogni qualvolta siamo sprofondati nella considerazione di un oggetto e non distinguiamo tra noi stessi e la rappresentazione dello stesso, cerchiamo di assumere le qualità di quell'oggetto, tendiamo a volergli assomigliare completamente. Ci allarghiamo contemplando oggetti grandi, ci solleviamo se si tratta di oggetti elevati, ci addolciamo alla vista della dolcezza. Quando contempliamo perfezioni morali, questo oblio di noi stessi, questo scambio vantaggioso di ciò che siamo con ciò che è altro da noi si produce tanto meglio che nel caso della contemplazione di oggetti puramente materiali: ed è

esattamente questo scambio la fonte precipua di quella voluttà spirituale che proviamo quando descriviamo caratteri elevati, nobili, risoluti; o quando raccontiamo di azioni audaci, grandiose, filantropiche: risvegliamo in noi stessi l'orgoglio, la caparbia, il calore umano, insomma il dolce sentimento che anima il nostro eroe; sicché queste sensazioni non appena abbiano raggiunto un grado di forza tale da indurre delle modificazioni visibili, devono specchiarsi nei nostri gesti, proprio come vi si specchierebbe la sensazione di analoghe perfezioni a noi proprie. Un esempio di ciò, nel *Cymbeline* di Shakespeare, è rappresentato dal giovane Polidoro che ascolta il racconto delle antiche imprese belliche di Belisario con tutto l'interesse che le sue stesse doti marziali e il desiderio di gloria che è sopito in lui dovevano suscitare in maniera del tutto naturale. «Questo mio Polidoro», così Belisarius, «erede al trono britanno di Cimbelino, / [...] Per Giove! / Quando, seduto sul mio rozzo sgabello, / racconto le mie azioni di guerra, vola con la sua anima / nel mio racconto, e se dico "così il mio nemico / cadde e gli posi il piede sul collo", il suo sangue / principesco gli assale il volto, e suda, e con tutti / i suoi giovani nervi tesi mima l'azione. Arvirago, / il fratello più giovane [...], / con lo stesso atteggiamento infonde vita / al mio racconto e ancora di più svela il mio pensiero». ³¹⁷

A proposito dell'espressione delle differenti sensazioni che - per così dire - trapuntiamo dall'animo di qualcun altro nel nostro animo ogni qualvolta ci immedesimiamo completamente con un altro individuo, non c'è niente di nuovo, di particolare da dire. Ma ogni qualvolta ci distinguiamo da quest'altro individuo o addirittura ci contrapponiamo totalmente a lui, si manifestano due sentimenti che hanno un'espressione loro propria e rilevante: i sentimenti in questione sono la venerazione e l'amore.

LETTERA XXI

Dicesi venerazione l'ammirazione di un essere morale: trattasi cioè di un particolare tipo di ammirazione, tale per cui mettiamo a confronto noi stessi con l'essere morale oggetto della nostra venerazione e ne percepiamo la superiorità. È solo in virtù di questo paragone che istituamo tra noi e l'altro che la venerazione diventa un affetto del cuore e in quanto tale non è più assimilabile agli affetti piacevoli; della qual cosa mi accorgo troppo tardi. Comunque l'affetto della venerazione nel suo complesso è pur sempre un affetto gradevole, fintanto che l'idea della perfezione altrui è di gran lunga più vivace di quella della nostra propria imperfezione; e dal momento che, se consideriamo il caso opposto, la venerazione diventa tutt'altro tipo di sentimento con tutt'altro tipo di espressione, quando ad esempio degenera nell'invidia o nella malevolenza; o piuttosto la sua espressione assume una particolare sfumatura, quando ad esempio è associata al timore o alla vergogna; allora può pur sempre serbare il posto che le ho oramai assegnato tra gli affetti gradevoli. Del resto chi scrive lettere – a differenza degli autori di opere sistematiche e di compendi – non ha necessità di attenersi a un metodo tanto rigoroso e preciso.

Tanto nella sua intima essenza quanto nelle sue manifestazioni esteriori la venerazione è l'esatto contrario dell'orgoglio. L'espressione di entrambi questi affetti procede da una sola ed unica metafora perché entrambi misurano il rapporto spirituale della superiorità morale attraverso il rapporto sensibile dell'altezza fisica; ma se inverso è il rapporto tra i due termini, inversa è naturalmente anche la metafora; e se nel caso dell'orgoglio l'individuo si solleva, nel caso della venerazione si abbassa. Non soltanto le sopracciglia, la bocca, i muscoli avvizziti delle guance sprofondano, ma in presenza dell'essere che veneriamo sprofondano anche tutte le restanti parti del corpo: in particolare la testa, le braccia, le ginocchia. Quando l'orientale si porta le mani incrociate al petto, mentre curva il resto del corpo, allora con questa modifica nell'atteggiamento sta sicuramente accennando alla profondità, alla cordialità del suo sentimento; e quando serra le braccia al corpo, allora sta verosimilmente designando il timore: timore che insieme alla vergogna, come le ho già detto in una delle mie prime lettere, ha una stretta parentela con la venerazione. Come ciò avvenga è evidente. Quando, mettendo a paragone l'altrui potere con il nostro, riconosciamo la nostra debolezza, quale altro sentimento può nascere se non il timore? Quando dobbiamo temere che la nostra imperfezione si palesi a chi possiede ben più alte perfezioni, quale altro sentimento può nascere se non la vergogna? E questo timore o questa vergogna non fanno altro che rafforzare la tendenza ad isolarsi e ad allontanarsi che ha già un suo fondamento nella particolare natura di questo sentimento. Ragion per cui il primo, come del resto il secondo, si allontana dall'essere venerato, e lo spazio che pone tra sé e quello assurge una volta di più a simbolo della loro distanza morale. È questa la sola espressione in cui si manifesta una somiglianza tra i due affetti della venerazione e dell'orgoglio, ma si tratta di una somiglianza tutta esteriore, perché quanto all'essenza dell'atteggiamento essi divergono ancora una volta totalmente.

Quando ho affermato che il corpo incurvato è un'espressione della venerazione in uso presso tutte le nazioni, lei – in una delle sue prime lettere – ha sollevato un piccolo dubbio fugace, che sul momento non ho immediatamente compreso. Lei sosteneva che da qualche parte, in qualche angolo sperduto in mezzo all'oceano

potrebbe esserci una piccola popolazione che rappresenta l'eccezione alla regola, e a meno che non mi sbagli di grosso lei aveva in mente quel popolo amabile e incorrotto di O-Tahiti. È pur vero che Hawkwsworth, senza starci a pensare su due volte, interpreta il denudamento del torso, che è abituale presso quella popolazione, come un'espressione di venerazione;³¹⁸ tuttavia c'è da chiedersi se lo faccia a ragion veduta. Il fatto che gli isolani non volessero assolutamente permettere al futuro erede del regime e alla sorella, sua promessa sposa, di entrare al forte e che gli stessi capi di stato fossero così guardinghi e riservati, è indice di timore: timore che avvalla e conferma la mia ipotesi.³¹⁹ Comunque, sia come sia, l'origine e il significato di quella cerimonia continuano ad essere troppo oscuri perché se ne possa trarre una valida obiezione contro l'universalità di un atteggiamento che è possibile rinvenire presso tutte le altre nazioni note. Quella singolarità non inficia l'espressione generale della venerazione, come non lo può la nostra usanza di scoprirci il capo; e dunque la sua obiezione potrebbe essere valida solo se Hawkesworth e Forster da qualche parte affermassero esplicitamente che non è assolutamente costume degli isolani dei mari del Sud inchinarsi per manifestare ossequio. Tuttavia in nessun luogo affermano una cosa del genere; e anzi non dovrei avere difficoltà a dimostrarle che affermano piuttosto l'esatto contrario.

La contemplazione della perfezione altrui, nel caso dell'amore, si manifesta altrimenti che nella venerazione: perché se nel caso del sentimento della venerazione ci limitiamo a mettere a confronto il grado di perfezione dell'altro con la nostra perfezione; nel caso dell'amore, consideriamo la perfezione altrui nel suo rapporto vantaggioso con la nostra e la cingiamo ardenti di desiderio, perché contribuisce alla nostra felicità. Già la bellezza puramente fisica produce un sentimento simile all'amore; il vero amore però – che farà bene a non confondere con il rozzo istinto sessuale che porta lo stesso nome – si riferisce sempre alle qualità del carattere, ed in particolare del cuore, e cioè a quelle qualità, le cui manifestazioni, proprio come la bellezza, colpiscono immediatamente e piacevolmente il sentimento, lo allettano. Se queste qualità si accompagnano anche alla effettiva bellezza fisica; se a ciò si aggiunge l'imperioso stimolo dell'amore sensuale, oppure la tenerezza propria dei genitori, che è parente prossima di quello, il sentimento cresce in intensità e la sua espressione si fa più viva ed eloquente. Anche quelle più profonde perfezioni che si offrono all'intelletto più che al sentimento possono far nascere amore. Tuttavia l'espressione di questo amore è l'espressione vaga di una contentezza muta e severa; e quindi faremmo meglio a chiamarla affetto, amicizia e a contrapporla a quel sentimento di gran lunga più caratteristico, che si distingue per una dolcezza, tenerezza e delicatezza tutte particolari.

Un filosofo inglese mi ha risparmiato la fatica di descriverle l'espressione propria di questo sentimento, e un filosofo tedesco quella di tradurgliela. «Quando abbiamo dinnanzi oggetti capaci di suscitare amore e diletto, il corpo è impressionato, per quanto potei osservare, circa nel seguente modo: il capo si piega un pò da un lato, le palpebre sono più socchiuse del solito, e gli occhi si muovono languidamente volgendosi all'oggetto; la bocca è semiaperta e il respiro è lento, inframmezzato di quando in quando da un profondo sospiro; tutto il corpo è rilassato, e le mani scendono inerti lungo i fianchi. Il tutto è accompagnato da un intimo senso di intenerimento e di languore».³²⁰ Quella che segue è un'osservazione che, formulata in termini un po' più generali, si applica alle espressioni di ogni tipo, ragion per cui sono tanto più lieto di inserirla qui. «Queste manifestazioni sono sempre

proporzionate al grado di bellezza dell'oggetto, e al grado di sensibilità di chi le osserva. Tale gradazione dal massimo punto di bellezza e di sensibilità fino al minimo di mediocrità e di indifferenza, e i loro relativi effetti, devono essere notati e tenuti presenti, altrimenti questa descrizione sembrerà esagerata, mentre effettivamente non lo è». ³²¹

Dal momento che quelle indicate da Burke sono modificazioni che rientrano quasi tutte nella classe dei gesti fisiologici, che pertanto mi astengo dal commentare, mi limito a segnalarle e aggiungo appena due parole a proposito delle azioni in cui prorompono – è vero – anche l'affetto e l'amicizia, ma soprattutto e ben volentieri il sentimento dell'amore.

Il primo e più ragguardevole impulso dell'amore è quello che in Platone Aristofane descrive in un discorso tanto faceto quanto ingegnoso: l'istinto all'unione, alla condivisione; un istinto che, quando regni la più perfetta armonia delle anime, acquisisce una forza tale per cui, per dirla con le parole del commediografo greco, se il Dio Vulcano venisse giù dal cielo per fondere i due innamorati in un solo essere, questi ne sarebbero intimamente felici. ³²² Assecondando questo istinto gli innamorati si stringono le mani, si prendono a braccetto, si abbracciano cingendosi per la vita o gettandosi le braccia al collo, poggiano l'uno il capo sul petto dell'altro, si scaldano guancia a guancia, premono l'uno le labbra su quelle dell'altro. Anche il più sublime sentimento dell'amicizia, che è ben lontano dal piacere sensuale e dall'impulso all'unione fisica dei corpi, manifesta la sua intima benevolenza, il suo desiderio di reciproca comunicazione tra le anime, la sua armonia di sensazioni, desideri, idee, attraverso l'unione o il contatto tra i corpi: attraverso una stretta di mano, baciando, abbracciando o attraverso qualunque altro mezzo un popolo abbia fatto assumere a costume nazionale. Gli abitanti del Madagascar, a cui sono estranee le più vivaci espressioni dell'amore, si accontentano di poggiare la propria mano sulla mano dell'amico, senza stringerla e senza lasciarsi andare ad un abbraccio; ³²³ e il neozelandese, volendo manifestare la propria benevolenza, preme il naso contro quello dell'amico, come noi europei facciamo con le labbra.

Un secondo istinto, egualmente connaturato all'amore è quello che ci induce ad adoperarci per migliorare la condizione dell'innamorato, per mettere in luce e insieme aumentare quella sua perfezione che tanto ci fa gola, per conquistare soltanto o addirittura rafforzare la sua benevolenza, il suo affetto – ovvero le sue perfezioni più appetibili – nei nostri confronti prodigandoci in gentilezze, e se tra le sue doti vi è anche la bellezza, facciamo quanto è in nostro potere per accrescerla, come pure per allontanare tutto ciò che rende meno evidenti o cela le sue attrattive. Quando Schröder, nei panni del capitano Wegfort, ritrova la figlia fuggitiva e comincia finalmente a dare credito alle sue proteste di innocenza, ³²⁴ allora lo vediamo parlarle con indulgenza mentre con mano lieve e tremante le scosta dal viso, a suon di carezze, i capelli che le ricadevano scompostamente sulla fronte perché aveva passato la notte insonne. Sente quanta verità, natura, quanto cuore c'è in questo atteggiamento, anche se non può vederlo con i suoi occhi ma può solo immaginarlo? Il padre affettuoso desidera godere appieno, liberamente della vista della sua piccola, di cui per troppo tempo si è dovuto privare; non tollera ombre, non tollera che qualcosa celi alla sua vista le incantevoli fattezze della figlia a lui così care; come le ha liberato il volto dai capelli così vorrebbe liberare il suo cuore da quel tanto di pena che resta; vorrebbe che questa sua piccola, amorosa sollecitudine le facesse capire che padre ha la fortuna di avere; e così facendo, mentre le restituisce gioia e fiducia, la avvince a sé con nuovi vincoli di gratitudine filiale. In

tratti del genere - tratti in cui vediamo improvvisamente scolpita l'essenza di tutta l'anima, e che per di più, sembrano tanto semplici e facili da poter venire in mente a chiunque, così, senza porvi alcuna cura - si riconosce l'uomo di genio: e dal momento che gli uomini di genio non abbondano in nessun campo, questi tratti purtroppo li vediamo e li ascoltiamo solo raramente.

L'amore mi offre il destro per fare una fugace osservazione a proposito delle modificazioni che, tanto negli affetti della contemplazione quanto in quelli del desiderio, sono indotte dai rispettivi oggetti. L'amore, ad esempio, ha un carattere tutto particolare quando è devoto raccoglimento o altrimenti pensosa contemplazione di un qualsivoglia grazioso oggetto che si aggira nella nostra fantasia, ma che non è effettivamente presente ai sensi e che tanto meno reputiamo essere tale. Il globo oculare che si cela più del solito, lo sguardo che non fissa alcun punto preciso e che è per ciò stesso meno luminoso, che - per così dire - si ritrae verso l'interno, l'occhio appannato, torbido, rabbuiato: è questo il tratto più ragguardevole in questa gradazione del sentimento e diventa alla fine il tratto fisiognomico durevole del bigotto e del fanatico, che sono sempre sprofondati in simili idee. Quando si combina ai tratti della tristezza, un occhio del genere tradisce un'intima sofferenza spirituale, tradisce una fantasia intenta a rimuginare su idee esaltate che hanno una connotazione triste e malinconica. Qualcosa di simile si potrebbe dire a proposito della venerazione e molto altro ancora anche a proposito di altre modificazioni; ma ho ancora un bel po' di argomenti importanti da affrontare perché possa soffermarmi su questo.

LETTERA XXII

Lei ritiene che la descrizione dell'amore che le ho fatto finora sia ancora molto incompleta e che non avrei dovuto considerare questo affetto solo come il dolce sentimento di chi è felice,

Cui placidus leniter afflat amor;³²⁵

ma anche come il doloroso sentimento del miserabile,

quem durus amor crudeli tabe peredit³²⁶

Lei dimentica, mio caro amico, che ciò di cui ci stiamo occupando qui e ora sono soltanto gli affetti gradevoli e che di questi ultimi abbiamo voluto prendere in considerazione per prima cosa solo le espressioni pure, semplici, come pure in generale solo quelle più precise, caratteristiche. Per cui se le espressioni dell'amore triste, preoccupato, disperato coincidono totalmente con quelle di altri affetti, oppure si combinano intimamente con quelle di questi altri affetti, allora direi che ho avuto decisamente ragione a non farne affatto menzione o piuttosto a non averne ancora fatto menzione in questa sede. E mi viene di pensare di aver fatto altrettanto bene a non dire niente anche a proposito del rispetto. Perché l'espressione di questo sentimento, come si arguisce dando un'occhiata fugace al disegno fattone da Le Brun, non ha assolutamente niente di proprio e di caratteristico; l'espressione è presa in prestito dalla venerazione e nello stesso tempo è attenuata, mitigata.

Cominciamo ad analizzare gli affetti sgradevoli della contemplazione partendo dal contrario della venerazione, ovvero dal disprezzo, e dal contrario dell'autocompiacimento, ovvero dalla vergogna. Il disprezzo è lo svilimento di un altro individuo risultante dal paragone che istituiamo tra questi e noi stessi, dacché stimiamo la nostra persona, le nostre qualità, le nostre idee superiori alle sue; dicesi vergogna il palese svilimento di noi stessi nell'idea che altri hanno concepito di noi, conseguente al disvelamento di una qualsivoglia nostra imperfezione o debolezza. Se questo svilimento si associa all'idea che l'imperfezione altrui, ovvero la cattiva opinione che altri hanno di noi stessi, possa esercitare una qualche reale influenza dannosa, allora i sentimenti che si manifestano, se non del tutto diversi, quanto meno però non sono più puri: la vergogna comincia a combinarsi con il timore e il disprezzo, con l'odio e l'avversione. Le ricordo, ora, formalmente che in questa sede mi sto occupando esclusivamente degli affetti puri e che pertanto prendo in considerazione anche il disprezzo e la vergogna soltanto a patto che scaturiscano da un giudizio negativo,

senza che ad esso sia associata l'idea di una qualsivoglia reale influenza dannosa.

L'atteggiamento del disprezzo è l'autocompiacimento dell'orgoglio, che è possibile distinguere da quel primo sentimento solo nella misura in cui l'orgoglio è più preso dalla propria perfezione, il disprezzo dall'altrui imperfezione. Inoltre il disprezzo volge il corpo per metà di lato, lancia uno sguardo di sfuggita dall'alto in basso, spesso lancia uno sguardo di sbieco, solo lateralmente, al di sopra dell'altezza della spalla, come se l'oggetto non fosse degno di una più attenta e scrupolosa considerazione; a volte assume anche l'espressione del disgusto, con il naso arricciato e il labbro superiore leggermente tratto all'insù; e quando il soggetto disprezzato sembra avere un'alta opinione di sé e sembra sfidare il nostro giudizio, il disprezzo squadra con occhio beffardo, piegando appena la testa di lato, come se dall'alto della sua posizione facesse fatica a scorgere la viltà dell'altro; fa spallucce compassionevole e beffardo e ride sommessamente del contrasto tra presunta grandezza ed effettiva piccolezza. Se ad essere oggetto del nostro disprezzo non sono persone, bensì cose – per quanto si sia soliti disprezzare le cose sempre e soltanto in rapporto alle persone, alle loro capacità, alle loro opinioni - allora di norma indichiamo la nostra scarsa considerazione di queste cose gettandole via, respingendole, lanciandole per aria, e applichiamo metaforicamente queste espressioni anche a oggetti morali spregevoli, idee, sentimenti, caratteri. Una delle espressioni più avviliti del disprezzo è la totale noncuranza del nostro interlocutore, consiste nell'ignorare la sua persona, le sue azioni, le sue passioni o standocene lì in tutta tranquillità oppure compiendo ogni sorta di piccole azioni, come se ci fossimo completamente scordati di lui, come se neanche ci accorgessimo della sua presenza. Se l'altro è talmente infervorato da essere fuori di sé, questa noncuranza diventa mortificante, perché quando spingiamo il sentimento al parossismo, sublimando la nostra natura, quando raccogliamo tutte le nostre forze per conseguire un dato effetto, e ciò nonostante manchiamo l'effetto, lo manchiamo completamente, tanto indegnamente da non riuscire a destare nell'altro la benché minima attenzione, quel che ne consegue è una sorta di annichilimento di tutto il nostro valore, del nostro essere. Per questo fa tanto effetto vedere un attore che, mentre il suo compagno di scena vorrebbe farsi a pezzi dalla rabbia, continua tranquillamente ad occuparsi delle proprie faccende, sfoglia un libro, per passare il tempo fiuta una presa di tabacco, si ripulisce il vestito, canticchia una canzoncina.

Come il disprezzo, anche la vergogna cambia atteggiamento a seconda delle circostanze: nell'un caso, ad esempio, fuggirà, nell'altro resisterà e resterà al suo posto: questo a seconda di quale delle due soluzioni le sembrerà più utile a mascherare la propria scoperta debolezza. La ninfa sorpresa a farsi il bagno, afferra le vesti e fugge più veloce che può in

mezzo alla vicina boscaglia per sottrarsi allo sguardo del satiro, che indiscreto la spiava; chi è accusato di una mancanza morale cercherà di negare la sua debolezza, di confutare il giudizio sfavorevole proprio restando saldamente al suo posto. E a seconda di quanto è evidente il suo fallo, di quanto grandi sono la sua impudenza e la sua capacità di simulazione, a seconda dell'opinione che nutre dell'altro: se questi gli è indifferente oppure lo stima rispettabile, ora manifesterà il suo desiderio di sottrarsi al giudizio sfavorevole nei suoi confronti compiendo ogni sorta di movimenti confusi, come pure balbettando ogni sorta di scuse; ora ammetterà la sua incapacità di respingere l'umiliazione standosene lì fisso, immobile, chiuso in un cupo mutismo. Immagino che le sia capitato di notare spesso, specie nel caso di individui intellettualmente poco dotati, resi inermi dal loro stesso candore, che quando provano un forte senso di vergogna si impietriscono e non sanno più cosa fare: non sanno se andare o restare. La sgradevolissima sensazione di veder svelata la propria debolezza, una sensazione che la presenza altrui non mitiga, anzi accresce, fa desiderare loro fortemente di allontanarsi; nello stesso tempo però temono, così facendo, di confermare il giudizio negativo che altri hanno di loro; vorrebbero pur dire qualcosa a loro discolpa, se non temessero di aggravare la loro situazione, viepiù alimentando con un comportamento sciocco il disprezzo di cui sono oggetto. Questo fa sì che essi se ne restino immobili, di sghembo, in una posizione penosa, ben sapendo di apparire sciocchi, e dopo aver tentato invano di cavarsi d'impaccio comincino a tirare e sfilacciare una parte qualunque del proprio abito. Provi a dire loro di allontanarsi e vedrà che lo faranno solo di malavoglia, con passo stentato, o addirittura non faranno di loro un solo movimento, ma si lasceranno trascinare come degli stoccafissi in qualunque direzione. La riluttanza a confessare, a cedere al disprezzo dura insieme al desiderio di sottrarsi e si fa tanto più rigida e ostinata quanto più manifesta diventa la nostra debolezza e quanto più perentoria si fa l'opinione negativa che da questa scaturisce.

Tuttavia per quanto desideri sottrarsi al disprezzo, c'è una cosa che l'individuo umiliato è impossibile che faccia: rivolgere uno sguardo franco e fiducioso all'altro. Se nutre ancora soltanto un sospetto e vuole scoprire osservando il volto dell'altro quale opinione questi si sia fatto di lui e se abbia effettivamente scorto la sua debolezza, già in questo caso il suo occhio si muove come chi vada in avanscoperta, timoroso, sempre pronto a darsi alla fuga, consapevole del pericolo che correrebbe se dovessero coglierlo sul fatto e di non avere né il coraggio né le capacità per affrontarlo. Lo svergognato sa con quanta chiarezza ed evidenza la propria coscienza si manifesti in generale attraverso le espressioni del viso ed in particolare attraverso l'occhio; non volendo assolutamente tradire se stesso deve occultare volto e occhi agli sguardi altrui; deve tenere a freno, per

quanto possibile, i suoi stessi sguardi di cui conosce bene la forza di attrazione. Se la nostra debolezza è diventata troppo evidente, se il sospetto sul giudizio altrui si è fatto una certezza, allora fissiamo immediatamente lo sguardo al suolo, e il desiderio di giustificarci a questo punto non è più in grado di farcelo sollevare per guardare in faccia chi abbiamo di fronte, men che mai per guardarlo negli occhi; perché per quanto grande possa essere questo desiderio, tuttavia il timore di tradirci è ancora più grande e per di più non riusciamo a vincere la ripugnanza di venire repentinamente a conoscenza di tutti i pensieri e di tutte le sensazioni dell'altro attraverso la sua mimica facciale. Una ragazza vanitosa ma brutta è meno riluttante a specchiarsi di quanto un individuo che provi vergogna lo è a guardare un volto che crede gli rimproveri le sue mancanze o degli occhi che non solo gli restituirebbero un'immagine fedele di ciò che è in circostanze così poco favorevoli, ma che nello stesso tempo vedrebbe immediatamente riconosciuta dall'altro. Pertanto nulla urta maggiormente la suscettibilità finanche dell'individuo che sia stato completamente svergognato di qualcuno che cerchi espressamente il suo sguardo; e allora preme il volto contro il petto più che può, si oppone a qualunque tentativo di sollevargli il capo irrigidendo il collo, e o distoglie lo sguardo timoroso e spento oppure lo cela dietro la palpebra. Tutte queste osservazioni ci persuadono dell'assoluta giustezza della massima aristotelica, secondo cui la vergogna sta nello sguardo.³²⁷

Non mi pronuncio sulla restante espressione fisiologica della vergogna, ovvero il rossore che avvampa le guance; se ha voglia di scrollare il capo per una spiegazione mancata, può dare uno sguardo al passo di Aristotele che le ho già citato. Quello che i fisiologi dicono a proposito di certi gangli nervosi, e cioè che ora in un modo, ora nell'altro danneggiano le arterie della testa, ora facendo confluire una gran quantità di sangue nei vasi ora frenandone l'afflusso, può essere in sé e per sé assolutamente vero, ma questo ci aiuta ancora poco a fare chiarezza sulla questione di cui ci stiamo occupando; perché ciò che vogliamo sapere non è se e in che modo sia possibile impallidire o arrossire attraverso il meccanismo del corpo, bensì perché questo meccanismo entri in gioco nel caso delle passioni. Sono lieto che il proposito che ha ispirato il nostro scambio epistolare, unitamente alla spiegazione che le ho fornito, mi dispensino totalmente da questa analisi, in cui è tanto facile ritrovarsi impelagati, quanto è complicato venirne fuori a causa dell'oscurità della materia.

LETTERA XXIII

Possiamo disprezzare e odiare nello stesso tempo, possiamo vergognarci e contemporaneamente provare rimorso; ma possiamo anche disprezzare senza odiare e vergognarci senza provare rimorso: disprezziamo senza odiare quando riteniamo che l'imperfezione altrui non possa arrecare danno né a noi né a tutto ciò che amiamo; ci vergogniamo senza provare rimorso quando nella nostra debolezza ravvisiamo null'altro che una debolezza, di cui non permettiamo che l'altro si faccia un'idea troppo chiara e precisa, e riteniamo che essere sprovvisti di questa debolezza sarebbe una imperfezione ancora maggiore. Gli affetti sgradevoli che mi accingo ad analizzare sono di natura differente; traggono origine dall'idea di un male effettivo che limita o forse distrugge la nostra felicità. Ad uso della mimica ne distinguo solo quattro tipi. Dei quali due si riferiscono alla causa, due alla sensazione del male. I primi due, quelli che si riferiscono alla causa del male, sono nient'altro che desideri di aggredire o di ritrarsi muti, trattenuti, frenati nei loro effetti, e dei quali abbiamo probabilmente solo un'assai vaga consapevolezza; il desiderio di ritrarsi non è sempre dettato da timore propriamente detto, laddove concepiamo una sorta di considerazione nei riguardi dell'offensore, o un immediato riguardo per noi stessi; ma è spesso dettato da considerazioni di tutt'altro genere, considerazioni che si basano o sul disprezzo o sul passato amore e l'alta considerazione che nutriamo nei confronti dell'offensore. Quando lo sposo viene offeso dall'amata sposa, quando il gentiluomo viene oltraggiato da una miserabile canaglia, con cui sarebbe oltraggioso mescolarsi, allora entrambi trattengono l'ira che probabilmente già ribolle e monta dentro di loro - il primo per risparmiare l'oggetto del suo amore, l'altro per preservare il suo onore - ed entrambi, mentre cercano di placare la loro ira, di ricacciarla in fondo al loro animo, non possono non tremare e impallidire proprio come se fossero effettivamente in preda al timore. Di norma definiamo questo sentimento dispiacere e designiamo così facendo una combinazione di ira e di qualcosa d'altro, per cui non trovo nella nostra lingua una denominazione. Lei ha potuto leggere la descrizione più precisa dei contrassegni esteriori di questo affetto nella mia diciassettesima lettera, per la precisione nel brano che ho mutuato da uno dei nostri migliori filosofi e scrittori. In quel luogo il sentimento in questione veniva definito dispiacere per un'offesa patita; una definizione che non trovo sufficiente perché non rende in maniera così precisa, come mi sarei aspettato in questo caso, l'essenza dell'affetto e ciò che lo distingue dai restanti affetti ad esso opposti. Non esprime, come invece fa la parola disprezzo, il rapporto che intercorre tra l'affetto e la causa della sensazione sgradevole, dal momento che il dispiacere ci induce a ritrarci timorosi o indulgenti, mentre nel caso

del disprezzo tendiamo ad avvicinarci all'oggetto e ad aggredirlo. Le ricordo ancora che il fastidio diventa odio quando riconosciamo inequivocabilmente in un essere morale la causa della nostra infelicità: tuttavia nell'atteggiamento di quest'odio non è riscontrabile alcunché di caratteristico, se non fosse per il fatto che, presente l'individuo che odiamo, indirizziamo verso di lui lo sguardo collerico mentre distogliamo sdegnosamente il corpo.

Dovrò diffondermi molto di più in particolari a proposito degli altri due tipi di affetti sgradevoli che si riferiscono alla sensazione stessa del male. Definisco questi affetti sofferenza e malinconia. La sofferenza è un affetto inquieto, attivo, che si manifesta attraverso la tensione muscolare; è la lotta interiore che l'anima combatte con la sensazione dolorosa, è lo sforzo interiore di superarla e liberarsene. La malinconia invece è fiacca, inattiva, debole; è un totale rilassamento delle forze, è una totale, mesta resa, che non oppone resistenza né alla causa né alla sensazione del male. Quella, la causa del male, è o assolutamente fuori dalla nostra portata, o piuttosto è diventata incontenibile; e quanto a noi, o non vogliamo o non siamo in grado di pensare alla vendetta; questa, la sensazione, ha già fiaccato la nostra resistenza, le nostre forze e si è fatta per ciò stesso meno intensa. Il primo sentimento provato da Niobe, privata dei suoi figli, è stato lo stordimento, il secondo il dolore furente; solo il terzo sentimento che ha provato è stata la malinconia: perché i numi le concessero la grazia di essere tramutata in roccia solo dopo che fu rientrata in patria. Cicerone ritiene che con la favola della metamorfosi di Niobe si voglia alludere al perpetuo ammutolimento della tristezza,³²⁸ e del resto questa spiegazione è sufficientemente naturale da poter essere accolta. Tuttavia giudichi lei se un'altra spiegazione, più vicina al punto di vista dell'analista di mimica, non possa risultare anche più naturale. Mi sembra che l'immobilità sia una qualità che si presti ad essere associata all'immagine della roccia più di quella dell'ammutolimento, e la tristezza assoluta, profonda, che possiamo ben immaginare essere la tristezza di una madre defraudata del suo bene più prezioso in una maniera così totale e orribile, è in effetti immota; la sventurata madre è completamente sprofondata nella rappresentazione del suo infelice destino, e come l'anima rimane ferma su quell'unica idea; così tutto il corpo si arresta in quella sola ed unica posizione, conformemente a quel principio di analogia che abbiamo già più volte rilevato.³²⁹ Un ulteriore elemento di paragone, che mi sembra altrettanto giusto, è l'insensibilità: perché la malinconia profonda che si seppellisce nelle sue idee deprimenti, è indifferente a tutto ciò che le succede intorno: non bada alle azioni e ai discorsi altrui; nessun nuovo oggetto riesce ad alletterla al punto da farle sollevare lo sguardo dal suolo. Alcune delle belle situazioni che troviamo in Richardson, nella storia di Clementine saranno un commento migliore di tutti gli altri esempi che potrei trarre dalle scene.

Con quanta insistenza il generale deve pregare la sorella, altrimenti così accondiscendente: «Non ci respinga! Non ci disprezzi! Se ci ama ci rivolga uno sguardo benevolo». ³³⁰ Ma a cosa pensavo? Avevo la pretesa di raccontare a lei, che è uno zelante lettore di *Grandison*, questo episodio che di certo conoscerà a memoria.

Nei gradi minori della malinconia ravvisiamo nell'indolenza e nell'indifferenza già un principio di questa immobilità e insensibilità che si manifestano nei sommi gradi di questo affetto. Nell'individuo triste ogni cosa pende e si abbassa; la testa ricade, fiacca e pesante, sul lato sinistro del petto, il lato del cuore; tutte le articolazioni – del dorso, del collo, delle braccia, delle dita, delle ginocchia – sono rilassate; le guance vizze, gli occhi fissano l'oggetto che alimenta la loro tristezza, oppure nel caso in cui questo non sia presente, si abbassano al suolo; tutto il corpo è inclinato verso terra:

ad humum moeror gravis deducit;³³¹

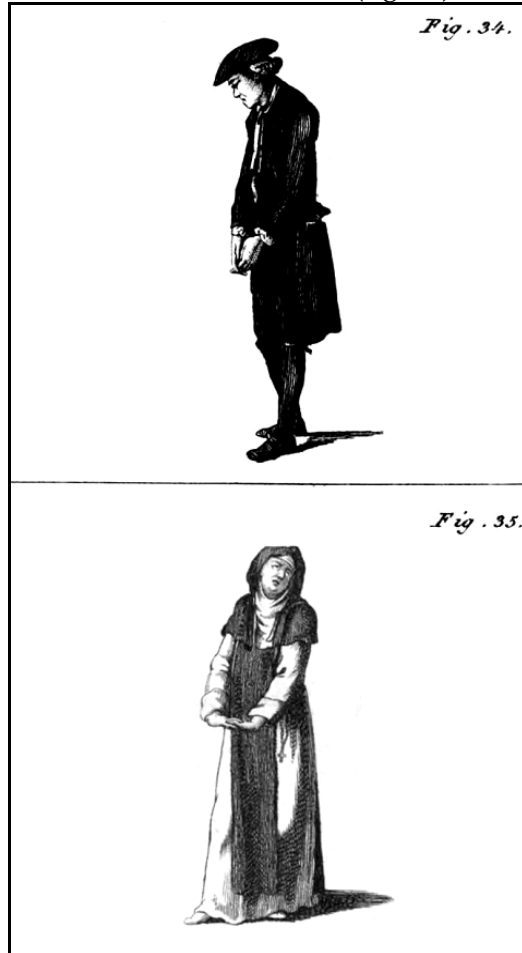
tutti gli arti si muovono lentamente e i loro movimenti sono privi di vigore e vivacità; l'andatura è impedita, goffa, con i piedi che strascicano al suolo, neanche trascinassero dei pesi; qualunque espressione di sentimenti differenti, specie di quelli simpatetici, si fa meno intensa; l'ansia di piacere scema insieme all'interesse; l'aspetto è trascurato, come la veste di Amleto che si presenta ad Ofelia con il farsetto slacciato, il capo scoperto, le calze sudice che ricadono sui malleoli, perché indossate senza legacci,³³² oppure come l'abito di Antifile, così come ce lo descrive Siro:

Offendimus
 Mediocriter vestitam veste lugubri [...]
 Sine auro ornatam, ut quae ornatur sibi,
 Nulla mala esse re expolitam muliebri:
 Capillus passus, prolixus, circum caput
 Rejectus negligenter.³³³

A questi tratti aggiunga il pallore dell'incarnato, la mano che spesse volte sostiene appena, leggermente la testa all'altezza della fronte, le dita che in questo atteggiamento fanno ombra agli occhi, la tendenza alla solitudine e ad appartarsi, la bocca aperta, il respiro lento, sommesso, solo a tratti rotto da sonori sospiri che sollevano il petto: e avrà tratti a sufficienza per visualizzare l'immagine della malinconia, con diverse piccole variazioni, ma nel complesso pur sempre conforme all'immagine che ho tratteggiato. Lei mi dispenserà di buon grado dalla spiegazione di questi tratti che sono facilmente arguibili dall'essenza di questo affetto, in particolare dall'analogia con lo stato d'animo dell'individuo triste, che aderisce totalmente ad un'unica idea, che indugia con le sue idee su ogni

particolare, che rinuncia totalmente - e per amore di quella dolcezza che si accompagna alla tristezza - addirittura volontariamente e di buon grado, ad opporre la benché minima resistenza alla sensazione del male (fig. 34).

Nell'affetto della sofferenza, fatte salve alcune piccole somiglianze, sarà tutto altrimenti. Espressioni del volto e movimenti testimoniano all'unisono l'inquietudine interiore, la lotta interiore che l'anima combatte contro la dolorosa sensazione del male. A differenza dell'individuo malinconico, l'individuo che soffre non è spossato e prostrato; è trepidante e dolente; l'angolo interno delle sopracciglia si solleva verso il centro della fronte corrugata, in direzione - diciamo così - del cervello indignato e affaticato; tutti i muscoli del volto si muovono e sono tesi; gli occhi sono luminosi ma brillano di una luce tremolante e incerta; il petto si solleva di più e più velocemente; l'andatura è più grave e impetuosa; tutto il corpo si distende e si stira e si contorce come se opponesse resistenza ad



uno spasimo generalizzato; la testa, ripiegata all'indietro, si volge di lato, mentre solleva l'occhio supplichevole al cielo; traiamo le spalle all'insù facendo spallucce - trattasi di un movimento leggero che pertanto ritroviamo anche nelle gradazioni più deboli della sofferenza, nella compassione e nella commiserazione beffarda e ironica; tutti i muscoli delle braccia e dei piedi sono tesi; le mani serrate con violenza si contorcono, spesso con le dita avviticchiate le une alle altre e i palmi rovesciati, vengono spinte in avanti, lontano dal corpo, oppure rivolte verso il basso (fig. 35). Se sgorga una lacrima, non si tratta più della lacrima isolata, tumida che vediamo tremolare sulle guance della collera non appagata; non si tratta della lacrima muta e sommessa che nella malinconia sgorga dai dotti lacrimali saturi e rilassati: si tratta di un torrente che erompe dalle

ghiandole lacrimali sotto l'impressione prodotta da un visibile scuotimento di tutto il corpo e da spasimi che percorrono tutti i muscoli del viso.

Va da sé che, essendo la sofferenza così attiva e inquieta, è sufficiente che questo affetto si manifesti in una forma appena un po' più violenta perché l'individuo prorompa in ogni sorta di movimenti indeterminati, si agiti sulla sua sedia, ora da una parte, ora dall'altra, balzi in piedi, si muova senza seguire una direzione precisa, compiendo ogni sorta di movimenti timorosi. L'individuo che soffre è come un infermo che, qualunque posizione assuma, prova dolore e disagio, che è continuamente in cerca di una posizione più comoda, che per quanto si giri e si rigiri non è capace di trovarla, e continua a cercarla girandosi e rigirandosi. Se la sofferenza cresce e diventa disperazione, allora questi movimenti, timorosi e disordinati, si fanno violenti: l'individuo si getta in terra, si rotola nella polvere, si strappa i capelli, si procura ferite alla fronte e al petto. Ricordo di averle fornito gli esempi relativi a queste considerazioni in una delle mie lettere precedenti e ricordo di averli altresì corredati di una spiegazione: spiegazione che sarebbe potuta venire in mente a chiunque avesse considerato la questione frettolosamente. Edipo e Cleopatra sono stati entrambi artefici delle rispettive sventure; entrambi si sono avventati contro se stessi come la collera si avventa contro l'offensore: e cos'altro dovremmo pensare se non che la collera suscitata dalle proprie follie abbia loro armato le mani contro se stessi? Ma abbiamo osservato che anche laddove non c'è rimorso, laddove l'anima, assolutamente persuasa della giustizia della propria causa, è tutta votata ad aggredire e distruggere l'offensore; anche in questo caso, dovesse essere assente l'oggetto della sua brama di vendetta, l'individuo infierisce contro se stesso. E allora alla fine risulta evidente che anche nel caso di una sofferenza bruciante, insopportabile, si produce il medesimo effetto senza che il nostro cuore arda di rabbia né contro noi stessi - la qual cosa non è in generale facile a concepirsi - né contro altri. Con chi dovrebbe essere adirata la sposa infelice e passionale che, sulla tomba del consorte, sopraffatta in un primo momento dal doloroso sentimento della perdita, si strappa i capelli? Tuttavia una certa uniformità di effetti presuppone una uniformità di causa che sia conforme alla prima: e allora quale causa comune potremo attribuire a questi accessi di rimorso, vendetta, dolore che rivolgiamo contro noi stessi? A mio modo di vedere in ognuno di questi casi si tratta di null'altro che di esplosioni di sofferenza, di sforzi dell'anima di liberarsi dell'idea insopportabile di un male, e delle sgradevoli sensazioni che scaturiscono dagli effetti fisici di questa idea. Quest'ultima circostanza mi sembra confermata dal fatto che l'aggressione è indirizzata soprattutto alla testa, alla fronte, al petto, alle guance, ai fianchi, insomma a quelle parti del corpo in cui, quando siamo in preda alle passioni, il sangue infuria maggiormente, e i nervi sono sottoposti a sollecitazioni più violente. È

come se l'anima volesse placare l'interno tumulto del sangue; e anche quando lo fa troppo rapidamente, troppo impetuosamente, quando il suo tentativo di trovare sollievo produce un ulteriore intenso dolore; ciò non di meno questo dolore porta beneficio per il fatto stesso che per un attimo distoglie la nostra attenzione dal male che al momento aborriamo più di tutto e la rivolge ad un altro male di differente natura. Quella di Bione, che trova l'Agamennone di Omero che si strappa i capelli una ridicola insulsaggine, sarebbe dunque un'arguzia piuttosto che un'idea di una qualche profondità. Ciò che allevia la pena non è - come pretende Bione - avere una testa calva, ma far diventare calva la testa strappandosi i capelli.³³⁴ Nel caso del rimorso vi si aggiunge la motivazione, più sottile, a cui il filosofo latino attribuiva un gran peso, che il pensiero di farci giustizia infierendo contro noi stessi rechi una sorta di consolazione, di conforto. In caso di pari intensità di violenza, l'affetto del rimorso deve sempre infuriare contro l'individuo in maniera più lieve dell'affetto della collera, perché nel primo caso l'oggetto immediato su cui l'individuo infierisce è la sua stessa persona, laddove, per contro, nel caso della collera egli ha innanzitutto in mente l'offensore ed è solo l'impossibilità di placare la sua sete di vendetta a ricondurlo all'idea di se stesso, della sua imperfezione morale e fisica.

Ma allora è lecito chiedersi in questa sede come mai in quel di O-Tahiti il modo migliore per dimostrare una gioia intensa per il ritorno di una persona amata è martoriarsi il petto, arruffarsi i capelli e procurarsi ferite alla testa, alle mani e al corpo. Com'è possibile che la madre di Omai, non appena rivede il figlio, infierisca con un dente di pescecane sul proprio corpo in maniera così forsennata da far zampillare il sangue in ogni dove?³³⁵ Ritengo che anche in questo caso, come nel caso della collera, l'aggreddire se stessi sia null'altro che il tentativo di dar sfogo ad una sensazione disgustosa e insopportabile. Del resto una gioia eccessiva non si trasforma in una sorta di pena anche nel caso dell'europeo più colto, con le sue passioni più pacate, il suo sangue meno caldo; e questa pena, attraverso il tumulto interiore che procura all'individuo, non è già in grado di farlo stramazzone al suolo? Quando pensiamo al calore con cui si manifestano gli affetti presso quel popolo per metà ancora selvaggio, sotto una striscia di cielo dove la natura morale è tanto impetuosa nei suoi effetti quanto lo è la natura fisica, e le passioni - come raffiche di vento improvvise - compensano la brevità della loro durata con l'intensità della loro violenza, quale sarà quella violenta esplosione di gioia che potrà ancora sorprenderci? Gli autori di resoconti di viaggio sostengono che sul volto di questi individui le espressioni degli affetti sono infinitamente più vigorose delle nostre, e dunque anche il loro sangue sarà infinitamente più impetuoso del nostro e le azioni che scaturiscono dalle passioni saranno percorse da una violenza, per noi a stento concepibile.

Lei non farà fatica a rendersi conto che ho trattato gli affetti sgradevoli alla stessa maniera di quelli gradevoli; li ho considerati nelle loro gradazioni più forti, laddove la loro espressione è più vigorosa ed eloquente; ho descritto gli affetti puri e semplici, tralasciando le differenti sfumature, che tanto spesso questi mutuano gli uni dagli altri. L'analisi di queste sfumature, laddove la stimassi necessaria, rientrerebbe nella successiva dottrina della composizione delle espressioni: tuttavia è mia intenzione saltare a piè pari questa analisi per ragioni che otterranno il suo beneplacito.

LETTERA XXIV

Mi sia consentita, amico mio, solo una piccola osservazione, che non saprei dove altro inserire se non qui; ci sarà poi pur sempre tempo per venire a patto con lei – accondiscendendo, ovvero ricusando, come credo di fare, l'accusa che mi ha rivolto di incompletezza nella trattazione dell'argomento.

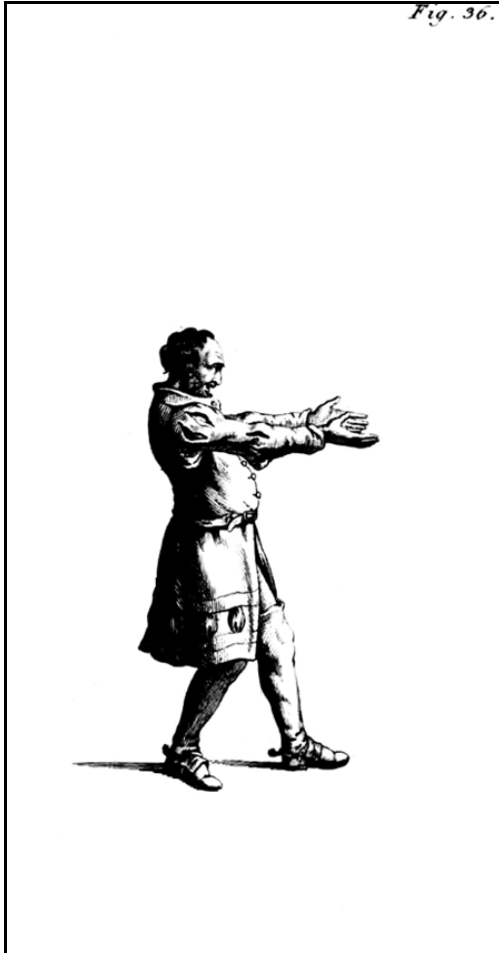
In realtà questa osservazione è già stata formulata da Garrick e da chissà quanti altri che hanno il senso della recitazione esatta e hanno occhio per riconoscere quella imperfetta. Ma non mi risulta che in generale di questa osservazione si tenga conto; eppure più frequente il teatro più mi convinco che sarebbe applicabile in moltissimi casi e che dunque – convertita in un monito generale – potrebbe tornare molto utile. «Lei», pare che Garrick abbia detto una volta ad un attore francese che terminato lo spettacolo gli aveva chiesto cosa ne pensasse della sua interpretazione, «lei ha interpretato il ruolo dell'ubriaco con molta verità e – cosa che in simili casi è difficile da conciliare con la verità – anche con molto decoro; è solo che – se mi è consentito farle questo piccolo appunto – il suo piede sinistro era troppo sobrio». Io direi qualcosa di simile in tantissimi casi e a tantissimi attori: «Signor mio! Per quel poco che ne capisco lei ha interpretato questo e quel passaggio, questa e quella scena – perché raramente mi sarà concesso di pronunciarmi su tutta la parte – fino a giungere all'illusione; lei ha imitato in maniera eccellente tutta l'ebbrezza della passione di cui doveva compenetrarsi: solo il suo piede, la sua mano, il suo occhio, la sua nuca, la sua bocca – o qualsiasi altra fosse stata la parte del corpo ove avessi scorto il difetto – erano troppo poco ebbri».

Lei non crede che ci sarebbe ben ragione di applicare ed estendere a questo modo la critica di Garrick? Ritengo che come l'ebbrezza fisica, anche l'ebbrezza morale degli affetti attacchi tutto il sistema nervoso, dalla cima dei capelli alla punta dei piedi; perché l'uomo ha una sola anima che agisce su tutto il corpo; e dunque quando un affetto semplice fa confluire tutta la forza di quest'anima in un unico punto, quando essa procede all'unisono con tutte le sue idee e sensazioni, allora anche tutto il corpo deve partecipare all'espressione di questo affetto e ogni movimento di ogni membro deve contribuire alla sua rappresentazione. Se – come credo – questo principio è chiaro ed è confermato ogni qualvolta osserviamo con maggiore attenzione la maniera in cui si esprimono i veri affetti, cosa diremo allora a quell'attrice che con il corpo proteso sembra pregare insistentemente, mentre le braccia restano dolcemente incrociate come nella consueta espressione della calma? E cosa diremo all'altra che spesso e volentieri si slancia appassionatamente con le braccia tese in avanti in direzione dell'oggetto che ardentemente brama senza che il corpo devi

minimamente dal perpendicolo? Cosa diremo dell'interpretazione di un Azorre a lei noto,³³⁶ che prostrato dal suo aspetto sgradevole, repellente lascia tristemente cadere capo e braccia, mentre la sua andatura non è soltanto tranquilla, vivace, bensì audace, arrogante, provocatoria? Cosa diremo della posizione assunta da un certo, altrimenti non del tutto spregevole, Beaumarchais, che mentre esclama le parole furenti: «Si, sarà lei! Sarà lei a trascinarci in prigione! Ma mi trascinerà via dal suo cadavere; via dal luogo in cui mi sarò rifocillato del suo sangue »,³³⁷ - dicevo - mentre esclama queste parole furenti storce il viso assumendo l'espressione della rabbia, protende il braccio destro con la mano serrata a pugno, spinge in avanti tutto il corpo, e - cosa a cui dovrà ben credere avendola vista con i suoi stessi occhi - tiene il braccio sinistro completamente rilassato e la mano infilata in tasca all'altezza del petto?

Credo che potrei riempire intere lettere con esempi di siffatte manchevoli interpretazioni, ma non vorrei offendere nessuno con le mie critiche, men che mai vorrei dare adito a malintesi. È piuttosto mia intenzione approfittare dell'occasione offertami dal summenzionato Azorre per accompagnare al monito di natura più generale di cui sopra un monito di natura più particolare. Mi sembra che la biasimevole andatura con cui quest'attore si conduce in scena, sia la sua andatura naturale, consueta; osservarsi sarebbe bastato per rendersi conto che, quanto all'andatura, proprio non poteva abbandonarsi a se stesso, che doveva vigilare più che mai su questa parte del suo aspetto esteriore che l'assuefazione all'uso aveva reso imperfetta. Altri contraggono per abitudine un'andatura indolente, stentata; e io mi ricordo ancora molto bene di un certo Ettore Gonzaga che persino in preda alla rabbia e alla più vivace agitazione, certo accelerava leggermente il suo passo, ma sollevava così poco i piedi, che ad ogni pie' sospinto si sentivano le soles strisciare contro il pavimento.³³⁸ Altri, ancora, hanno come difetto naturale una cervice troppo curva, il capo che pende di lato, e dacché non badano a questo difetto, guastano l'espressione di tutte quelle passioni che esigono un capo ritto, che si tiene liberamente all'insù. La loro gioia più vivace, ad esempio, sembra per questo solo una gioia fiacca, pudica, addirittura simulata. Certo è pur sempre possibile che nella realtà essi esprimano questo o quell'affetto proprio nella maniera in cui lo imitano sulla scena: ma cosa si pretende allora dall'attore? Che reciti bene o male assecondando natura ed abitudine? O che tenda alla somma perfezione, al sommo ideale dell'espressione? E se il sommo ideale dell'espressione è ciò che pretendiamo dall'attore: in che cosa consiste questo ideale? Nella più perfetta e misurata armonia, nella maniera in cui una data passione modificherebbe un corpo totalmente esente da qualsivoglia difetto naturale o acquisito per abitudine. Studiando la sua parte l'attore si preoccupi non solo, in generale, di esprimere ciascuna passione in maniera conforme al

vero, ma si chieda anche nello specifico in che misura, nell'espressione, è coinvolta quella parte del suo corpo in cui



egli si è reso infine conto, facendo un po' di introspezione, ovvero confidando nel giudizio dei propri amici, di essere maggiormente carente: l'attore si eserciti più che può, affinché il retto uso di quella parte del suo corpo divenga abituale e mentre recita sulla scena, vigili soprattutto su quella parte con tutta l'accortezza concessagli dalla passione da cui è compreso. Ekhof, già incurvato dall'età, non dimenticava mai quando interpretava personaggi orgogliosi, ciò che il carattere del personaggio esigeva; ancora dietro le quinte, fintantoché l'occhio dello spettatore riusciva a scorgerlo, teneva la cervice ritta; quindi tornava improvvisamente ad essere l'ometto gobbo e raggrinzito che era e che tutto si sarebbe pensato potesse essere fuorché un attore.

Non basta però che effettivamente tutte le membra e

tutte le espressioni del volto si accordino per esprimere un dato sentimento; esse devono accordarsi anche alla misura, al grado di questo sentimento. Se la brama di desiderio protende eccessivamente le braccia, mentre i piedi restano inerti; se lo spavento, a fronte di un corpo fortemente ripiegato su se stesso e di braccia che si levano in alto, apre a stento bocca e occhi; se la collera corruga troppo poco la fronte, storce appena la bocca, mentre i piedi pestano furiosamente il suolo, e via discorrendo; allora questa mancanza di armonia distrugge in chi se ne avveda ogni illusione, vanifica ogni effetto. Lo spettatore si ricorderà di nuovo dell'attore, laddove dovrebbe pensare esclusivamente al personaggio che interpreta. Lei avrà avuto modo di osservare abbastanza spesso esempi di siffatte sproporzioni, specie in certi bei volti troppo giovanili, che non hanno nemmeno una ruga. Ci sono fronti che proprio non vogliono corrugarsi, labbra che proprio non vogliono pendere, occhi che non vogliono uscire dalle orbite; a farla breve

ci sono fisionomie nelle quali certi affetti si dipingono con sfumature così lievi, così impercettibili da lontano, che tutt'al più crederemo di riconoscerne un principio, un debole accenno; e allora se il resto del corpo esprime tutta la violenza dell'affetto, si produce – quanto meno a mio modo di sentire – un effetto così disgustoso, che preferirei di gran lunga non vedere espresso anche nel resto dell'atteggiamento il grado effettivo dell'affetto. Invece come non c'è regola senza eccezione, anche questa regola ha la sua eccezione. Perché laddove bisogna esprimere affetti che vengono simulati da qualcuno che non sia un asso della simulazione, allora si dà il caso particolare per cui il bravo attore deve agire come il cattivo interprete, e deve espressamente inserire nel suo atteggiamento una nota discordante, falsa, sbagliata. Quel principio vitale che attraverso l'anima opera su tutto il corpo, qui manca proprio nel ruolo che l'attore è chiamato a interpretare, e conformemente alla nostra premessa, manca anche quella forza fantastica, quella esercitata arte della simulazione che potrebbe compensare la mancanza di un tale principio e conferire alla menzogna un'apparenza di verità. Il principio, freddo, esanime, che ancora rimane si esprimerà quasi esclusivamente attraverso quelle membra, attraverso quelle parti del volto, delle quali per esperienza sappiamo che una tale e tal'altra modificazione delle stesse esprime perfettamente un certo affetto; le restanti membra, tutte le altre parti resteranno inattive. Chi si finge benevolo, ad esempio, ha vagamente osservato che benevolenza e bontà d'animo si manifestano soprattutto attraverso la bocca e la regione circostante alla bocca; in questa zona egli esprime dunque - forse sfociando finanche nella caricatura - tutta quella amorevolezza che la fronte, gli occhi e il suo restante contegno sconfessano.

In questa sede devo altresì osservare che talvolta dall'assemblamento di parecchie espressioni può scaturire un gesto, una postura, che dovendo conciliare sentimenti contrastanti sembra difettare – ma così non è – per via del contrasto. Lei sa che lo stupore arretra; l'amicizia si avvicina. Quando del tutto inatteso improvvisamente ci si para innanzi un amico diletto, come fa Ottone di Wittelsbach con Federico di Reuss;³³⁹ allora un atteggiamento veritiero, o piuttosto il solo atteggiamento veritiero in questo caso è quello in cui il piede arretra di un passo, il tronco per lo stupore, quanto meno, si flette all'indietro, mentre le braccia già cominciano a protendersi in direzione dell'ospite, per dargli un affettuoso benvenuto. In verità questo è l'atteggiamento che l'attore che interpreta Federico di Reuss qui a Berlino ogni volta assume in questo frangente (fig. 36, p. 461).³⁴⁰ Del resto se il vecchio cavaliere debba attendere il conte palatino immobile, in questa posizione, o debba indietreggiare di parecchi passi, o - per metà sorpreso e per metà felice com'è - debba farglisi lentamente incontro: questo dipenderà dalla distanza, minore o maggiore, che separa il conte dal vegliardo nel momento in cui quello gli compare davanti, e dipenderà

anche dal fatto che magari il conte entrando non avanzi in direzione del vecchio per dare allo stupore del cavaliere il tempo di manifestarsi, mentre lui si bea alla vista di quello stupore.

LETTERA XXV

È abbastanza vero quel che lei dice: e cioè che i miei ammonimenti a proposito della generale armonia dell'atteggiamento, che dovrebbero essere superflui per qualunque attore, sono invece quanto mai necessari ai più! E lei ha ugualmente ragione quando aggiunge che attori non già di infimo livello ma di un livello superiore, attori che considerano se stessi addirittura interpreti di prim'ordine, commettono errori gravissimi, quanto mai grossolani non solo di tanto in tanto per distrazione, ma che sembrano essere il frutto dello studio della loro parte. Mi arrovello su chi possa averle ispirato in particolare questa osservazione. Non sarà mica quel tale Capuleti, che puntualmente, ogni qualvolta, furente di rabbia, ripudia Giulietta, le si fa incontro per prenderle la mano, e quando la povera creatura, terrorizzata dal furore paterno, fa un passo indietro, non può non fare un altro passo verso di lei, per non lasciare a metà il suo sproposito?³⁴¹ Oppure quel conte Wenzel che sin da subito, sin dalle prime ipocrite parole che rivolge al conte palatino, gli parla e lo guarda dall'alto in basso, reclinando la testa all'indietro e assumendo una postura ritta e fiera?³⁴² Oppure quell'Ottone, inopportuno e tronfio, che sciorina le parole amaramente ironiche: «Voglio fare delle mie armi degli utensili da cucina» - parole che è lapalissiano che vadano buttate lì, pronunciate con estrema leggerezza - a voce così alta e con un tono così patetico, pretendendo a più non posso le braccia rigide, neanche dovesse comunicare a sua altezza reale l'imperatore in persona una risoluzione sommamente sgradevole, ma ferma e irrevocabile?³⁴³ Oppure quel padre di Zemira che scusandosi per avere spiccato la rosa incantata, incalza senza alcun timore il mostro che fa arretrare sgomenti, come se sapesse perfettamente che quella maschera non cela alcun mostro bensì il suo caro amico e confratello?³⁴⁴ La verità, amico mio, è che siamo non solo ben lungi dalla meta, ma siamo immensamente arretrati, se da una parte possiamo commettere errori così vistosi, senza che dall'altra qualcuno li rilevi; e dubito fortemente che degli artisti capaci di mancare completamente l'espressione e di valutare in modo affatto errato il vero sentimento da esprimere, potranno - per quanta pena si diano - fregiarsi dell'onorato titolo di artisti. Si direbbe, quanto meno, che essi difettino di una certa sensibilità, che è indispensabile alla loro arte, una sensibilità che non è possibile rimpiazzare con precetti e teorie. Del resto le regole dell'arte, a differenza delle leggi morali che sono pensate solo per i cattivi, sono destinate solo ai buoni.

Ma mi rendo conto di divagare nuovamente e dovrei badare bene a non farlo, dacché lei, con i suoi richiami e le sue obiezioni mi allontana già abbastanza spesso dalla retta via. Cosa che non ha però fatto con quel richiamo che nella mia ultima lettera ho lasciato senza risposta; la mia

replica a quel rimprovero è probabilmente la maniera più opportuna per inaugurare la dottrina della composizione delle espressioni.

Lei si chiede «come io possa considerare già esaurita la dottrina dell'espressione dal momento che non ho ancora minimamente caratterizzato affetti come la gratitudine, la speranza, la compassione, il sospetto, l'invidia, la gioia maligna, la misericordia, e molti altri sentimenti ancora, che di sicuro non possono non avere la loro espressione caratteristica; perché se così non fosse il linguaggio della mimica sarebbe la cosa più instabile e incerta sulla faccia della terra». Io ritengo di poterlo fare a ragion veduta, ma solo per quel che concerne la dottrina dell'espressione semplice. «E perché» - continua lei - «quei sentimenti non sono quanto all'espressione che è loro propria dei sentimenti semplici?» Stando al nome dovrebbero essere tali, ma lei sa bene che non sempre il nome si accorda alla cosa. Lieto stupore, tenera malinconia, amor deferente; se lei sente nominare questi e consimili affetti, allora dall'uso di un termine composto nell'espressione letterale desumerà la molteplicità dell'espressione mimica; quando invece sente pronunciare le parole: gratitudine, compassione, scherno, allora il nome semplice la induce a considerare anche la cosa come se fosse semplice, ma basterà spostare appena, fugacemente, il fuoco dell'attenzione da quello, il nome, a questa, l'espressione, per rendersi immediatamente conto dell'errore. Se la gratitudine non dovrà manifestarsi come semplice amore o venerazione, come si paleserà se non assumendo un'espressione mista, intermedia, che è la risultante della mescolanza dell'espressione dell'amore e di quella della venerazione? Quale sarà l'espressione visibile caratteristica che assumerà la compassione se non quella composta di sofferenza e bontà d'animo? In quale altro modo sarà possibile distinguere l'invidia dalla sofferenza e dall'odio, se non attraverso il desiderio accessorio di celarsi alla vista altrui, attraverso lo sguardo assorto, furtivo della vergogna che in ogni anima appena un po' sensibile deve accompagnarsi all'insorgere di una passione così meschina? Come si tradisce il sospetto se non associando al gesto proprio del fastidio il desiderio di indagare che si manifesta lanciando un'occhiata acuta di traverso e restandosene ansiosamente in ascolto? Come si manifesta la misericordia se non temperando l'affabilità della bontà d'animo con la freddezza dell'orgoglio? Stando alla sua natura, cos'altro è la gioia maligna se non la gioia dell'odio, e dunque quale altra espressione potremo conferirle se non quella di questo affetto? Infine come altro può esprimersi nei tratti del volto la speranza che vede il buono solo nel futuro e non è mai esente da timore - come - se non attraverso il desiderio e una mescolanza di gioia e dolore? Passi ora in rassegna tutti i restanti affetti e tutte le multiformi sfumature che di quelli Watelet ha indicato,³⁴⁵ e si renderà conto che i loro nomi designano o - come nel caso degli affetti summenzionati - delle composizioni, oppure soltanto un grado minore o maggiore

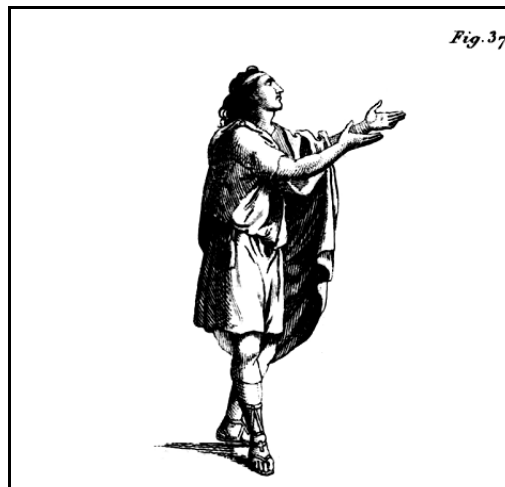
dell'affetto, o soltanto delle astrazioni filosofiche: cioè unità e differenze che solo la riflessione è in grado di scorgere in fondo all'anima, non già l'occhio nell'atteggiamento.

Tuttavia se, con tutti i suoi esempi, avere torto - probabilmente su tutta la faccenda - le procura un dispiacere, allora dia alla sua critica un senso un po' diverso: dica semmai che il mio elenco degli affetti che hanno un'espressione propria e pura è pressoché completo; che però la mia descrizione dell'atteggiamento che è loro proprio è tanto più imperfetta e insufficiente. Amico mio, io accetto una critica del genere, e a mia giustificazione dico solo che è, quanto meno, colpa mia quanto del linguaggio, e che uno scrittore non è in grado di fare quel che fa un pittore; e per una ragione semplicissima: perché le parole non sono colori e contorni. Quando Apuleio descrive una rappresentazione pantomimica a cui aveva assistito a Corinto, che aveva per oggetto Paride sul monte Ida, e riferendosi alla dea dell'amore dice che ella spesse volte danzava con gli occhi;³⁴⁶ allora chiunque abbia visto degli occhi eloquenti comprende appieno questo passaggio; ma nessuno è in grado di descrivere una siffatta pantomima; che vuole essere solo accennata con un tratto leggero, fugace, non già eseguita compiutamente. E dopo così tanti preamboli eccoci finalmente giunti al nocciolo della questione; e allora diamo innanzitutto un'occhiata al vasto campo che ora ci tocca percorrere! Vediamo quante differenti composizioni di gesti possono darsi in generale! La brama di conoscenza e i restanti affetti dell'intelletto possono innanzitutto combinarsi tra loro stessi, quindi combinarsi con gli affetti del cuore; i desideri possono combinarsi con altri desideri e con gli affetti della contemplazione; ancora, questi ultimi possono combinarsi tra loro; e con tutte queste espressioni di interne sensazioni spirituali possono combinarsi le espressioni di svariate sensazioni corporee; infine, di nuovo, tutti i gesti pittorici e indicativi possono combinarsi con la moltitudine dei gesti espressivi. A ciò aggiunga ancora le differenti possibili gradazioni di ciascun affetto, le differenti possibili combinazioni di affetti e le differenti possibili proporzioni nella combinazione dei vari affetti, dacché nell'un caso è un sentimento, nell'altro uno differente ad essere il sentimento più vivace, quello preminente; e mi dica se non comincia a darle un po' pensiero la fine del nostro scambio epistolare. Mi dica - considerando la sterminata copia della materia - se le sembra possibile esaurirla. Del resto, mi dirà, a che pro imbarcarsi in un'analisi così particolareggiata, che risulterebbe smisurata e faticosa, quando tutto ciò che ci interessa è trovare la regola, generale e sicura, a cui sia possibile ricondurre tutta quella molteplicità? In una parola questa regola generale recita che l'espressione debba avere precisione. E l'espressione avrà precisione quando nella composizione non ci sia né troppo né troppo poco; quando la gradazione del sentimento si accordi nel complesso allo stato d'animo, il sentimento

principale domini e quello subordinato anche nell'espressione si risolve solo in una sfumatura; e infine quando nella mescolanza ciascun sentimento sia tanto moderato, tanto misurato come si conviene al particolare rapporto che intrattiene con tutti gli altri sentimenti. Chi conosca gli effetti che ciascun affetto produce sul volto e sulla superficie del corpo; chi ha osservato qual è la parte del corpo attraverso la quale ciascuna passione preferibilmente si esprime, si renderà agevolmente conto di quanti sentimenti diversi possono confluire in un'unica espressione, di come, ad esempio, la sofferenza di un innamorato sprofondato nel ricordo, insieme voluttuoso e triste, dell'amata lontana si possa rendere attraverso la mimica facciale. La sofferenza occupa di preferenza la parte superiore del volto, il sentimento voluttuoso dell'amore maggiormente quella inferiore; se dunque la sofferenza è soltanto una sfumatura, allora gli angoli interni delle sopracciglia si sollevano appena, solo impercettibilmente, gettando sulla fronte un'ombra leggerissima, l'ombra di una piega piuttosto che di una ruga; intorno alla bocca e sulle guance vedremo invece campeggiare, quasi in tutta la sua pienezza, il dolce sorriso dell'amore, mentre l'occhio, che equivocamente si barcamena tra due sentimenti, guarda languidamente dinanzi a sé. Se è il desiderio ad essere solo una sfumatura e la sofferenza è l'affetto dominante, allora la sede dell'espressione principale sarà la fronte e il sorriso intorno alle labbra e sulle guance sarà più debole. In quest'ultimo caso in tutto il resto del corpo si manifesterà una maggiore tensione; nel primo caso una maggiore fiacchezza e mollezza.

Per farle un esempio più particolareggiato di un'espressione più composta, le richiamo alla mente le parole che Admeto, subito dopo avere ardentemente stretto tra le braccia la sposa tratta in salvo dal valoroso amico e aver posto a quest'ultimo alcune domande, dettate dalla curiosità e dallo stupore, rivolge ai numi in segno di devoto ringraziamento.³⁴⁷ Il significativo nell'atteggiamento, la direzione degli occhi, della testa, delle mani, dacché anche queste parti del corpo sono chiamate in causa nell'espressione, è stabilito immediatamente, sin dalle prime parole pronunciate da Admeto: «Potenze infinitamente benevole!» Perché dove, se non nell'alto dei cieli, Admeto può ritenere che dimorino i numi? Quando, proseguendo, afferma: «Compiacetevi alla vista delle lacrime di gioia che sgorgano dai miei occhi!», l'espressione del volto, che deve essere quella della gioia malinconica, è già tutta racchiusa nelle parole: ma è facile trovare anche l'espressione del resto del corpo. Il sommesso desiderio di ottenere l'attenzione dei numi solleva entrambe le mani con moderazione; le mani non sono però congiunte, perché l'anima è dominata dalla gioia, e la gioia dischiude, bensì si sollevano, ciascuna per sé, così lentamente e lievemente che il gomito manterrà tutta la sua leggera curvatura. Altrettanto lievemente si solleva anche il resto del corpo che si curva

appena in avanti, tanto più che l'invocazione è rivolta verso l'alto; il piede destro che è portato in avanti, riposa saldamente al suolo; il piede sinistro che è solo moderatamente arretrato rispetto a quello - perché un passo troppo ampio non si accorderebbe con le mani sollevate con moderazione e le braccia leggermente piegate - appare sospeso come se fosse pronto a muovere un nuovo passo in avanti; la deferenza che è connessa al pensiero delle potenze celesti non consente alla testa di piegarsi più di tanto all'indietro, la tiene il più possibile in posizione verticale, mentre cela dietro alla palpebra una porzione del globo oculare maggiore di quella che dovrebbe essere celata semplicemente perché l'occhio è rivolto verso l'alto. Nello stesso tempo però il sentimento di gratitudine da cui



è compresa l'anima mescola questa deferenza con l'amore: e questo amore che già si annuncia con quella dolcezza, delicatezza e grazia, che è quanto pretendiamo da tutti i movimenti, deve far altresì compiere alla testa una leggera rotazione di lato; meglio se dalla parte del cuore (fig. 37). Admeto prosegue dicendo: «Come può ringraziarvi un mortale se non versando lacrime di gioia?»,³⁴⁸ e quale sarà l'espressione adatta in questo frangente? Lei vede che tutta la mescolanza di sentimenti resta, nessuno degli affetti che partecipano all'espressione viene meno, né se ne aggiunge alcuno che non fosse già presente; ciò che cambia è solo il rapporto interno, la proporzione di questi sentimenti. Il desiderio di sapere che le sue lacrime di gioia sono tenute in considerazione dai numi passa decisamente in secondo piano rispetto al sentimento di impotenza che attanaglia Admeto perché non può esprimere la traboccante gratitudine dell'anima che attraverso quelle lacrime; il pensiero della sublimità degli dei è dunque al momento dominante e il sentimento della venerazione prende il sopravvento; e proprio questa venerazione esige ora l'espressione più forte; laddove alla

gioia, al desiderio, all'amore si addice quella più debole. Ma noi sappiamo che la venerazione tira i muscoli del volto verso il basso, lascia le membra penzoloni, prende le distanze. L'atteggiamento di Admeto dovrà ora esprimere tutto ciò, ma dovrà farlo con moderazione, moderazione che renderà riconoscibile la presenza costante degli altri affetti. Sul volto resti dunque una traccia sensibile di piacere; le mani non celino alla vista alcuna parte del corpo e questo non si ripieghi su se stesso; ma la testa sia leggermente china; la sclera più visibile di prima; braccia e mani si allunghino verso il suolo senza però ricadere flosce lungo il corpo; il piede sinistro sia adesso saldamente piantato in terra, mentre il destro è sospeso come se fosse pronto a indietreggiare; il corpo sia leggermente inclinato all'indietro, come prima lo era in avanti (fig. 38, p. 468). Questa è la postura che il corpo assume quanto meno mentre Admeto declama lentamente, placidamente, moderatamente le parole: «Come può ringraziarvi un mortale»; perché quando pronuncia le parole successive: «se non versando lacrime di gioia?», mi direi sommamente soddisfatto se rivivesse quello che era il desiderio dominante nell'anima, il desiderio cioè di essere presi in considerazione dagli dei, che era stato solo interrotto, e mentre tutto il resto della postura resta immutata, e anche la mano sinistra, aperta, appare ancora abbassata verso terra, la destra, accennando – diciamo così – alle lacrime di gioia che sgorgano dagli occhi, e immolandole – per così dire – al cielo si solleva nuovamente, conservando la lieve curvatura del braccio di cui sopra, ma si avvicina di più al volto. Contemporaneamente però anche la testa dovrebbe nuovamente flettersi leggermente all'indietro, e la gravità della venerazione dovrebbe essere attenuata rinforzando la sfumatura dell'amore.

Per semplice che sia questa spiegazione, preferisco non procedere oltre; perché temo di averle già dato l'impressione di essere eccessivamente preciso e meticoloso. Del resto la sua sensibilità rileverà immediatamente che l'espressione pura e semplice vuoi della gioia, vuoi della malinconia, vuoi del desiderio, vuoi della venerazione, sarebbe assolutamente fuori luogo. E se solo vorrà concedermi di avere determinato correttamente la mescolanza e la proporzione nella mescolanza, ritengo che la sua immaginazione la ricondurrà pressappoco a quelle posture che le ho indicato, sebbene non sempre si dovrebbe pretendere dall'attore una resa così precisa di tutte le più minute sfumature. Il rigore del teorico si conviene tanto poco al critico, quanto l'indulgenza di questo a quello.

LETTERA XXVI

Mentre cercavo alcuni esempi da estrapolare da ciascuna classe di atteggiamenti composti, così da poter effettuare ulteriori riprove, mi sono reso conto che assegnare a una data combinazione di sentimenti l'espressione che le si addice è un compito così semplice che preferisco rinunciarvi. Quel che spesso è molto difficile è individuare in ogni singolo caso la giusta mescolanza dei sentimenti e nella mescolanza la giusta proporzione: ma del resto questo non è compito dell'analista di mimica il quale assegna a sentimenti determinati l'espressione che è loro propria; è compito dell'attore stesso, il quale preparando la propria parte deve diligentemente toccarne il fondo giungendo fino al caratteristico, e dello psicologo, che volendo rendere questo studio meno gravoso per l'attore, deve mettere a sua disposizione le idee guida generali. L'attore che voglia praticare la propria arte con cognizione di causa e non da semplice sprovveduto, dovrà dedicarsi allo studio della mimica e di molto altro ancora.

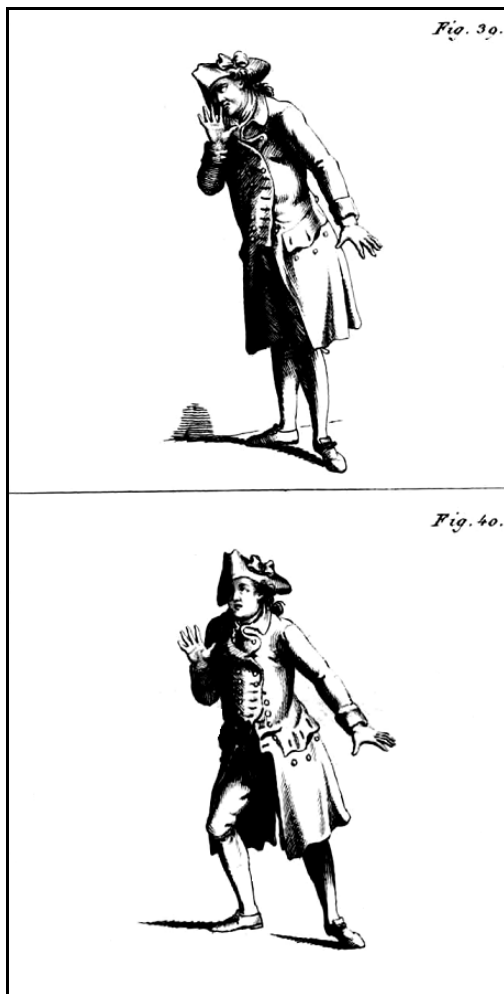
Problema: dati due sentimenti compresenti nell'anima e tra loro contrastanti, armonizzarli nell'espressione. Io sostengo che basta conoscere i due desideri, basta conoscere l'espressione che si conviene a ciascun desiderio, singolarmente preso, basta sapere se questi desideri si controbilanciano oppure se uno dei due, e in questo caso bisogna stabilire quale, è predominante; basta aver compreso esattamente in che misura l'uno sopravanza l'altro, e non si farà alcuna fatica ad individuare l'espressione veritiera, giusta, quella atta ad esprimere esaurientemente tutto il sentimento da cui l'anima è compresa. Quando Zemira guarda nello specchio magico, nel suo animo dominano con pari intensità timore e desiderio; timore di porre fine all'apparizione avvicinandosi allo specchio, e desiderio di rifugiarsi tra le braccia di un padre triste e teneramente amato:³⁴⁹ e allora è d'uopo che Zemira ondeggi con tutto il corpo, da una parte e dall'altra, ora tenda appassionatamente entrambe le mani verso l'apparizione, ora le ritragga assumendo l'espressione del dolore, carichi il peso del corpo ora sull'uno ora sull'altro piede, e pur continuando a muoversi incessantemente, non faccia un passo in avanti. Quando Amleto segue lo spettro del padre in lui prevale di gran lunga il desiderio di venire finalmente a parte di uno spaventoso arcano di famiglia, ma questo desiderio è mitigato dal timore che suscita la presenza di un essere sconosciuto che non appartiene a questo mondo, e più Amleto si avvicina allo spettro e si allontana dai propri compagni, tanto più questo desiderio si affievolisce:³⁵⁰ i suoi movimenti siano dunque vivaci, quando minaccioso si separa dai suoi compagni; cominci a camminare senza fretta e senza foga, ma con fermezza e risoluzione; poco per volta il suo passo si faccia più

guardingo, proceda a passi leggeri e brevi; si muova come se qualcosa lo trattenesse e il corpo tenda alla posizione verticale. Quando il re degli elfi offre in dono a Hüon la corona di mirto,³⁵¹ in Hüon il desiderio di possedere la corona si accompagna alla consapevolezza di esserne indegno e al conseguente istinto di non accettare oltre tutti quegli immeritati atti di bontà:³⁵² si curvi dunque pieno di timore reverenziale al cospetto di Oberon; lo sguardo, serio e amorevole, sia rivolto al benefattore; la mano destra, tesa con moderazione per esprimere gratitudine, pronta, diciamo così, a ricevere la corona, tenda un poco verso il suolo, mentre la sinistra con il palmo rivolto in basso sia, per così dire, pronta a respingere il dono che gli viene offerto.

Tuttavia affinché lei non mi accusi di scegliere gli esempi più semplici e di tralasciare quelli più complicati, mi indichi una possibile combinazione di sentimenti e mi lasci provare se sono in grado di determinare, per la sua soddisfazione, l'espressione corrispondente. Oppure, se preferisce, mi indichi un qualsivoglia possibile atteggiamento, nel quale confluiscono espressioni differenti, e vediamo se mi riesce di decifrarne il significato generale. Dico: significato generale; perché non è possibile dedurre quello più particolare dall'espressione mimica; dal momento che l'espressione mimica, come quella musicale, contrassegna i sentimenti solo per specie, per classi generali. Se lei mi mostrasse un individuo che, con gesti atti ad esprimere tanto il fastidio quanto la sofferenza, distoglie repentinamente il tronco rigido dal proprio interlocutore e quasi contemporaneamente si volge nuovamente verso di lui, che con entrambe le mani tese, con il palmo rivolto all'insù, unite e tremanti, con il tronco fortemente piegato in avanti, con l'occhio fiammeggiante, fisso, immobile, manifesta al suo interlocutore una vivacità dettata da collera; allora direi, senza esitazione, che questo individuo vuole dal suo interlocutore qualcosa che non sa come ottenere; che l'inutilità dei suoi sforzi gli procura fastidio frammisto ad abbondante dolore, dolore che lo spinge ad allontanarsi; che tuttavia il desiderio di conseguire il proprio fine, che è più forte e non lo abbandona mai, lo sospinge di nuovo verso il suo interlocutore, e che le mani che si muovono vivacemente, devono illustrare, per così dire, al suo interlocutore le idee, con cui spera di convincerlo, i motivi con cui si augura di piegarlo al suo volere, devono catalizzare tutta la sua attenzione su quelle idee e quei motivi. Non è possibile desumere altro dall'atteggiamento; e se dunque volessimo individuare dei tratti più precisi, prima dovremmo munire l'atteggiamento di segni arbitrari simili a quelli verosimilmente utilizzati dagli antichi pantomimi.

Mentre aspetto di sapere se e quali problemi da risolvere, connessi alla mimica, vorrà sottopormi, passo ad analizzare una questione che ha una fortissima affinità con la dottrina della composizione degli atteggiamenti e che secondo me è importante. Bisogna stabilire se nel linguaggio mimico

esistono i sinonimi, se esistono movimenti che significano la stessa cosa, tali cioè da poter essere utilizzati l'uno in luogo dell'altro senza alcun pregiudizio. O piuttosto se ogni piccola variazione corrisponda a un aspetto differente del sentimento, indichi una particolare sfumatura, che probabilmente la massa non rileva, ma che non sfugge all'intenditore. Se con i gesti sinonimici non accade quel che accade con le parole sinonimiche, e cioè che significano tutte un'idea principale dello stesso genere, ma la rendono ora più nobile, ora più vile, ora più forte ora più debole, la rappresentano ora per un verso ora per l'altro o la introducono nell'anima



accompagnandola ora all'una ora all'altra idea. E se dunque l'attore che vuole conseguire il sommo, ultimo pregio dell'artista, ovvero la somma verità, non debba operare la scelta dei suoi gesti con lo stesso preciso, meticoloso discernimento che il bravo scrittore osserva quando sceglie le sue parole. Stando ad un noto racconto di Macrobio, di tanto in tanto Roscio e Cicerone si cimentavano in una piccola, amichevole competizione per stabilire chi di loro fosse in grado di esprimere lo stesso, unico pensiero nella maniera più varia: se l'attore con i gesti o l'oratore con le parole.

Probabilmente Roscio non vinse queste competizioni, ciò non di meno non ne uscì perdente; perché attraverso queste competizioni concepì una così alta opinione della propria arte che osò addirittura paragonarla in un libro scritto di suo pugno all'arte dell'oratore.³⁵³ Se, com'è

lecito supporre, le variazioni dell'uno si riferiscono a quelle dell'altro, se entrambi, per così dire, si traducono l'un l'altro, Cicerone traduce Roscio con le parole, Roscio Cicerone con i gesti, questo ci dimostra che il linguaggio mimico ha dei sinonimi nello stesso senso in cui li ha il linguaggio delle parole, e che in quello come in questo espressioni differenti significano la stessa idea principale, associata però a differenti

idee accessorie; che probabilmente in quello come in questo si danno dei casi in cui la scelta è perfettamente indifferente, ma che di sicuro se ne danno parecchi altri in cui un artista di grande acume e squisita sensibilità che abbia perfettamente inteso tutto il suo personaggio, tutta la situazione, ogni singolo momento della situazione, non utilizzerebbe mai un'espressione in luogo di un'altra.

Lei si ricorderà ancora, di sicuro, della descrizione che le ho fornito di Giulietta che tende l'orecchio in attesa di Romeo.³⁵⁴ Quella che le indicai era l'espressione, piena e pura, del desiderio del cuore: gli occhi e la bocca erano aperti, le mani distese, il corpo fortemente inclinato di lato, nella direzione da cui proveniva il presunto rumore (fig. 22, p. 417). Apporti una qualunque modifica a questa postura e ne avrà modificato il significato. Anziché spalancare l'occhio lo richiuda aguzzando lo sguardo, chiuda la bocca che era aperta, ritragga la mano che si allungava nella direzione da cui proveniva il rumore e si porti l'indice davanti alla bocca (fig. 39, p. 472), e quella che ne risulterà non sarà più l'espressione pura del desiderio dominante repentinamente eccitato; nell'espressione è subentrata già troppa brama di conoscenza; è evidente che il rumore viene da lungi, è incerto, debole; sono necessarie molta calma e tranquillità per poterlo percepire e distinguere. Nella prima posizione era soprattutto il cuore ad essere rivolto al conseguimento di un bene; nella seconda è soprattutto l'intelletto a essere rivolto al discernimento di un'idea. Apporti all'atteggiamento una modifica ancora maggiore: il corpo non si protenda più in maniera così evidente, bensì faccia assumere alla figura la postura di chi – com'è consuetudine dire – sia lì lì per muoversi; entrambe le ginocchia si pieghino; il piede che prima era in bilico, poggi ora in terra, saldamente, quasi tanto quanto l'altro e avanzi un po', come se si preparasse ad una fuga repentina: risulta così quanto mai evidente che il timore si mescola al desiderio; l'individuo che origlia è consapevole di compiere un'azione vergognosa o piuttosto pericolosa; perché dovrebbe altrimenti, mentre sta appagando il suo desiderio, preoccuparsi della propria sicurezza (fig. 40, p. 472)? Questo singolo esempio le mostra come ciò che in generale sembra essere indifferente: e cioè assumere una tale o tal'altra postura mentre si origlia, non lo è assolutamente più quando ci si ritrovi in una situazione particolare, singolare, e come quasi tutto ciò che Girard dice riferendosi alle parole sinonimiche è a ragione applicabile anche ai gesti sinonimici.³⁵⁵

Consideri alcuni altri esempi che ho preso in prestito dalla terza classe di desideri, ovvero dalla collera. Faccia correre l'individuo che ha subito l'offesa in direzione dell'offensore con il braccio sollevato e il pugno serrato e avrà l'espressione, pura e compiuta, del desiderio di assaltare; gli faccia abbassare il pugno serrato verso terra; lo faccia ritrarre un poco dall'oggetto, come se volesse allontanarsi anziché precipitarsi verso l'oggetto; e avrà un'espressione composta in cui il desiderio di ritrarsi lotta

con il desiderio di avvicinarsi, e quest'ultimo può essere a stento contenuto dal primo. Lasci che chi ha ricevuto l'offesa afferri con mano inquieta e tremante gli abiti, che rivolga, furente, lo sguardo in questo e quell'altro angolo, che cammini incessantemente, dirigendosi ora da una parte ora dall'altra, o anche che strappi, rompa, fracassi, scortichi una cosa qualunque; è avrà il desiderio che ormai storna la propria attenzione dal suo effettivo oggetto, pur essendo ancora attivo, vivace, eccitato, come se talvolta non sapesse ancora con certezza se dirigersi altrove e dove eventualmente indirizzarsi; mentre talaltra si ritrae effettivamente dall'offensore e si avventa contro un qualunque altro particolare oggetto. Lasci infine che l'individuo adirato diriga i propri attacchi contro se stesso, che con una compiuta espressione di ira afferri e si strappi i capelli, oppure con un'espressione moderata si porti solo di tanto in tanto, lievemente, la mano tra i capelli, o apparentemente più tranquillo, ma interiormente più agitato si mordicchi le punte delle dita; e vedrà l'attenzione dell'anima rivolgersi alla propria condizione imperfetta unitamente allo sforzo di sbarazzarsi di questo sentimento sgradevole. Nell'un caso questo sentimento è insopportabile e non è presente un impulso contrario sufficientemente potente che possa attenuare il desiderio di liberarsene. Nell'altro questo sentimento è di per sé più debole oppure è troppo raffrenato da altri istinti, perché possa manifestarsi in tutta la sua potenza. Giudichi lei, ora che le ho indicato in generale le differenze, se nel caso di personaggi particolari, in determinati momenti, possa essere indifferente quale espressione si sceglie, o se piuttosto scegliere un'espressione in luogo di un'altra non equivarrebbe sempre a un errore, spesso assai grossolano, ridicolo. Che cosa direbbe del civile e nobile Tellheim, se sospettando un tradimento della sua Minna, le usasse veramente violenza?³⁵⁶ Cosa direbbe di una delle madri di Betlemme se temperasse il suo ardore e si astenesse dall'assalto?³⁵⁷ Che cosa direbbe del primo se compreso dal sentimento della sua odiosa condizione si strappasse i capelli e si lacerasse le vesti? E cosa direbbe di questa se alla vista del figlio assassinato tradisse la sofferenza della sua anima solo mordendosi le labbra? Siamo onesti! Come potremmo non dubitare della sensibilità e del buon gusto di un Lessing o di un Rubens se il primo avesse indicato un siffatto atteggiamento e il secondo avesse rappresentato una siffatta postura.

Negli esempi che ho sin qui addotto però le differenze sono ancora pronunciate, vistose; mentre ci sono altre sfumature più deboli. Consideri, volendo fare un esempio tratto da un'altra categoria di affetti, due individui malinconici che se ne stiano in piedi. Il primo lasci ricadere totalmente le mani penzoloni, proprio come farebbero naturalmente, tenendo solo le punte delle dita di una mano lievemente, debolmente intrecciate a quelle dell'altra (fig. 33, p. 442); l'altro conferisca solo un po' più di tensione alle braccia che ricadono ugualmente penzoloni, tenga le

dita intrecciate un po' più strettamente e volga le mani, con il palmo in giù, verso il suolo: lei crede che non faccia differenza quale delle due varianti si sceglie? O non trova invece che nell'una l'affetto dominante sia una malinconia più pura, non frammista ad altri sentimenti? Mentre nell'altra sia possibile rinvenire ancora un residuo di sofferenza, che però è sul punto di trasformarsi in malinconia? Non crede che quest'ultima posizione richiederebbe anche una espressione del volto leggermente diversa? Non dovremmo intravedere una traccia durevole e più profonda di sofferenza nelle sopracciglia maggiormente tratte all'insù, come pure un residuo di timorosa tensione in tutti i muscoli? In luogo dell'individuo che se ne sta in piedi consideri ora un individuo che se ne stia seduto; e che regga con la mano la testa pesante e affaticata: anche in questo caso non faranno differenza il modo e il luogo, il come e il dove la mano tocca la testa, la stessa posizione del capo che si abbandona fiaccamente nella mano oppure preme maggiormente contro di essa e sta ritta sul collo? Quando la testa spossata affonda liberamente nella mano aperta, le dita totalmente distese la cingono dolcemente e giocherellano con i capelli; allora lei vedrà la malinconia, pura e tranquilla; quando il pugno serrato regge il capo meno ricadente e preme contro il pugno con un po' più di forza, c'è un'aggiunta di fastidio che comporta allora una piccola modificazione anche nell'espressione del volto. Quando la mano, vuoi che sia languidamente distesa vuoi che sia serrata a pugno, non si appoggia alle tempie, bensì davanti alla fronte così da fare ombra agli occhi, ecco che si aggiunge la sfumatura propria dell'istinto a raccogliersi in sé, che deriva o da tedio del mondo oppure dal desiderio di seguire indisturbato il corso delle proprie idee. Quando la fronte che pigia contro il pugno si reclina un po' all'indietro, così che il mento viene spinto maggiormente in fuori, questo gesto le lascia riconoscere una considerevole dose di sofferenza. Quando l'indice, da solo, se ne sta davanti alla fronte e le restanti dita, unitamente al cavo della mano, fanno ombra a una porzione di viso, questa è l'espressione di una più intensa riflessione, che può assumere sfumature differenti a seconda che si combini con il fastidio o la malinconia.

È difficile parlare in generale dei gesti e in particolare delle loro più sottili sfumature in una maniera che sia comprensibile, e possono dunque bastare questi pochi esempi che ho scelto a caso dal mucchio. Non mi meraviglierei se qualcuno volesse vedere in alcune delle più sottili differenze che abbiamo rilevato null'altro che capricci, vacui sofismi; la nostra sensibilità artistica non è ancora sufficientemente formata, e la nostra consapevolezza dell'arte è pari a quella che i musulmani hanno della musica. Il nostro strumento preferito è quello che fa più fracasso e stimiamo eccellente l'artista che lo maneggia nella maniera più vivace e più energica. Bene spesso quando il teatro risuona di applausi fragorosi, vorremmo bisbigliare all'orecchio dell'attore che esce di scena le parole che una volta il suonatore

di flauto Ippomaco disse a uno dei suoi allievi: «Hai suonato male: se no questa gente non ti elogerebbe».³⁵⁸ Per la maggior parte di noi è indifferente se le passioni sono espresse solo approssimativamente, a grandi linee, in maniera grossolana oppure con estrema esattezza in tutte le loro piccole differenze; se la recitazione è eseguita con quella finezza, quella delicatezza che scaturirà pure dalle inezie, ma da inezie che sommate costituiscono agli occhi dell'intenditore, acuto e sensibile, la magia dell'arte: addirittura più sbagliato è un atteggiamento, più bello e degno di plauso ci appare rispetto a quello più pacato, più debole, che pure è il solo atteggiamento giusto. E ancora: si preferisce la novità alla verità e si ascrivono a merito dell'attore i cambiamenti che introduce nelle espressioni ad ogni nuova replica, come se eliminare da ogni nuova copia di un'opera le cose migliori per fare spazio a quelle peggiori fosse un merito. L'attore, come lo scrittore, non dovrebbe apportare modifiche alle espressioni se non quando abbia rilevato in quelle degli errori e delle pecche, sicché il cambiamento equivalga nello stesso tempo a un miglioramento.

Lei si ricorderà a malapena quel passaggio in cui l'attrice che qui a Berlino ha vestito i panni di Agnes Bernauerin assunse un atteggiamento di cui lei fu allora molto soddisfatto.³⁵⁹ Voglio brevemente richiamarglielo alla mente. Le parole del cancelliere mandano in fumo tutte le belle speranze che Albrecht aveva acceso nell'animo di Agnes, che apprende che né il Duca né la Baviera né l'imperatore legittimeranno mai il suo matrimonio; che il Duca si è addirittura solennemente impegnato a mandare a monte la sua unione con Albrecht; ogni nuova proposta che il cancelliere fa ad Agnes, reca grave offesa o all'amore o all'orgoglio della donna, sicché Agnes all'ennesima alternativa che il cancelliere le prospetta con i suoi *oppure*, replica con una sorta di amara burla chiedendogli: «Non c'è nessun altro *oppure?*». Il cancelliere le risponde con solennità che «No», non c'è nessun altro *oppure!* Diventa chiara a questo punto la situazione in cui si trova l'infelice Agnes, che si vede in balia di un così potente e irremovibile nemico; e che, dal canto suo, forte del suo amore e del suo orgoglio, è non meno irremovibile del primo nella sua decisione di non abbandonare giammai il suo Albrecht; amareggiata e sdegnata com'è in questo frangente cos'altro può fare se non chiamare a raccolta tutte le sue forze per sopportare coraggiosamente i colpi anche del destino più avverso, mentre ogni pericolo da cui si vede minacciata la fortifica, tempra – diciamo così – il suo carattere? Il poeta ha colto in maniera squisita questo sentimento verace, che solo si conviene alla situazione: «Io ne conosco ancora uno: il cuore mi scoppierà in questo petto fedele; voglio morire!»³⁶⁰ Non meno felicemente lo rese l'attrice, che esternando la sua risoluzione si raccolse tutta in sé, sollevò le braccia che teneva energicamente incrociate sin sopra al petto, tenendole fortemente premute contro il tronco, e distogliendo solo per un attimo lo sguardo dal cancelliere lo volse in basso verso il suo petto

sollevato, come se – per così dire – volesse fissare il suo cuore, che avrebbe mandato in pezzi piuttosto che permettere che qualcuno lo estorcesse al suo Albrecht. Non credo sia possibile trovare un'espressione altrettanto vera, altrettanto sentita, diversa da questa espressione così pacata e così semplice. E l'attrice che interpreta Agnes dovrebbe sostituire un'espressione così indovinata e felice? Con la mano dovrebbe battersi più volte il petto all'altezza del cuore, atteggiare il volto a tristezza, e con voce strozzata, come si conviene all'atteggiamento, pronunciare bisbigliando, timorosa la sua battuta? Un siffatto cambiamento stravolgerebbe le intenzioni del poeta e lo spirito del suo ruolo; indurrebbe il cancelliere a dubitare della sua sbandierata costanza e l'intenditore a mettere in dubbio la capacità di giudizio dell'attrice. Giù le mani dalle parole del poeta, perché non è possibile sostituirle; come pure dall'atteggiamento dell'attrice:

Haec semel placuit; deciens repetita placebit.³⁶¹

LETTERA XXVII

Lei dice di non volermi sottoporre problemi da risolvere; presumo che lo dica perché non trova problemi che le sembrino abbastanza complicati; ma gradirebbe una risposta a un'obiezione che le sembra rilevante. Questo è il suo pensiero: se inventare l'espressione giusta fosse una cosa così semplice, allora perché, come comunemente si ritiene, disegnare teste espressive sarebbe così difficile, e in che cosa consisterebbe il merito di riuscirvi? Ma - le chiedo - ha considerato la duplice importante differenza che corre tra un pittore e un attore? L'attore deve limitarsi a inventare l'espressione da adattare al suo viso; il pittore deve inventare oltre a ciò il volto per l'espressione, delineandone i contorni e la fisionomia fondamentale. La natura aiuta l'attore a rendere visibile attraverso l'espressione del volto il sentimento concepito nella sua immaginazione; il pittore, ricorrendo all'arte, deve delineare su una superficie estranea quella più felice immagine della fantasia che ha scelto tra mille. In virtù di questa differenza il pittore acquisisce una preminenza sull'attore tale per cui l'arte di quest'ultimo sparirebbe quasi del tutto, se a favore dell'attore non deponesse la circostanza che egli agisce non solo nello spazio, ma anche nel tempo, che egli è non solo pittore ma anche musicista. Della qual cosa le fornirò prossimamente una spiegazione più esaustiva, non prima di avere analizzato una questione importante, che ho differito in attesa di concludere l'esposizione della dottrina dell'espressione. La questione è la seguente: quando è concesso ricorrere alla pittura nell'atteggiamento e quando invece no?

Prepariamoci a questa analisi, prendendo in considerazione un paio di esempi! Era mia intenzione trarre il primo di questi esempi dalle scene latine; ma mentre lo cercavo mi sono reso conto che si presta ad essere falsamente interpretato e che non illustra né la regola della rappresentazione sensibile degli oggetti, né quella della completezza e della convenienza dell'atteggiamento. Lei concorderà con me, così spero, se solo vorrà considerare la faccenda così come la riferisce Macrobio, e non nella versione che gli scrittori moderni hanno fornito del racconto di Macrobio.

Ila, allievo di Pilade, che aveva fatto tanta strada nella sua arte sotto la guida del suo maestro, da essere quasi considerato un suo pari, un giorno interpretò, ovvero - per riprendere l'espressione degli antichi - danzò un pezzo che si concludeva con le parole: «il grande Agamennone». Ila, per esprimere l'idea della grandezza, allungò tutto il corpo verso l'alto, proprio come se avesse voluto indicare la statura di un individuo grosso, alto. Pilade, che sedeva tra gli spettatori, non riuscì a trattenersi e gli gridò: «Lo stai facendo alto, non grande». Immediatamente la folla pretese che lo stesso Pilade salisse sul palco, e interpretasse il medesimo ruolo. Questi

ubbidì, e quando giunse al passaggio che aveva criticato, rappresentò Agamennone assorto nei suoi pensieri; perché, pensava Pilade, nessuna immagine si addice a un grande re e a un grande condottiero quanto quella di un individuo che pensi per tutti.³⁶² Stando alla versione che di questo aneddoto forniscono Du Bos, e soprattutto Cahusac, Ila si sarebbe reso colpevole di un errore ridicolo, cosa di cui non trovo però traccia in Macrobio. Du Bos fa compiere al pantomimo tutti quei gesti che compirebbe un individuo che volesse misurare qualcuno che è più alto di lui,³⁶³ e Cahusac, che in generale parla come se fosse stato presente al fatto, fa addirittura sollevare Ila sulle punte dei piedi, così da raggiungere, con l'aiuto del coturno, un'altezza straordinaria.³⁶⁴ Confesso di non capire bene come un artista così stimato ai tempi di Augusto e così amato da Mecenate possa essere caduto in un simile eccesso e come possa aver reso una metafora in maniera così puerile. Verosimilmente l'errore di Ila fu soltanto quello di ricercare l'espressione della grandezza in nulla che non fosse l'innalzamento del corpo, e quello di avere probabilmente esagerato anche quest'espressione attraverso un'innaturale misurazione della sua altezza. Indi il miglioramento proposto da Pilade consisteva semplicemente nel sollevarsi leggermente e senza forzature, conferendo alla sua postura quella nobiltà e quella solennità e alla sua fronte quella serietà pensosa, tali per cui l'idea della grandezza doveva essere determinata come una qualità morale e regale. Non riesco a capacitarmi che, come sostiene Du Bos, Pilade assumesse la posizione e compisse i gesti di un individuo immerso in una profonda meditazione; perché l'innalzamento del corpo è una metafora che si presta ad esprimere il sentimento della grandezza morale in maniera troppo semplice e naturale, e Pilade non voleva apparire semplicemente pensoso, ma anche grande ed elevato nella meditazione. E tuttavia non possiamo giudicare con assoluta certezza la faccenda: l'opera di cui stiamo parlando è andata persa e Macrobio non ci fornisce la benché minima indicazione in merito al corso delle idee e dei sentimenti; riporta solo le ultime parole pronunciate dal personaggio di Agamennone.

È un passo contenuto in Quintiliano a fare luce, meglio di questo racconto incompleto, sulla differenza che esiste tra pittura ed espressione e a chiarirci quanto imperfetta sia spesso volte la prima. Il retore vieta nella maniera più categorica tutti quei movimenti atti ad imitare gli oggetti di cui stiamo parlando, e aggiunge che nemmeno agli attori, la cui arte consiste nell'imitazione, è mai concesso servirsi di questi movimenti, e che i migliori tra loro si sono sempre sforzati di esprimere più il senso che le parole.³⁶⁵ La regola, così come Quintiliano la indica in questo luogo, a dire il vero non è formulata nel migliore dei modi; tuttavia gli esempi che trae dalle *Verrine* sono ben scelti e una più attenta considerazione degli stessi contribuirà ad una più esatta formulazione della regola. Cicerone schernisce con il più amaro dilleggio Verre, il quale quando la flotta salpa dal porto di Siracusa,

la contempla dalla riva in abiti da effeminato e reggendosi voluttuosamente a una cortigiana. Cicerone gli rinfaccia, tra violentissimi impropri e manifestandogli il suo sommo ribrezzo, di avere sottoposto a pubblica flagellazione sulla piazza di Messina, Gavio, cittadino romano, senza che fosse stata pronunciata una sentenza, senza aver svolto delle indagini, senza aver appurato il crimine.³⁶⁶ Sarebbe assolutamente sbagliato, afferma Quintiliano,³⁶⁷ se un oratore, rivolgendo a Verre la prima accusa, assumesse l'atteggiamento dello spregevole libertino che si regge alla sua cortigiana, ovvero se rivolgendogli la seconda accusa, volesse imitare con il braccio l'atto della flagellazione, e con la voce le tonalità del dolore. Effeminatezza sconveniente, flagellazione, dolore del flagellato erano gli oggetti a cui Cicerone pensava; disprezzo, sdegno, stupore, ribrezzo i sentimenti che questi oggetti destarono in lui. Dunque ciò che Quintiliano vuole vedere rappresentati sul pulpito e sulle scene non sono gli oggetti esterni sensibili di cui stiamo parlando, né i sentimenti altrui, da cui scaturisce il nostro particolare sentimento, bensì proprio il nostro sentimento attuale, o per dirla altrimenti: Quintiliano non vuole che si rappresentino sensibilmente gli oggetti a cui pensiamo, bensì i sentimenti che proviamo mentre pensiamo a questi oggetti. Non ha importanza che quegli oggetti siano di natura meramente fisica oppure siano essi stessi delle emozioni; rappresentare l'orrore di Gavio che viene trascinato alla flagellazione sarebbe sbagliato tanto quanto imitare i gesti del boia: il solo atteggiamento vero è in ogni caso quello che rappresenta il particolare sentimento presente e dominante nell'animo di chi parla; e dal momento che è questo tipo di espressione che - per distinguerla da tutte le altre - sola definisco rappresentazione sensibile, la regola, formulata in termini più precisi, reciterebbe come segue: attraverso i loro gesti l'attore e l'oratore non devono rappresentare sensibilmente degli oggetti, ma solo esprimere.

Appuri la giustezza di questa regola, prim'ancora che io la formuli con maggiore precisione, attraverso un paio di esempi tratti dalle scene moderne! Amleto, prima di chiedere a Orazio di fargli un favore per lui molto importante, fa precedere la sua richiesta, molto naturalmente, da un elogio di Orazio: «Orazio, tu sei veramente l'uomo più giusto / ch'io abbia mai incontrato». E dal momento che Orazio sembra respingere questa lode, considerandola adulazione, aggiunge: «Non credere ch'io voglia lisciarti. / Che avanzamento potrei sperare da chi, come te, / non ha altro che il suo buon umore / per nutrirsi e vestirsi? Perché si dovrebbe adulare / il povero? Eh no, le lingue inzuccherate / leccano solo il ridicolo sfarzo; / le pieghevoli giunture dei ginocchi si curvano / solo quando la piaggeria può intascare il suo lucro».³⁶⁸ Lei si ricorderà di sicuro di un attore che pronunciando le ultime parole piegò effettivamente il ginocchio e deferente abbassò una mano verso terra, non altrimenti che se avesse voluto afferrare l'orlo della porpora per baciario. Quanto di sbagliato vi era in questo

atteggiamento allora la colpì straordinariamente, e ogni uomo di gusto non può non rendersene conto. Visto il disprezzo per l'animo servile dell'adulatore che si coglie in ogni parola pronunciata dal principe, vista l'intenzione di chiarire ad Orazio, sgombrando il campo da qualsivoglia suo sospetto, che non è in grado di abbassarsi ad adularlo, come può venire in mente all'attore di imitare l'adulatore? Se l'attore voleva accompagnare quel passaggio con un gesto appariscente, avrebbe dovuto sollevarsi anziché abbassarsi; avrebbe dovuto assumere l'espressione dell'avversione e del disgusto anziché quella assolutamente opposta della venerazione; avrebbe dovuto, per così dire, scacciare con la mano un pensiero anziché abbassarla umilmente verso terra.

Cinna, nell'omonima opera di Corneille, reca ad Emilie che è l'effettiva istigatrice della congiura ai danni di Augusto, la notizia che i congiurati sono arsi dal desiderio di libertà e vendetta. «Piacesse al cielo che voi stessa aveste visto con quale ardore intraprendono un'opera così bella!» - afferma Cinna - «Al solo nome di Cesare, di Augusto e d'imperatore, li avreste visti infiammarsi di sdegno e impallidire insieme d'orrore e arrossire di collera».³⁶⁹

Dorat ha trovato questi versi così eccellenti che ha voluto intesserli ai suoi stessi versi, ed è possibile che questa sua valutazione fosse giusta; ma quando trova che sia eccellente anche la maniera in cui Baron li ha declamati, quando rimanda espressamente l'attore tragico all'esempio di questo Esopo francese e lo invita a fare dell'imitazione di Baron una norma: sono desolato ma non posso assolutamente condividere la sua opinione. «Quando Baron», scrive Dorat, «dopo essersi ritirato a vita privata per vent'anni, ritornò sulle scene, il nostro gusto era stato corrotto dall'ampollosità e dalle insulsaggini degli attori dell'epoca, e Baron con il suo stile, nobile e semplice, non piacque. Ma allorquando, declamando quei versi impallidì e arrossì in successione, trascinò gli spettatori fino all'entusiasmo, mettendo a tacere la cabala».³⁷⁰ Questa cabala doveva avere poco spirito critico, perché proprio nel punto in cui tacque, avrebbe dovuto scatenarsi. Ma credo che si faccia torto al buon Baron e che tutta la storia sia stata inventata di sana pianta. Perché poniamo pure che Baron avesse veramente una forza fantastica tale da produrre quelle espressioni fisiologiche così contrastanti che a stento si possono ottenere forzando la fantasia, e ciò non di meno le sue gote, come quelle di qualunque altro attore, dovevano pur essere imbellettate; e dunque per me resta un mistero come egli sia potuto impallidire e arrossire sotto il trucco in maniera così evidente da essere rilevata dagli spettatori, che ne sono rimasti stupiti. Invece se lo ha veramente fatto, allora, secondo me, ha commesso un errore: perché in questa scena Cinna non reca all'amata una lieta novella? Non vuole infonderle nell'anima speranza e coraggio? E non è egli stesso pieno di speranza e di coraggio? Come potevano permettere questi

sentimenti che nella sua anima quelli opposti della collera e dell'orrore raggiungessero una potenza tale da manifestarsi così rapidamente e attraverso i loro effetti più violenti?

Un altro esempio me lo fornisce il personaggio della presidentessa nella *Mariane* di Gotter, o piuttosto una altrimenti eccellente attrice, da cui l'ho vista interpretata qui a Berlino.³⁷¹ La madre infelice riceve la terribile notizia che il figlio, che è già costato la vita a sua sorella, ora ha anche ucciso Waller, e sopraffatta dal dolore e dalla rabbia, prorompe contro il marito nelle terribili parole: «Volesse il cielo che raggiungessero questo figlio adorato di belle speranze! Che lo traessero in catene davanti alla casa del padre e della sua sposa! Che io udissi le urla maligne del popolo! Che il padre fosse sul luogo dell'esecuzione e vedesse spargere il suo sangue!»³⁷² Quando lessi queste parole vidi davanti ai miei occhi la più indegna e indignata di tutte le creature; vidi la somma espressione della collera: un corpo tratto all'indietro, braccia che si levavano separatamente verso l'alto, anziché tendere verso il basso, e oltre a ciò un volto sul quale erano riconoscibili tutti i tratti feroci e stravolti della disperazione. E così mi apparve in effetti l'attrice, mentre pronunciava le prime parole: «Volesse il cielo che lo raggiungessero!» Ma proseguendo nella declamazione della battuta, tutto l'effetto si perse, perché l'attrice sfortunatamente ricadde nella rappresentazione sensibile delle catene. Il corpo assunse improvvisamente una postura eretta, le braccia furono tratte in basso e le mani furono incrociate all'altezza dei polsi; tutta l'espressione della collera che sola avrebbe potuto giustificare delle parole così contro natura era sparita, e con lei anche la verità e l'illusione.

Per questa volta mettiamo un punto a queste osservazioni preliminari, visto che la materia è comunque troppo copiosa perché la si possa esaurire in quest'unica lettera.

LETTERA XXVIII

Lei ha senza dubbio dimenticato il contenuto di alcune delle mie lettere passate, perché - se così non fosse - non vedo come potrebbe venirle in mente di chiedermi perché in generale parlando della teoria dell'arte mimica ho menzionato la rappresentazione sensibile degli oggetti; perché le ho parlato di possibile combinazione di gesti pittorici ed espressivi, se - come sembrerebbe al momento - rigetto ogni forma di imitazione degli oggetti immaginati, ed esigo sempre e soltanto l'espressione dei sentimenti dell'anima. Dunque, le chiedo di rimando, espressione e rappresentazione sensibile dell'oggetto devono essere sempre incompatibili e in contrasto? Non si daranno dei casi in cui potranno combinarsi totalmente, o piuttosto relativamente, e altri casi in cui si fonderanno divenendo un'unica cosa? E non ho già cercato in diverse occasioni di richiamare la sua attenzione su casi del genere?

Nella lettera XII, in cui ci siamo occupati dell'atteggiamento proprio dell'ammirazione, ho affermato espressamente che nella fattispecie la rappresentazione sensibile dell'oggetto coincide con il sentimento interiore, perché nel caso dell'ammirazione l'anima si abbandona totalmente alla rappresentazione dell'oggetto, tenta assolutamente di somigliargli, e che dunque l'espressione analoga del suo stato interiore si trasforma di per se stessa in imitazione, rappresentazione sensibile dell'oggetto. Ciò posto le ho spiegato perché nel caso dell'ammirazione di oggetti grandi tutto il corpo, gli occhi, la bocca, il petto si allarghino, mentre nel caso dell'ammirazione del sublime tutta la figura si tenda all'insù. Nella lettera VIII ho osservato di sfuggita che a volte lo spettatore molto interessato, totalmente assorbito dalla rappresentazione di un'opera, imita - fintantoché dei sentimenti propri che non siano in contrasto con le impressioni che riceve dall'esterno, non intralcino queste ultime - tutte le espressioni del volto dell'attore e addirittura alcuni dei suoi movimenti, sicché si fa serio quando l'attore è serio, è lieto quando l'attore è lieto. Infine nella lettera XX le ho richiamato alla mente la simpatia morale che destano in noi le azioni audaci, grandiose, filantropiche; le ho ricordato che in questo caso risvegliamo in noi stessi l'orgoglio, la caparbia, il calore umano, insomma il dolce sentimento del nostro eroe, che assumiamo addirittura i gesti, compiamo i movimenti che immaginiamo vengano compiuti da quello, dall'oggetto che amiamo e ammiriamo. Dal momento che non credo di doverle prima dimostrare la giustezza di queste osservazioni, che lei ha già tacitamente riconosciuto, fisso immediatamente la regola che laddove l'anima è tutta compenetrata dall'oggetto, si da non distinguere affatto tra sé e la rappresentazione dell'oggetto, o a farla breve, che in tutti i casi di sentimenti omogenei la rappresentazione sensibile

dell'oggetto è concessa proprio perché è inscindibile dall'espressione, proprio perché l'espressione si produce per mezzo di essa.

Come vede questa regola si riferisce alla prima causa dell'atteggiamento imitativo, ovvero alla vivacità della propria rappresentazione. Come seconda causa di questo atteggiamento le ho indicato l'intenzione di destare nel nostro interlocutore una idea vivace ed evidente. Quando questa intenzione si risolve in un proposito freddo e tranquillo, come spesso accade quando raccontiamo qualcosa a qualcuno, oppure quando vogliamo istruire qualcuno riguardo a qualcosa, o quand'anche questa intenzione sia tutto ciò che nel momento presente scaldi e riempia l'anima, allora per la suddetta regola, è concesso il gesto pittorico; perché in questo caso non si verifica conflitto tra l'intenzione e l'espressione. Talora non c'è sentimento che chieda di inverarsi nell'espressione; talaltra siamo in presenza di un sentimento omogeneo, dunque un sentimento tale da cercare il proprio appagamento proprio attraverso l'imitazione. Tuttavia, quand'anche l'anima di colui che parla fosse effettivamente compresa da un particolare sentimento, un sentimento la cui espressione sarebbe non dico annullata da una rappresentazione sensibile dell'oggetto, ma alterata al punto da risultare irriconoscibile; allora una compiuta rappresentazione sensibile può ancora, sempre produrre un atteggiamento giusto, a patto che il sentimento stesso da cui siamo compresi non sia troppo vivace, e a patto che lasci che si subordini all'intenzione di rappresentare l'oggetto. Così l'espressione dell'indignazione e dello scherno nei confronti del sempliciotto che poltrisce con la bocca aperta che pende verso il basso, non è conciliabile con l'imitazione dell'atteggiamento stesso; ma quando l'indignazione non è troppo vivace, troppo violenta, allora l'istitutore pedante, sforzandosi un po', rappresenterà al ragazzo, il più fedelmente possibile, il gesto che è oggetto della sua critica; e proprio questa vergognosa scimmiettatura appagherà la sua indignazione. Da ciò desuma anche la seconda regola: che il gesto pittorico è o l'unico giusto o piuttosto non è condannabile, ogni qualvolta domini l'intenzione di risvegliare delle idee più vivaci di determinati oggetti, o anche quando il particolare sentimento di colui che parla rinuncia di buon grado ad essere preminente, perché non c'è per il sentimento stesso modo migliore di essere appagato che raggiungere quello scopo. Talora capita che l'atteggiamento richiesto dall'intenzione corrisponda esattamente a quello richiesto dal sentimento, e che pertanto si produca una rappresentazione così fedele e compiuta come se il sentimento fosse omogeneo e tutta l'anima di colui che parla si riversasse nell'idea dell'oggetto, senza distinguere tra sé e l'oggetto stesso. Questo è quel che capita all'accusatore eccitato, che racconta al giudice l'offesa patita: egli imita l'arroganza, la rabbia, il disprezzo beffardo dell'offensore; non soltanto, come potrebbe sembrare, perché il giudice si faccia un'idea dell'accaduto e per persuaderlo della legittimità della sua

accusa, ma anche e soprattutto per l'appagamento che una siffatta imitazione reca alle proprie passioni. L'arroganza, la rabbia, il disprezzo beffardo dell'altro suscitano la sua arroganza, la sua rabbia e il suo disprezzo beffardo.

Nel caso della composizione di rappresentazione sensibile dell'oggetto ed espressione, capita spesso quel che capita nel caso della sola rappresentazione sensibile dell'oggetto: ovvero la composizione sembra ciò che nella sostanza non è, e quando la si esamina bene si rinviene la combinazione di diverse espressioni, una delle quali, appartenendo alla classe dei sentimenti omogenei, sembra essere una rappresentazione sensibile dell'oggetto. Questo è il caso dell'innamorato che è troppo preso dall'entusiasmo per la figura maestosa, il nobile contegno, lo sguardo fiero della sua signora, è troppo immerso nella rappresentazione di tutto ciò, perché possa esimersi dall'appropriarsi di qualcuna delle qualità della donna, di qualcuno dei suoi sentimenti. Egli imita l'espressione del suo volto nobile e fiero e la sua maniera di condursi, ma nel bel mezzo di questa espressione, che sembra essere una rappresentazione sensibile dell'oggetto, si riconosce l'amante commosso dal placido languore del suo sguardo, dalla bocca dolcemente aperta, dal sorriso fugace e affettuoso che si dipinge sulle gote e intorno alla bocca: ne risulta una sorta di gesto ibrido, un'espressione che è simile a quella della grazia, dacché riunisce la dignità e la fierezza dell'amata alla tenerezza e all'adorazione dell'innamorato.

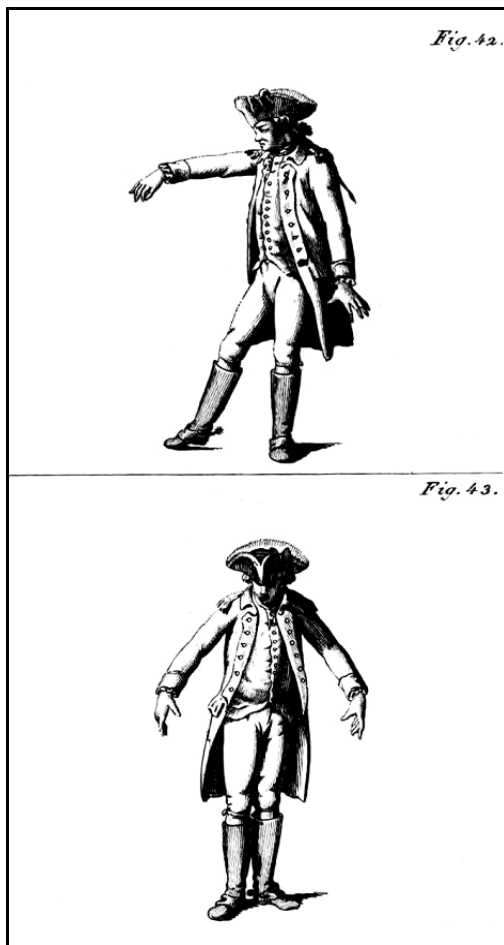
Una combinazione di vera e propria rappresentazione sensibile dell'oggetto ed espressione ha luogo quando la prima viene prodotta dall'intenzione di risvegliare nell'interlocutore una qualche idea evidente; quando questa intenzione richiede un atteggiamento completamente diverso da quello del sentimento, e ciò non di meno entrambi, l'intenzione e il sentimento, hanno pressappoco lo stesso grado di vivacità. In questo caso espressione e rappresentazione sensibile dell'oggetto sono conciliabili nell'atteggiamento oppure non lo sono. Espressione e rappresentazione sensibile dell'oggetto non sono conciliabili quando i mezzi atti a produrre l'una sono gli stessi atti a produrre l'altra; sono conciliabili quando i mezzi atti a produrre l'espressione non sono quelli atti ad imitare l'oggetto. Lasci che un burlone si prenda gioco della pancia enorme di qualcuno, di una camminata maldestra, incerta, della maniera in cui si conduce uno sciancato, o di qualunque altro difetto fisico, per scimmiettare il quale gli strumenti che producono la risata restano inutilizzati: perché costui non dovrebbe congiungere le due cose? Che cosa gli impedisce di prorompere in una sonora risata, mentre mostra la grassezza e la goffaggine di un Falstaff, spingendo in avanti il ventre e le mani, e tenendo le gambe fortemente divaricate e i piedi con le punte rivolte verso l'interno (fig. 41, p. 487)? Differente, come ben vede, è il summenzionato caso del nostro istitutore

pedante, che è troppo adirato dalla frequente reiterazione dello sconcio, per poter imitare fedelmente lo stupido atteggiamento dell'allievo poltrone, e che ciò non di meno è altresì tutto preso e compreso dal desiderio di svergognare e correggere attraverso una chiara rappresentazione dello sconcio stesso. In questo caso non è possibile una completa fusione dell'imitazione con l'espressione dello sdegno; perché i mezzi atti a produrre l'una sono gli stessi atti a produrre l'altra: ragion per cui è necessario che entrambe sacrifichino qualcosa, che entrambe restino mutilate confluendo in un dato gesto intermedio, che non coincide propriamente né con l'una né con l'altra. E così nel caso del nostro istitutore la bocca sarà sì aperta, ma anche contratta in una smorfia; il labbro inferiore ricadrà penzoloni, ma contemporaneamente sarà stirato alle estremità; la testa penderà in avanti, ma sarà molto più sporgente; gli occhi saranno socchiusi, ma le sopracciglia aggrottate e la fronte corrugata tradiranno nello stesso tempo la collera. In breve il volto assumerà un'espressione caricaturale, in cui accanto alla scimmiottatura del gesto altrui saranno contemporaneamente e chiaramente visibili lo scherno e lo sdegno propri di chi parla.

Laddove non si verifici nessuno dei casi sin qui addotti, laddove cioè l'anima non sia né talmente sprofondata nella rappresentazione di un oggetto sì che rappresentazione sensibile dello stesso ed espressione divengano tutt'uno, né domini l'intenzione di rendere evidente un oggetto, né questa intenzione, insieme al sentimento, consegua un sensibile grado di vivacità, allora sono condannabili sia la pura e semplice rappresentazione sensibile dell'oggetto che l'unione di un gesto pittorico con uno espressivo, dacché questa unione contraddice lo stato d'animo; non è né intenzionale né analoga né fisiologica. E ora sulla base dei principi che abbiamo stabilito giudichi lei se avevo torto quando nella mia ultima lettera condannavo l'atteggiamento dell'Amleto, che in quella sede adducevo ad esempio, l'atteggiamento dell'attore Baron e quello della presidentessa nella *Mariane*. In quei passaggi di cui le parlavo non era necessario alcun commento mimico per rendere intelligibili le parole; i personaggi non potevano avere intenzione di ravvivare l'idea che volevano comunicare, l'idea degli oggetti dei loro sentimenti fino a renderla quanto più possibile evidente; l'espressione del sentimento era troppo differente dal gesto pittorico, era l'esatto contrario.

Ma allora quali sono i casi in cui l'anima è effettivamente tutta compenetrata dall'oggetto? Quali sono i casi in cui l'intenzione di comunicare una vivace idea dell'oggetto è o dominante o se non altro





possiede all'incirca lo stesso grado di forza del sentimento? Carissimo amico, chi faccia una domanda del genere pretende dalla teoria qualcosa che è al di fuori della sua portata; vuole dei principi così esatti, così precisi, tali cioè da dispensare l'attore da ogni riflessione personale, degradandolo dal rango di artista a quello di esecutore meramente meccanico. Ciò che la regola può fare è null'altro che sviluppare quel giusto senso delle cose, che è comunque già presente, convertendolo in idee chiare, è - di tanto in tanto - destare il genio dell'artista quando è assopito, e metterlo in guardia quando è in errore, e nei casi dubbi aiutarlo a decidere più velocemente e con maggiore sicurezza. Tuttavia è ancora possibile fornire alcuni precetti più particolari: ad esempio che l'attore non deve esprimere idee o sentimenti che a

parole neghi di avere; inoltre che - soprattutto nelle espressioni metaforiche - deve guardarsi dal ricorrere a qualunque predicato che non appartenga al paragone, che non abbia alcun rapporto con l'idea attuale o con lo stato d'animo. Quando Freeport dice a Lindane: «Madamigella, io non vi amo affatto!»,³⁷³ sarebbe un'insulsaggine se l'attore conferisse al proprio volto l'espressione di un tranquillo, tenero languore. Oppure quando Antonio dice al popolo romano di avere offerto una corona a Cesare che l'ha rifiutata,³⁷⁴ quanto sarebbe ridicolo il suo atteggiamento se pronunciando la parola corona volgesse l'indice verso terra, e disegnando un cerchio nell'aria rappresentasse sensibilmente la rotondità di una corona? Quanto sarebbe ancora più ridicolo il suo atteggiamento se parlando a Cesare della corona degli eroi, Antonio accompagnasse le sue parole a una siffatta rappresentazione sensibile dell'oggetto? Forse errori del genere sembrano essere troppo grossolani, perché si renda necessario ammonire gli attori in proposito, ma qual è l'errore che non sia stato effettivamente commesso e spesse volte da individui che ritengono di avere un gusto e una capacità di giudizio straordinari? Non ha mai ascoltato un

rapsodo che mentre declama fa gesti in continuazione e rappresenta ogni parola, ogni espressione metaforica in maniera spesso così buffa, che finanche Crasso e Catone non potrebbero non perdere la loro serietà?

È così evidente che Odoardo è in preda alla massima impazienza del desiderio quando dice alla contessa Orsina: «Non versate in un vaso la vostra goccia di veleno».³⁷⁵ È così evidente che il suo atteggiamento non deve esprimere altro che questa impazienza; che dunque è impossibile che egli si conceda tempo a sufficienza per mostrare alla contessa attraverso una accurata raffigurazione sensibile della metafora ciò che detesta in lei. Eppure in una stamberga in cui mi sono intrufolato una volta spinto dalla curiosità ho visto con i miei occhi un Odoardo che tentava di rendere quell'espressione metaforica, indovini un po' come? Prima sollevò, proprio come prescrive Riccoboni, il braccio destro, appoggiò l'indice al pollice e li abbassò entrambi verso terra, come se facesse scivolare qualcosa giù dalle dita: erano le gocce di veleno! (fig. 42, p. 488). Dunque allontanò abbastanza le mani l'una dall'altra, allargò le dita come se cingesse qualcosa con una circonferenza notevole: era il vaso (fig. 43, p. 488)! Non creda che mi sia inventato di sana pianta questo esempio per farla ridere; anche lei conosce un Odoardo, che ogni qualvolta pronuncia la parola vaso, con il pugno chiuso si batte sul ventre: quest'errore è forse meno ridicolo, meno incredibile dell'altro?

Quanto detto finora basti ad esporre la regola di Quintiliano e a rispondere alla prima domanda che mi ha posto: ovvero se questa regola non bandisca ogni forma di rappresentazione sensibile dalle scene. Alla sua seconda domanda, quella riguardante gli spettacoli pantomimici, risponderò nella mia prossima lettera.

LETTERA XXIX

Sarà pur vero, sostiene lei, che io non sono particolarmente favorevole all'arte pantomimica, com'è stato chiaro sin dall'inizio del nostro scambio epistolare; ciò non toglie però che un tempo essa fosse un possibile genere rappresentativo con caratteristiche proprie, un genere che, già in origine, ai suoi primordi, e poi in tempi recenti, con il rinnovamento fattone dal famoso Noverre, ha mietuto straordinari consensi. Che io possa passarla sotto silenzio, secondo lei, è escluso, dal momento che l'arte pantomimica, totalmente priva del sostegno della parola, dipende completamente e unicamente dall'arte dei gesti; ma d'altra parte, secondo lei, non è possibile che io estenda la regola che ho stabilito per l'attore al pantomimo, perché quest'ultimo, come ho ammesso io stesso, non può fare a meno di alcuni segni pittorici per rappresentare sensibilmente gli oggetti dei suoi sentimenti.

Ritengo che avrei dovuto aggiungere: quando il pantomimo si trovi nella necessità di dover designare questi oggetti; quando il pantomimo voglia fare le veci del poeta e inventare degli intrecci propri. Perché è possibile concepire delle pantomime, in cui egli eviti ogni rappresentazione sensibile degli oggetti, che ostacoli l'espressione; la questione ulteriore è: cosa accadrebbe ove mai il pantomimo dovesse scegliere una materia che non gli consentisse di evitare la rappresentazione sensibile degli oggetti?

Ci sono avvenimenti nella vita, i cui dettagli e i cui indizi sono così universalmente noti, e che nello stesso tempo sono così tanto singolari che quando li si vede rappresentati attraverso una pantomima non si pone nemmeno la questione di quale sia l'oggetto che si voglia imitare in quella sede. Lei si ricorderà bene della farsa pantomimica a cui gli inglesi assistettero su una delle isole della Società,³⁷⁶ e che sicuramente poteva essere rappresentata solo presso un siffatto popolo, un popolo ancora così poco civilizzato, ovvero così poco corrotto. O si ricorderà delle danze di guerra dei selvaggi americani, con cui essi, ricorrendo alla pantomima, rappresentavano ai loro spettatori, tutti i fatti noti di una campagna militare: marce, assalti, cattura dei prigionieri, eccidi, ritirate.³⁷⁷ L'intenzione che anima incessantemente il guerriero mentre esegue tutta la danza – intenzione che è la stessa che di tanto in tanto anima anche l'attore quando racconta o descrive qualcosa – è quella di produrre immagini di determinati oggetti, il più possibile vive ed evidenti; e allora è pur vero che rappresenta sensibilmente questi oggetti, ma lo fa con la stessa facoltà con cui lo fa l'attore, e rappresenta in maniera assolutamente intelligibile, perché tutti sanno ciò che vuole rappresentare, e perché ciò che vuole rappresentare sono proprio questi suoi movimenti fisici, che egli adopera quali segni naturali, proprio come il pittore utilizza i suoi contorni e i suoi

colori. Sarebbero necessari dei segni arbitrari, solo se volesse designare oggetti e avvenimenti che sono qualcosa di diverso dalle sue posizioni fisiche e dai suoi movimenti; oppure quando i suoi spettatori ignorassero assolutamente il significato e la maniera di utilizzare quelle posizioni e quei movimenti.

I balletti comico-pantomimici con cui siamo soliti concludere gli spettacoli sulle nostre scene sono in buona parte rappresentazioni simili di avvenimenti totalmente ovvi e risaputi, che non necessitano di alcun interprete per essere compresi. Chi non conosce le gioie della festa del raccolto, le scene di vario genere di una fiera, di un'osteria, di un mercato. Anche quelle opere, che alla maniera delle commedie e delle tragedie dipanano un proprio intreccio, annodano e sciogliono l'azione, possono essere rappresentate in forma di pantomima, e non necessitano d'altro, per essere comprese dagli spettatori, che della giusta espressione dei sentimenti. Lasci che un pastore sia colto da repentina commozione alla vista di una giovane e leggiadra pastorella; egli le si fa incontro affettuoso e deferente; la pastorella, timida e pudica, si allontana ed esce di scena; dopo pochi istanti ritorna, in apparenza sorpresa, in fondo felice di ritrovare il pastore in quel luogo; il pastore capisce perché è tornata e, come pegno d'amore, depone un nastro, o un mazzo di fiori, o qualunque cosa le aggradi, amico mio, ai piedi della pastorella; la fortuna del pastore è ancora incerta, perché sopraggiunge un altro innamorato che li spia; segue una scena di gelosia; tutto il contegno della pastorella rivela che ella non ha fatto nulla per far credere al secondo innamorato di ricambiare il suo amore, e dunque questi non ha alcun diritto di essere geloso; arriva colei che accampa più antichi diritti sul cuore del secondo innamorato, e la vista della donna, il suo disappunto, il suo scoramento, riescono a ricondurlo, pentito e umiliato, al suo primo amore; la mediazione della prima coppia induce la donna, in preda alla collera, a riconciliarsi con il secondo innamorato, che in segno di gratitudine si prodiga affinché il primo raggiunga la sua felicità. Cosa c'è di oscuro e incomprensibile in tutta la maniera in cui l'azione inizia, procede e si conclude? Chi è l'individuo che in questo caso non leggerà nel gioco delle espressioni del volto, nei movimenti e nelle posture dei personaggi tutti i loro sentimenti, che sono così naturali, così comuni a tutto il genere umano, e a entrambi i sessi? Chi è quell'individuo che pretenderà delle spiegazioni su un intreccio che ricorre in quasi tutte le storie d'amore, o sulla maniera assolutamente ordinaria, comune in cui questo intreccio si dipana? In questo caso l'esposizione del soggetto è lasciata all'occhio di ciascuno spettatore, al suo cuore il racconto.

Tuttavia non è strettamente necessario che ad essere rappresentati siano eventi ed azioni ordinarie, comuni. Lafitau ci racconta che spesso quando una campagna militare si conclude vittoriosamente, il capo dell'esercito

degli Irochesi compare dinanzi ai suoi compatrioti e descrive loro questa campagna militare in tutti i particolari. Non appena abbia terminato, tutti i presenti balzano in piedi e convertono tutto il racconto in una danza pantomimica.³⁷⁸ Come lei ben vede, in questo caso gli avvenimenti descritti non possono essere quelli usuali, quelli che si verificano in ogni campagna militare; questi avvenimenti possono essere caratteristici e particolari quanto si vuole, ma non appena vengono indicati con i gesti e le posture più veraci e significative, allora chiunque abbia seguito con attenzione il racconto e abbia ben fissato nella memoria tutta la successione degli eventi può comprendere la danza dall'inizio alla fine, e ad ogni nuova scena è in grado di individuare il punto del racconto a cui si riferisce.

Lo stesso accade anche sulle nostre scene quando ad essere rappresentati non sono eventi molto comuni, non sono azioni molto usuali, ma sono eventi sulla cui natura, sulla cui origine e sul cui andamento disponiamo già in anticipo di sufficienti informazioni. Quindi ci basterà leggere la locandina, ci basterà udire il titolo della pantomima e non incontreremo difficoltà di sorta a seguire dal primo all'ultimo momento i movimenti e gli atteggiamenti del danzatore. Spesso possiamo addirittura fare a meno della locandina e del titolo della pantomima perché il gruppo stesso dei personaggi, e probabilmente qualche particolare che sappiamo essere proprio di quell'azione sono sufficienti per riportarci immediatamente alla mente tutta la vicenda da rappresentare. Sulle scene antiche questo capitava nel caso del pastore sul monte Ida. Bastava scorgere le tre dee, ciascuna con i suoi attributi specifici che la distinguevano da tutte le altre e in virtù dei quali esse erano universalmente note; bastava scorgere il pastore e il monte, e soprattutto il pomo d'oro della discordia, perché chiunque avesse contezza di ciò che era lecito aspettarsi; non c'era niente di incomprensibile ed equivoco nelle espressioni e nei movimenti di Giunone, Minerva e Venere, o nelle espressioni dell'attonito, trepidante Paride, infine sedotto dal fascino di Venere. Lo stesso accadrebbe sulle scene moderne se ci permettessimo di adattare i cosiddetti misteri o i racconti della storia biblica, facendone delle pantomime. Chiunque conosce questi racconti e a chiunque basterebbe vedere un albero cinto da un serpente, un uomo e una donna sotto l'albero, per comprendere immediatamente tutto ciò che segue, fino al cherubino che ghermisce la spada fiammeggiante. Clarke, pur avendo poca dimestichezza con lo spagnolo, comprese tutta la Sacra Passione rappresentata a Madrid.³⁷⁹

Se solo ci riflette un attimo, si convincerà immediatamente che nel caso di oggetti quali quelli che abbiamo descritto sin qui descritto, il pantomimo non ha alcuna necessità di allontanarsi dalla regola che abbiamo prescritto all'attore. Vuoi che nella sua anima domini manifestamente l'intenzione di ravvivare l'idea di determinati oggetti, sì da renderli il più possibile evidenti – una circostanza questa in cui anche all'attore è concessa la piena

rappresentazione sensibile dell'oggetto; vuoi che l'espressione dei sentimenti renda di per sé perfettamente intelligibile tutta l'opera; vuoi che l'intreccio del dramma e il corso dell'azione siano già noti in anticipo, allora la semplice vista e la successione dei sentimenti creeranno il racconto o piuttosto sembreranno crearlo, perché di fatto è lo spettatore stesso a crearlo da sé. E allora quando, come nei casi sin qui addotti, il pantomimo non deve preoccuparsi affatto di risultare intelligibile allo spettatore, o piuttosto deve essere meno meticolosamente attento a farlo, perché non far assurgere a sua occupazione principale quella di conferire ai sentimenti della sua anima la più piena, vigorosa e vivace espressione? Perché il pantomimo dovrebbe avere intenzione di designare ciò che non potrà mai designare in maniera sufficientemente comprensibile, tralasciando completamente, ovvero trascurando e indebolendo ciò che può designare in tutta la sua pienezza, ovvero la rappresentazione degli affetti della sua anima?

Quando paragono le notizie relative agli argomenti delle antiche pantomime che ci sono pervenuti, e soprattutto quando scorro il lungo elenco che di questi soggetti ci ha lasciato Luciano,³⁸⁰ mi rendo conto che quest'arte non ha mai avuto per oggetto delle invenzioni proprie, ma sempre favole mitologiche o tratte dalla storia antica che la tradizione e gli spettacoli teatrali avevano tramandato e reso da lungo tempo note: e così all'improvviso mi si chiariscono le tante meraviglie che si sono scritte e tramandate sull'abilità di un Pilade, un Batillo, e di altri pantomimi delle epoche successive, che altrimenti continuerebbero, per me, ad essere assolutamente inconcepibili. Gli spettatori, quanto meno la maggior parte di essi, sapevano già tutto ciò che i pantomimi indicavano ed esprimevano; e quindi non c'è niente di più facile che essi fossero, erroneamente, indotti a ritenere che fosse effettivamente la pantomima a comunicare loro tutte quelle idee, che invece già da lungo tempo sonnecchiavano nella loro memoria, e che vi sonnecchiavano appena, tant'è che il minimo stimolo era sufficiente a risvegliarle. Così mi spiego l'esclamazione che Luciano attribuisce al Cinico Demetrio,³⁸¹ e allo stesso modo mi spiego l'aneddoto del principe reale di Ponto,³⁸² che chiese a Nerone di fargli dono di un pantomimo, per usarlo nei colloqui con gli stranieri, così da poter fare a meno dell'interprete.³⁸³

Poniamo che la pantomima di cui questo straniero fu spettatore non avesse esposto nessuna di quelle azioni assolutamente comuni, nessuna di quelle azioni che chiunque è in grado di interpretare, dacché hanno attinenza con i bisogni primari della natura umana e con i fatti della vita quotidiana, allora non vedo assolutamente come sia possibile spiegare altrimenti questo aneddoto, senza imbattersi in difficoltà senza fine. La gestualità più perfetta, se non era una lingua in senso proprio, non poteva rendere comprensibile al principe un'azione di cui egli non avesse già contezza;

poteva solo lasciargli intuire una tale o talaltra situazione, ma non poteva fargli comprendere nulla in maniera intelligibile e certa. E se la gestualità dei pantomimi era a tutti gli effetti una lingua; non si riesce di nuovo a capire come il principe fosse in grado di intenderla quella lingua, senza averla prima studiata e praticata. Tuttavia una siffatta lingua non sarebbe una raccolta di segni completamente arbitrari, inventati di sana pianta e che non hanno alcun fondamento oggettivo; nessuna lingua è mai stata tale e nessuna potrà mai esserlo: ma come tutte le lingue al mondo doveva accontentarsi di determinati contrassegni comuni, di somiglianze che si riferiscono altrettanto bene ad una gran quantità di oggetti, e dunque nella sostanza a nessuno in particolare; doveva accontentarsi di segni di cui sarebbe impossibile indovinare il significato stabilito senza averne contezza in anticipo. La lingua in cui conversano, in Rabelais, Panurgo e l'inglese, potrebbe essere composta di segni quanto mai opportuni allo scopo e quanto mai ben scelti; e tuttavia per me sarebbe un'assurdità, un non senso, e tale resterebbe quand'anche io padroneggiassi perfettamente i modi di dire e le locuzioni dell'antica lingua francese.³⁸⁴

Qualcosa di diverso, eppure simile, sull'argomento l'ha già detta Sant'Agostino, che ha in pari tempo dimostrato, attraverso l'esempio dei cartaginesi, quanto poco comprensibile sia un linguaggio dei segni, che non sia stato previamente studiato.³⁸⁵ Egli racconta infatti che un tempo a Cartagine un particolare interprete doveva spiegare agli spettatori i segni utilizzati dai pantomimi.³⁸⁶ Tuttavia resta da vedere se in sostanza con questa spiegazione non andasse a finire che gli spettatori venissero portati a conoscenza delle favole e delle storie che si rappresentavano in scena, e che i segni venissero intesi attraverso la cosa anziché la cosa attraverso i segni. Perché una raccolta sufficientemente completa di siffatti segni universali, quale è appunto la nostra lingua, segni attraverso le cui sempre nuove e sempre diverse combinazioni possono essere esposti e comunicati in maniera intelligibile sempre nuove serie di pensieri sconosciuti; una tale raccolta non riesco nemmeno a immaginare che esistesse tra i segni utilizzati dagli antichi pantomimi. In verità un simile e più perfetto linguaggio non è facile da inventare e neanche da apprendere.

LETTERA XXX

Il pantomimo dei tempi moderni non gode di alcun privilegio rispetto al pantomimo dei tempi antichi: se non vuole esporre azioni assolutamente comuni o già ben note, se vuole inventare intrecci nuovi e personali, allora ha due sole possibilità tra cui scegliere: o rappresentare sensibilmente oggetti, ovvero inventare segni quanto più possibile espressivi, lasciando che sia il caso a decidere quanto lo spettatore sarà in grado di decifrare di questi segni incerti, vaghi; oppure avvalersi dell'aiuto di un interprete, che renda intelligibile attraverso la parola, ciò che i gesti non sono mai in grado di rendere nella sua interezza. Noverre ricusa assolutamente quest'ultima soluzione; egli considera l'arte che ricorra a simili mezzi un'arte ancora in fasce, un'arte ai suoi primi vagiti.³⁸⁷ E vuole ancor meno che si adoperino dei segni pittorici incerti, perché sebbene - per quel che mi ricordo - egli non affronti espressamente l'argomento, ciò che pensa in proposito si evince facilmente dalle sue restanti argomentazioni.

Innanzitutto Noverre ammette che l'arte pantomimica oggi non è in grado di conseguire i risultati che conseguì ai tempi di Augusto, e io aggiungo: risultati conformi alle idee grandi e probabilmente esagerate che di quest'arte ci siamo formati sulla base dei panegirici degli antichi; c'erano - prosegue Noverre - una gran quantità di cose che non potevano essere designate in maniera intelligibile attraverso i gesti; nella pantomima non c'era spazio per i dialoghi pacati.³⁸⁸ La qual cosa, secondo me, sta a significare molto chiaramente che la pantomima non ha altro linguaggio all'infuori di quello del sentimento, e che dunque non c'è modo di avere contezza di ciò che della pantomima non riusciamo a capire attraverso l'espressione del sentimento, unita all'aspetto del personaggio e alla sua condizione visibile. In un altro luogo, dove polemizza con l'uso del discorso a commento delle rappresentazioni pantomimiche, e paragona quelle opere che ne abbiano bisogno a quei dipinti antichi che pittori inetti corredevano con l'indicazione dei nomi dei personaggi rappresentati, spiega come vada allestito un balletto, così da poter fare a meno di questo aiuto, e tra tutti i mezzi che annovera a tal fine, assolutamente non figurano la rappresentazione sensibile degli oggetti, né i gesti convenuti, che combinati tra loro danno origine ad una sorta di vero e proprio linguaggio.³⁸⁹

Da questi e altri luoghi di analogo tenore che potrei indicarle risulta, a parer mio, assai chiaramente che il maestro di quest'arte e il migliore scrittore che abbiamo sull'argomento, non ammette sulle sue scene niente che non risulti comprensibile attraverso l'espressione stessa dei sentimenti. Ma una volta che si siano escluse le azioni comuni e quotidiane, quali oggetti potremo scegliere per queste opere? Agli antichi pantomimi era

concesso trattare le storie religiose, ai nostri no: rappresentazioni di questo genere offendono tanto il miscredente quanto il credente, e spesso sono più offensive per il primo che per il secondo; non resta allora che la seconda soluzione adottata dagli antichi: bisogna porre a fondamento della pantomima le opere poetiche più note, e nel corso dell'esposizione bisogna in massima parte confidare nella buona memoria degli spettatori. Una soluzione questa che si accorda perfettamente con il modo di procedere di coloro i quali si sono prodigati al fine di innalzare la pantomima moderna ai fasti di quella antica.

Du Bos, dalla cui opera pregevolissima non intendo ora citare i passi in cui sostiene che è necessario scegliere per la pantomima dei soggetti già noti,³⁹⁰ ci racconta del primo tentativo di restaurazione dell'antica pantomima posto in essere a Parigi. «Circa vent'anni fa», afferma Du Bos, «una principessa che, insieme a una grande intelligenza e a molte conoscenze acquisite, aveva una grande passione per il teatro, volle avere un saggio dell'arte dei mimi antichi che potesse darle un'idea più vivida delle loro rappresentazioni rispetto a quella che si era formata leggendo gli autori. Non essendoci attori istruiti nell'arte di cui parliamo, ella scelse un danzatore e una danzatrice, che effettivamente erano molto più geniali di quanto si addicesse alla loro professione, e per così dire pieni di inventiva. Si fece loro dunque rappresentare [...] la scena del quarto atto dell'*Horace* di Corneille, nella quale il giovane Orazio uccide la sorella Camilla, ed essi la recitarono al suono di parecchi strumenti che eseguivano un canto composto sulle parole di questa scena, che un uomo esperto aveva messo in musica come se si fosse dovuto cantarle. I nostri due mimi improvvisati entrarono talmente nella parte, con il loro gesto e il loro modo di muoversi, [...] al punto da arrivare persino a versare delle lacrime. Non chiederemo se commossero gli spettatori».³⁹¹

Ciò che in questo caso si tentò con una sola scena, Noverre in seguito lo avrebbe fatto con tutto il dramma di Corneille, e con diverse altre opere altrettanto note, dacché – sosteneva Noverre – se le opere non fossero state note, le pantomime non sarebbero risultate sufficientemente comprensibili. Le opere in cui recitavano un *Pilade* e un *Batillo*, afferma Noverre, «erano note a tutti; servivano, per così dire, da programma agli spettatori che, avendole impresse nella memoria, seguivano gli attori senza sforzo e li anticipavano persino prima che parlassero. Non avremmo lo stesso vantaggio mettendo in scena i drammi più famosi del nostro teatro? Siamo dunque noi meno organizzati dei danzatori di Roma? E ciò che si è fatto al tempo di Augusto non potrebbe essere fatto anche oggi? Pensare di no vorrebbe dire svilire gli uomini e crederlo sarebbe disprezzare il gusto e lo spirito del nostro secolo».³⁹²

Ho voluto addurre il giudizio e l'esperienza propria del sommo maestro per dimostrarle quel che risulta già dalla natura della cosa; cioè a dire, che

non bisogna scegliere per le pantomime alcuna materia sconosciuta, dunque alcuna materia che non possa assolutamente fare a meno di ricorrere alle rappresentazioni sensibili degli oggetti e ai segni, per presentare tutta la situazione in cui il personaggio si trova ad agire e tutto lo svolgimento dell'azione. Io sostengo che questo risulta già dalla natura della cosa: perché ogni qualvolta, e questo è manifestamente il nostro caso, i segni che denotano degli oggetti che non sono presenti o sono impercettibili, continuano ad essere altamente oscuri; ogni qualvolta la pantomima si risolve in rappresentazioni sensibili degli oggetti quasi del tutto generiche, incerte, ambigue; allora è impossibile che un'opera venga rettamente intesa: e ciò che non possiamo intendere rettamente, non può piacerci, non è in grado di commuoverci, non può produrre nessuno degli effetti estetici che rappresentano il fine che le belle arti si prefiggono di raggiungere con le loro opere. Solo la bellezza delle scene e l'aspetto dei personaggi, il buon gusto delle decorazioni, lo sfarzo dei costumi, la grazia e la varietà dei movimenti, magari congiunti ad un bell'accompagnamento musicale: sono queste le uniche cose in grado di sedurre gli spettatori; l'opera in quanto tale, l'opera in quanto esposizione di eventi, l'opera intesa come azione, è impossibile ormai che desti interesse. E così anche per il pantomimo resta valida la regola che avevamo dettato per l'attore; perché, lo ribadiamo: nel caso di un argomento che gli consenta di non utilizzare la rappresentazione sensibile degli oggetti, allora il pantomimo deve effettivamente, fatte salve le prescritte eccezioni, tralasciarla; mentre non deve affatto affrontare argomenti che lo costringano a ricorrevi, compromettendo, quando lo fa, l'espressione.

Tuttavia anche trattando opere già note, tutto dipenderà dalla maniera in cui il pantomimo procede. Perché se non segue il consiglio datogli da Noverre in rapporto al piano complessivo dell'opera, anche nell'esecuzione delle singole scene; se non condensa gli eventi, se non riunisce le descrizioni sparse, se non concentra maggiormente l'azione,³⁹³ se segue pedissequamente la successione delle idee del poeta e tenta di rendere con il suo atteggiamento ogni frase, ogni immagine, ogni locuzione; allora perde da una parte tutto il vantaggio che aveva acquisito dall'altra; la sua recitazione si fa noiosa o parzialmente inintelligibile - perché chi conserva esattamente nella propria memoria tutte le parole del poeta? - si risolve nella ripetizione di espressioni monotone, quanto meno tutte molto simili le une alle altre, o si arena in ogni sorta di bizzarra, inadeguata rappresentazione sensibile degli oggetti, deleteria per l'espressione e forse, sovente, altamente sconveniente. Dico: altamente sconveniente, perché non di rado si dà il caso che un'immagine grande, nobile, terribile per l'immaginazione, convertita in pantomima risulti piccola, meschina, farsesca. Non so se lei abbia assistito al maldestro tentativo di imitazione degli *Orazi* di Noverre, che abbiamo avuto l'ardire di allestire qui a Berlino.

A quale stramberia abbiamo assistito quando si giunse al punto in cui Camilla maledice il fratello, la patria e ogni singolo romano! Non so dire quanto di cattivo gusto, quanto inespessiva fosse già di per sé la maniera di rendere i versi:

Qu' elle (Rome) sur soi même renverse ses murailles
Et de ses propres mains dechire ses entrailles.³⁹⁴



Ma la mancanza di buon gusto si manifestò con tanta maggiore evidenza nella rappresentazione sensibile di un pensiero, che era frutto del genio personale dell'autore della pantomima, e che presumibilmente recitava come segue: "Potesse Roma essere inghiottita dalla terra!" Per la fantasia questa immagine è non solo grande e nobile, bensì terribile: vediamo la terra fendersi e spalancarsi un'ampia voragine, più spaventosa delle fauci di un mostro marino, destinata ad accogliere nel proprio ventre e a dare sepoltura a tutto un popolo, un grande popolo: ma come è stata resa quest'immagine con gli strumenti della mimica? Quanto vile, ridicola, addirittura stomachevole fu la maniera di rappresentarla! Prima la danzatrice indicò lo spazio alle sue spalle - stava presumibilmente indicando il

luogo dove immaginava dovesse trovarsi Roma - quindi diresse, con violenza, la mano verso terra; poi spalancò non già le fauci di un mostro, bensì la sua graziosa boccuccia, storcendola in una smorfia, e vi spinse contro, più e più volte, in successione, il suo pugno chiuso, come se stesse deglutendo avidamente (fig. 44). Una parte degli spettatori rise, un'altra sembrò confusa, non capiva il significato di quel gesto. E del resto come si poteva indovinare, come era possibile anche solo supporre che il senso di questa smorfia fosse quello che le ho poc'anzi attribuito! Com'è possibile spiegare altrimenti, in maniera affatto differente questo atteggiamento!

Se mai un giorno dovessimo inventare un linguaggio dei gesti, degno di essere definito tale, delle siffatte pedantesche trasposizioni dal linguaggio delle parole apparirebbero delle traduzioni altamente goffe e infelici, che trascurano completamente le peculiarità di ciascuno dei due linguaggi, compromettendone in pari tempo tutto lo stile. Temo fortemente che anche la rappresentazione che ho citato da Du Bos offra sotto questo punto di vista il fianco alla critica. Ad alimentare il mio sospetto è se non altro la circostanza che Mouret mettesse in musica non già i movimenti dei danzatori, quanto piuttosto le parole di Camilla, come se queste dovessero essere cantate. Tuttavia, dal momento che l'idea di questa rappresentazione venne ad una principessa, la critica, in questo caso, fa discretamente un passo indietro: amico mio, una principessa non ha mai torto.

LETTERA XXXI

Non è dai miei principi, come lei pretende che sia, ma da quelli dello stesso Noverre, che io ho seguito fedelmente, che dovrebbe risultare lo scarso valore della pantomima, che lei ha voluto desumere dalle mie argomentazioni. Non sto qui neanche a chiedere se il punto di vista che lei sembra assumere per giudicare in maniera esclusiva del valore di un'opera teatrale non sia per caso troppo limitato; intendo confessarle che riconosco senza esitazione la validità di tutte le conclusioni a cui lei è pervenuto e con cui sembra volermi irretire e confondere. Se il pantomimo, non appena tralasci di occuparsi di fatti comuni, quotidiani, deve rielaborare solo storie già note in precedenza; allora la sua arte diventa in effetti un'arte povera e subordinata, che sembra soltanto, ma in effetti non lo può veramente, fare a meno del sostegno della parola; se inoltre i pochissimi capolavori nel genere tragico e comico sono perfettamente noti agli spettatori in ogni singola scena, ciò non di meno la rappresentazione pantomimica resta ancora e sempre parzialmente incomprensibile, sicché la comprensione della concatenazione degli eventi risulterà di quando in quando considerevolmente lacunosa; se infine bisognerà eliminare ogni sorta di dialogo pacato e concentrare gli avvenimenti, allora si perderà proprio ciò che più di tutto seduce l'estimatore attento: la compiuta rappresentazione dei caratteri risultante dalla mescolanza e dalla reciproca proporzione di propensioni e forze; lo sviluppo di tutto il gioco delle passioni, spesso assai sottile, dei più segreti impulsi e moventi. E tuttavia la pantomima può ancora offrire molte attrattive: ciò che perde lo spirito torna a vantaggio dei sensi; e presso gli antichi Romani, il cui grande entusiasmo per questo genere di opere teatrali lei ha usato come termine di paragone, a trarne vantaggio non erano, a dirla tutta, solo i sensi più delicati.

Ma allora, argomenta lei, non potrebbe essere che ciò che è andato perso, venga restaurato? Non potrebbe darsi il caso che ciò che non è mai esistito, possa con il tempo essere inventato? Un linguaggio fatto di espressioni del volto e movimenti del corpo non potrebbe essere una cosa fattibile, tanto quanto un linguaggio fatto di suoni?

Amico mio: fattibile tanto quanto un linguaggio fatto di suoni? E sia! Ad oggi tuttavia mancherebbero tutte le condizioni affinché un siffatto linguaggio potesse effettivamente esistere. Per quanto ne so, ogni forma di linguaggio ha origine da una piccola società umana; prima di conseguire passo dopo passo la perfezione costa indicibili fatiche al genio; è dalla necessità, madre di tutte le invenzioni, che esso trae origine e si perfeziona. Adesso però le grandi società sono già state istituite; e l'impossibilità di eguagliare ciò che è già, distoglie il genio, per audace e temerario che sia, da ogni tentativo; e anche la necessità di inventare un siffatto linguaggio è

frustrata dall'invenzione e dal grado di perfezione conseguito dal linguaggio delle parole, che è perfettamente in grado di soddisfare tutti i bisogni. A meno che in qualche angolo remoto della terra non sorga una schiatta di uomini che sin da subito prenda ad utilizzare segni visibili; a meno che anche questa schiatta di uomini, per una serie di casi fortunati, non pervenga ad un più alto livello culturale; a meno che nel corso dei secoli non continui incessantemente a comunicare attraverso movimenti corporei; allora non potrebbe mai darsi un linguaggio dei gesti in certa misura paragonabile a quello delle parole. Perché, per quante follie abbiano compiuto gli uomini, non è in verità pensabile che un popolo che abbia già il dono della favella – e tale è il caso di tutti i popoli noti della terra – si dia strenuamente da fare, per generazioni, per raggiungere qualcosa di nient' affatto necessario, di completamente inutile. E dubito che il fatto che esista già un linguaggio delle parole possa agevolare, e di molto, l'invenzione di un linguaggio dei gesti. Ritengo piuttosto che renda la cosa ancora più difficile, perché è altamente verosimile che si tenderebbe a plasmare la nuova lingua sul modello di quella già esistente; e quindi si porrebbe la questione, pressante, di stabilire se la forma naturale dell'una sarebbe la forma altrettanto naturale dell'altra.

Mi vedo costretto a revocare la concessione che le avevo solo temporaneamente fatto: e cioè che inventare un linguaggio dei gesti sarebbe possibile e semplice tanto quanto inventare un linguaggio delle parole. Per quanto riguarda i vantaggi di vario genere di cui i segni percepibili attraverso l'udito godono rispetto a quelli percepibili attraverso la vista, faccio riferimento al famoso scritto di Herder,³⁹⁵ e in questa sede butto lì una fugace riflessione, che scaturisce in maniera del tutto naturale dalle riflessioni che abbiamo fatto finora e che gradirei vedere approfondita.

Quando utilizza il linguaggio l'uomo si pone un duplice obiettivo: vuole comunicare le idee degli oggetti che occupano la sua attenzione, e vuole comunicare la maniera in cui questi oggetti lo toccano. E quand'anche non si ponesse quest'ultimo obiettivo, comunicare la maniera in cui gli oggetti lo toccano, sarebbe una necessità interiore, impellente, della sua natura, una necessità che l'individuo compreso dalla passione non può astenersi dall'appagare. A tal fine il linguaggio delle parole si serve delle sue interiezioni, la pantomima dei suoi gesti espressivi; e quand'anche questi ultimi non fossero tanto energici e vivaci quanto le prime, sono però probabilmente più chiari, variegati e determinati, sono probabilmente meno soggetti all'arbitrio di quanto lo siano i suoni della voce. Il selvaggio indolente che agisce solo sotto l'impulso di un bisogno presente e impellente, e che per questo agisce sempre in preda alla passione, non fu in grado di pervenire all'elaborazione di un linguaggio dei gesti, proprio perché la vivacità della sua commozione molto spesso gli rendeva

impossibile sacrificare, o quanto meno ridimensionare - sì da conseguire qualunque altro scopo - l'espressione così appagante, compiuta e naturale che la mimica gli offriva.

Nel linguaggio delle parole, i primi elementi atti a conseguire il primo obiettivo, ovvero designare gli oggetti a cui l'individuo pensa, sono i suoni, per mezzo dei quali l'individuo effettivamente imita oggetti percepibili attraverso l'udito. Nel linguaggio dei segni, invece, detti elementi sono, o quanto meno dovrebbero essere le imitazioni di oggetti visibili: perché, come abbiamo già detto una volta, segni completamente arbitrari, totalmente privi di fondamento, non possono dare origine a nessun linguaggio. A partire da questi segni primitivi, e attraverso le molteplici figure del linguaggio, dovrebbe essere possibile plasmare i segni atti a designare tutte le nostre restanti idee: e perché non dovrebbe essere possibile realizzare con i gesti ciò che è possibile realizzare con le parole? Perché non dovrebbe essere possibile designare per mezzo di immagini visibili anche le diverse combinazioni e distinzioni che lo spirito, la fantasia e l'intelletto operano con le idee?

Da quanto detto sinora, un linguaggio dei gesti sembrerebbe ancora possibile, pressappoco tanto quanto lo è un linguaggio delle parole; resta però da valutare una circostanza importante: e cioè che nell'anima la rappresentazione vuoi dell'oggetto, vuoi dell'emozione che l'oggetto suscita, sono totalmente inscindibili, sono intimamente fuse, sono una sola ed unica cosa, e l'individuo vuole che anche nella designazione queste rappresentazioni siano altrettanto intimamente fuse, altrettanto esattamente riunite. Ragion per cui egli preferirà un singolo gesto atto a conseguire simultaneamente, e con pari perfezione, entrambi questi scopi, a più segni composti che smembrano e isolano quello che nella sua stessa anima egli non è capace di separare e trovare separatamente. E riguardo a questa unione, a questa intima fusione di gesti espressivi e rappresentativi, il linguaggio delle parole godrà di qualche vantaggio sul linguaggio dei gesti?

Nel linguaggio parlato, l'interiezione non è altro che suono, inflessione; nella pantomima è un gesto particolare, compiuto, specifico. Nel caso del linguaggio parlato il suono imitativo, che racchiude l'idea dell'oggetto, può essere collegato con la massima esattezza al tono, all'inflessione che esprime il sentimento; nel caso del linguaggio gestuale questa fusione di rappresentazione sensibile dell'oggetto ed espressione non è possibile ogni qualvolta rappresentazione ed espressione occorrono attraverso la stessa parte del corpo, e ciascuna delle due implichino un uso di quella stessa parte del corpo totalmente diverso da quello dell'altra. La parola amore è espressiva tanto quanto l'espressione del volto e la postura proprie dell'amore; rende sensibilmente la dolcezza, la tenerezza, l'aspetto gradevole di questo sentimento; tuttavia, posta la parola amore, lei può

pronunciarla non solo con voce dolce e piacevole, ma anche con voce addolorata e triste, violenta e adirata, amareggiata e beffarda, senza per questo inficiare la chiarezza di una sola sillaba, e dunque senza rendere minimamente confusa o oscura l'idea dell'oggetto. In questo caso tutto dipende dalle tante differenti maniere di articolare la voce e di regolare la respirazione, sicché è possibile pronunciare una parola con voce più sommessa o più forte, più lieve o più roca, più grave o più acuta, più composta o più sguaiata, più tremante o più ferma. Provi invece a collegare altrettanto intimamente al gesto pittorico dell'amore altrettante multiformi espressioni mimiche, senza - così facendo - distruggere il gesto pittorico, oscurarlo, renderlo irricognoscibile, ambiguo. Provi e si imbatte ovunque



Fig. 46.



Fig. 45.

nell'impossibilità o nella difficoltà di compiere una simile impresa. Talora una completa contraddizione ostacolerà la composizione: l'occhio languido, da moribondo, la postura spossata, lievemente curvata, cascante dell'amore (fig. 46) si accorda tanto poco con lo sguardo infuocato, l'occhio roteante, i muscoli tesi, rigidi della collera (fig. 45), quanto l'adulatore che deferentemente curva il tronco e piega il ginocchio (fig. 47, p. 504), si accorda con Amleto che si solleva sprezzante, sdegnoso, adirato (fig. 48, p. 504). Talaltra quando l'unione non sarà in sé impossibile, nascerà l'incertezza: non sapremo se l'intero atteggiamento dovrà esprimere, designare un sentimento misto, oppure in parte esprimere e in parte rappresentare sensibilmente l'oggetto del sentimento. Se vedo un sorriso affettuoso e tranquillo dipingersi sulle labbra e sulle guance, mentre gli angoli interni delle sopracciglia sono tratti un po' all'insù: allora cosa



risponderò quando mi chiederanno se entrambi i sentimenti, la tristezza e l'amore, sono uniti nell'animo dell'individuo che atteggia il volto a quel modo; oppure se dei due sentimenti l'uno è effettivamente presente nel suo animo, mentre l'altro è solamente l'oggetto che ne è cagione? E in quest'ultimo caso come farò a decidere quale dei due sentimenti sia quello espressivo e quale quello imitativo? Perché possono ben darsi entrambi i casi: l'amore può produrre la tristezza, e la tristezza può produrre l'amore. So bene che in questo caso il contesto può chiarire molte cose: e tuttavia non deve chiarire troppo, o la sua chiarezza ne risulterà compromessa.

LETTERA XXXII

Giusti o sbagliati che siano i pensieri che ho buttato giù nella parte finale della mia ultima lettera, e ai quali non intendo aggiungerne altri, perché non vorrei mi fosse dato né del pedante né del sofista, anche in considerazione del tono che la nostra conversazione ha avuto sinora; dicevo, giusti o sbagliati che siano questi miei pensieri, l'invenzione di un linguaggio pantomimico resta pur sempre, per le restanti ragioni che le ho indicato, un'impresa tra le più ardue. E non è che queste ragioni comincino ad essere riconosciute come valide solo oggi, dacché la loro validità era pienamente riconosciuta già ai tempi di Augusto, ragion per cui non posso approvare il tono entusiastico con cui molti parlano delle meraviglie dell'antica arte della danza. Ammettiamo pure, come risulta dalle testimonianze degli scrittori, che gli antichi pantomimi disponessero di segni specifici: ne avranno avuti molti a disposizione; che avessero consacrato la loro esistenza ad individuare, per ciascun oggetto, i contrassegni più caratteristici ed eloquenti; che avessero tratto dal linguaggio parlato talune immagini adatte ai loro scopi, delle felici allusioni; che rappresentassero ogni cosa con una forza, verità e vivacità, che noi freddi uomini del Nord a stento riusciamo a concepire; che, oltre a ciò, recassero l'arte dell'espressione all'apice della perfezione, che la perfezionassero sin nelle più sottili sfumature: eppure ciò nonostante quanto lontani erano dal conseguire le perfezioni del linguaggio parlato! A dirla tutta un Pilade e un Batillo non concentravano in sé la quintessenza della genialità di tutta la specie umana; né Roma, improvvisamente mossa da un meraviglioso istinto, si è dedicata ad una nuova lingua, non necessaria da ogni altro punto di vista, una lingua che per via della sua originalità era tutto fuorché semplice: ragion per cui non riesco ad immaginarmi che la pantomima fosse in grado di rendere di per se stessa comprensibili delle scene in cui si ragionava tranquillamente, né che fosse in grado di svolgere intelligibilmente e indipendentemente dalla parola gli intrecci che aveva inventato. La raccolta di segni che ciascun danzatore aveva a disposizione poteva tutt'al più corrispondere al vocabolario di un popolo ancora rozzo e incolto: era cioè sufficiente a rendere una limitata quantità di idee sensibili comuni, ma era ancora troppo povero di astrazioni e di nessi relativi e associativi, per poter tradurre nel suo linguaggio una qualunque opera di Euripide, o soltanto una qualunque scena di una siffatta opera.

Spero che lei non voglia in questa sede oppormi l'esempio del linguaggio gestuale dei siciliani, di cui il conte von Borch parla con così tanto entusiasmo nelle sue lettere sulla Sicilia e Malta.³⁹⁶ La pregherei, quando legge il racconto del conte, di prestare attenzione al fatto che ogni singola

persona possiede il suo proprio linguaggio, e che per comunicare con ogni altra persona utilizza una lingua diversa, per cui possiede una moltitudine di lingue; e presti altresì attenzione al fatto che ognuna di queste lingue è originale, ciascuna è inventata dall'individuo che la utilizza: dalle quali circostanze cos'altro si evince se non che costoro hanno a disposizione uno scarso numero di segni atti a rendere un'assai limitata quantità di idee?

Ma – potrebbe obiettare lei – se attraverso i segni utilizzati dai pantomimi un'opera risultava effettivamente così poco intelligibile; se effettivamente tutto dipendeva dalla conoscenza preventiva e dalla buona memoria degli spettatori: a cosa servivano, in generale, tutti questi segni? Perché quegli artisti non facevano effettivamente a meno di ciò di cui potevano tranquillamente fare a meno? Forse perché non si rendevano conto dell'inutilità della cosa; perché non volevano confessare né a se stessi né agli spettatori l'insufficienza della loro arte; perché, in pari tempo, come questi ultimi erano giunti alla fallace conclusione che l'intelligibilità di ciò che era perfettamente comprensibile derivasse proprio dall'uso dei segni. Oppure, e questa ne è verosimilmente la causa anteriore, la prima vera causa, perché non sapevano reprimere l'istinto così naturale di designare insieme ai sentimenti anche le cause e gli oggetti degli stessi, e perché dunque, in mancanza della parola, dovevano quanto meno, in un modo o nell'altro, tentare di rendere le idee principali. Infine, probabilmente, anche perché di fatto l'uso di questi segni produceva taluni effetti positivi, fornendo di tanto in tanto un appiglio alla memoria stentata degli spettatori, sicché rinfrescare una singola idea importante spesso bastava a destare tutta la serie di idee di cui quella faceva parte. Del resto non faccio ai pantomimi una colpa di aver utilizzato quei gesti: resta da vedere con quanta prodigalità o parsimonia vi facessero ricorso, e se abbiano trascurato – e in questo caso quanto: se poco o molto – l'espressione a vantaggio della rappresentazione sensibile degli oggetti. Gli scrittori antichi si occupano troppo di rado della questione nella sua interezza, e anche quando lo fanno, mi pare che siano troppo concisi, o troppo imprecisi, o iperbolici.³⁹⁷

E ora, amico mio, basta occuparsi di una materia, che non potrei in ogni caso trattare in maniera esaustiva in questa sede, e che se non ci fosse stato lei con le sue domande e le sue obiezioni, io avrei toccato appena! Basta, in generale, occuparsi della recitazione in quanto presenta delle analogie con la pittura ed è esclusivamente rappresentazione di una scena nello spazio. Occupiamoci ora di quest'arte, in quanto essa esplica la sua azione nel tempo, o a farla breve, dacché essa è musica! Come vede in questa sede assumo la parola musica nel significato che ad essa attribuirono gli antichi greci: in quel più ampio e universale significato, per cui essa comprende diverse arti originariamente congiunte, che solo in seguito furono separate, e non so dire se da questa separazione abbiano tratto vantaggio o

pregiudizio. Queste arti erano: per l'occhio l'arte dei movimenti e dei gesti, con la sua parte lirica, la danza; per l'orecchio l'arte della declamazione, parimenti con la sua parte lirica, il canto e la musica strumentale di accompagnamento. La poesia vi apparteneva solo quanto alla sua parte meccanica, ovvero la metrica, che procura piacere all'orecchio, il ritmo. Spero che vorrà dispensarmi da dimostrarle che di fatto la parola musica comprende tutte quelle arti, e non altre: lei potrà appurarsene da sé consultando i passaggi che Brown³⁹⁸ e Du Bos hanno tratto da Platone, Ateneo, Porfirio, Agostino, tra i greci, e Quintiliano tra i romani. Se lei pone a confronto le summenzionate belle arti, allora riconoscerà subito che nell'antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l'energico, ossia operante nello spazio; e il sensibile. Dal primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell'anima.

È pur vero che a proposito del secondo contrassegno lei potrebbe obiettare che Socrate, in Platone, non si limita a denominare la filosofia musica, ma la denomina la musica per eccellenza; e che tuttavia la filosofia non ha assolutamente nulla a che fare con i sensi esterni, ma solo ed esclusivamente con l'intelletto e la ragione. Ma se la filosofia fosse stata effettivamente annoverata tra le arti musicali, perché allora Socrate, ormai prossimo alla morte, si chiedeva, tormentato dal dubbio, se anche consacrandosi allo studio della filosofia, come aveva fatto, avesse adempiuto all'ordine della divinità di dedicarsi alla musica? E se la musica era intesa dalla divinità nel suo significato ordinario, nel significato che le attribuiva il volgo, allora per quale ragione Socrate continuò a scrivere versi anche in prigione?³⁹⁹ Chi abbia solo un minimo di familiarità con Platone avrà rilevato che un tratto caratteristico della sua scrittura è quello di riuscire a comporre sempre di buon grado questioni serie e scientifiche ad argomenti artistici; avrà rilevato che conferisce sempre, volentieri, alle scienze la grazia della bellezza, e alla bellezza la serietà e la solennità delle scienze. Come in questo luogo definisce la filosofia la musica per eccellenza, così altrove definisce una perfetta costituzione statale la più vera delle tragedie,⁴⁰⁰ e considera l'uomo di stato come un compagno e un rivale del poeta tragico. E per questo lei vorrebbe effettivamente annoverare le antiche costituzioni statali tra le opere teatrali, e uomini di stato delle epoche passate, un Solone, un Licurgo, un Pericle, tra i poeti tragici? Del resto da un brano del *Fedone* si evince che non è tutta intera la poesia ad essere annoverata tra le arti musicali, ma solo l'arte della metrica: perché come avrebbe potuto altrimenti Socrate credere di adempiere all'ordine ricevuto in sogno, trasponendo in versi le favole di Esopo che esistevano già da lungo tempo ed erano conosciute in tutta la Grecia?⁴⁰¹

Parlare del concetto di musica presso gli antichi ora che mi accingo a passare da un ramo all'altro della mimica non è una semplice digressione. Credo che proseguendo con la nostra analisi sarebbe in taluni punti vantaggioso conferire alla nostra riflessione un più ampio respiro, trasferendola dal più angusto campo della mimica a quello più ampio della musica. Brown considera deplorabile che le varie arti energiche siano state separate nell'uso;⁴⁰² io, per parte mia, considero non meno deplorabile che siano state strappate le une alle altre, perché sono state strappate a quell'idea che tutte le comprendeva. Se quella prima separazione è andata a discapito dell'effetto che le arti sono in grado di produrre, quest'ultima è andata a discapito della teoria di queste arti, perché unitamente alla denominazione onnicomprensiva è venuta meno la ragione per indagare i principi che a quelle arti sono comuni; e non di meno un'indagine di questo tipo sarebbe stata di grandissima importanza per l'estetica, per la psicologia, e probabilmente per l'etica. Mi auguro che quel che segue valga a dimostrarle che a fondamento di tutte le arti musicali ci sono effettivamente le stesse idee principali e le stesse regole: della qual cosa lei potrà già avere contezza solo che voglia cercare di riferire e applicare i principi, che abbiamo sin qui sviluppato, di una delle arti principali, ovvero della mimica, all'altra arte principale, ovvero la declamazione.

LETTERA XXXIII

Lei dice assai giustamente che per poter giudicare della somiglianza che esiste tra i concetti di base delle due arti, ovvero della mimica e della declamazione, dovrebbe quanto meno disporre di un abbozzo della teoria di quest'ultima. Ma davvero la mancanza di un siffatto abbozzo potrebbe essere motivo di imbarazzo per lei? Possibile che non conosca nessuno dei molti scrittori, antichi e moderni, che hanno rielaborato la teoria della declamazione? Forse non conoscerà un Francius,⁴⁰³ un Le Faucher,⁴⁰⁴ un Grimarest,⁴⁰⁵ ma di sicuro conoscerà un Cicerone,⁴⁰⁶ un Quintiliano,⁴⁰⁷ e la fonte greca a cui entrambi hanno attinto, lo Stagirita. Vero è che quest'ultimo, com'è sua consuetudine, è assai laconico sull'argomento; anziché elaborare una teoria sparge un seme, che potrebbe trasformarsi in teoria; ma in fin dei conti ogni pianta futura è già contenuta nella materia organizzata; e se l'insigne filosofo non sviluppa personalmente questa materia, ciò dipende esclusivamente dall'eccessiva ricchezza della materia stessa, che non consente né a lui né alla natura di seguire e perfezionare ciascuna delle sue infinite applicazioni.

Diversi scrittori, afferma Aristotele, e tra questi è Glaucone di Teo, hanno fornito delle regole per declamare i componimenti poetici, ma ancora nessuno ha fornito delle regole per declamare discorsi.⁴⁰⁸ L'arte della declamazione, prosegue Aristotele, si basa sul retto impiego della voce per esprimere le differenti passioni, ed è possibile considerare questo uso da tre differenti punti di vista: in rapporto cioè alla forza della voce, perché parliamo a voce alta o bassa, ruvida o dolce; in rapporto all'acutezza e alla profondità, unitamente alla modulazione, dacché parliamo con tono più acuto o più grave, variando più o meno spesso il tono; e in rapporto al ritmo, perché scandiamo i nostri discorsi più velocemente o più lentamente, introducendo intervalli più brevi o più lunghi, legando insieme o contrapponendo i vari momenti del discorso.⁴⁰⁹ Voglio sperare che il mio modo di trattare in questa sede Aristotele, che per metà commento e per metà traduco, non le dispiaccia: vorrei che fosse lei a giudicare in che senso è possibile ricondurre alle tre maniere di utilizzare la voce, addotte da Aristotele, anche i *plura ab his delapsa genera*, come li definisce Cicerone, il *laeve*, *asperum*, e via di questo passo.⁴¹⁰ Sulla spiegazione del secondo punto non concordo però con gli esegeti; e penso di averne ben donde: perché non è possibile, come pretende il Maioragio,⁴¹¹ che in questo punto Aristotele si stia riferendo soltanto alla maniera di accentuare le sillabe; il filosofo non ci spiega quale sia la giusta maniera di leggere ad alta voce, ma come si declami in maniera espressiva, adeguata alla natura di ciascuna passione. E quand'anche la lettura ad alta voce fosse un presupposto della declamazione, ciò non di meno la prima può ben darsi anche senza la

seconda. Ci sono molti attori e oratori che pur non mancando quasi mai di accentuare come si conviene, vuoi le sillabe vuoi le parole, ciò non di meno bene spesso mancano il giusto tono dell'affetto.

E ora riconduca la vera arte della declamazione – di qualsivoglia passione le aggradi – ai tre principi stabiliti da Aristotele: e se analizza le ragioni per cui una passione parli a voce più alta, l'altra a voce più bassa, l'una più velocemente, l'altra più lentamente, l'una con voce più acuta, l'altra con voce più profonda, e così via; allora si imbatte dappertutto, come nella mimica, nell'analogia, nell'intenzione, nella modificazione dello stato del corpo. Il corso delle idee lento, che è proprio dell'affetto dell'ammirazione, che si sofferma a considerare ogni caratteristica, e che rende l'andatura e il movimento delle mani così trattenuto, così solenne; proprio questo corso delle idee protrae e prolunga anche ogni singolo suono, trascina e lega, le une alle altre, le parole e le sillabe. Per fare ciò la respirazione si fa più sostenuta; gli intervalli nel discorso sono lunghi, le interruzioni poche: solo laddove la copia delle idee che si affollano improvvisamente indebolisce l'attenzione che l'anima deve necessariamente porre all'espressione orale dei suoi sentimenti, allora insieme al pensiero si smarrisce il discorso, e quanto più lentamente, diciamo così, la forza del pensiero riemerge da quel mare di idee, in cui si era smarrita, tanto più solenne e prolungata si fa la pausa. La progressione delle idee della gioia è, come si evince già dai suoi gesti, sì rapida e vivace, ma è altresì dolce e leggera; e conformemente a questa analogia, con quanta grazia scivolano e fluiscono i suoi toni, quando essa prorompe in parole! Quanta vivacità si manifesta senza sforzo né fatica nella moderata intensità della voce e nella respirazione più a lungo trattenuta! A causa dell'eccitazione interiore, la collera ha il respiro cortissimo; ma con quanta velocità si susseguono espirazione e inspirazione, così che le parole possano fluire alla stessa velocità con cui l'anima sviluppa i suoi pensieri! Con quanta forza si manifesta il carattere impetuoso e indomabile di questa passione perfino quando, essendo più vivace, balbetta e tartaglia, oppure quando, avendo raggiunto il suo acme, si ammutolisce totalmente. Nell'un caso l'anima è già troppo fuori di sé per riuscire a recuperare tutto ciò che passa tra l'ultima idea a cui ha dato voce e l'ultima idea a cui ha pensato. Nell'altro dispera totalmente di riuscire a rendere a parole la gran copia delle sue idee, ovvero dispera, con la voce, di riuscire a star dietro all'eccessiva velocità con cui esse si susseguono.

Proprio sulla base dell'analogia con il corso delle idee, che ho usato per spiegare l'articolazione della voce, è possibile spiegare anche la scelta dei singoli suoni. Lei si rende conto che l'ammirazione non parla mai con un tono di voce più acuto, ma sempre più grave; la ragione? Perché nei toni più bassi il numero delle vibrazioni occorrenti in un dato intervallo di tempo è molto più limitato. Mentre espongo questo pensiero mi sembra di vederla sorridere un po'; ma provi un po' a generalizzarlo e vedrà che è

possibile riferirlo a tutte le passioni; vedrà che quanto più velocemente una data passione sviluppa i suoi pensieri, tanto più alto è il tono della voce; più moderato è l'andamento dei suoi pensieri tanto più grave il suo tono. Perfino la collera, le cui parole prorompono violente e impetuose come un fiume in piena, quanto sibila volentieri raggiungendo i toni più alti! E la collera non tocca i toni più acuti e striduli, quando raggiunge il colmo della violenza, quando si fa pericolosissima, quando desidera fortemente sferrare il colpo? E quando vuole offendere qualcuno con il suo disprezzo; quando prorompe in una risata beffarda: quanto diversa è questa risata da ogni altra risata, quanto è acuta, stridula, artificiosa! Quante volte mentre sta ridendo la voce la pianta in asso, e si spezza se la si affatica tentando di raggiungere toni alti che vanno ben oltre le sue possibilità! All'estremo opposto si trova la gioia lieve; con quanta leggerezza, grazia e armonia sa ridere! Com'è capace di modulare, sempre conformemente al corso rapido e vivace, ma non violento ed impetuoso delle sue idee, passando dai toni più acuti a quelli più gravi! Come sa ora salire ora scendere di tono a seconda dei suoi differenti gradi di vivacità, senza mai ricadere nello stridulo tono in falsetto della collera, né in quello pieno e solenne dell'ammirazione! Quanto ad estensione, la voce della gioia indugia sempre nel giusto mezzo; ed è proprio questa una delle ragioni per cui la lingua di nessun affetto è tanto leggiadra, armoniosa e soave quanto quella della gioia. Perché a dispetto di quel che sembrerebbe risultare dalla pratica dei moderni compositori e virtuosi, i toni effettivamente più belli e orecchiabili sono sempre i toni medi, quelli più moderati.

Queste osservazioni sono intimamente congiunte ad altre osservazioni relative a determinate modificazioni della voce procedenti da intenzione, che occorrono quando si voglia offrire un sostegno alla ragione, o quando si vogliano suscitare o mitigare degli affetti. Chi suggerisce a se stesso o ad altri di sondare meglio e di prendere in più seria considerazione un pensiero importante, ma di difficile comprensione, che non sia stato ancora sufficientemente penetrato, non parla solo lentamente, ma anche con un tono di voce più basso, più grave, perché sente che un siffatto tono di voce invita a tenere salda l'attenzione e perché riporta l'anima a quella calma, a quel corso più moderato delle idee, che è così vantaggioso per giungere ad una più esatta conoscenza della verità. Chi accumula pensieri su pensieri, che accrescono il timore reverenziale dell'anima nei confronti di un dato oggetto, e suscitano una sempre più profonda adorazione, abbassa sempre più la voce ogni volta che pronuncia una parola; mentre all'estremo opposto, chi vuole accrescere affetti come quello della paura, dell'ira, della gioia, alza sempre più il tono della voce ad ogni parola che pronuncia. Diciamo, per inciso, che ciascuna passione in generale ha la gradazione che le è propria, gradazione che non consiste semplicemente nell'alzare o rafforzare la voce, ma nel maggiore perfezionamento del tono particolare

che si conviene a ciascuna passione. Chi voglia mitigare il fervore di un individuo adirato, cioè a dire: chi voglia rendere più pacato e lento il corso rapido e impetuoso delle sue idee, si guarderà bene non solo dall'utilizzare un tono troppo acuto, ma anche troppo forte o troppo rapido: perché avrà pure delle ottime ragioni da opporre all'individuo adirato, e tuttavia l'impressione sensibile di un tono troppo acuto, varrebbe di sicuro a precipitare il corso delle sue idee, e di conseguenza a rafforzare la collera, più di quanto quelle sue ragioni varrebbero a placarla e mitigarla. Il famoso *tonarion* di Gracco in verità non gli forniva tanto l'indicazione del tono con cui attaccare, ma piuttosto gli segnalava gli eccessi e gli assegnava, per così dire, toni più gravi quando era troppo irascibile, ovvero lo spronava a ricorrere a toni più acuti, quando era troppo freddo.⁴¹²

Sarebbe semplicissimo dimostrarle la fecondità del principio dell'analogia adducendo esempi di differenti passioni, indicarle l'uso della voce per ciascuna di queste passioni, in rapporto al forte e al debole, all'acuto e al grave, alla modulazione e al movimento; ed esaurire - così facendo - il linguaggio tecnico del compositore, che non è affatto sufficiente a rendere tutte le idee e tutte le sfumature. Sarebbe semplicissimo dimostrarle che ogni qualvolta interviene la più piccola modificazione in un dato affetto, ogni qualvolta un dato affetto si mescola ad altri affetti, anche il tono della voce si modifica; come, ad esempio, la venerazione, quando non sia pura e semplice ammirazione di una perfezione morale, ma si sia già mescolata al timore o alla vergogna, perda la gravità, la pienezza e l'uguaglianza della voce; come i suoi respiri comincino a farsi sensibilmente più brevi, e di conseguenza aumentino le cesure e le interruzioni nel discorso, e via di questo passo. Ma io mi accontento di averle indicato la strada per poter proseguire da sé nell'indagine. E di averle dimostrato attraverso alcuni esempi che è possibile elaborare una teoria generale delle arti energiche. Probabilmente lei ritiene che taluni dei fenomeni o anche tutti i fenomeni che ho ricondotto al principio dell'analogia, potrebbero ben derivare anche da cause fisiologiche: e in effetti lei potrebbe spiegare il tono più grave dell'ammirazione con la dilatazione dell'organo fonatorio; il tono acuto, alto della collera con il restringimento dello stesso, provocato dal rigonfiamento dei vasi sanguigni a causa del flusso impetuoso del sangue: dalla quale circostanza lei potrebbe rinvenire una nuova, sia pure non molto gradevole, somiglianza tra mimica e teoria della declamazione; cioè a dire che a causa di tutte queste manifestazioni ci ritroveremmo nell'imbarazzo di stabilire se esse derivino dall'uno piuttosto che dall'altro principio conoscitivo. Di certo la cosa migliore è attenersi sempre a quel principio che ci garantisce la comprensione più chiara e immediata, e che è quello che in pari tempo, se pure non ci conduce al termine del nostro percorso, è però quello che ci porta più lontano. E in rapporto ai fenomeni di cui sopra e ad altri ad essi analoghi, il principio che a mio modo di

vedere evidentemente presenta questo pregio è l'analogia. Del resto non si incontra alcuna difficoltà ad annoverare tra i fenomeni fisiologici talune, altrimenti non spiegabili, modificazioni della voce, quali – e sono questi gli unici esempi che le farò di siffatte modificazioni – la raucedine della collera, i sospiri della tristezza e dell'amore, la voce indecisa, singhiozzante, rotta della malinconia. Alzare la voce quando pronunciamo le ultime parole di una domanda è una cosa che facciamo comunemente e che annovero ancora tra le modificazioni della voce procedenti da intenzione. Anche nel discorso c'è qualcosa che corrisponde alla nota fondamentale del canto; l'orecchio prova insoddisfazione quando la voce non ricade in questa nota fondamentale: facendo leva sul sentimento sgradevole della perfezione mancante, chi pone la domanda costringe allora, per così dire, l'individuo a cui la domanda è rivolta a chiudere il periodo con la sua risposta e ad appagare il suo orecchio appagando nello stesso tempo la curiosità dell'altro.

L'unica cosa su cui voglio richiamare ancora la sua attenzione è la questione della declamazione espressiva e pittorica. Anche con la voce è possibile fare entrambe le cose: ovvero designare l'oggetto del proprio sentimento e il sentimento stesso; anche nella voce rappresentazione sensibile dell'oggetto ed espressione possono risultare intimamente fuse oppure opposte; anche alla voce quando essa rappresenti sensibilmente l'oggetto del proprio sentimento si applicano i due principi della vivacità della propria rappresentazione, e dell'intenzione di destare negli altri un'idea più chiara; anche la voce è soggetta a tutte le regole e può ricadere in tutti i ridicoli spropositi di cui abbiamo già parlato. La più alta forma di declamazione lirica è il canto; in rapporto al canto la regola dell'espressione è già stata da lungo tempo stabilita, sebbene non sia stata ancora illustrata con quella copia di esempi che sarebbe auspicabile. Sostituisca ora la definizione più specifica di declamazione lirica con quella più generale di declamazione in senso lato e ritengo che proverà ancor meno imbarazzo a causa dell'intera dottrina di quanto ne abbia provato in rapporto alle indagini e agli sviluppi, tutti perfettamente simili, che sono risultati dalla nostra teoria dell'azione mimica.

LETTERA XXXIV

Tutto ciò che è degno di nota in rapporto alla mimica si riferisce o in generale alla natura del genere a cui appartiene un'opera d'arte, oppure in particolare al carattere di una data opera d'arte; e in quest'ultimo caso si riferisce di nuovo o alla relazione di tutte le sue parti, o al collegamento esistente tra alcune sue singole parti. Stando a queste indicazioni di massima, così semplici e apparentemente facili a realizzarsi, le risulterà difficile credere quanto complicata, sottile e difficile da rendersi a parole sia la materia a cui queste indicazioni si riferiscono, e le risulterà altrettanto difficile credere all'imbarazzo che provo ad esprimere in maniera sufficientemente lucida, precisa, evidente ciò che penso riguardo al primo punto. Fortunatamente le regole e i principi che si applicano in questo caso sono le regole e i principi più generali che valgono per tutte le arti musicali: ciò che si stabilisce e si dimostra per l'una, tale è per tutte; e ciò che a proposito dell'una non si può affermare senza risultare oscuro e senza imbattersi in notevoli difficoltà, si può probabilmente riferire all'altra con maggiore chiarezza e facilità.

La prego di distogliere per un attimo la sua attenzione dalla teoria dell'azione mimica e di volgerla al ritmo del discorso. Si distinguono tre specie di ritmo del discorso: il metro determinato della poesia lirica, dell'epica e della poesia descrittiva; quello più elevato e molto più evidente dell'orazione solenne, sublime, ovvero della prosa poetica; infine il metro semplice, indeterminato dello stile epistolare e in generale di ogni stile più comune. Quelle che in questa sede ho definito specie di ritmo, in effetti tali non sono: sono i gradi maggiori, quelli tra loro più chiaramente distinguibili, in mezzo ai quali si colloca una indefinibile quantità di differenti gradi intermedi, le cui sfumature sono però troppo lievi, che tendono a sfumare troppo gli uni negli altri, perché si possa definirli con una qualche precisione. A queste differenti specie di ritmo corrispondono altrettante differenti specie di declamazione. La declamazione lirica più elevata, quella che ha un tempo assolutamente determinato, come pure assolutamente determinato è ogni singolo suono - suono che nella fattispecie diventa nota - è il canto; meno determinata, ma dotata pur sempre di un carattere distintivo che la rende inconfondibile, è la declamazione dell'oratore appassionato, del rapsodo che declama componimenti lirici oppure epici; il meno determinato è il discorso comune, che è ora assolutamente pacato, ora accenna più o meno chiaramente ai moti dell'animo, senza però svilupparli mai, senza mai concludere e realizzare compiutamente il tono di uno qualunque di essi. E anche in questo caso esistono di nuovo innumerevoli stadi intermedi, dal

momento che il discorso comune si avvicina ove più ove meno alla declamazione più sublime, e questa ove più ove meno al canto.

Ciascuna delle differenti specie di declamazione sin qui addotte ha la sua particolare applicazione. Solo in taluni casi il metro è opportuno, in talaltri è altamente sconveniente; solo quando si esprimono determinati stati d'animo l'uso del metro serve a potenziare l'effetto; se il metro venisse usato per esprimere altri particolari stati d'animo, indebolirebbe o distruggerebbe l'effetto. Una tranquilla disamina del filosofo, una descrizione dello storiografo in versi! Una conversazione leggera che oscilla tra diversi toni deboli del sentimento in strofe regolari! Un discorso, per quanto pieno di sentimento; una lettera comune, per quanto amichevole, affettuosa; un racconto di fatti ordinari, in metro lirico con cadenza e suono caratteristici! Chiunque rigetta queste cose come sconvenienti, innaturali; perché? Non le rigetta come rigetterebbe un passo lento, stentato utilizzato per esprimere uno stato d'animo gioioso, oppure un'andatura vivace, ballonzolante trascelta per esprimere tristezza; non perché risulti nel complesso sbagliata la specie di declamazione prescelta, ma perché il sentimento risulta essere troppo definito, troppo elevato, troppo compiuto. Se consideriamo il contenuto complessivo del discorso, la maniera in cui progrediscono nel complesso le idee di chi parla, e se consideriamo altresì le espressioni, le locuzioni, le immagini su cui è caduta la sua scelta, avvertiamo che il suo stato d'animo non è così chiaro, che il suo sentimento non possiede né la pienezza né l'uguaglianza ed uniformità, che si convengono al carattere definito, chiaro, invariabile del metro. Un tempo, quando la storia si limitava a tramandare grandi eventi e grandi imprese, che un'immaginazione fortemente commossa, o un patriottismo entusiasta tentavano di eternare, quando la filosofia consisteva in fantasiosi, arditi componimenti poetici atti a celebrare l'origine degli dei e la creazione del mondo; allora entrambe ben si accordavano anche con il metro della poesia oltre che con tutti i restanti ornamenti poetici; ma quando la storia cominciò a trasformarsi in una narrazione pacata e imparziale, e la filosofia cominciò ad avvicinarsi all'analisi fredda e astratta; allora Erodoto, quanto alla storia, e Ferecide,⁴¹³ quanto alla filosofia, furono tratti dal loro giusto istinto verso la prosa. E anche il tono di questa prosa sarebbe risultato falso se, laddove conformemente al suo oggetto avrebbe dovuto elevarsi solo moderatamente, fosse subito ricaduto nei ritmi sontuosi, elevati, e fieri dell'oratore entusiasta. Perché per quel che concerne questo ritmo vale lo stesso discorso fatto per il metro del verso. Quanto suonerebbe falso il tono di una lettera ordinaria, amichevole se si conformasse totalmente alla mollezza, alla soave dolcezza di un idillio? Certo anche il tono di una siffatta lettera deve possedere un certo grado di dolcezza, di mollezza; anche in una siffatta lettera suono e cadenza devono corrispondere alla natura del sentimento: ma essa non dovrà mai assumere quel carattere

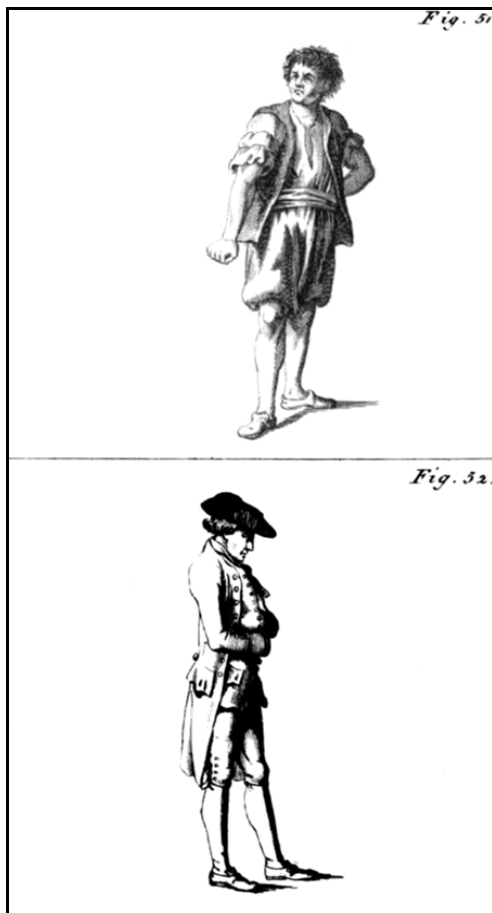
marcatamente cadenzato, in parte già legato, risultante dalla meticolosa combinazione dei metri più soavi, che è proprio della prosa gessneriana,⁴¹⁴ altrimenti la lettera diventerà leziosa, stomachevole, insopportabile.

L'applicazione di questa osservazione alle differenti specie di declamazione va da sé. La canzone sentimentale, quale che sia il suo carattere, non vuole essere semplicemente detta, vuole essere cantata; per quanto possa essere declamata bene, con sentimento, tuttavia avremo sempre l'impressione che non le sia stata resa pienamente giustizia: ci diremo soddisfatti solo quando il semplice suono si sarà convertito in nota musicale, e il ritmo ancora incerto si sarà convertito in tempo. Invece chi potrebbe ascoltare, per lo meno la prima volta, una lettera cantata, simile a quelle in cui di tanto in tanto ci imbattiamo nelle opere francesi, senza sorridere o scuotere la testa? L'insulsaggine della faccenda aumenta quando il personaggio non ha ancora letto e riletto più volte la lettera da cima a fondo, e probabilmente non l'ha nemmeno scritta di suo pugno, ma la riceve proprio in quel momento; ma anche se ci trovassimo in una situazione diversa, in generale nessuna lettera è fatta per essere cantata, o non è più una lettera; è canzone, elegia, romanza, o qualunque altra cosa indirizzata ad una determinata, singola persona. D'altro canto ricorrere ad una declamazione più solenne, ad una voce più caratterizzata, sostenuta, laddove si conviene il tono discorsivo leggero, oppure utilizzare questo tono discorsivo leggero, laddove sarebbe opportuna tutta la sontuosità della declamazione più elevata; leggere una scena tratta dalla *Minna*, come se si trattasse di una delle grandiose descrizioni della *Messiade*, oppure rendere una siffatta descrizione come se si trattasse di una scena tratta dalla *Minna*: come potrebbe un qualunque individuo fornito da madre natura di una testa per pensare e di un cuore per sentire, non perdere totalmente la pazienza in casi simili? Non per questo il tono sarebbe completamente sbagliato. Non per questo sarebbe sbagliata tutta la maniera di rendere il sentimento: è solo che una volta il sentimento sarebbe reso in maniera incompleta, l'altra sarebbe esagerato; nell'un caso il declamatore risulterebbe freddo, nell'altro ricadrebbe in un tono falsamente patetico, risulterebbe ridondante, lezioso.

E ora, amico mio, mettiamo da parte questa digressione, e ritorniamo a quello che in questa sede è l'oggetto effettivo della nostra attenzione! Anche con riferimento alla mimica è possibile rinvenire le stesse specie, o se lei preferisce, gli stessi gradi che abbiamo distinto nel caso del ritmo e della declamazione. Tutte le espressioni dei differenti stati d'animo che abbiamo imparato a conoscere, si innalzano – passando attraverso un'indicibile quantità di gradazioni intermedie – dalla loro origine, dal primo indizio di un affetto fino al suo completo sviluppo, alla sua perfezione. Si ricorda della descrizione che le feci della gioia quando assume le fattezze dell'entusiasmo? (fig. 28, p. 437) Riconsideri il suo occhio ridente e spalancato, le braccia totalmente distese e allargate, la figura che – per così

dire - si libra per aria, reggendosi sulle punte dei piedi; e avrà l'espressione più chiara, più perfetta di questo affetto; un'espressione che potrebbe doppiamente mitigare, senza per questo distruggerla o anche renderla solamente irriconoscibile. Le braccia troppo tese formino una leggera curvatura pur restando sempre allargate; uno dei piedi poggi meno sulle punte, l'altro sia meno sospeso per aria e sia più vicino all'altro; ragion per cui il corpo continui a tendere verso l'alto, e il passo resti fluttuante e leggero: occhi e bocca si restringano un po'; i primi brillino meno, questa respiri più lievemente; ragion per cui entrambi restino pur sempre aperti, e lo sguardo resti più luminoso, il respiro più pieno (fig. 49). Apporti a quell'atteggiamento una seconda, più pronunciata modifica: abbassi ulteriormente entrambe le braccia; conferisca minor vigore ai muscoli, così che la figura si sollevi solo impercettibilmente; lasci che entrambi i piedi poggino leggermente in terra, e lasci che una leggera, fugace apertura della bocca scopra il margine inferiore degli incisivi: in questo modo si esprimerà pur sempre qualcosa di più della semplice contentezza; questa è l'espressione della gioia, ma della gioia che sta nascendo o si sta dileguando, della gioia che ha ormai raggiunto quel punto estremo, in cui è pronta a passare alle gradazioni superiori, oppure a risolversi nella calma dolce e tranquilla (fig. 50). Attenui allo stesso modo le espressioni di altri affetti, ad esempio della collera che monta, che a stento si trattiene, della collera che digrigna i denti (fig. 45, p. 503), oppure della malinconia che si incurva profondamente, che fissa il





suolo, che è ora totalmente immota, ora si trascina indolente e a fatica; sia nell'uno che nell'altro caso conservi tutta la foggia dell'espressione, ma non tutta la sua intensità; lasci che la prima spinga meno il braccio in avanti, che pieghi meno il corpo all'indietro, che serri il pugno conferendo minore vigore ai muscoli (fig. 51); e lasci che la seconda affondi meno la testa contro il petto, che non se ne stia lì con le braccia spossate penzoloni, ma lasci che le tenga incrociate, con le mani probabilmente ancora infilate nell'abito, ma non all'altezza del petto (fig. 52): e ritengo che avrà esempi a sufficienza per comprendere in generale la differenza che ho in mente; la differenza che passa tra l'espressione totalmente chiara, compiuta, sostenuta, e un'espressione meno pronunciata, meno duratura, che è possibile

potenziare, e che proprio per questo può facilmente dileguarsi, può assumere sfumature più lievi, può mescolarsi e trasformarsi in espressioni di differente natura.

Quanto all'uso di queste differenti espressioni ci si regola come nel caso delle arti della declamazione e del ritmo. Anche la mimica ha le sue opere liriche, entusiastiche, nelle quali raggiunge il sommo grado, consegue la perfezione, e sceglie i movimenti più compiuti, misurati, quelli che meglio si convengono al carattere di ciascuna passione. In questo caso essa possiede un numero assolutamente determinato di piedi, si distingue per il numero totalmente evidente del metro; in questo caso essa è - per così dire - musica per l'occhio, così come questa, la musica, è - per così dire - danza per l'orecchio. Si immagini ora un danzatore che assuma le espressioni del volto e le posture più leggere, meno evidenti dell'attore, e che compia i movimenti più slegati, più trascurati dell'attore; e produrrà su di lei lo stesso effetto di un poeta che componga delle odi fiacche, prosaiche: i suoi movimenti le sembreranno pigri, le sue espressioni senza vigore, senz'anima. Lei pretende che egli rappresenti con entusiasmo l'affetto da

cui deve essere animato: quanto più lievemente la gioia saltella, quanto più si librerà – per così dire – nell'aria e

quanto meno toccherà il suolo; oppure, dovendo raffigurare l'amore: quanto più teneramente e dolcemente questo amore guarderà il suo oggetto, quanto più languido sarà il desiderio che lo spinge verso di esso, quanto più fervidamente ed entusiasticamente le braccia lo cingeranno in un abbraccio; oppure se il sentimento da rappresentare è l'orgoglio: quanto più audacemente questo orgoglio si protenderà verso l'alto, quanto più pieno di sé e sprezzante si guarderà intorno, quanto più ampio sarà lo spazio che misurerà con il suo passo grave e solenne; tanto più le sue aspettative saranno soddisfatte, amico mio, tanto più forte e affettuoso sarà il plauso che lei tributerà all'attore. Lei pretende solo che non siano violate le leggi della bellezza e del decoro: il corpo deve sollevarsi con leggerezza, senza rigidità; le braccia non devono tendere troppo alla linea retta; il grado di apertura di occhi e bocca non deve mai essere quello sconveniente di una smorfia; gli spasimi d'amore non devono mai trasformarsi in deliquio, l'estasi d'amore non deve mai degenerare in una contorsione; il disprezzo non deve diventare vero e proprio disgusto; per il resto ogni forma di entusiasmo e di esaltazione applicata all'espressione è da lei bene accettata. Nei componimenti non lirici, invece, in quei componimenti ai quali non si conviene più il canto, ma soltanto una declamazione più elevata, nel caso dell'oratore appassionato, o del lettore entusiasta: quanto le sembrerebbero disgustosi e innaturali in siffatte circostanze quei movimenti che si convengono a un danzatore! Tuttavia è concesso tanto al rapsodo quanto all'oratore, a seconda del carattere più o meno marcatamente sentimentale del discorso, adottare un'espressione più chiara e compiuta; è concesso loro di assumere posture e compiere movimenti più decisi, più pieni, più sostenuti di quelli del semplice attore. Perché ciò che si addice a quest'ultimo è null'altro che un atteggiamento libero e leggero, una gestualità che consegua l'espressione più alta e compiuta degli affetti solo di tanto in tanto e per pochi istanti, badando bene anche in questi frangenti a non spingerla mai fino al sommo grado. Certo ci sono ruoli in cui può ben darsi che l'attore a tratti diventi poeta lirico, oratore, rapsodo, e in questi luoghi egli deve utilizzare la stessa gestualità di quelli: ma mentre sta effettivamente dialogando, nel corso dell'azione effettiva, la sua recitazione deve essere leggera, sciolta, naturale; deve ogni volta spingere l'espressione solo fino ad un certo punto, spesse volte deve solo accennare, e non deve mai compiere movimenti da oratore, men che mai da danzatore.

Il parallelo che ho istituito tra mimica e ritmo del discorso e della declamazione, le svela di per se stesso che io non amo le opere composte in versi. Mi rendo conto di avere contro di me grandi esempi, perfino il giudizio di intere nazioni, e per giunta gli argomenti di eminenti critici d'arte: ma ho dalla mia la stragrande maggioranza di quella nazione a cui

mi compiaccio di appartenere: e così non ho bisogno di nascondere ciò che penso; cosa che per altro avrei difficilmente fatto anche se mi fossi trovato a Parigi, in mezzo agli ammiratori dei tragediografi francesi. In Germania abbiamo abbandonato da lungo tempo la tragedia in versi; e anche quando di tanto in tanto, e di solito solo per un ordine venuto dall'alto, essa viene allestita, può vantare un assai limitato numero di spettatori; non amiamo quelle declamazioni e quelle tirate che sono una naturale conseguenza della scrittura in versi; non amiamo quella recitazione tesa, ampollosa, eccessiva, che è una volta di più conseguenza vuoi della versificazione vuoi della maniera di sviluppare i sentimenti tipica dell'oratore. Un *Le Kain* che esalta tutte le espressioni nobili, e anziché limitarsi ad attenuare, falsa tutte le espressioni basse, anche semplicemente ordinarie, ha fatto fortuna solo presso le corti non tedesche di Germania, ma difficilmente farà fortuna in Germania. Intanto noi non siamo stati tanto fortunati da riuscire ad esporre la nostra opinione in proposito, motivando la nostra predilezione per la prosa. Parlare semplicemente di ciò che è falso, affettato, innaturale è ben poca cosa; si tratta pur sempre di un'osservazione da provare, e non della prova stessa; eppure io ritengo che sarebbe ben possibile trovare questa prova, solo che si volesse sviluppare ulteriormente la natura del dramma, paragonandola a quella del metro.

LETTERA XXXV

Non mi rimproveri di essere ingiusto verso il teatro francese e parziale verso quello inglese: in verità non sono né l'uno né l'altro, e la ragione per cui non ho menzionato gli inglesi è semplicemente perché non mi sono passati per la mente, ovvero perché, quanto a loro, avrei dovuto confidare nel giudizio di altri. È possibile, come lei sostiene, che a Londra si esageri tanto quanto a Parigi e che il furore in scena offenda il buon gusto molto più dell'ampollosità; non posso confutare la prima affermazione, né negare la seconda; ma gli errori sono e restano errori, che siano stati commessi da pochi o da molti e il fatto che anche un Quinn pecchi non vale a giustificare un Le Kain. La sola vera argomentazione atta a giustificare quest'ultimo, ogni qualvolta - volendo risultare a tutti i costi nobile - esagera e falsa l'espressione, è quella che le ho già indicato: Le Kain non si è scelto da sé i trampoli sui quali lo vediamo aggirarsi per la scena, quei trampoli gli sono stati calzati da altri. I suoi poeti danno nell'ampollosità e a lui tocca fare lo stesso.

Noto che lei desidera conoscere le ragioni che credo di poter opporre all'uso del verso nelle opere teatrali; lei riteneva che questa materia fosse già stata trattata esaustivamente; e se questa non fosse solo una digressione ... Ma, amico mio, questa non è una digressione; fa assolutamente lo stesso se percorro quella che è effettivamente la strada maestra, oppure se imbocco una strada secondaria, ad essa attigua, assolutamente parallela; se dimostro che un'opera teatrale deve essere composta in una prosa semplice, oppure che deve essere recitata in maniera libera e leggera. Ad entrambe le proposizioni si applicano gli stessi principi; e se scelgo quella prima proposizione ho il vantaggio di potermi esprimere in maniera più semplice e comprensibile. Allora anziché parlare di recitazione mi consenta di parlare di ritmo poetico, di applicare sempre questo a quella, il ritmo alla recitazione, e soprattutto mi consenta di analizzare le ragioni sinora prodotte per contestare, ovvero per difendere l'uso del verso a teatro.

Una delle argomentazioni capitali, a cui i fautori del verso si richiamano sempre, è l'esempio degli antichi greci e degli antichi romani. Come chiunque altro ho timore di affrontare polemicamente questa idea preconcepita favorevole agli antichi, altrimenti quanto mai giusta; tuttavia ritengo che in questo singolo punto essa possa essere confutata, rimanendo però salda per tutto il resto. Per dare una svolta alla faccenda bisognerebbe porre la questione nei seguenti termini. Se gli antichi greci eccellevano in ogni genere poetico, se a dirla tutta erano ineguagliabili, questo dipendeva anche e soprattutto dal fatto che essi stessi furono gli inventori di quei generi poetici. Quello che corrompe i generi e nei generi le singole opere è l'affettazione, è l'aspirazione a raggiungere delle bellezze che o non si

accordano in generale con la natura del corso delle idee, con la forma, con l'effetto che ci si prefigge, oppure non si accordano in particolare con la natura del singolo oggetto prescelto. Questa affettazione è una faccenda che riguarda solo gli imitatori: essi corrompono i generi perché vogliono essere originali, perché vogliono darsi un'aria originale, perché vogliono superare i loro predecessori; corrompono la singola materia perché seguono pedissequamente i loro modelli, ritenendo di sbagliare ogni qualvolta si allontanano da quelli, per quanto sia pur sempre necessario farlo. Anche il vero genio, quando ha a sua disposizione dei grandi modelli si lascia facilmente distrarre, accecare, condurre sulla cattiva strada dal rispetto che porta a questi modelli. Niente di tutto ciò accadeva a quei greci che per primi crearono le arti; in quanto inventori essi erano originali anche quando creavano i generi in tutta la loro verità e semplicità; essi non aspiravano a conseguire perfezioni tra loro inconciliabili, e dunque non c'era effetto che potessero mancare, o raggiungere solo in parte; essi si consacravano interamente, con tutto lo spirito e tutto il cuore, all'oggetto di turno, senza avere riguardo per grandi predecessori che non esistevano, non cercavano di aggiungere bellezze di proprio pugno, ma solo di sviscerare quelle bellezze che erano una prerogativa dell'oggetto stesso, cercavano di produrre esclusivamente quell'effetto da cui essi stessi si erano sentiti infiammati nel corso del lavoro. Lasciavano che l'opera diventasse tutto ciò che voleva essere e si avvicinavano all'eccellenza dei prodotti della natura, perché imitavano la semplicità, la libertà e la forza proprie della sua maniera di operare. Più tardi, quando esistevano già dei modelli, quando erano già state stabilite determinate idee relative alla perfezione e agli effetti da conseguire, questo vantaggio venne meno; e probabilmente proprio da ciò deriva il fatto che le opere greche delle origini, per quel che ci è dato di giudicare, sono anche le migliori. Solo il loro Eschilo non è ancora ciò che è il loro Sofocle; solo il loro dramma nacque altrimenti che le loro restanti specie poetiche; non si sviluppò da sé, in piena libertà, senza impedimenti di sorta; sin dall'inizio fu innestato su un altro genere, il genere lirico, e da questo genere prese una certa coloritura che non gli apparteneva, e che certo con il tempo avrebbe in parte, ma non del tutto, perso. Tra le altre cose nelle opere dei primi tempi il linguaggio era troppo infiorettato, epico, elevato;⁴¹⁵ infine il metro non si confaceva assolutamente al dialogo, era troppo diseguale e lirico.⁴¹⁶ In questo caso i greci dovettero cercare a lungo e faticosamente quella perfezione che non avevano conseguito sin da subito; dovettero apportare correzioni su correzioni prima di sostituire all'espressione epica un'espressione più semplice, meno infiorettata, e al verso lirico il metro giambico. Il vantaggio che offre il metro giambico – stando all'indicazione fornitaci da Aristotele – è la maggiore vicinanza alla prosa,⁴¹⁷ e dunque, stando all'opinione del filosofo, la soluzione migliore, quella più adatta al

dramma era la prosa. È lecito supporre che se il miglioramento posto in essere dai greci fosse proseguito essi non si sarebbero accontentati soltanto di adottare una soluzione che era migliore rispetto ad un'altra, ma avrebbero optato per la soluzione ottimale, scegliendo in luogo di un metro più prosaico la prosa stessa. Tuttavia anche presso i greci operava un pregiudizio analogo a quello di cui sono vittima i nostri vicini; nessuno ebbe il coraggio di mettere al bando il verso che veniva utilizzato ormai da tempo immemore; l'arte del resto sembrava ormai recata a perfezione, sembrava aver raggiunto con Sofocle il suo apice; non si riteneva possibile giungere a produrre opere che superassero in eccellenza quelle che erano state create da questo grand'uomo. La tragedia, sostiene lo stesso Aristotele,⁴¹⁸ dopo aver subito innumerevoli trasformazioni, smise di progredire, avendo infine appagato la sua essenza.

Tuttavia in questa sede non è possibile passare sotto silenzio una circostanza che, quand'anche presso i greci si fosse giunti a riconoscere che la prosa si conviene maggiormente al teatro, avrebbe difficilmente consentito l'adozione della stessa nelle opere teatrali. La circostanza a cui ci riferiamo era la straordinaria ampiezza dei loro teatri e la immane quantità di spettatori. Sulla questione c'è un passo di Diderot che contiene delle considerazioni di troppo grande rilevanza perché io possa limitarmi a segnalarlo senza riportarlo. «Non è abbastanza verosimile» - afferma Diderot - «che il grande numero di spettatori da cui bisogna farsi sentire, malgrado il loro confuso mormorio, anche nei momenti di tensione, abbia fatto alzare la voce, staccare le sillabe, sostenere la pronuncia, e sentire l'utilità della versificazione? Orazio dice del verso drammatico,

Vincentem strepitus, et natum rebus agendis,

"è appropriato all'azione scenica e domina lo strepito della platea".⁴¹⁹

Ma non bisognava che l'esagerazione contagiassero nello stesso tempo e per lo stesso motivo, l'incedere, il gesto e tutte le altre parti dell'azione? Di là venne un'arte che si chiamò declamazione. Comunque. Sia che la poesia abbia fatto nascere la declamazione teatrale; sia che la necessità di questa declamazione abbia introdotto e mantenuto sulla scena la poesia e la sua enfasi; oppure che questo sistema formatosi un pò alla volta sia durato per l'affinità delle sue componenti, certo è che tutto ciò che l'azione drammatica ha di eccessivo, si produce e scompare immediatamente. L'attore abbandona e riprende l'esagerazione sulla scena». ⁴²⁰ Scelga ora quale di queste due modalità rappresentative le aggrada; la mia o quella di Diderot, o tutte e due insieme: in ogni caso risulterà indebolita l'argomentazione che abbiamo tratto dall'esempio degli antichi. Se gli antichi non disponevano ancora del vero e perfetto ideale del dramma, allora ne consegue che noi dovremmo aspirare non tanto a eguagliarli, quanto piuttosto a superarli; e se presso gli antichi l'uso del verso dipendeva esclusivamente da

determinate circostanze esteriori; allora ne consegue che una volta venute meno queste, anche quello non abbia più ragion d'essere. Sarebbe una follia tenere in vita qualcosa che era stato inventato solo per necessità, e che solo la necessità legittimava, una volta che fosse venuta meno quella necessità. E così la maniera di recitare degli antichi, se effettivamente corrispondeva al restante sistema ed era elevata, solenne, non può più essere considerata vincolante per l'attore moderno. È lecito che lo stesso tenore delle opere teatrali muti, e insieme con esso è non solo lecito, ma necessario che muti tutta la maniera di recitare.

Lei si renderà agevolmente conto dell'utile che abbiamo tratto da tutto questo ragionamento: quanto alla prosa, non abbiamo ancora dimostrato niente a suo favore; ci siamo limitati a dimostrare che non è stato provato niente contro di essa. Stando così le cose, le due fazioni risulterebbero pari, se non fosse che il partito che perora la causa del verso non avesse totalmente stroncato l'argomentazione principale a favore della prosa. Più di quarant'anni fa un amico del vecchio Schlegel criticò l'uso del verso nella commedia come inverosimile, innaturale; perché, argomentava costui, degli individui che sviluppano i propri pensieri così, all'impronta, non possono mettersi a contare le sillabe, né possono organizzare le proprie parole secondo uno schema metrico; è impossibile che parlino in versi.⁴²¹ Schlegel che era a sua volta poeta drammatico, autore di commedie in versi, perorò la causa del verso e la sua stessa causa con grande vivacità; quanto all'inverosimiglianza non ebbe nulla da obiettare, ma negò risolutamente che per questa ragione una commedia scritta in versi potesse essere peggiore di una commedia in prosa. Egli riteneva che il principio dell'imitazione avesse un campo di applicazione troppo vasto; e a onor del vero se non si pongono dei limiti ben precisi a questo principio, si rischia di mandare in rovina, con esso, tutta l'arte poetica. Non esiste, afferma Schlegel, opera d'arte di qualsivoglia genere che, per una ragione o per l'altra, non pecchi contro la verosimiglianza; nella stessa commedia sono riscontrabili, oltre all'uso del verso, diverse altre inverosimiglianze, che vengono non solo tollerate, ma sono addirittura espressamente richieste. Nessuno pretende dall'arte la perfetta verità riscontrabile in natura; questa offende addirittura il buon gusto: è buona regola che ogni artista non renda mai l'imitazione tanto simile al modello sì da non poter più distinguere l'una dall'altro per mezzo di alcun carattere evidente. Ora nella commedia il verso è appunto un mezzo per distinguere l'imitazione della vita dalla vita vera: abitudini, azioni, discorsi, tutto viene preso dalla natura; la verità dell'imitazione resta essenzialmente impregiudicata, ma ci ricordiamo di essere poeti e che in quanto tali ci corre l'obbligo di lavorare per produrre il sommo piacere, dunque che dobbiamo adoperarci per armonizzare solo tutte quelle bellezze che sono tra loro conciliabili: per cui conferiamo una cadenza armonica al discorso, e adempiendo a quello che è il dovere

generale di ogni artista adempiamo in pari tempo al dovere particolare del poeta; distinguiamo l'imitazione dal modello e così facendo procuriamo piacere all'orecchio.⁴²²

Nessun successivo fautore del verso ha addotto motivi migliori di quelli formulati da Schlegel in questa sede; neppure Hurd seppe produrne di così sottili e convincenti;⁴²³ per quanto ne so nessuno è stato in grado di confutare queste argomentazioni. Al contrario le argomentazioni del critico sembrano essere favorevoli al verso tanto quanto il sentimento degli amanti del teatro gli è avverso. Se accordiamo la preferenza alla prosa questo accade solo perché, quando si compongono versi questi o sono perfetti o è bene non utilizzarli affatto, dacché le perfezioni che sono connaturate al dramma mal si conciliano con una versificazione facile e sciolta, e perché in fin dei conti il semplice piacere dell'orecchio non vale né il sacrificio di sublimi bellezze né la fatica estenuante del poeta. Le sarà chiaro che da un siffatto paragone il verso ha tutto da guadagnare, la prosa tutto da perdere: la bellezza ideale continua ad essere prerogativa del verso, mentre la prosa appare un puro e semplice ripiego per chi non sia in grado di raggiungere l'ideale. Ma la causa della prosa è poi veramente così disperata, è veramente tale per cui risulta necessario istituire un paragone così oltraggioso? Qualcuno dimostri che è la prosa e non il verso ad essere connaturata al dramma; oppure che dopo la morte di Molière non avremmo dovuto trasporre il suo *Avaro* in versi, bensì adattare il suo *Misanthropo* in prosa; che anche la tragedia composta in versi è un poema drammatico più debole di quella composta in prosa; è più debole! Perché ciò che conta non sono il ritmo e la cadenza, bensì l'effetto; e perché, di nuovo, la questione pressante è stabilire se ritmo e cadenza accrescono sempre l'effetto o se talora non lo riducono. Dicevo: qualcuno dimostri tutto ciò oppure è meglio farla finita con tutta la polemica. Sarebbe una vergogna avere la meglio non per merito proprio, ma perché la controparte ci ha generosamente ceduto il passo.

Lei dovrà attendere per scoprire se sarò in grado di produrre la summenzionata dimostrazione. Per ora le ricordo che condannare come innaturale la gestualità sublime servirà a poco, proprio come a poco è servito addurre questa argomentazione contro il ritmo sublime del discorso. Possiamo dire che anche la gestualità sublime è un mezzo atto a distinguere l'imitazione dalla natura; anch'essa possiede più grazia, bellezza e attrattiva della gestualità comune, ordinaria; anch'essa dunque è non solo permessa all'attore, ma è legge per lui, perché anche all'attore come a qualunque altro artista corre l'obbligo di adoperarsi al fine di produrre il sommo piacere, armonizzando solo quelle bellezze che sono tra loro compatibili. Se falsa l'espressione di determinati sentimenti, è possibile che commetta un errore; questa analisi esula però dalle nostre competenze; e però egli non sbaglia rendendo le espressioni sublimi, innalzandole al di

sopra della natura; perché questo è non solo lecito ma necessario. Lei si renderà conto, come le avevo preannunciato sin dall'inizio, che le due questioni, quella relativa al ritmo e quella relativa alla modalità rappresentativa, sono in sostanza la stessa cosa, e che dunque fa lo stesso rispondere all'una oppure all'altra.

LETTERA XXXVI

I giudizi formulati dal signor Eberhard sul principio dell'imitazione sono sicuramente più esatti di quelli formulati dalla maggior parte dei suoi predecessori, e io la ringrazio di avermi richiamato alla memoria uno scritto da cui ho tratto nuovi lumi.⁴²⁴ Credo che non avrei avuto difficoltà ad innestare le mie idee su quelle di questo filosofo, per quanto in un certo luogo egli sembri voler accordare la propria preferenza al verso; ma questa volta la mia trama è già perfettamente compiuta e sarebbe faticoso disfare tutto e poi riannodare ogni singolo filo. Preferisco buttare giù i miei pensieri così come nascono, e lascio a lei il piacere di metterli a confronto con quelli del mio amico.

Che il poeta non imiti per il puro piacere di imitare; che il sommo pregio di un'opera poetica non consista nel conseguire la più perfetta somiglianza con la natura, ma nel conseguire il più perfetto effetto, e che per conseguire detto effetto è lecito che la copia si allontani dall'originale, oltrepassando i limiti che sono connaturati alla sua arte; credo che quanto a questo ad oggi siamo tutti d'accordo. Noi vogliamo eliminare tutto ciò che indebolisce o ostacola l'effetto; e vogliamo aggiungere tutto ciò che lo aumenta e lo favorisce. Temo soltanto che molte volte pensiamo a questo effetto in termini troppo generali e consideriamo molte questioni ad esso relative più indifferenti e irrilevanti del dovuto. Sicuramente procurare piacere è lo scopo che ogni poeta si prefigge; ma quanto varie e diverse sono le specie di questo piacere! E quel che si accorda perfettamente con l'una specie dello stesso; quanto poco spesse volte si accorda con l'altra! Quanto il condimento può esaltare la sapidità di una pietanza e rovinare quella dell'altra! Quanto il condimento può rendere sciapa, disgustosa, stomachevole una pietanza! Bellezze che in generale ben si accordano con l'idea di un componimento poetico, possono tuttavia essere in contrasto con un particolare genere poetico, e questo accade quando il piacere dell'anima deve scaturire da un particolare tipo di attività e tutto ciò che disturba questa attività, ostacola necessariamente anche quello. Non si salti allora alla conclusione affrettata, che procurare piacere è il fine che si prefigge il poeta e visto che anche l'uso del verso procura piacere, allora sia lecito, anzi necessario, che ogni poeta usi il verso; prima chiediamoci se per caso il verso non posseda qualche caratteristica particolare che rende gravosa una data specie di attività piacevole dell'anima tanto quanto ne favorisce un'altra.

Il verso non è come si crede null'altro che una comodità generale; non bisogna considerarlo come null'altro che una bella voce, che si esprime solo per mezzo di tonalità nette, piene, pure, e che è per ciò stesso auspicabile in ogni forma di declamazione; il verso di per sé predispone, sostiene, invita

alla declamazione; potenzia la particolare forza interna del discorso, è un mezzo atto ad accentuare il senso del discorso e il sentimento. Ogni metro è imitazione di un dato corso di idee, corrisponde dunque ad una data, particolare specie di sentimento, ad un dato, particolare stato d'animo; conserva il proprio carattere peculiare, che è ora più pronunciato, ora più nascosto. Nell'un caso il metro evidenzia tenerezza e delicatezza, nell'altro ardore e vigore, in un terzo solennità e gravità; se l'uno ballonzola, l'altro si trascina; se quello solleva l'anima, questo la deprime; se l'uno ha un movimento fluttuante, l'altro si muove a scatti. Ragion per cui per nessun poeta è indifferente la scelta del metro; egli lo seleziona con cura a seconda dell'effetto che intende produrre; e se compie una scelta infelice può arrecare grave danno alla sua opera, o rovinarla del tutto.

Si immagini ora un metro uniforme, composto di piedi tutti uguali, forse anche di ritmi tutti uguali: e si renderà subito conto che l'effetto di un poema lirico, descrittivo o didattico può essere enormemente accresciuto dall'uso di un siffatto metro. Ma lo stesso può dirsi per un poema drammatico? Nell'animo del poeta lirico domina un solo sentimento principale da cui l'anima è interamente pervasa, sentimento che si è appropriato di tutte le più occulte forze e propensioni dell'anima, e le ha – per così dire – accordate tutte a un unico tono; poniamo che questo sentimento sia gioia, amore, orgoglio, a farla breve, poniamo che sia uno di quei sentimenti che hanno un andamento uniforme, monotono, regolare: che cosa in questo caso corrisponderà meglio alla natura del sentimento? Cosa se non una successione di piedi altrettanto uniforme, perfettamente conforme all'andamento del sentimento, sarà in grado di produrre nell'animo dell'ascoltatore lo stesso sentimento? Versi più lunghi e regolari, composti di molli, languidi trochei, oppure questi versi più lunghi alternati con regolarità a versi più brevi, sì che la respirazione che fino a quel momento è stata trattenuta, sostenuta, si fa lieve: quanto questi versi si conformano al sentimento mesto e languido del poeta elegiaco! Un sentimento che procede dall'inizio alla fine con la stessa lentezza, senza salti bruschi, senza svolgimenti e trapassi rapidi! Quanto nell'ascoltatore il medesimo corso delle idee potrà essere favorito per mezzo di una successione di impressioni sensibili ad esso tanto analoga, tanto conveniente! E nel caso del poeta descrittivo, quando questi abbia ricevuto dalla totalità del suo oggetto, considerato in tutte le sue parti costitutive e in tutti i suoi contrassegni, un'impressione principale, decisa e durevole, di stupore, soddisfazione, commozione simpatetica; nel caso del poeta didattico, quando l'immediata, amara indignazione per i vizi che sono oggetto della sua reprimenda, quando il senso solenne della grandezza, dell'importanza, della magnificenza delle verità che afferma, compenetrino tutta la sua anima, facendo confluire tutte le sue forze verso un solo interesse dominante: quanto il metro scelto e adattato con cura accrescerà

nel caso del primo la forza delle sue descrizioni, nel caso del secondo l'energia delle idee che va predicando! Se si producono delle piccole mescolanze, delle sfumature, con quanta facilità è possibile articularle attraverso la cadenza e la misura delle singole parole, differendo le cesure, introducendo di proposito delle piccole irregolarità, distribuendo in maniera sempre nuova e sempre diversa i periodi! Poniamo pure che in natura non accada e che non sia verosimile che un cuore colmo di sentimento, un intelletto affaccendato nell'indagine di verità importanti curi con tanta attenzione anche la parte meccanica del discorso: questa parte meccanica, purché venga abilmente occultata la fatica che costa, contribuisce ad accrescere l'effetto a cui si tende; e l'effetto è la prima, la somma legge del poeta.

Completamente diverso è il caso del poeta drammatico, sia tragico che comico. Senza entrare troppo nel merito dell'effettiva natura del genere drammatico, possiamo riconoscere a prima vista che in questo caso l'anima non deve essere compresa da un unico sentimento, che deve essere percorsa da una molteplicità di sentimenti e che tutta la bellezza e tutto l'effetto dei lavori drammatici si basano proprio su questa ben collegata molteplicità. Per conseguire questo fine ultimo come può essere vantaggioso per il poeta legarsi totalmente a uno stesso metro che resta fisso e immutato? Indebolire l'espressione di così tanti sentimenti attraverso il disaccordo che regna tra la parte meccanica e il senso interno del discorso, lasciando parlare in trochei - trochei in cui si esprime la compassione dolce e commossa - anche l'ira impetuosa e violenta; e in giambi - giambi in cui si riversa l'ira - anche la compassione dolce e commossa? Gli antichi che sembrano essere stati più accorti di noi a rilevare queste incongruenze sconvenienti, proprio per questo nelle loro opere teatrali rinunciarono totalmente al metro uniforme, variando senza esitazione i piedi, ogni qualvolta i cambiamenti occorsi nella natura della passione sembravano richiederlo; e probabilmente non sarebbe un compito totalmente ingrato quello di un novello Demetrio Triclinio che volesse passare al vaglio i tragici greci con l'intenzione dichiarata di verificare ogni volta la ragione dei cambiamenti occorsi.⁴²⁵ In verità Quintiliano ha criticato Terenzio per non essersi totalmente attenuto al giambo a sei piedi;⁴²⁶ ma per questo quanto amaramente e beffardamente è stato avversato da Bentley!⁴²⁷ Io ritengo che Quintiliano sia giustificabile; e tuttavia Bentley ha ragione da vendere quando afferma che è paradossale e disdicevole costringere l'espressione di ogni sorta di affetti, spesso del tutto opposti, nello stesso metro invariabile. Sicuramente la declamazione, ove occorranò determinati metri - e questo è già meno il caso dell'alessandrino rispetto al giambo di dieci piedi - può rendere meno evidente l'errore e di tanto in tanto renderlo addirittura impercettibile; ma l'effetto che si produrrebbe sarebbe pur sempre maggiore se andassimo incontro all'attore

distribuendo acconciamente i piedi, invitandolo per mezzo del ritmo alla retta maniera di declamare, indicandogliela, prescrivendogli, per così dire, il tono della stessa; in breve, se anziché complicargli le cose, glielie semplificassimo.

I poeti moderni, tanto i nostri quanto gli stranieri, sembrano aver tenuto conto più del giudizio di Quintiliano che dell'esempio di Sofocle e di Menandro. Per quel che al momento mi sovviene, hanno preferito tutti il metro uniforme a quello misto e alternato; inoltre i più si sono sottomessi alla costrizione della rima, senza badare alle ragioni addotte da diversi critici, soprattutto da Isaac Vossius, contro questo duplice abuso.⁴²⁸ Probabilmente è stata la forza dell'abitudine o anche una certa confusa percezione della maggiore bellezza dei metri uniformi che li ha portati a incaponirsi contro le ragioni della critica. Per quanto queste ragioni a me sembrano ancora e sempre vere e inconfutabili, ciò non di meno, chi come me vorrebbe bandire ogni sorta di versificazione dalle vere opere drammatiche e in luogo di questa introdurre la prosa, le considera ancora insufficienti. Queste ragioni lasciano ancora impregiudicata quella mescolanza di metri che è propria degli antichi; come pure lasciano impregiudicati quei metri, quali l'esametro, che non saprei come altro definire se non malleabili, metri che ammettendo piedi di diversa natura sono per ciò stesso suscettibili di un'espressione più varia. Così volendo sgomberare il campo anche da questa tipologia di versi, mi rendo ben conto che dovrò produrre, ricavandolo dalla natura stessa del dramma, tutt'altro ordine di argomentazioni a sostegno della mia scelta.

LETTERA XXXVII

È un'osservazione fatta già da lungo tempo, le cui importanti conseguenze sono state però approfondite ancora troppo poco, quella secondo cui il poeta epico compare in prima persona nelle sue opere, mentre quello drammatico si nasconde alla vista. Il significato effettivo di questa osservazione si comprende probabilmente meglio ponendo la questione nei seguenti termini: nel racconto compare un unico personaggio che gestisce con tutto l'agio il momento presente; che prim'ancora di comunicare ad altri le proprie idee, le ha già accolte, sviluppate e coltivate; che al momento presente è preso da null'altro che da quelle idee; nel dramma compaiono invece personaggi che in quel dato momento sono effettivamente in preda all'agitazione; personaggi che comunicano i loro sentimenti nel momento stesso in cui ricevono una data impressione; le loro idee nel momento stesso in cui le concepiscono; che non sono mai occupati esclusivamente dallo sviluppo di quelle idee e di quei sentimenti, bensì intendono sempre perseguire una mira, i loro pensieri sono sempre proiettati in avanti, verso l'avvenire, sono sempre soggetti a cambiamenti e rivolgimenti della loro condizione interiore o esteriore, cambiamenti e rivolgimenti che ora producono personalmente ora sono indotti da altri. Nel racconto prestiamo ascolto a un testimone che abbraccia già con lo sguardo gli eventi e tutte le loro conseguenze, le parti e tutte le loro relazioni; che inoltre vuole farci assumere il suo punto di vista, che vuole comunicarci l'impressione che ha prodotto su di lui una catena di eventi già totalmente passati, che ormai hanno interesse solo per la fantasia; a costui è concesso tralasciare o condensare gli eventi meno importanti; gli è concesso comunicare solo le conclusioni di interi discorsi, di intere serie di sentimenti che si avvicendano nell'anima, di lunghe e inquiete riflessioni; quando lascia parlare i personaggi può offrire un sunto dei loro discorsi, purché non ne falsi il contenuto essenziale, istituire collegamenti tra le idee, collegamenti che quando queste idee erano in fieri, non esistevano né potevano esistere; in qualità di testimone che ricorda meno le parole delle cose può attribuire ai personaggi espressioni sue proprie e conferire alla loro lingua soltanto il tono del sentimento ogni volta dominante. Nel dramma prestiamo ascolto ai personaggi stessi, per i quali esiste solo il presente, mentre il futuro è e resta futuro; essi ci si presentano nelle diverse situazioni in tutta l'individualità del loro carattere, ci mostrano ogni più piccola modificazione intervenuta nella loro anima, ogni debole, mutevole impressione che essi di momento in momento producono gli uni sugli altri, influenzandosi reciprocamente e ininterrottamente; ogni sentimento che nasce, si dibatte, in parte si dilegua, si volge altrove, ritorna, e infine

svanisce, ogni decisione appena presa e già nuovamente rigettata, che si modifica in rapporto alle circostanze, viene abbandonata, viene fissata.

Tutti i tratti che ho sin qui addotto sono riconducibili alla sola idea della presenza, che è ciò da cui dipende tutto il particolare effetto del dramma. In questo caso il piacere ha manifestamente il proprio fondamento in quella più compiuta cognizione della maniera in cui un'azione di momento in momento si ordisce, si complica, si capovolge e si conclude; in quella più esatta conoscenza della natura complessiva dei personaggi che momento per momento ci si rivelano in tutta la loro individualità; in quella più intima partecipazione al destino dei personaggi coinvolti nell'azione; una partecipazione che può essere così completa e vivace solo quando si conoscano perfettamente i loro pensieri più segreti e tutta la sostanza della loro condizione esteriore e interiore.

Ciò posto, ora richiami alla mente il principio secondo cui il poeta deve evitare tutto ciò che indebolisce l'effetto, e attenersi nella maniera più scrupolosa a tutto ciò che all'effetto giova. Se riferiamo questo principio al poeta drammatico, ne consegue la regola per cui egli non deve introdurre niente nella sua imitazione che possa anche solo minimamente offuscare l'idea della presenza, men che mai qualcosa che possa distruggerla. Tutte quelle modificazioni che il poeta apporta ad una data materia, al fine di accrescere la commozione, evitare delle noiose e fastidiose caratterizzazioni troppo particolareggiate, dare maggiore risalto al carattere dei personaggi e alle situazioni, non devono mai nuocere alla rappresentazione; devono tenere salda la percezione che l'azione si stia svolgendo nel momento presente, che idee, sentimenti, propositi si stiano sviluppando proprio in quel momento. L'anima umana ha un'infalibile consapevolezza di sé; ricerca negli altri la sua stessa natura, riesce ad identificarsi con gli altri solo a patto di ritrovare in essi la sua stessa natura. Uno scarto totale rispetto a ciò che l'anima percepisce come la sola realtà vera deve immancabilmente distruggere l'impressione; uno scarto di minore entità deve quanto meno indebolire, frenare, confondere quell'impressione. Allora, nel dramma bando a tutto ciò in cui l'anima coglie la sia pur minima contraddizione, la più lieve dissonanza con la propria indole; bando a tutto ciò che l'anima, sostituendosi ai personaggi coinvolti nell'azione, non è in grado di provare in sé, così come viene rappresentato nel dramma; bando a tutto ciò che la sua natura si rifiuta di sentire; a tutto ciò che trova un qualunque ostacolo, che incappa in una qualunque difficoltà nelle leggi che governano le sue stesse forze.

E ora, amico mio, mi conceda, di conferire forza probante ad alcune esperienze che stimo essere indispensabili, trasformandole in altrettanti quesiti che le sottopongo. Perché come è possibile, se non facendo riferimento all'istinto sicuro, infallibile di altri, avvalorare esperienze radicate nel profondo dell'anima?

Allora, primo quesito: come ogni effetto che non abbia una causa, non troverebbe inopportuno anche ogni tono di sentimento, laddove non c'è alcun sentimento e probabilmente mai potrà esserci? Non la offenderebbe in egual misura ogni esagerazione del tono, laddove sia il carattere sia la condizione del personaggio richiederebbero un grado minore di sentimento rispetto a quello conferitogli? E quando in un dramma ai momenti di agitazione si mescolano molto spesso quelli di quiete; quando, non di rado, i discorsi più freddi e indifferenti devono essere pronunciati non soltanto dai personaggi secondari, bensì dagli stessi protagonisti: in questi casi ogni tono inopportuno, appassionato, anziché procurarle piacere, non distruggerà piuttosto la condizione atta a produrre il suo piacere? L'eccessiva uniformità del tono non recherà pregiudizio proprio al pregio principale delle opere drammatiche, ovvero la bella e giusta sequenza e gradazione dei sentimenti?

Secondo quesito: il suo istinto non le suggerisce che nessun oggetto può impadronirsi sin dal primo istante dell'anima tanto da conformare repentinamente quello che è stato sino a quel momento il corso irregolare, trascurato delle sue idee ad una regola ben determinata; così che l'anima con tutte le sue idee e tutti i suoi sentimenti si accordi immediatamente a un unico tono? Non trova che non si possa passare bruscamente dallo stato di quiete ed indifferenza allo stato proprio di un affetto ben deciso? Che per produrre un moto dell'anima determinato e uniforme di qualsivoglia genere è, per così dire, necessario sottoporre l'anima a diversi scuotimenti, a diverse sollecitazioni successive? E quando nel dramma si dà così spesso il caso di sentimenti che cominciano a formarsi proprio in quel momento; quando in questi primi momenti i sentimenti hanno ancora una fisionomia così indecisa, ambigua; quando alcuni di questi sentimenti si sono manifestati appena per un momento, e si sono già nuovamente dileguati, si sono trasformati, si sono combinati ad altri sentimenti di diversa natura; anche in questo caso tutto ciò che rimanda a quell'unico tono, a quel preciso stato d'animo e a quel preciso sentimento non pregiudicherà l'illusione, e non ci renderà difficile sostituirci ai personaggi rappresentati? O - a dispetto di ogni legge generale della natura, a dispetto del principio di continuità - lei crede che se è vero che non riusciamo a provare sentimenti per noi stessi, possiamo però ben farlo per altri?

Terzo quesito: se lei osserva se stesso con un po' più di attenzione, non si rende conto che nell'anima le idee procedono in quella maniera assai evidente solo quando l'anima, unitamente al suo sentimento, è occupata da un solo oggetto interessante, e non investe nessun'altra delle sue forze in nessun'altra idea? Che il sentimento non può mai impadronirsi totalmente del cuore, se la testa è in pari tempo piena zeppa di progetti? Se la ragione medita sui mezzi atti a conseguire i propri fini? La forza dell'anima non viene indebolita soltanto da una siffatta ripartizione delle sue facoltà: anche

i sentimenti legati alla buona o cattiva prospettiva di riuscita, alla natura di diversi espedienti, alla possibilità di diverse conseguenze, al rapporto con diversi coadiuvanti, anche questi sentimenti riducono la forza del sentimento principale, producono combinazioni e deviazioni di mille specie, che non sono conciliabili con quella maniera di procedere e quel ritmo delle idee assolutamente evidente. E se in effetti i personaggi del dramma hanno solo assai di rado l'agio di abbandonarsi alle impressioni che ricevono; se invece ogni impressione che accolgono risveglia in loro l'attività, riempie loro la testa di progetti, mentre l'approfondimento e l'esecuzione di questi progetti riempiono loro il cuore di sentimenti di diversa specie; allora anche in questo caso non deve di nuovo tutto ciò che è contrario a quella suddivisione e dispersione della forza d'animo, tutto ciò che è indicativo di un gioco libero e ozioso della fantasia o che indica piuttosto una parziale occupazione dell'attenzione, mettere in pericolo l'illusione? E quando quest'illusione, questa fede nella verità e nell'essere qui e ora viene penalizzata; allora non devono essere necessariamente penalizzate anche la commozione e il piacere?

Quarto quesito: in fondo alla sua coscienza non c'è la consapevolezza che un trapasso troppo repentino da un sentimento evidente ad un altro spesso è molto più falso, molto meno conforme alla natura dell'anima di un subitaneo trapasso dalla quiete ad un sentimento. Che, ad esempio, per lei è impossibile passare immediatamente dall'ira violenta al tenero amore, o dalla profonda malinconia alla gioia vivace? Che ci vuole tempo prima che un cielo completamente nuvoloso torni nuovamente terso e sereno? Oppure che il mare mosso e spumeggiante si calmi tornando simile alla superficie di uno specchio? Dunque, quando nel dramma assistiamo all'avvicinarsi dei sentimenti, tutto ciò che è contrario alla gradualità che si dà in natura, ogni salto, ogni trapasso repentino, tutto ciò non ostacolerà l'illusione e con l'illusione l'effetto, proprio perché non riusciamo ad essere partecipi di tutto ciò?

Non riesco ad immaginare che lei possa rispondere negativamente ad uno qualunque di questi quesiti, o che possa non riconoscere come vera e giusta una qualunque delle esperienze che ho sin qui addotto. Aggiunga a queste esperienze l'osservazione contenuta nella mia ultima lettera, osservazione che è stata formulata in tempi remoti: quella secondo cui esiste una corrispondenza perfetta tra il ritmo del discorso e lo stato d'animo, che una data, precisa successione di piedi rimanda ad un dato, preciso sentimento, e che questo sentimento non può essere in disaccordo con il sentimento che deve essere effettivamente indicato e risvegliato, senza che quest'ultimo ne risulti indebolito o confuso; dicevo: vi aggiunga questa osservazione e la questione se il poeta drammatico debba usare o meno il verso è bella che risolta. Se il poeta lo usa in tutta la sua opera, assai spesso offenderà il buon gusto riferendo un tono importante a un oggetto che tale non è; e incapperà

in una delle seguenti difficoltà: o in discorsi che sono troppo ordinari per il verso, oppure in discorsi di contenuto troppo elevato; egli indicherà, attraverso una tensione troppo uniforme del ritmo una troppo uniforme precisione e stabilità del sentimento, guastando, così facendo, il solo carattere bello, vero, drammatico della rappresentazione di sentimenti che nascono, crescono, si combinano in vario modo, scemano e una volta di più si dileguano. Se non lo usa dappertutto, allora passando dalla prosa al verso ci sarà pur sempre un salto, e quasi ovunque il metro conferirà al corso delle idee una precisione che il personaggio nel momento presente non può ancora avere, e un attimo dopo non potrà conservare; una precisione che è sempre falsa quando, mentre proviamo un sentimento, dobbiamo nello stesso tempo pensare, considerare, fare progetti, perseguirli, imporli. Nel bel mezzo di un'azione intricata, mentre sorgono, si modificano, spariscono, i sentimenti dell'anima non sono altro che approssimazioni; se vogliamo accordare armonicamente il ritmo a questi sentimenti, com'è fuor di dubbio che vada fatto, allora il ritmo, al pari dei sentimenti, deve consistere in null'altro che in approssimazioni; e non c'è modo di produrre queste approssimazioni se non mescolando liberamente diverse specie di piedi e ritmi; ma una siffatta libera, varia mescolanza è prosa; e allora eccole dimostrato, com'era mia intenzione fare, che la prosa è insita nell'ideale stesso del dramma. Le ragioni che ho addotto sono ragioni di carattere generale; e sono valide sia contro i metri uniformi e stabili, sia contro quelli risultanti dalla mescolanza di piedi di differente natura. In particolare contro i primi vale anche l'argomentazione che ho addotto nella mia ultima lettera relativa a un'uniformità dei piedi che non è adatta alla molteplicità dei sentimenti; così come contro i secondi vale in particolare l'argomentazione relativa a una rapidità dei trapassi che non è adatta alla costanza, alla maniera graduale in cui si sviluppano i sentimenti. Ogni modificazione troppo repentina del tempo già indicato è sfavorevole, perché inibisce e disturba l'anima; vengono disattese le aspettative che anticipavano il discorso; ci sbagliamo, ci perdiamo; perdiamo quella facilità esente da costrizioni, con cui dovremmo perseguire le idee. Era proprio questo, secondo me, il sentimento che animava Quintiliano quando formulò il giudizio a cui ho fatto di recente riferimento, ed è su queste basi che, se la cosa dovesse servire, imposterei la sua difesa contro le accuse mossegli da Bentley.

Per quel che concerne il metro plasmabile che ammette non solo cesure diverse, ma anche specie diverse di piedi, prima di ogni altra cosa chiedo: come pensiamo di organizzarlo? Se vogliamo adottare un verso così poco caratteristico, così pacato, così prossimo alla prosa, quale è il giambo, permettendo al poeta di sistemare le cesure a suo piacimento, di combinare i giambi con qualunque specie di versi voglia e nella quantità che gli aggrada, magari senza neppure badare a qualche piede in più o in meno;

allora basterà spingere questa libertà fino a un dato livello e ci ritroveremo tra le mani versi che non sono più riconoscibili come tali: versi sui quali anche un Bentley dovrebbe intervenire arbitrariamente per poterli rendere riconoscibili. Se vogliamo un metro che si attenga a un dato ritmo e a una data natura di piedi, allora devo chiedere di nuovo: come pensiamo di trattarlo? In modo tale da poterlo a stento riconoscere? In modo tale da distruggerlo praticamente, introducendovi cesure che non gli appartengono, non badando alle sillabe lunghe e alle brevi, accumulando vocali che collidono tra di loro, realizzando intrecci inconsueti? Ritengo che sia possibile trattare il verso in questo modo; ma non sarebbe una follia e non sarebbe fatica sprecata comporre versi che producono lo stesso effetto della prosa? Se vogliamo un metro che sia effettivamente un metro e che come tale venga trattato; allora questo deve avere sempre il suo tono dominante, il suo carattere fondamentale permanente; e ora, si badi bene, se così facendo non si arreca pregiudizio all'illusione della rappresentazione drammatica! È fuor di dubbio che un tale metro torni utile al poeta epico, sul quale il complesso dell'azione, che egli domina totalmente con lo sguardo, ha già prodotto un determinato effetto permanente: nella sua anima domina una certa disposizione generale, che si manifesta ove più ove meno nelle differenti parti del suo discorso, senza mai smarrirsi; e visto che il poeta epico vuole che lo spettatore assuma il suo punto di vista, vuole che consideri tutto a modo suo e facendo propri i suoi sentimenti; dal momento che ha la facoltà di evitare, condensando o tralasciando, tutto ciò che per il verso risulterebbe freddo e indifferente; dal momento che anche quando fa parlare in prima persona i suoi personaggi, può in certa misura plasmare il loro linguaggio; allora quest'unico tono fondamentale permanente dell'opera, nel suo caso, è molto adatto. Ma come può esserlo nel caso del poeta drammatico, dal momento che nella sua opera i personaggi stessi si mostrano con i loro differenti caratteri e interessi? Dal momento che questi personaggi vedono solo il presente con chiarezza, mentre il futuro, se non è proprio avvolto nelle tenebre, si trova quanto meno in una penombra incerta? Dal momento che ciò che i personaggi sentono non scaturisce dall'impressione che ricevono dal complesso dell'azione in divenire, ma sempre soltanto dall'impressione prodotta da singoli eventi e singole situazioni? Dal momento che i personaggi sicuramente anche proprio in virtù dei loro differenti caratteri e interessi, saranno toccati in maniera molto diversa dal tutto? Dal momento che i personaggi comunque ... Ma perché continuo a ripetere argomentazioni che ho già esposto sopra e che valgono in generale contro ogni metro, dunque anche contro quello plasmabile?

Ora sulla base di tutte queste argomentazioni, credo di poter affermare che, a parità di tutti gli altri pregi, il dramma in versi è meno poetico di quello in prosa, perché se - e questa è la spiegazione migliore - l'essenza della

poesia consiste nella perfezione sensibile del discorso; allora rientra incontestabilmente in questa perfezione che tutto si accordi nella maniera più esatta, e che dunque anche il ritmo sia perfettamente conforme al contenuto veicolato dalle parole e questo contenuto ogni volta al contegno dell'anima? Penso di potermi spingere ancora oltre e di poter affermare che comporre un dramma in prosa rende più gravoso l'impegno del poeta, comporlo in versi facilita la sua impresa. Chi si è cimentato in questo genere conosce la difficoltà della sfida: ovvero rappresentare, attraverso il discorso, una completa, ininterrotta successione di sentimenti, in maniera tale che ciascun sentimento conservi il suo effettivo grado di forza, la durata necessaria, la sua esatta gradazione, e in maniera tale che da nessuna parte sia riscontrabile un qualche elemento che non ha ragion d'essere, che da nessuna parte vi sia una falla o una crepa. Il carattere innaturale del verso fa passare inosservate parecchie altre innaturalzze; la mancanza di talune sfumature, di talune sottili combinazioni e preparazioni viene occultata; la lingua viene impercettibilmente ingentilita, e in questo modo si riduce la straordinaria difficoltà di trovare ogni volta le espressioni più vere, più adeguate, né troppo elevate né troppo comuni, né troppo forti né troppo deboli. Utilizzando il verso viene scompigliato meno vistosamente anche l'ordine in cui i pensieri sorgono nella maniera più autentica, separatamente e in successione, si incrociano, vengono interrotti, ritornano: un ordine che solo il genio veramente entusiasta è in grado di trovare e di cui solo una sensibilità assai acuta coglie la mancanza.

Non voglio fare torto alla sua sagacia applicando in maniera dettagliata questo ragionamento concernente il ritmo alla mimica. Lei si ricorderà sicuramente del parallelo che ho istituito tra tutte le arti musicali; e allora si renderà conto da sé della generale validità dei principi che ho applicato; riconoscerà come attraverso questi principi vengano determinati, unitamente al ritmo, anche l'atteggiamento e la declamazione, nella misura in cui cose del genere si lasciano determinare. In questo caso non è possibile stabilire con esattezza il limite; non possiamo fare altro che mettere in guardia contro gli eccessi più evidenti, e indurre il genio a cercare ogni volta la soluzione migliore e più autentica. Laddove, come in questo caso, è in gioco un'infinita varietà di approssimazioni, sono inutili tutti i tentativi di fissare delle norme totalmente definite.

LETTERA XXXVIII

Fa dell'ironia o è serio quando definisce assai sottili le argomentazioni da me addotte contro l'uso del verso nel dramma? Purché non contesti la verità di quelle argomentazioni, allora sottigliezza potrebbe pur sempre significare debolezza: le ricordo che il ritmo contribuisce solo in minima parte all'effetto complessivo del dramma; che un tale contributo può apparire debole senza per questo essere nullo; che finanche la corda più salda è null'altro che un intreccio di fibre, fibre che la mano di un bambino è in grado di ridurre in brandelli; e che però queste stesse fibre tutte intrecciate sono in grado di fermare un Ercole. Ad un'attenta analisi tutti i nostri sentimenti più possenti, tutti i nostri piaceri più vivaci sono null'altro che il risultato di inezie, ciascuna delle quali in sé e per sé sembra essere priva di valore e di significato, ma che non per questo è effettivamente tale. Il fatto che il mio ragionamento contro il verso la preoccupi così tanto in rapporto all'opera lirica mi aiuta a comprendere una cosa che finora mi sfuggiva: la sua difesa così zelante, quasi - oserei dire - appassionata della rappresentazione pantomimica. L'arte musicale è per lei l'arte regina, e lei dichiara apertamente il suo disprezzo nei confronti di una certa critica, che a suon di fredde congetture vorrebbe bandire dalle scene un'arte così deliziosa, privandola di una delle fonti precipue del suo piacere. Certo, questo sarebbe un colpo basso da parte della critica, ma non le sembra che anche da parte sua sia poco caritatevole ascrivere una tale intenzione alla critica; proprio a quella critica che è già stata così indulgente nei confronti della pantomima, e dalla cui destrezza e compiacenza avrebbe potuto aspettarsi che avesse già lì, bell'e pronta, a disposizione una qualche piccola distinzione che tornasse utile anche all'opera lirica? È vero: se nel dramma già i metri più pacati e la declamazione oratoria sono riprovevoli, allora lo sono a maggior ragione i metri lirici così caratteristici e la declamazione più sublime, il canto. Ma questo canto che è ciò che rende appunto necessario quel metro, possiede una tale infinita dolcezza; incanta e ammalia l'anima per mezzo del più voluttuoso tra i sensi più sottili, la immerge così profondamente nel godimento del presente, che non percepiamo più, o piuttosto non prestiamo attenzione al contrasto tra l'espressione e lo stato d'animo da esprimere, alla sostituzione dell'effetto lirico con quello drammatico. La verità della rappresentazione viene però indebolita e di conseguenza anche l'effetto; tuttavia ciò che si perde per un verso si acquista per l'altro; quel che manca in verità viene compensato dalla bellezza. Le stesse insulsaggini dell'intreccio, le incoerenze negli eventi, quanto di inopportuno vi è nei sentimenti, restano occultate; non ci accorgiamo del filo grossolano e disuguale, grazie alle perle che il compositore vi infila. A un effetto così importante, possente non si può

minimamente paragonare quello prodotto dal semplice metro. La forza precipua, per mezzo della quale il metro esplica la sua azione, è la sua armonia con lo stato d'animo; laddove questa armonia manca, come nel caso del dramma, resta solo il piacere sensuale, che la cadenza e il suono regolare procurano all'udito; e questo piacere è troppo fiacco, troppo freddo, perché possa ostacolare o compensare la percezione e il sentimento della più piccola deviazione dalla verità. Lei dirà che tuttavia esistono opere in versi che producono una commozione non comune, e questo glielo concedo, ma le chiedo: qual è la ragione di questa commozione? È, come nel caso dell'opera, il falso che si sostituisce al vero? O non è piuttosto ciò che questo falso non è stato in grado di corrompere della restante verità e bontà dell'opera? Elimini dall'opera quanto vi è di falso, e ne avrà ridotto l'effetto; lo elimini dal dramma parlato e ne avrà accresciuto l'effetto. L'ideale dei due generi è troppo diverso perché si possa desumere con sicurezza qualcosa dell'uno dall'altro.

Lei era scontento del giudizio piuttosto audace che avevo formulato a proposito del dramma degli antichi greci, e ha cercato di giustificare l'uso del verso in quelle opere anche sulla base della motivazione che quel dramma era una sorta di opera lirica e la sua declamazione una sorta di canto. Indubbiamente avrei dovuto menzionare questa circostanza e se lo avessi fatto, mi sarei espresso – non so se con maggiore esattezza, questo resta da vedere – con maggiore calma e cautela: ciò che avrei contestato ai greci non è il vero, completo ideale del dramma, ma soltanto l'ideale di un dramma puro, scevro da legami con le altre arti, un dramma che opera solo attraverso i mezzi suoi propri. Così facendo, la proposizione che per me sola ha importanza, resterebbe intatta: l'esempio dei greci non avrebbe potuto essere vincolante per noi; perché probabilmente l'uso del verso aveva il proprio fondamento esclusivamente nel proprio ideale particolare; era necessario solo a causa dell'altra arte che era ad esso associata, e nel momento in cui quest'arte fu separata dal dramma, l'uso del verso divenne non solo superfluo, ma addirittura dannoso. Utilizzi questa proposizione formulata meglio e con maggiore calma, come meglio crede; ma mi assolva totalmente dal sospetto di voler screditare i greci.

Contro la generalità della regola della moderazione dell'azione, lei solleva due obiezioni, la prima delle quali io riconosco essere totalmente esatta. L'attore deve senza dubbio adattarsi al poeta, e quando l'opera teatrale è in versi – dovrei dire con maggiore precisione: quando l'opera teatrale è stata composta utilizzando un metro troppo caratteristico, e quando con il ritmo è esagerato contemporaneamente tutto il tono del linguaggio – allora anche l'atteggiamento, proprio come la declamazione, deve senza dubbio eccedere la verità. Questa è la stessa cosa che ci ha detto Diderot quando ha affermato che in scena si deve esagerare o tutto o niente; ed è la stessa cosa che avevo in mente anch'io quando ho giustificato gli attori tragici francesi,

puntando il dito contro i loro poeti, e ho criticato Ekhof per l'eccessiva naturalezza con cui ha interpretato taluni personaggi ampollosi.⁴²⁹ È pur vero che una siffatta tensione dell'azione produce sempre una contraddizione; tuttavia questa contraddizione da meno nell'occhio, è più semplice, e per queste due ragioni più impercettibile, quando, per lo meno, c'è armonia tra tutti i contrassegni esteriori dei sentimenti, rispetto a quando o questi mezzi atti a caratterizzare i sentimenti, ovvero parole, ritmo, atteggiamento, declamazione, sono in disaccordo tra loro stessi, o una parte di questi medesimi mezzi è in disaccordo con lo stato d'animo. Dal che si evince che l'idea che fosse meglio attaccare l'uso del verso, verso al quale sono e in parte devono essere legati anche i restanti errori, piuttosto che scagliarsi assai sconsideratamente contro una recitazione con i muscoli tesi, sovraccarica, non era un'idea così infelice. Ho attaccato il male laddove era d'uopo farlo: alle radici, e avrei sbagliato se avessi indirizzato i miei ammonimenti semplicemente all'attore senza rivolgerli in pari tempo e soprattutto al poeta.

Ritengo che la sua seconda obiezione si fondi su un malinteso. L'osservazione secondo cui presso talune popolazioni la natura stessa è ciò che presso di noi sarebbero l'esagerazione e l'affettazione, o non coglie nel segno, o se lo fa, è falsa. Domanda: presso quelle popolazioni più vivaci a cui lei si riferisce, non esiste alcuna differenza tra danza, gestualità dell'oratore e atteggiamento comune? Non esiste alcuna differenza tra canto, declamazione solenne e tono della vita quotidiana? Tra verso, ritmo sublime e ritmo facile e ordinario della conversazione? Perché, come abbiamo osservato, tutte queste cose sono reciprocamente in relazione, in rapporto. Se quelle differenze esistono dappertutto, e in particolare presso i popoli più raffinati e civilizzati; allora dalla sua osservazione non consegue in alcun modo che il vero atteggiamento drammatico non sempre debba mantenersi entro certi limiti; ne consegue solo che questi limiti non sono gli stessi presso tutti i popoli; che presso l'un popolo tutto è più focoso, vigoroso, elevato, presso l'altro tutto è più freddo, debole, moderato. E questo ci porta a un'osservazione che è già stata fatta spesse volte, e che oltre a quello addotto, ha altri motivi ancora, totalmente diversi: e cioè che tutto il valore di un attore può essere percepito e giudicato solo da quegli individui in mezzo ai quali, e seguendo i dettami dei quali si è formato; e che egli può presentarsi al pubblico in tutto il suo splendore solo sulle scene patrie, non nei teatri stranieri.

Come vede faccio conto che la sua obiezione sia riferita solo al fuoco vero, naturale di determinati popoli, non a quel fuoco falso, affettato, che probabilmente presso questo o quel pubblico è diventato una moda. Lei non vorrà imporre sulle scene come vera natura quegli sconci innaturali che con ogni probabilità derivano proprio dalla pratica scenica.

Concludo questa serie di singole riflessioni con un'altra riflessione, che non è stato lei a occasionare, ma che mi auguro non le risulti sgradita. È stata sollevata la questione se sia lecito che l'oratore sacro si formi seguendo i dettami prescritti all'attore, e se sia lecito che ne imiti toni e movimenti. E proprio di recente ci si è accapigliati in proposito. La mia risposta è che sì, è lecito, e no, non è lecito, a seconda dei casi. No, non è lecito, nella misura in cui i pensieri e il carattere nella maggior parte dei ruoli non si accordano minimamente con i pensieri e il carattere dell'oratore sacro; e di nuovo no, non è lecito, nella misura in cui i due generi, il dramma e l'orazione, sono troppo differenti perché anche l'azione non debba essere completamente diversa. I personaggi del dramma espongono pensieri che stanno nascendo proprio in quel momento; il predicatore pensieri che ha già meditato in precedenza; i primi si trovano in uno stato di effettiva agitazione esteriore e sono in bilico tra idee e sentimenti; il secondo se ne sta in uno stato di calma esteriore, ed è occupato da un solo oggetto, come pure da un solo sentimento principale permanente, che può sviluppare a proprio piacimento. L'oggetto del monologo di Amleto sul suicidio è estremamente importante; quello che l'anima assume è un contegno solenne; tono e gestualità possiedono solennità e gravità; e però: perché questo tono e questa gestualità non si addirebbero anche al pulpito? Perché Amleto è totalmente sprofondato in se stesso, e proprio in quel momento va lambiccandosi il cervello, passando di idea in idea, di dubbio in dubbio, e perché questa non potrà mai essere la condizione di un pubblico istitutore. Tuttavia rispondo anche, che sì, è lecito, nella misura in cui nell'opera teatrale possono darsi dei passaggi che sono già stati ponderati in precedenza dai personaggi, che vengono esposti senza inconvenienti e senza interruzioni nella loro coerenza; e che pertanto equivalgono sostanzialmente a dei discorsi; e di nuovo sì, è lecito, nella misura in cui questi passaggi possono essere pieni di dignità, i caratteri dei personaggi seri, nobili, perfino sublimi. Gli ammonimenti che nel secondo atto il *Padre di famiglia* di Diderot rivolge a sua figlia e a suo figlio sono siffatti discorsi ponderati e preparati in precedenza;⁴³⁰ certo in questi discorsi c'è molto sentimento, un sentimento profondo; ma chi vuole bandire dal pulpito anche il tono del sentimento e trasformare l'oratore sacro in null'altro che un freddo moralista? È sufficiente che il sentimento che domina in questi discorsi sia tra i più nobili, e che sia un padre saggio e affettuoso ad esprimerlo; un carattere questo che tra tutti quelli che conosco, mi sembra essere il più venerabile in assoluto. Che cosa in questo caso può allora impedire all'oratore di fare del teatro la propria scuola, e di eleggere un attore eccellente a oggetto del proprio studio? Se solo in molti avessero visto un Aufresne o un Ekhof!⁴³¹ Se fossero in molti gli individui capaci di comprendere ed imitare ciò che hanno visto fare a uomini del genere! Pretendere come tono del sentimento un semplice, insignificante

movimento delle mani significa pretendere dall'oratore di smentire il suo tono attraverso i suoi movimenti; i suoi movimenti devono sempre esprimere, ma devono essere moderati, composti; e tali erano nel suddetto caso e in altri casi analoghi i movimenti di un Aufresne e di un Ekhof.

LETTERA XXXIX

La regola della leggerezza della recitazione, o se lei preferisce, il monito contro l'esagerazione e la recitazione con i muscoli tesi, che probabilmente finora ho esposto un po' troppo dettagliatamente, aveva il proprio fondamento nel carattere peculiare del genere drammatico, che ci mostra ogni cosa in divenire, e che pertanto non consente alcuno stato d'animo deciso, permanente, non consente di indulgiare in uno stesso sentimento, non consente alcun ozioso sviluppo di pensieri e passioni. Spero che vorrà scusarmi se non estendo i miei precetti anche alle sottoclassi di questo genere, se non parlo anche della maniera in cui devono essere recitate la tragedia, la commedia, la farsa. Dal momento che finora mi sono tenuto sempre sulle generali, allora posso considerare quest'analisi, già più particolare, come estranea al mio progetto; per di più avrei dovuto occuparmi della differenza che passa tra il comico e il serio già quando ho preso in considerazione le singole espressioni, anziché tenerla in serbo per quando avessi analizzato la loro unione. L'effettiva ragione per cui sin dall'inizio ho evitato questa materia è che riflettendoci un po', mi sono reso conto che sulla questione non sarei stato in grado di produrre niente di nuovo, di personale, quanto meno niente di cui valesse la pena parlare.

Come dicevo, se non ci occupiamo in generale del genere a cui appartiene un'opera d'arte, bensì della sua particolare natura; allora possiamo considerare il rapporto di tutte le sue parti, ovvero la relazione di talune singole parti. E la riflessione ancora una volta si biforca; perché il tutto a proposito del quale vogliamo essere istruiti è o l'opera oppure il ruolo. Da qui nascono due domande: che cosa bisogna osservare riguardo al rapporto che il singolo ruolo intrattiene con tutti i restanti ruoli; e cosa riguardo al rapporto che esiste tra le singole scene e il ruolo nel suo complesso? Lei si renderà ben conto che ancora una volta ho limitato la riflessione al solo teatro, senza tenere conto di nessun'altra opera d'arte mimica all'infuori del dramma.

Alla prima di queste domande rispondo che l'attore deve studiare il proprio ruolo in rapporto a tutti gli altri ruoli, deve comprendere qual è l'effetto che il poeta intende produrre sia con tutta l'opera, sia con le singole situazioni, e da qui deve ricavare il giusto atteggiamento del suo singolo personaggio, deve determinare quale grado di espressione può permettersi, quanto può osare per dare risalto al suo personaggio tra i personaggi principali. Se non si considera scrupolosamente il tutto, se non si determina esattamente quanto il singolo ruolo contribuisca all'impressione complessiva, se non si è pronti a sottomettersi spontaneamente e modestamente, allora l'effetto, se non sarà totalmente distrutto, sarà quanto meno disturbato e ostacolato. Questo effetto si produce in maniera evidente

già laddove l'atteggiamento dei singoli personaggi non dovrebbe dar luogo ad alcun effettivo disaccordo dei sentimenti, e a poter essere indebolita è solo l'espressione di quei personaggi a cui in quel momento dovrebbe essere soprattutto rivolta la nostra attenzione. Così, ad esempio, Orazio, quando scorge insieme ad Amleto lo spettro, può attraverso un'espressione troppo vivace e violenta dividere l'attenzione dello spettatore tra sé e il principe, può addirittura distogliere totalmente l'attenzione dello spettatore dal principe; già in precedenza, in occasione della prima apparizione dello spettro, può rafforzare l'espressione al punto da costringere il principe o semplicemente a ripetere lo stesso atteggiamento oppure a esagerarlo in maniera innaturale. Questo effetto si produce in maniera ancora più evidente laddove personaggi seri si mescolano a personaggi comici, e scene vivaci e commoventi si succedono alla rinfusa. Anche laddove il poeta si guardi assai scrupolosamente da una sfavorevole mescolanza di queste scene, anche laddove abbia evitato con estrema destrezza il brusco e sempre sgradevole trapasso dalla nobile serietà alla volgare facezia, l'attore, ricorrendo all'inopportuno inserimento di lazzi, può mandargli tutto in rovina. Poniamo che proprio in questo momento abbia luogo un riconoscimento commovente: noi siamo predisposti al più soave, affettuoso, voluttuoso dei sentimenti; uno dei personaggi comici secondari ha l'infelice idea di distrarci facendo una smorfia ridicola, che è sì adatta al personaggio, ma non alla scena: e immediatamente la tenerezza e la commozione sono svanite in ogni spettatore; in quello più indifferente, perché ride; in quello più sensibile, perché si irrita. Se questo errore viene commesso troppo spesso nel corso dell'opera, oppure i personaggi comici vengono recitati con troppo ardore, quelli seri con troppo poco ardore; allora viene annientato tutto l'effetto che il dramma era destinato a produrre e che solo poteva renderlo perfetto. Il poeta vi aveva inserito l'elemento comico solo per stimolare di tanto in tanto l'anima, per dare maggiore rilievo, creando un dolce contrasto, alle scene commoventi che avevano luogo; dunque i tratti allegri ridotti a leggere sfumature producevano il più felice degli effetti; ma tutto diventa confuso e assurdo se i personaggi comici si mettono in testa di distinguersi, se i personaggi secondari, dalle retrovie poco illuminate si mettono in mostra in mezzo ai personaggi principali, ricacciando addirittura questi personaggi principali sullo sfondo, nell'ombra. Allora lo spettatore vede qualcosa, ma non sa più che cosa vede; ci viene ancora dipinto qualcosa davanti agli occhi, ma quella a cui assistiamo non è più una rappresentazione; scorgiamo una massa incontrollata, disordinata di persone, che non formano dei gruppi; a farla breve viene a mancare il requisito essenziale di ogni opera d'arte: scopo, unità, composizione.

Ciò che rende ancora più sgradevole l'impressione di questo atteggiamento, nel complesso sbagliato, è la presenza di un altro errore:

errore in cui l'attore ricade, quando per distinguersi non si limita a esagerare il suo personaggio, ma lo deforma. Nei differenti teatri in cui ho finora assistito alla messinscena del *Padre di famiglia* di Diderot, questo accade sempre in misura maggiore o minore con il personaggio del commendatore D'Aulnoi.⁴³² Gli attori sembravano aver stabilito che questo personaggio dovesse essere assolutamente capovolto: e se Diderot avesse assistito a una siffatta rappresentazione, non conoscendo la lingua tedesca, avrebbe dovuto necessariamente credere che tutto il ruolo del commendatore fosse stato eliminato, per fare spazio a una sorta di burlone che divertisse una platea senza pretese. La trasformazione prese le mosse dall'abito: in luogo dell'abito semplice con un gallone liscio, che è tutto ciò che Diderot eventualmente concede a questo personaggio,⁴³³ il primo attore che vidi interpretare questa parte, era così ridicolo, tutto ricoperto d'oro, al punto che a stento qua e là si riusciva a intravedere il colore scarlatto del velluto del vestito. Quell'uomo aveva tutto l'aspetto di un buffone, e quel che è peggio ne aveva anche l'atteggiamento. L'individuo subdolo, falso, malizioso, che godeva intimamente della sua malvagità, che di tanto in tanto diventava irascibile, che riuniva in sé l'indole cattiva di un fannullone e di uno scapolo impenitente, era diventato un brontolone chiassoso, un individuo volgare che faceva i versacci, e che rideva sonoramente e assumendo delle espressioni sconce; era diventato un individuo tale per cui non si riusciva a capire come fosse finito in quella famiglia, o anche solo in quella compagnia, o come qualcuno potesse trattarlo con rispetto. Questa infelice trasformazione non compromise solo il personaggio; ma anche tutte le situazioni in cui questi era presente, e dal momento che i sentimenti appena eccitati nelle altre scene non erano né mantenuti né prolungati come si doveva, ne risentì tutta l'opera. Solo il fastidio che proviamo nei confronti di un individuo sgradevole, il timore che desta in noi un individuo malizioso, il disprezzo per un animo meschino, la collera ispirataci dal trionfo di un siffatto individuo - sentimenti che dovrebbero perdurare anche laddove non potessimo esimerci dal sorridere o non potessimo trattenere le risa - solo questi e analoghi sentimenti si accordano armoniosamente con tutti i restanti sentimenti, sono atti a favorirli, a rafforzarli, a sostenerli; se le buffonate ci fanno prorompere in una sonora risata questi sentimenti saranno assai sgradevolmente interrotti, o saranno addirittura completamente distrutti.

So bene che questa esatta penetrazione della sostanza di un ruolo in rapporto ai restanti ruoli, questo senso del sommo effetto complessivo, in virtù del quale bisogna determinare il contegno dei personaggi, questa definizione di ogni singolo carattere risultante dall'interazione con tutti gli altri caratteri, richiedono un certo sguardo acuto, profondo, che non tutti gli artisti, anche quelli per altro dotati di grande talento, hanno ricevuto in dono dalla natura; che questo è probabilmente quello tra i suoi talenti che

la natura ha dispensato con maggiore parsimonia. Ma, a parer mio, l'ufficio principale di ogni direttore di scena dovrebbe essere proprio quello di guidare l'attore meno giudizioso, illuminarlo sull'idea complessiva che è alla base dell'opera, di indicargli qual è il vero posto che gli compete all'interno di ciascun gruppo, di tenerlo a freno ogni qualvolta vuole eccedere. E tuttavia questi resteranno solo sogni, fintantoché a farla da padrone sulla maggior parte delle nostre scene saranno o la totale anarchia o un despota ignorante che non sa fare altro che pensare al profitto, e a seconda che le cose vadano bene o male, tiene a bada o meno i creditori, sperpera ogni cosa o si fa mettere dietro le sbarre; resteranno solo sogni fintantoché anche il direttore più giudizioso dovrà preoccuparsi solo di apportare cambiamenti al repertorio e proporre novità, di mettere velocemente in scena uno spettacolo, quando dalle prove dello stesso risulti che ciascun attore ha studiato solo approssimativamente la sua parte, non già per conquistarsi il plauso del pubblico, ma un tozzo di pane; resteranno solo sogni fintantoché l'attore, che comincia appena a sentirsi qualcuno, si sottrae altero agli ammaestramenti e si vergogna di ogni forma di subordinazione, senza la quale è tuttavia impossibile che una moltitudine di artisti che collaborano possa produrre qualcosa di appena mediocre, men che mai qualcosa di eccellente; fintantoché ciascun attore vuole distinguersi solo di per se stesso, vuole tutti gli applausi per sé, si vanta più del suo talento naturale e rozzo, che della sua formazione e della sua capacità di giudizio, e solo che abbia ottenuto il consenso della massa, non si cura dell'alzata di spalle del più fine intenditore.

Così come è necessario toccare il fondo del singolo ruolo in rapporto alla totalità dell'opera, è altrettanto necessario penetrare l'essenza delle singole scene in rapporto alla totalità del ruolo. Anche in questo caso, mettendo a confronto le parti, l'attore farà luce su molte cose, gli si chiariranno parecchi elementi, imparerà a cogliere il vero significato di tanti passaggi, e in questo modo troverà il giusto tono con cui esprimerli e la giusta gradazione con cui renderli attraverso l'atteggiamento. Ma anche in questo caso il vantaggio principale sarà che l'attore imparerà a distribuire il proprio ardore come si conviene, ora moderandolo, ora rafforzandolo, e così facendo imparerà a trovare il giusto atteggiamento del personaggio. Un discorso può essere di per sé molto vivace, pieno di sentimento; ma può essere seguito in una data scena da un discorso tanto più vivace, tanto più pieno di sentimento; e se l'attore tiene conto solo del primo, si lascia trasportare dal suo ardore e recita quel passaggio con tutta la forza di cui è capace, dove prenderà la forza ancora maggiore di cui ha bisogno per interpretare il passaggio successivo? O dovrà mancare completamente la gradazione, oppure dovrà violare tutte le leggi della bellezza, tutte le regole del decoro. Già prima della terribile scena del quarto atto in cui vengono svelati tutti i tradimenti di Clavigo, Beaumarchais ha l'occasione di lasciarsi

andare ad accessi di grande violenza; in particolare gli si offre questa occasione nella scena immediatamente precedente, dove abbandonato sul seno di Maria, che tiene tra le braccia, giura solennemente davanti a Dio e a tutti i santi che intende prendersi la sua vendetta sul traditore. Se Beaumarchais pronuncia questo passaggio troppo vivacemente, troppo violentemente, farà fatica a porre nel giusto risalto i passaggi successivi e ben più forti, ben più sconvolgenti. Volendo esprimere tutta l'intensità dell'affetto, si esporrà al pericolo di recitare in maniera brutale e dunque in una maniera che lo spettatore più delicato e civile giudicherà tanto sconveniente, quanto brutale e sconveniente sarà stata la sua maniera di pronunciare quel suo discorso. Tuttavia anche il timore di sprecare il suo ardore, utilizzandolo prima del tempo, non lo porterà molto lontano: l'attore non deve risultare scialbo in tutte le restanti scene per far risaltare con tanta maggiore enfasi la scena principale. Per taluni attori, serbare oltremodo, avaramente il proprio ardore è diventata in effetti una questione di principio, e io stesso una volta ho visto sprecare totalmente il ruolo di Beaumarchais, perché nella scena principale l'attore, dopo aver ricevuto la lettera, era troppo preoccupato di risparmiarsi. Anche l'altro passaggio, con Beaumarchais che si stringe al petto di Maria, fu pronunciato con un tono freddo e un'espressione del volto indifferente, sulla base dei quali non sarebbe stato assolutamente lecito aspettarsi la successiva, straordinaria foga della recitazione. Vero è che così il colpo era tanto più forte e violento, ma più che addolorare, lasciava intontiti; e un paio di colpi preparatori, di intensità crescente, avrebbero sicuramente prodotto un effetto maggiore di quello prodotto da quell'unico colpo.

Amico mio, questa sarebbe probabilmente la sede per fare molte altre osservazioni pratiche; tuttavia come da accordo tra noi intercorso, lei deve dirsi già soddisfatto se non le riempio tutte le scansie che le ho costruito. In effetti in questo momento non mi viene in mente nessuna osservazione, che sia o sufficientemente generale da adattarsi al mio progetto, o sufficientemente importante da essere inserita in questo luogo. Invece quel poco che ho detto è già sufficiente affinché lei possa giudicare la validità di quella prova che ci viene indicata come la sola decisiva per determinare la bontà di un'opera, e che tuttavia è estremamente dubbia. Questa prova non deve essere la lettura, bensì l'effettiva messinscena. Che sarebbe di certo la prova più sicura, determinante, se solo sulle nostre scene ci fossero attori di grande talento e dotati di una grande capacità di giudizio, capaci di interpretare ogni sorta di personaggi; se solo nei nostri teatri i ruoli non fossero assegnati, in maniera inappropriata, con ignoranza, leggerezza e parzialità; e ciascun attore interpretasse quel che è stato, da parte sua, oggetto del più accurato approfondimento e che è stato appreso con la più scrupolosa fedeltà, quando è nel suo momento migliore e più felice. Ma se siffatti teatri esistono solo nel regno di Utopia, se di sicuro, almeno qui da

noi non esistono; se ad un attore fa difetto ogni talento, l'altro si trova nel posto sbagliato, un altro ancora non ha abbastanza memoria e non ha abbastanza senso critico; se ora uno, ora taluni, ora tutti distruggono l'armonia dell'opera teatrale, annientano l'effetto complessivo che l'opera intende produrre; se - com'è dimostrato da una lunga esperienza - una stessa opera allestita in due differenti teatri appare assolutamente irriconoscibile; oppure incontra il plauso entusiasta di quegli stessi spettatori che dieci anni prima avevano impedito che fosse rappresentata fino alla fine, e che ora le tributano sommi onori; avrei torto ad accordare senza esitazione la mia preferenza alla prova della lettura, anziché a quella della messinscena? Il lettore, il cui giudizio deve essere decisivo, deve essere però un individuo dotato tanto di vivace fantasia, quanto di sottile sensibilità; un individuo, la cui mente è sempre proiettata sulle assi del palcoscenico, che non si limita a immaginare i personaggi, ma li vede davanti ai suoi occhi, e che, diciamo così, per conto di quelli interpreta ogni ruolo così come dovrebbe essere interpretato, conformemente all'idea della sua perfezione. Già altri hanno osservato che talune opere teatrali fanno la loro figura solo perché la loro mediocrità è perfettamente conforme alla mediocrità degli attori; e che talaltre vanno in malora solo perché sarebbero stati necessari interpreti come Garrick o Ekhof per comprenderle e sentirle fino in fondo.⁴³⁴ E tuttavia non sarebbe estremamente ingiusto preferire a un poeta eccellente un poeta mediocre a causa dell'incapacità degli attori? Non sarebbe altrettanto ingiusto rigettare la sublime composizione di un Bach, perché uno strimpellatore l'ha usata per spaccarci i timpani, e preferire a quella una qualunque composizione ordinaria, perché questa può essere eseguita anche dal più mediocre dei musicisti?

LETTERA XL

Rispondere alle ultime domande - mi riferisco a quelle concernenti il rapporto che intercorre tra le parti più piccole di un ruolo, tra i singoli discorsi - non sarà così semplice com'è stato rispondere alle domande precedenti.

La prima osservazione che è necessario fare in questa sede è che in quei passaggi che consentono la rappresentazione sensibile degli oggetti bisogna fare attenzione ai tratti principali, che soli occorre rappresentare attraverso la mimica, o meglio, bisogna riunire con quei tratti principali gli altri tratti secondari decisivi, e non bisogna separarli da quelli, presentarli singolarmente. Se non si osserva questa regola si pregiudica non solo la verità, ma anche la bellezza dell'atteggiamento, che diventa non solo innaturale, ma anche confuso, eccessivo, intricato. Ho già fatto in passato un'osservazione analoga a proposito della composizione del canto e avrei potuto estenderla altrettanto bene a tutta l'arte della declamazione.⁴³⁵ Se il linguaggio, a causa dell'impossibilità di esprimere ogni cosa nello stesso tempo, scompone in tante parti i pensieri e scioglie in singoli tratti le immagini, l'immaginazione, invece, afferra tutto contemporaneamente, si attiene all'idea principale che raccoglie tutte le restanti idee, e solo di questa idea cerca di rappresentare l'immagine o l'impressione attraverso il tono e la mimica. Il pensiero di Cesare, il cui volto rimprovera amorevolmente il suo assassino, viene reso dal poeta attraverso diverse parole;⁴³⁶ ma resta pur sempre un tutt'uno: la componente del rimprovero è strettamente legata sia all'amorevolezza dello sguardo sia alla direzione dello stesso, che punta verso l'assassino, e deve essere altrettanto legata a questi due elementi nel tono e nel gesto che la esprimono. Sarebbe ridicolo, di più: sarebbe sciocco attribuire a ciascuna di queste parole la sua espressione caratteristica; designare l'idea dell'omicida insinuando nella voce una rude dissonanza, che è propria della collera, quella dell'amorevolezza con un sussurro dolce e lieve, quella del rimprovero con una fermezza grave del tono; sarebbe sciocco prima sollevare il pugno, diciamo così, per infliggere la pugnalata con sguardo furibondo; poi tendere la mano in avanti con il volto atteggiato a commozione; quindi levarla di nuovo in alto, per rimproverare, mostrando sulla fronte la severa gravità del giudice inesorabile. Una successione così rapida di espressioni opposte sarebbe riprovevole anche in virtù del fatto che la fantasia, per arrendevole e possente che sia, non lo è mai tanto da produrre degli stati d'animo così diversi immediatamente, l'uno dopo l'altro. Un atteggiamento che si modifica così repentinamente non può mai essere altro che arte, e per la precisione arte male interpretata, arte sbagliata: perché l'arte autentica, perfetta non si allontana mai dalla natura; la rappresenta fedelmente, così

com'è, ma indubbiamente in gradi di perfezione, in cui essa ci si manifesta solo molto raramente, nei suoi momenti migliori.

Ciò che sto dicendo riguarda già la regola principale della continuità dell'atteggiamento, e per la precisione riguarda l'aspetto più importante, più rilevante di questa regola. Prima che esponga questo aspetto, lasci che delle diverse regole che fanno capo a quella regola principale, le presenti brevemente alcune delle più facili.

Nel discorso ci sono, com'è noto, diverse interruzioni, diverse pause, ora più lunghe ora più brevi, nel corso delle quali indoviniamo soltanto lo stato d'animo dei personaggi, ma non lo udiamo. Nella mimica non esistono queste pause; abbiamo ininterrottamente sotto gli occhi, insieme al personaggio, anche l'espressione dei suoi pensieri, dei suoi sentimenti; la vista di quell'espressione è in ogni momento importante sia che si tratti dell'effettiva espressione di un determinato affetto, sia che si tratti di calma, indifferenza, distrazione. Indifferenza e distrazione che dunque non devono mai essere dell'attore, ma sempre del personaggio rappresentato; se queste, in rapporto al carattere e alla condizione del personaggio sono innaturali; allora anche la più piccola pausa nell'espressione, è una pausa nell'illusione, e l'illusione, che è l'anima dell'opera teatrale, non può venir meno troppo spesso, o corre il rischio di spegnersi lentamente. È dunque necessario che l'attore, dopo aver pronunciato il suo discorso, si guardi bene dal trascurare se stesso sino alla successiva battuta; che tenga conto del fatto che lo spettatore con lo stesso occhio che rivolge al personaggio che ha in quel momento la battuta, lancia uno sguardo indagatore, di traverso, anche a lui: e soprattutto che badi bene di non starsene a guardare oziosamente, a bocca aperta, la platea e i palchi. Tutto il resto, a seconda della natura delle circostanze, può essere conforme al suo ruolo, può essere naturale per il suo personaggio; è questa la sola cosa che non è mai naturale, perché gli spettatori, per gli attori, non sono assolutamente presenti, non esistono. «Immaginate», afferma Diderot, «sul limite del palcoscenico un gran muro che vi separi dalla platea; recitate come se il sipario non si fosse alzato».⁴³⁷

Vorrei suggerire l'idea di questa parete più che all'attore troppo sfrontato, a quello troppo timido: questo lo preserverebbe da una certa rigidità dei movimenti, da una recitazione in certo qual modo incoerente, isolata, meccanica, che lede la verità non meno che la grazia. Ogni serie di modificazioni, che non producono alcun moto evidente dell'anima, deve continuare dappertutto attraverso taluni stati e talune modificazioni intermedie; può trattarsi di calma che succede all'attività, oppure di un'attività che succede alla calma, oppure di un'attività che succede a un'altra attività. Per produrre un esempio relativo solo all'ultimo caso - dacché ricordo di essermi pronunciato già altrove sull'argomento⁴³⁸ - allora si immagini un individuo, che interrompe la conversazione con il suo

interlocutore, non perché la sua attenzione sia richiamata da un qualsivoglia evento esterno, perché si ricordi improvvisamente di una faccenda importante, che aveva dimenticato, ma perché l'argomento della conversazione si esaurisce, l'interesse per quell'argomento si spegne: l'individuo in questione resterà rivolto nella stessa direzione fintantoché non avrà pronunciato le ultime parole e quindi volgerà improvvisamente le spalle al suo interlocutore per andarsene? O piuttosto non unirà, non fonderà le due differenti direzioni per mezzo di una certa direzione intermedia? Prima di concludere il suo discorso non accennerà già ad andarsene, pronunciando le penultime parole con le spalle per metà rivolte al suo interlocutore, e le ultime, mentre se ne sta andando? In questi frangenti l'anima scivola, adagio e per gradi successivi, dall'idea della conversazione in fieri all'idea della conversazione conclusa, dall'idea del restare all'idea dell'andare via, sicché gradualmente afferra un'idea e abbandona l'altra; e con altrettanta dolcezza e gradualità devono naturalmente succedersi anche i movimenti corporei che denotano approvazione.

Per quanto le cose vadano altrimenti nel caso in cui l'individuo venga destato dalla sua calma da una qualsivoglia inattesa impressione sensibile, da un'immagine che improvvisamente si offre alla sua fantasia; tuttavia non capiterà mai che si produca sin da subito, sin dal primo momento, una direzione assolutamente determinata dell'azione, un affetto semplice e assolutamente evidente di desiderio, di ripugnanza, di piacere, di riprovazione. Così come l'intelletto, quando in luogo di un'idea che considera alla stregua di una verità e in cui si è acquietato, deve accogliere un'idea totalmente opposta, deve necessariamente passare prima attraverso il dubbio; analogamente il cuore, dovendo improvvisamente trascorrere dalla quiete a una qualunque data passione, deve necessariamente prima attraversare uno stato di confusione. Questo stato può durare più o meno a lungo, in taluni casi può essere così debole e insignificante da essere a stento rilevato; ma stando a tutti gli esempi che mi sovengono, non può mai mancare. Si immagina l'affetto di cui l'anima deve essere preda in un grado superiore di forza e di vivacità; e si renderà conto che ogni volta l'oggetto che ne è cagione produce nel primo istante una sorta di sgomento; che può essere gradevole o repellente a seconda che l'affetto in questione sia ira, o timore, o gioia, o qualunque altro affetto, tanto fa lo stesso. Lo sgomento però è ogni volta legato allo stupore, come pure a una sorta di incredulità, di incertezza, a una sorta di inquieto oscillamento dell'anima: e per quanto repentinamente si dilegui quest'incredulità, per quanto prontamente l'anima nei suoi oscillamenti protenda per l'una piuttosto che per l'altra parte; tuttavia prima che ciò accada deve pur sempre trascorrere un breve lasso di tempo, e prima che ciò accada è impossibile che nell'anima domini null'altro che il desiderio di trarsi in salvo, o null'altro

che ira o qualunque altro sentimento puro. Donde il primo subitaneo arrestarsi, fissare, barcollare, volgersi da una parte e dall'altra che è proprio di ogni individuo colto da spavento e che in gradi minori si trasforma in un impercettibile trattenersi che segue a un piccolo, altrettanto impercettibile trasalimento.

Consideri ora il caso opposto rispetto a quello di cui ci stiamo occupando; lasci che l'anima sia compresa da affetto e che da questo stato debba ritornare alla calma, all'equilibrio; e si renderà immediatamente conto che la transizione in questo caso non può avvenire altrimenti che attraverso una graduale diminuzione, un graduale indebolimento del sentimento. A un moto dell'anima appena un po' vivace non può fare immediatamente seguito la calma totale, a uno scossone violento uno stato d'animo che si avvicini già sensibilmente alla calma. È probabile che lei si ricordi ancora di un passaggio in *Zemire und Azor*, in cui la colpì straordinariamente l'imperizia dell'attore, che passò repentinamente dal sentimento all'ubbidienza fredda e pacata. Il padre di Zemira, che è deciso a offrire se stesso anziché una delle sue figlie al mostro, si prepara mestamente alla partenza, e vuole ancora lasciare alle sue figlie, come pegno d'amore, poche parole di monito. Chiede che gli vengano portati penna e inchiostro. Ali, che con il volto atteggiato a timore e mestizia ha cercato di dissuaderlo da quella pericolosa decisione, ha appena udito l'ordine che il suo signore gli impartisce con grande dolcezza, con voce estremamente pacata: ogni espressione è svanita dal suo volto, e al suono di quelle parole, senza la minima esitazione, senza nemmeno accennare una lieve alzata di spalle, che è propria della sofferenza, senza minimamente rallentare il suo passo, almeno all'inizio, o lanciare uno sguardo dietro di sé al suo padrone, va di filato nella stanza attigua a procurarsi ciò che gli è stato ordinato.⁴³⁹ Il fatto che il sentimento cessasse così velocemente, che si passasse così improvvisamente alla totale calma le apparve, a ragione, buffo al punto da risultare ridicolo. Nel caso di affetti più impetuosi e violenti, quanto detto a proposito della calma totale, può essere compiutamente riferito anche a un grado già molto pronunciato di questi affetti. Anche quando un tale sentimento succede troppo repentinamente alla foga della passione ci rammarichiamo avvertendo la mancanza di quella continuità, di quella gradualità, che in questi casi è dappertutto legge di natura.

Lasci che un individuo nobile e fiero sia offeso in maniera gravissima nel suo onore, e che tutta la sua anima sia presa da sdegno e ribolla dell'ira più violenta: per quanto in questa situazione sia assetato di vendetta, per quanto sarebbe pronto a vendicarsi immediatamente sull'infame offensore, se lo avesse dinanzi a sé; tuttavia non è possibile che nel primo, amarissimo istante in cui avverte il sentimento dell'offesa, egli elabori un piano lungimirante, o solo, in generale, un piano per conseguire il suo fine. Questo piano potrebbe essere facile e semplice quanto si vuole; e tuttavia

presupporrebbe un grado di avvedutezza e una disposizione d'animo, di cui al momento l'individuo che ha patito l'offesa è incapace. È necessario che, dal momento in cui è investito dall'affetto, trascorran quanto meno alcuni istanti, prima che egli possa farsi una qualche idea della maniera in cui vuole compiere la sua vendetta. Ottone von Wittelsbach ha appena udito il contenuto della lettera proditoria dell'imperatore Filippo; il nome dell'infedele, apposto in calce, gli risuona appena nelle orecchie, che balza in piedi furioso e prorompe nelle terribili parole: «Che Filippo sia il grido di giubilo che si leva all'inferno ogni qualvolta un ingrato viene dannato!»⁴⁴⁰ Le parole immediatamente successive: «A me la lettera!», sono rivolte al venerabile Federico di Reuss, e sembrano essere pronunciate come se Ottone avesse già un'idea di una qualche possibile maniera di vendicarsi.⁴⁴¹ E ora si chiede che cosa avrebbe gradito di più: che l'attore pronunciasse queste parole immediatamente, così come si succedono sulla pagina, dopo quelle prime parole? Che egli immediatamente dopo l'impeto con cui ha pronunciato la terribile maledizione attenuasse la ferocia dei suoi lineamenti stravolti e tendesse la mano per prendere la lettera? Oppure che prima facesse una piccola pausa, sia pure di breve durata, muovesse tutt'intorno qualche passo ampio e impetuoso, e solo allora proferisse quelle parole, che per così dire denotano una breve reviviscenza dell'avvedutezza? Questa stessa avvedutezza potrebbe poi dileguarsi nuovamente quanto prima; se durasse più a lungo sarebbe addirittura contraria alla natura e alla verità; sarebbe insensato se la più impetuosa di tutte le passioni si consumasse addirittura così velocemente da non prorompere in nuovi accessi.

Quanto detto sinora riguarda la continuità dell'atteggiamento, l'unione di diverse attività pacate, il trapasso dalla calma all'affetto, e viceversa, dall'affetto alla calma. Quello che ora ci resta ancora da indagare, è la questione principale, che abbiamo già toccato prima, dell'unione di diversi movimenti passionali. Resta da vedere se sarò in grado di rispondere a questa domanda in maniera chiara e soddisfacente; ma sono convinto che la risposta a questa domanda – se è possibile dare una risposta a questa domanda – tornerebbe utile all'attore. Gli indicherebbe parecchie volte la sfumatura giusta, il giusto grado dell'espressione; parecchie volte gli richiamerebbe alla mente la necessità di una pausa, e unitamente alla durata di questa pausa gli indicherebbe grosso modo anche la sequenza dei movimenti con cui dovrebbe riempire la pausa stessa; lo indurrebbe a mettere a punto una recitazione di controcena da usare durante i discorsi del suo interlocutore, dal momento che questi discorsi non di rado sono talmente lunghi, o meglio occasionano pensieri di così diversa natura, che la recitazione di controcena non potrebbe limitarsi a prolungare l'espressione precedente. Quest'ultimo vantaggio si manifesterebbe soprattutto in occasione della rappresentazione di tragedie in versi, il cui

dialogo è reso tanto più innaturale dal fatto che i discorsi dei personaggi sono quasi sempre troppo sostenuti, sono sviluppati con troppa dovizia di particolari, sono tirati troppo per le lunghe.

LETTERA XLI

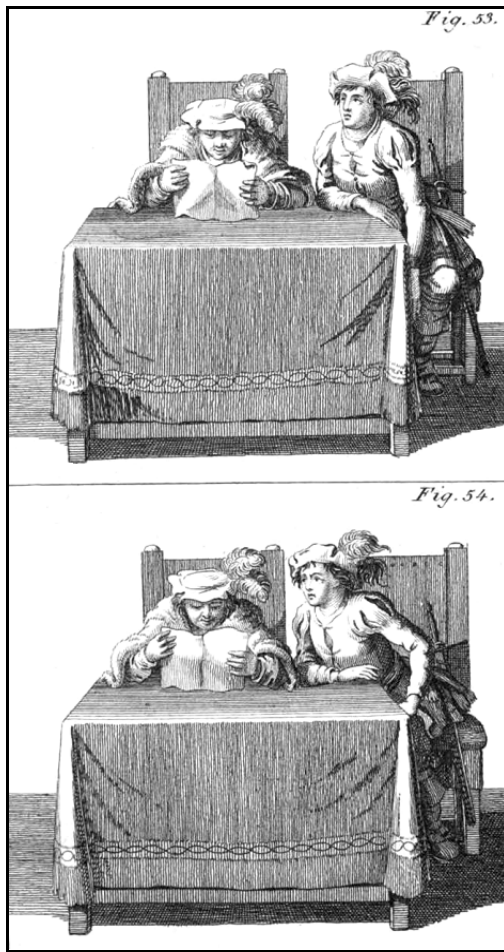
La velocità con cui la fiamma deve divampare e poi sparire di nuovo dipende, secondo lei, dalla natura della materia su cui la scintilla fa presa. Una materia è poco o nient' affatto infiammabile; l'altra è umida; una terza conduce il fuoco. La velocità con cui una passione deve nascere e poi morire non dipenderà altrettanto da quanto o quanto poco l'anima, in rapporto al suo carattere generale o alla particolare condizione del momento, è incline a una data passione? Questo pensiero è in sé innegabilmente vero; dubito tuttavia che le consenta di dimostrare che è possibile passare direttamente dalla quiete a determinati affetti più vivaci. Se nelle più oscure regioni dell'anima, probabilmente senza che noi stessi ce ne rendiamo conto, e in maniera tale da risultare impercettibile agli altri, esiste già la predisposizione a sviluppare determinati affetti; se l'individuo è già segretamente incline alla gioia, alla tristezza, al fastidio, o a qualunque altro sentimento; allora è cosa certa che alla prima occasione egli manifesterà questo sentimento, con ogni probabilità sin da subito con tangibile vivacità. Ma allora la condizione che avevo presupposto, la totale tranquillità d'animo, non esiste più; la presunta calma è dunque soltanto un'illusione, è soltanto apparenza, e tutta la transizione procede allora soltanto da un grado inferiore a un grado superiore.

Ma probabilmente con la sua obiezione lei intendeva dire proprio questo. Probabilmente il significato effettivo di quella obiezione era che la completa tranquillità, il perfetto equilibrio dell'anima è un'idea che non corrisponde a un effettivo stato d'animo; che la condizione e il carattere producono sempre una segreta disposizione allo sviluppo di determinati affetti, e che questa disposizione non può essere altro che la presenza di determinati moti impercettibili, che ricevendo maggior nutrimento, vita e pienezza si trasformano in affetti veri e propri. Se questa è la sua idea io la condivido appieno; anche secondo me uno stato di assoluto equilibrio è null'altro che apparenza; tuttavia conducendo delle disamine che si nutrono di apparenza, ho ritenuto di non poter trascurare proprio l'apparenza. Però, se preferisce, sostituisca in ogni dove la dicitura: tranquillità d'animo, con quella: moti impercettibili dell'anima, e riferisca dunque quanto abbiamo detto della prima alla dottrina dell'unione di differenti movimenti passionali che ci accingiamo ad affrontare.

Questi differenti movimenti possono essere o movimenti di una stessa specie, o movimenti di specie differenti. Se si tratta di movimenti di una stessa specie allora tutta la differenza tra di loro risiede nella forza e nella debolezza con cui vengono eseguiti; e le possibili modalità in cui possono congiungersi sono: accrescimento e diminuzione. Abbiamo già preso in considerazione la diminuzione, laddove deve realizzarsi attraverso una

graduale ricaduta nella calma; se deve essere prodotta dall'intervento di altri affetti, rientra nella dottrina dell'unione di sentimenti estranei; dunque in questa sede non ci resta da trattare che l'accrescimento. Se questo accrescimento deve intervenire impercettibilmente, l'unico consiglio che si può dare all'attore è quello di tenere a mente i tratti più ragguardevoli, più caratteristici di ciascun affetto, in modo da designare l'accrescimento proprio per mezzo del rafforzamento di questi tratti; se l'accrescimento deve intervenire repentinamente, accumulando diversi gradi intermedi; allora il secondo consiglio per l'attore è tenere a mente che in questo caso, come nel caso del trapasso dalla piena calma apparente, nell'anima si produce uno stato confusionale intermedio, e che nel caso di una distanza troppo evidente tra i vari gradi, anche la mimica dovrà indicare questo stato atteggiando il volto a stupore, arretrando un po', e compiendo qualunque altro movimento necessario. Le illustrerò entrambe queste eventualità attraverso un esempio, che non sono stato io a inventare, ma che mi limito a riportare per iscritto, così come l'ho visto, e che le risulterà tanto più gradito in considerazione del fatto che è tratto, ancora una volta, dalla sua opera teatrale preferita, da *Otto von Wittelsbach*.

Federico di Reuss sospetta dell'onestà di Filippo; Ottone, per poco che la sua stessa probità gli consenta di pensare a male, vuole tuttavia venire a parte del contenuto della lettera che Filippo gli ha affidato affinché la consegnasse al duca di Polonia. Lei sa che lo stesso conte palatino, al pari del suo scudiero Wolf, non sa leggere. Il cavaliere Federico si mette a sedere a un tavolo, con accanto Ottone, che tende l'orecchio verso il cavaliere e aguzza leggermente lo sguardo; per il resto, l'espressione del volto e la posizione del corpo denotano ancora una completa tranquillità. In questo momento nell'animo di Ottone prevale ancora, nettamente, la fiducia nei confronti dell'imperatore rispetto al sospetto; l'indignazione, che presto si unirà al sospetto, fattosi più grande, non può ancora operare con una qualche forza in lui; la sua espressione è ancora assolutamente l'espressione pura della curiosità, dell'attenzione più grave (fig. 53, p. 557). Il cavaliere legge, e sin da subito, sin dall'inizio della lettera, occorrono alcuni passaggi che non sono offensivi, ma che destano sorpresa: l'imperatore aveva letto parole diverse da quelle che ora legge il cavaliere; l'attenzione, com'è naturale, cresce sensibilmente. Dopo aver manifestato evidente stupore, mentre pronuncia le parole: «Cosa? Dice così? L'imperatore ha letto altrimenti»,⁴⁴² dopo aver scosso leggermente la testa per la meraviglia, ora Ottone si fa più addosso al cavaliere; avvicina il suo orecchio alla bocca di quello, per – diciamo così – rendere più breve la strada ai suoni e per afferrarli con maggiore sicurezza e più in fretta; aggrota già le sopracciglia

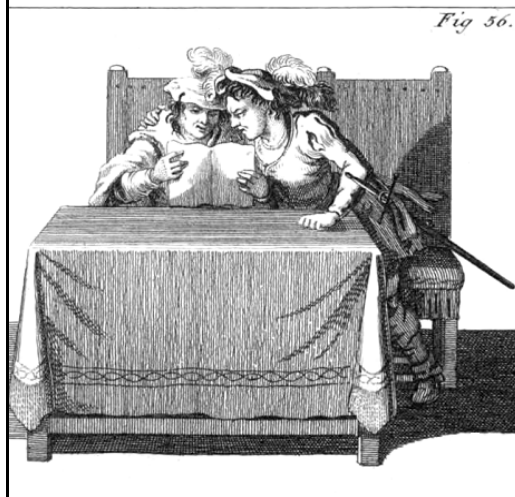
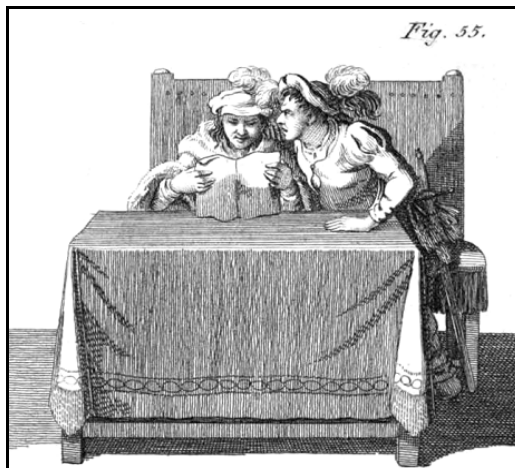


in maniera più evidente, e conferisce più forza, più tensione a tutti i suoi muscoli (fig. 54). Ancora una frase, che dal punto di vista dell'attenzione non induce cambiamenti, e segue il confidenziale ammonimento proditorio di non concedere alcun potere a Ottone, men che mai la mano di sua figlia, la cui bellezza è a tutti nota. Questo tratto della più abietta e vile ingratitudine sconvolge Ottone; quanto più inaspettato era, tanto più profondamente lo ferisce al cuore. L'interiezione "ah", pronunciata tre volte dal conte palatino, è assai più espressione di ira selvaggia che di sommo stupore; ora gli occhi sono spalancati, il pugno serrato, la fronte corrugata; a Ottone risulta difficile restarsene seduto tranquillamente al suo posto. Ciò che lo tiene ancora inchiodato lì, è il desiderio, che si è infinitamente

rafforzato, di chiarire totalmente la faccenda; un desiderio questo, che lascia a stento al cavaliere il tempo di esprimere il suo stupore: perché con quanta foga il conte palatino lo sprona a leggere in fretta ripetendo più e più volte: «Avanti! Continua a leggere!».⁴⁴³ A Ottone ora non basta più tenere l'orecchio vicino alla bocca del cavaliere; egli tiene lo sguardo fisso, immobile, sul suo volto, per cogliere - diciamo così - i suoni dalle labbra, o meglio per leggere le parole, prim'ancora che vengano pronunciate, già nelle espressioni del volto. Conformemente all'osservazione secondo cui un ascoltatore molto attento afferra volentieri il suo interlocutore,⁴⁴⁴ Ottone prende con una mano la spalla del cavaliere (fig. 55, p. 558): allo stato attuale lo stupore di Ottone può a stento crescere più di così; ma la sua ira, e il suo desiderio di sapere possono crescere eccome. Se il monito dell'imperatore è di per se stesso altamente offensivo, lo è ancor di più la ragione che di quel monito egli adduce: l'animo troppo superbo, troppo incline alla ribellione, e troppo incline a creare dissidi del conte palatino. Non appena ode queste parole, Ottone balza in piedi; afferrare il cavaliere per le spalle ora non gli basta più; gli stringe tutto il braccio destro intorno

al collo, mentre poggia la mano sinistra serrata a pugno sul tavolo; lo sguardo fisso sul volto del cavaliere in questo momento gli consente di soddisfare la sua curiosità solo troppo lentamente: senza tenere conto del fatto che non è in grado di leggere, con l'espressione del più vivo desiderio e dell'ira più sdegnosa, fissa apertamente lo sguardo in basso, sulla lettera (fig. 56). Non so se anche per qualcun altro questa descrizione sarebbe tanto chiara e vivace da consentirgli di percepire tutta l'esattezza della gradazione, tutta la verità dello sviluppo attraverso tutti i più piccoli movimenti; deve esserlo per lei - così mi auguro - dacché lei può assai agevolmente colmare le lacune di questa descrizione attraverso il ricordo di ciò che ha visto.

Così come si passa dai gradi inferiori a quelli superiori di un affetto, si passa dagli affetti della contemplazione ai desideri ad essi affini: perché anche questo passaggio in sostanza è null'altro che crescita, progressione graduale. Il fastidio può essere troppo debole per agire come farebbe l'ira; l'amore null'altro che una commozione troppo intensa per inverarsi manifestamente nella ricerca del congiungimento con l'oggetto amato; la sofferenza ancora troppo apatica, moderata, per vagare ininterrottamente o avventarsi con violenza contro l'individuo stesso. Tuttavia ciascuno di questi affetti è già un effettivo impulso interiore dell'anima, che può essere rafforzato solo attraverso maggiori e più vivaci impressioni sensibili, maggiori e più vivaci idee fantastiche, sì da manifestarsi quale desiderio attraverso l'attività. Se nulla ostacola questa attività, ovvero se l'eventuale ostacolo si rimuove da sé; allora la transizione avviene facilmente, immediatamente, senza passare attraverso stati intermedi; il ruscello stagnante ha bisogno



solo che affluisca acqua, quello già saturo che venga aperta la diga, perché possano, l'uno e l'altro, proseguire la loro corsa entro il loro letto naturale. Se per rimuovere l'ostacolo il desiderio deve ricorrere alle sue stesse forze; allora le cose vanno altrimenti: in questo caso si produce uno stato intermedio inquieto, un sentimento misto, un contrasto, probabilmente dubbio, tra gli affetti, del quale contrasto non posso però parlare prima di aver preso in esame il passaggio dall'uno all'altro stato d'animo di specie differente.

Lei si renderà immediatamente conto, ad un primo, fugace esame, che questo passaggio non è egualmente facile con tutti gli affetti; che in taluni casi si produce con estrema rapidità, in tal'altri solo assai lentamente. Se questa maggiore facilità o difficoltà dipende dal particolare intreccio delle circostanze, dalla natura peculiare dei caratteri, allora la teoria non è in grado di determinare nulla; le differenze in questi casi si perpetuano all'infinito, e non sarebbe un'impresa audace, bensì una follia pretendere di misurare l'incommensurabile. Ma indipendentemente dalle circostanze e dalle idee, che risvegliano i sentimenti, indipendentemente dai caratteri in cui i sentimenti vengono destati, una ragione di questa facilità o difficoltà con cui i sentimenti si succedono, risiede proprio nella natura generale dei sentimenti; ed è questa ragione che la teoria è in grado e in dovere di analizzare. Lasci che io definisca affini quegli affetti che si succedono senza difficoltà, distanti quelli opposti.

La prima domanda da porsi, quella più importante, è: quali sono i contrassegni stabili, essenziali, sulla base dei quali siamo in grado di riconoscere questa affinità o lontananza? La differenza in questo caso non coincide affatto con la differenza che passa tra affetti gradevoli e affetti sgradevoli. La malinconia profonda che lascia volontariamente scemare tutte le forze, che non intraprende alcuna iniziativa contro il male che l'affligge, perché ravvisa l'impossibilità di modificarlo, è senza dubbio un affetto altamente sgradevole e triste. La rabbia che si accanisce contro l'individuo stesso che ne è dominato, che si strappa i capelli, si lacera petto e guance, non è certo un sentimento simile a quello che attribuiremmo agli abitanti dell'Elisio. E tuttavia: quanto grande è la distanza che separa l'uno di questi affetti dall'altro? L'esistenza di quanti stati intermedi dovremo supporre e quale durata dovremo presumere che abbiano, perché tra questi affetti possa prodursi un'unione naturale! Analogamente: l'amore pacato, affettuoso, che si ripiega in sé stesso, che simpatizza tanto volentieri con il fruscio prodotto dalle cime lievemente mosse degli alberi, con il ruscello che scorre uniforme e silenzioso, non è senza dubbio uno dei sentimenti più dolci e beati di cui sia capace il genere umano? È forse un infelice l'individuo che sotto i nostri occhi si mette a ballare per la gioia, batte le mani, esulta, prorompe in una sonora risata? Ma quanto malvolentieri il primo si alzerà dal prato, sul quale giaceva voluttuosamente disteso, per

condividere la frenetica, impetuosa esultanza del secondo; quanto poco propenso sarà quest'ultimo a distendersi accanto a quello onde cullarsi in sentimenti altrettanto dolci e segretamente voluttuosi! Invece anche in questo caso sembra corrispondere a verità il detto secondo cui gli opposti si attraggono: i sentimenti gradevoli sono affini a quelli sgradevoli, e questi a quelli per molti aspetti, e l'uno si trasforma spesse volte con grande facilità, in maniera del tutto impercettibile, nell'altro. Un momento l'amore è ancora tenero e voluttuoso struggimento, pacato e dolce godimento di una bellezza fisica o spirituale; il momento dopo si risveglia improvvisamente un'idea triste nell'immaginazione: il cuore la accoglie di buon grado e l'individuo felice sprofonda d'un tratto nella malinconia. Lei dirà che anche questa malinconia è ancora una sensazione più gradevole che sgradevole; ed è proprio questo che secondo me peggiora anziché migliorare la situazione. Ci ricorda che gradevole e sgradevole sono dei concetti estremamente ambigui, incerti; che questi due concetti sfumano impercettibilmente gli uni negli altri, attraverso sfumature estremamente sottili, estremamente deboli; che quasi da nessuna parte esiste tra di loro un limite determinato, preciso, assolutamente netto.

Altrettanto inutilizzabile per il nostro fine ultimo è la partizione in affetti che sollevano e affetti che deprimono l'anima. Ammirazione e ira appartengono sicuramente ai primi; ma se un oggetto grande, elevato, occupa i miei sensi, la mia fantasia, e per così dire satura tutta la mia anima, è possibile che non appena mi si offra l'occasione io trascorra repentinamente da questo stato d'animo all'ira, al desiderio di vendetta? Quale che sia la successione delle idee e delle circostanze, non avrò prima bisogno di tempo per acquietarmi e riavermi? Non si produrrà tra i due affetti un qualsivoglia moto intermedio dell'anima che io dovrò prima necessariamente attraversare? Il timore angoscioso, tremante e quell'estasi pacata, languida che le ho raffigurato nella lettera XIX (fig. 28, p. 437), deprimono – tanto l'uno quanto l'altra – le forze dell'anima, le rilassano: ciò nonostante, riesce ad immaginarsi un qualunque carattere, una qualunque successione di idee che consenta un collegamento diretto tra due sentimenti così differenti, così opposti? Tuttavia in quest'ultima partizione possiamo in effetti rinvenire qualcosa di ciò che cerchiamo; questa partizione ci avvicina alla risoluzione della questione più di quella prima partizione, ciò che conta è semplicemente cercare di cogliere ciò che in essa è essenziale, isolarlo e analizzarlo.

LETTERA XLII

Per comprendere la ragione per cui determinati stati d'animo succedono ad altri stati d'animo direttamente, altri sempre e solo indirettamente, deve prendere in considerazione ciò che è proprio della maniera in cui procedono le idee nei diversi affetti. Gli affetti si dicono affini quando si somigliano l'un l'altro in rapporto alla maniera di procedere delle idee, lontani quando sono molto dissimili gli uni dagli altri. Ma questa somiglianza o dissomiglianza riguarda più di un aspetto; il corso delle idee non è semplicemente rapido o lento; è altresì stabile o leggero, continuo o interrotto, uguale o disuguale; ora resta da vedere nel caso specifico da quale di questi aspetti dipenda, quale di questi aspetti vada preso in considerazione. Per me la risposta è: tutti. Come il medico, esaminando la condizione del corpo, presta attenzione non soltanto alla rapidità o alla lentezza del polso, ma tiene conto altresì della durezza o della mollezza, della pienezza o della debolezza, della regolarità o della irregolarità del battito; analogamente lo psicologo che voglia valutare la condizione in cui versa l'anima, deve prestare attenzione non soltanto ad una cosa piuttosto che all'altra, ma assolutamente a tutto ciò che nell'anima e nella sequenza delle idee è analogo a quelle condizioni fisiche. Mi auguro che tentando di utilizzare questi segni caratteristici, lei ne riconosca in ogni dove la veridicità, e si renda conto in ogni dove che maggiore è la somiglianza, e maggiore è il numero degli aspetti che le ho indicato a cui essa si estende, tanto più agevole è la successione degli affetti; minore è il numero di aspetti interessati dalla somiglianza, come pure il grado della stessa, tanto più difficile è questa successione. Un motivo ulteriore di questa somiglianza o dissomiglianza risiede nella natura dell'anima, in quella propensione che le è connaturata a perpetuare ogni volta la condizione in cui si trova; una propensione che coesiste con l'impulso, che le è altrettanto connaturato, a cambiare e mutare incessantemente. Come quest'ultimo impulso non consente il perdurare di uno stesso stato d'animo, perfettamente identico, quella prima propensione non consente alcun salto, alcun repentino capovolgimento, alcuna successione diretta di stati d'animo totalmente opposti. Un cambiamento minimo produce soltanto un altrettanto minimo, probabilmente impercettibile, turbamento, un cambiamento di maggiore entità, un turbamento di maggiore entità; e se il primo ha breve durata, il secondo dura più a lungo.

Applichiamo i contrassegni che ho stabilito innanzitutto a quegli affetti la cui affinità o lontananza non siamo stati in grado di spiegare facendo riferimento al fatto che entrambi erano gradevoli oppure sgradevoli, che entrambi sollevavano oppure deprimevano l'anima. Perché non è possibile stabilire un collegamento stretto, diretto tra la profonda malinconia e il

dolore furente? La maniera di condursi di quel primo affetto è quella della lumaca, è piuttosto un non procedere, un trascinarsi, un restare fermo, anziché un andare oltre; la maniera di condursi del secondo affetto è rapida, frettolosa, lesta; ogni passo in avanti mosso dal primo è lieve, timoroso, debole; quello del secondo forte, impetuoso, violento; i movimenti dell'uno sono delicati, legati, sfumati; quelli dell'altro bruschi, disordinati, vari. Perché non si verifica alcun passaggio dall'amore pacato e affettuoso alla gioia rumorosa e chiassosa? Il primo scivola, indugiando lentamente, di delizia in delizia, di bellezza in bellezza, lega impercettibilmente, delicatamente tutte le sue idee le une alle altre, le percorre adagio, senza fretta; la seconda procede così rapida, con passo così risoluto e ardito, e nello stesso tempo così ballonzolante, in maniera così poco uniforme. Perché affetti come la meraviglia totalmente attonita e la collera violenta e furente non si possono collegare direttamente? La prima è così solennemente lenta, la seconda così impetuosamente lesta; l'una ha un passo così uniforme e compassato, quello dell'altra è così irregolarmente impetuoso; l'una nella sua pienezza è così legata e delicata, l'altra ad un livello di pienezza ancora maggiore è così brusca, scomposta, tumultuosa. Perché l'estasi pacata, languida non si collega mai direttamente alla paura timorosa e tremante? Il primo di questi affetti procede con somma lentezza, l'altro con estrema velocità; il primo ondeggiando ininterrottamente, l'altro con un'andatura estremamente irrequieta e disuguale; l'uno con passo più fermo e pieno; l'altro con passo più incerto e debole. Se dovesse aver luogo un collegamento diretto tra i suddetti affetti, l'anima dovrebbe modificare ora in massima parte, ora del tutto, ossia repentinamente, istantaneamente, la sua condizione. E invece, dal momento che l'amore languido e la malinconia pacata e voluttuosa sono quanto a lentezza, compostezza, regolarità assai simili sotto tutti i punti di vista; visto che probabilmente solo in rapporto alla pienezza è possibile rinvenire una qualche differenza tra di loro, perché non dovrebbe essere possibile che questi due affetti si succedano l'uno all'altro direttamente e senza difficoltà?

Potremmo andare avanti all'infinito se volessimo prendere singolarmente in esame tutti gli affetti che abbiamo individuato, se volessimo metterli a confronto l'un con l'altro in rapporto alla somiglianza o alla dissomiglianza del corso delle idee, e se volessimo così facendo determinare il grado della loro affinità o lontananza. Ci consenta di abbondare prendendo in esame ancora soltanto un singolo affetto puro, diciamo la collera, in rapporto alla sua più prossima affinità, sì da mettere alla prova la validità della nostra teoria! Se ci chiediamo perché il sentimento fiero del nostro valore, del coraggio, della forza ci rende molto più inclini alla collera di qualunque altro tranquillo affetto della contemplazione, allora la risposta risulta immediatamente dal contegno che l'anima assume quando è compresa da questo sentimento: le idee procedono già con pienezza, fermezza, vigore;

basta solo che cresca ulteriormente la rapidità della sequenza delle idee, che aumenti sino a rasentare la brutalità, perché l'anima assuma totalmente il contegno che dovrebbe avere se fosse in preda alla collera. Se si vuole sapere perché anche la gioia, per quanto essa sembri sempre opposta alla collera, ciò non di meno nei suoi sommi gradi trascorre così facilmente in quella – un'osservazione questa che trova conferma nelle liti che sono così comuni quando si gozzoviglia senza freni – anche in questo caso è la maniera in cui procedono le idee a chiarirci ciò che accade: la gioia eccessiva è così rapida e inquieta, procede con passo così fermo, così ampio, che per trascorrere repentinamente dalla gioia alla collera, all'anima basta accrescere solo un po' la sua eccitazione. Se ricerchiamo la causa per cui la sofferenza abbia un'affinità così prossima, così profonda con la collera, sì che per passare da quel primo affetto alla collera, e per tornare dalla collera a quel primo affetto, è sufficiente un passo; allora basta prestare attenzione al flusso delle idee, che è in entrambi gli affetti così egualmente celere, così egualmente impetuoso e copioso, che non è possibile pensare di trovare tra gli affetti un'armonia più grande. Se ci va di capire come mai la brama di godimento in tutta la sua foga si trasformi così facilmente nel più terribile furore, anche questa circostanza ci viene spiegata dal contegno assunto dall'anima: rapidità, concisione, irregolarità sono caratteristici, connaturati alla brama di godimento portata al sommo grado, tanto quanto lo sono alla collera. Mi auguro che non la sorprenda il fatto che in effetti nessuna di queste spiegazioni possa dirsi esaustiva; che sia pur sempre possibile addurre ragioni diverse da quelle che ho menzionato in questa sede: dove ho preso in considerazione solo la più generale possibilità soggettiva di collegamento tra gli affetti, ma come lei si ricorderà questo era anche il limite che avevo posto sin dall'inizio a queste indagini.

Lanci una volta ancora uno sguardo inquisitore su tutti i nostri esempi e troverà l'occasione per fare alcune osservazioni non di poco conto. La prima osservazione da fare è che l'affinità e la lontananza degli affetti non dipendono in generale dalla loro natura, quanto piuttosto dal grado della loro forza. Per dimostrare che sofferenza e malinconia sono stati d'animo distanti che non è possibile collegare direttamente, non mi è bastato menzionare semplicemente questi affetti; ho dovuto considerarli nei loro sommi gradi, e parlare di profonda malinconia e dolore furente. Nei gradi minori non esiste alcuna difficoltà a trapassare dall'uno all'altro di questi affetti. L'individuo afflitto, che con lo sguardo basso se ne sta seduto sulla tomba dell'amico, che si sente improvvisamente oppresso dal peso del suo dispiacere, solleva sospirando l'occhio dolente e spento verso il cielo, e dopo avere arrecato così facendo sollievo al cuore, ripiomba in quella prima malinconia, rilassa i muscoli ancora leggermente tesi, e lascia ricadere il capo appena sollevato contro il petto. In maniera altrettanto precisa ho dovuto caratterizzare tutti i restanti affetti, ogni qual volta

intendevo rendere tangibile la loro lontananza; ho dovuto presupporre che l'amore fosse pacato e affettuoso; la gioia chiassosa e rumorosa; la meraviglia completa e attonita; la collera impetuosa e rabbiosa. Nei gradi inferiori, come ho già avuto modo di dire parlando della moderazione della recitazione drammatica, gli affetti possono dileguarsi con maggiore facilità, possono assumere con maggiore facilità sfumature differenti, mescolarsi e trasformarsi in affetti di diversa natura. Ritengo pertanto che sarebbe meglio parlare dell'affinità che esiste tra differenti moti dell'animo, tra differenti stati passionali, piuttosto che semplicemente dell'affinità che esiste tra i differenti affetti: parlare dell'affinità che esiste tra i differenti affetti induce a pensare con eccessiva facilità solo al concetto generico, anziché a tutto il particolare stato in cui l'anima si trova.

A questa osservazione può essere immediatamente collegata una seconda considerazione: e cioè che per valutare l'affinità dei moti dell'anima non bisogna tenere conto dell'uso linguistico comune, che è spesse volte anche quello proprio della filosofia. Quanto alla denominazione delle passioni questo uso linguistico non va tanto per il sottile; talora, anziché indicare una mescolanza, menziona solo l'affetto che in quella mescolanza ha un particolare risalto, talaltra designa anche quello stato d'animo che è di natura probabilmente affatto differente, con il nome della fonte, dell'affetto fondamentale, da cui trae origine. Così nell'uso comune si dice, senza pensarci su due volte, che spesso l'individuo geloso ricade repentinamente dalla collera impetuosa nell'amore affettuoso: e tuttavia la successione diretta o anche solo prossima di due affetti così opposti è assolutamente impossibile. Osservi Otello, che è il ritratto più compiuto, più perfetto della gelosia: che cosa scorge nella scena in cui il Moro inveisce così impetuosamente contro la sua sposa e poi è improvvisamente di nuovo fortemente attratto dalle sue grazie? Cosa se non un profondo scuotimento che sfocia nelle lacrime, e poi improvvisamente l'esplosione del dolore impetuoso, dolore che sarà probabilmente pur vero che scaturisce dall'amore, ma che non mostra traccia, ombra dei moti caratteristici di questo affetto.⁴⁴⁵ E già in precedenza, nella scena con Iago, scena in cui Otello dopo aver dichiarato la sua ferma risoluzione di uccidere Desdemona d'un tratto ricorda la sua bellezza, i suoi doni spirituali, le sue maniere cortesi, tutte le sue perfezioni; che cosa scorge lei se non un triste, profondo scuotimento? Cosa se non l'affannosa e più amara sofferenza, dalla quale egli può ancora sempre ricadere nella primigenia collera alimentata dal desiderio di vendetta: una ricaduta che gli sarebbe preclusa se muovesse da un moto dell'animo davvero affettuoso e tenero?⁴⁴⁶ L'amore è di sicuro l'affetto fondamentale, è l'amore a produrre questi scuotimenti; ma questi stessi scuotimenti non hanno nulla della delicatezza, della dolcezza, della tenerezza, del languore di questo affetto.

Una terza osservazione da fare è che la facilità del collegamento non è reciproca nel caso di tutti gli affetti affini. Il passaggio dall'ira alla sofferenza e viceversa, dalla sofferenza all'ira, è egualmente facile, è egualmente rapido, ma ritornare dall'ira alla gioia o al fiero e tranquillo sentimento della propria grandezza è più complicato che passare da questi ultimi a quel primo affetto. Con i moti dell'anima le cose vanno come con le onde del mare: la tempesta che dovette infuriare un bel po' prima di raggiungere le profondità del mare e prima di sollevare le onde sino all'altezza delle nuvole, deve essere cessata già da lungo tempo prima che la marea scomposta riprenda nuovamente a ondeggiare dolcemente, o ritorni addirittura perfettamente calma. Come si renderà agevolmente conto, questo paragone non può essere applicato all'ira e alla sofferenza; l'uno di questi affetti è violento, rapido e impetuoso tanto quanto l'altro, e dunque è naturale che il passaggio da questo a quello, e da quello a questo sia egualmente agevole.

Da quanto sinora detto lei arguirà già da sé che le argomentazioni che ho riferito ai moti dell'animo che sono assolutamente di una stessa specie sono applicabili anche a quelli di specie diversa, vuoi affini vuoi lontani. La successione dei moti affini, laddove non abbiano un corso delle idee che sia perfettamente identico, consiste in null'altro che in un graduale, impercettibile aumento o in una graduale, impercettibile diminuzione vuoi della velocità, vuoi della pienezza, vuoi della fermezza o dell'uguaglianza del corso delle idee, o anche di diverse di queste qualità contemporaneamente. La successione prossima, immediata di moti dell'animo lontani sarebbe un salto; e non può darsi salto tanto nella natura spirituale quanto in quella fisica: non è possibile arrestare d'un tratto pensieri che fluiscono più rapidamente, non è possibile accelerare improvvisamente il loro corso quando è più lento e indolente; ancor meno è possibile modificare seduta stante la proporzione delle differenti qualità che abbiamo distinto nella maniera in cui si succedono le idee, così che laddove vi sia un grado di fermezza di gran lunga inferiore abbia improvvisamente origine una prontezza di gran lunga maggiore, e via di questo passo. Dunque, anche in questo caso come nel caso di gradi distanti di moti dell'animo di una stessa specie deve prodursi un certo turbamento, un certo inquieto ondeggiare tra lo stato d'animo che deve cessare e quello che deve iniziare. Se la distanza tra gli affetti è solo di poco conto, allora è come se si trattasse di affetti affini; il turbamento che è probabilmente solo momentaneo e di cui il soggetto stesso non si rende conto produce, per così dire, un leggero tremore solo nelle fibre più intime e delicate, che si propaga appena sino agli occhi e alle labbra, molto meno a quelle parti del corpo che sono meno mobili; se la distanza tra gli affetti è considerevole, allora l'ondeggiamento, il barcollamento, la lotta dell'anima tra i due sentimenti inconciliabili diventa manifesta. In questo caso, ferme restando

le differenze da caso a caso, osserviamo ora gli scuotimenti prodotti dal riso, ora gli spasimi prodotti dal pianto, ora il cambiamento di colore dell'incarnato, ora il tremore delle membra, ora l'inquieto, incerto volgersi da una parte o dall'altra, o altri movimenti incerti, indecisi della stessa specie. Nell'arte della declamazione a queste variazioni nella mimica corrispondono le differenti oscillazioni e interruzioni del tono.

Lei si aspetta probabilmente che io percorra insieme a lei se non tutto quanto meno una parte del vasto campo di osservazioni che sembra dischiudersi dinanzi ai nostri occhi; che io faccia quanto meno un tentativo per trarre dal carattere peculiare della sequenza delle idee nei due stati d'animo che si alternano l'aspetto esteriore che deve ogni volta risultare dalla loro mescolanza e confusione. Ma purtroppo tutto ciò che potrei dire in proposito sarebbe in parte estremamente banale, in parte anche estremamente impreciso, e mentre a me mancherebbe l'abilità necessaria, alla lingua mancherebbero le parole, per indagare in maniera esatta e incisiva le sottigliezze e i particolari meno noti. Con quanta precisione dovrebbe essere possibile determinare le differenze proprie della maniera di procedere delle idee, che io ho indicato solo in generale, come pure le differenze che occorrono nelle modificazioni esteriori prodotte dal riso, dal pianto, dal tremore, e via di questo passo; con quanta esattezza dovrebbe essere possibile individuare nelle prime il rapporto tra le differenti condizioni, nelle seconde il grado e le sfumature, se i risultati non dovessero risultare dappertutto o estremamente imprecisi, o anche di tanto in tanto totalmente inesatti! E tuttavia non è stata fatica sprecata iniziarla a queste speculazioni, che pur incompiute come sono, possono già palesare la loro utilità, inducendo l'artista a cercare ogni volta l'atteggiamento giusto, e stimolandolo a fare osservazioni, dalla cui collazione e dal cui paragone - a dispetto di tutte le difficoltà che si incontrano in questa materia - potrebbe infine risultare qualcosa di migliore e più compiuto.

LETTERA XLIII

Nel trattato sulle passioni di Hume c'è un passaggio che mi sembra più bello e proficuo di quello che lei ha citato dall'opera di Home. Hume paragona l'anima a uno strumento a corde, dove le vibrazioni dei suoni delle corde percosse continuano dopo che la percussione è cessata, e si smarriscono solo poco a poco, impercettibilmente.⁴⁴⁷ Ragion per cui i suoni immediatamente successivi non sono mai totalmente puri; le nuove vibrazioni che sopraggiungono vengono percepite insieme a quelle precedenti che permangono e i suoni si mescolano e si confondono gli uni con gli altri. Analogamente, affetti che devono susseguirsi rapidamente non possono mai essere puri; lo stato d'animo prodotto dall'affetto che precede perdura ancora, allorché sopravviene il nuovo affetto, sicché – fintantoché quel primo affetto non si sia dileguato – dalla combinazione dei due risulta un sentimento misto. Home che parla semplicemente di tono dell'anima, senza ulteriori precisazioni,⁴⁴⁸ non chiarisce se ciò a cui pensa sia il suono prodotto da un flauto, che cessa una volta cessata l'insufflazione dell'aria, oppure il suono prodotto da un'arpa, che continua a risuonare dopo che la corda è stata pizzicata.

Lei mi esorta a non lesinare gli esempi, proprio là dove questi sono probabilmente sommamente indispensabili, e in effetti era mia intenzione fornirgliene alcuni. Ma non vorrà tacciare di avarizia l'individuo che non dà subito tutto ciò che possiede? Oppure quello che non condivide i tesori che ha dovuto personalmente dissotterrare dopo un lungo e faticoso lavoro, e che non gli fu possibile portare tutti alla luce? Eccole allora alcuni, pochi esempi; solo per dimostrare che in effetti le nostre considerazioni possono essere di pratica utilità, e per spronare gli artisti riflessivi ad allargare il campo delle loro osservazioni. Questi esempi non possono essere troppo precisi: la nostra lingua, come ho avuto spesso modo di dolermi, non dispone di espressioni a sufficienza per designare le sfumature più deboli delle passioni; e il nostro ragionamento non dispone di ulteriori cause a cui sia possibile ricondurle. Solo la fantasia esercitata immagina siffatte sfumature e solo una squisita sensibilità le concepisce.

Se legge alcune scene tratte da *Agnes Bernauerinn*, diciamo la quinta del primo atto,⁴⁴⁹ e la terza del quarto atto;⁴⁵⁰ allora lei non incontrerà alcuna difficoltà a immaginarsi per il ruolo di Albrecht tutta la successione dei movimenti, perché questi movimenti, a dispetto della loro molteplicità, sono tutti moderati, affini. In quella prima scena, la quinta del primo atto, dominano riserbo e orgoglio; nell'altra, la terza del quarto atto, tenerezza e commozione; nel primo caso nell'affetto principale ci sono sfumature di disprezzo, scherno, arroganza, valorosa fiducia; nel secondo di un nobile senso morale, di speranza, di fiducia, di gioia pacata; e tutti questi

cambiamenti sono così moderati, così leggeri, da svilupparsi, di per se stessi e senza esitazione, gli uni dagli altri. Completamente diverso è il caso di quelle scene, quali la terza del secondo atto, in cui movimenti di natura completamente opposta si succedono gli uni agli altri repentinamente. Dallo stupore che coglie il principe per essere stato oltraggiato pubblicamente e in maniera del tutto inattesa deve sorgere immantinente la collera più impetuosa; duplice è l'offesa che il principe ha patito e che lo ha colpito proprio là dove il suo cuore è più sensibile, cioè nel suo onore di cavaliere e nel suo amore di sposo, e ad assestargli questi colpi sono i suoi vassalli, i suoi sudditi. Ma fra di loro compare improvvisamente Ernst, che merita rispetto tanto come legittimo sovrano quanto come padre. Sarebbe senza dubbio un errore grandissimo, altamente riprovevole, se Albrecht nel corso di tutta la scena serbasse lo stesso tono; se si rivolgesse con lo stesso ardore impetuoso tanto al duca, quanto ai marescialli, ai cavalieri e al vicario. Ciò non di meno, anche Ernst, il più importante e potente dei suoi accusatori, deve essere investito dalla collera di Albrecht: solo, se l'attore che interpreta Albrecht ha una chiara percezione delle convenienze e non vuole che tutti gli spettatori siano improvvisamente mossi a sdegno contro di lui dal loro buon senso, allora proprio mentre dà sfogo alla sua collera nei confronti del duca, deve mostrare altresì sottomissione, moderazione, deferenza. Quando sfida i cavalieri gli è concesso di tenere un tono di voce alto; laddove si accalora con il duca, deve moderarsi; quando ingiunge ai primi di combattere, gli è concesso di avvicinarsi alla sbarra quanto gli pare, laddove si difende dalle accuse mossegli dal duca deve mantenere sempre le dovute distanze; rivolgendosi a quelli può spingere fortemente il busto in avanti, rivolgendosi al duca può chinarsi innanzi solo debolmente, impercettibilmente. E tuttavia anche la deferenza non è in grado di mitigare subito, immediatamente la collera così come si conviene alle circostanze; ancor meno è in grado di prendere e mantenere il sopravvento, al punto da apparire nella mescolanza come il tratto caratteristico, quello dominante. La prima cosa è resa impossibile dall'eccessiva distanza che separa gli affetti in questione; la seconda dalla natura troppo violenta, impetuosa della collera. Albrecht ha spezzato la sua lancia, ha dichiarato conclusa la giostra, ha giurato di vendicarsi fino alla morte di chiunque continuasse a giostrare; ha ingiunto ai cavalieri di mettere alla prova il suo braccio, la sua spada e il suo coraggio; ha lanciato il guanto di sfida a chiunque mettesse in dubbio l'onore della sua signora e padrona: e subito dopo questi tre sfoghi così feroci, così impetuosi, egli si rivolge nuovamente a suo padre. Non trova che in questo luogo sia assolutamente indispensabile inserire una triplice pausa, se Albrecht vuole smorzare in certa misura il suo ardore, così che questo non prorompa troppo violento, troppo impetuoso? Durante questa pausa non le sembra di vederlo, mentre, per così dire, lotta con il suo ardore, e fa fatica a tenerlo a freno, mentre, specie laddove calpesta la

sua lancia, muove un paio di passi inquieti tutt'intorno, si volge esitante ora da una parte ora dall'altra, e solo – diciamo così – di controvoglia, e come se gli costasse fatica, indirizza lo sguardo verso il duca? E quando effettivamente comincia a parlare, non le pare che tutte le sue membra debbano essere percorse da un tremore, che il suo incarnato debba cambiare colore, che la sua voce debba essere esitante? Che debba essere pur sempre possibile riconoscere la preponderanza della collera, che infine, dopo il fallito colpo di spada, gli fa dimenticare i suoi doveri di figlio e di suddito, e gli fa oltrepassare tutti i limiti?

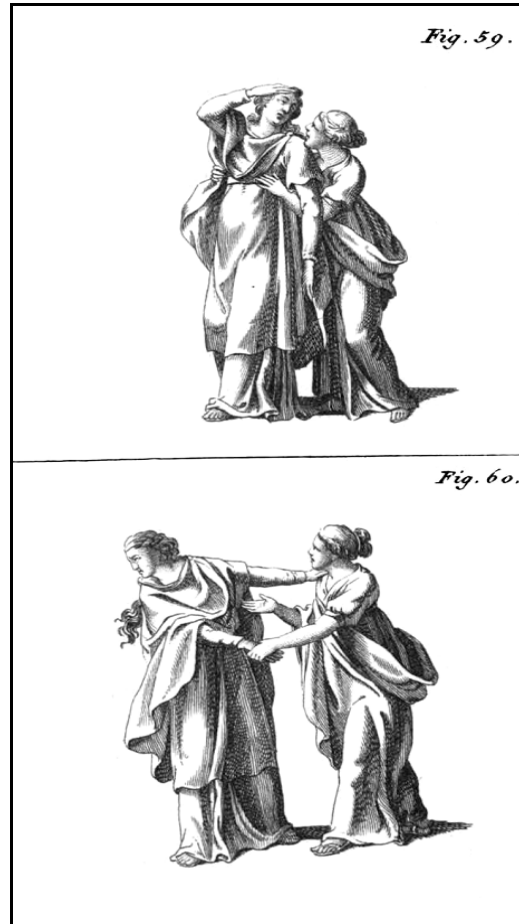
Come non è frutto della mia invenzione questo primo esempio, non lo è neppure il secondo, che le propongo qui di seguito; mi limito a ricordare ciò che ho visto. Alceste, che per salvare la vita del suo sposo, si è consacrata con una solenne invocazione alle divinità inferi, è improvvisamente scossa dal pensiero terribile di udire già il battito delle ali delle ombre sotterranee, di vederle calare su di lei per trascinarla via a forza in quanto vittima predestinata.⁴⁵¹ Il compositore che ha sviluppato questi



pensieri ricorrendo a delle ripetizioni, fa in modo che il timore della sventurata cresca ad ogni parola, che il respiro si faccia sempre più breve, la voce sempre più fiavole e languida. A questa declamazione così significativa ed espressiva corrispondeva l'ultima postura dell'attrice che si stava accasciando, che era quasi stramazzata al suolo; l'attrice aveva torto il corpo lateralmente distogliendo lo sguardo dal luogo da cui immaginava che provenisse lo spettro, e con il volto rivolto altrove, si limitava a lanciare sguardi timidi e furtivi in quella direzione; è pur vero che le braccia, con i palmi delle mani rivolti in basso, che aveva opposto a quell'immagine terrificante, conservavano la loro direzione iniziale, ma il coraggio e le energie necessarie a sollevarle e a tendere i muscoli erano svanite, ragion per cui le braccia ricadevano fiacche e tremanti verso il suolo

(fig. 57, p. 569). A questo deliquio prodotto dal timore doveva immediatamente fare seguito la seconda coraggiosa invocazione alle divinità infere, la seconda risoluta offerta di immolazione della propria vita. La declamazione musicale in questo punto è ardente, rasenta la ferocia; annuncia un'anima nel pieno delle sue forze; e dunque anche l'atteggiamento deve possedere un considerevole grado di entusiasmo o ne nascerà una stridente disarmonia tra l'espressione musicale e quella mimica. Lo sguardo di Alceste, dal momento che ella invoca le divinità ctonie, deve rivolgersi verso il suolo, il tronco deve pendere in avanti, il passo deve essere ampio, e le braccia si devono allargare; l'occhio spalancato deve uscire dalle orbite e il suo sguardo deve avere qualcosa di entusiastico, di stupefatto (fig. 58, p. 569). Entrambe queste espressioni, considerate singolarmente, in rapporto alle parole che accompagnano, allo stato d'animo che devono designare, sono della più misurata esattezza; nessuna delle due è eccessiva, o troppo fiacca; ma collegarle in maniera così immediata, far succedere in maniera così diretta la forza all'impotenza, il coraggio risoluto all'angoscia trepidante, sarebbe contrario alla conoscenza che ciascuno spettatore, anche quello meno istruito, ha del cuore umano, della natura dei sentimenti. In questo luogo era dunque necessaria una pausa, una pausa più lunga, così da poter collegare, passando attraverso diversi stati d'animo intermedi, i due sentimenti così opposti. Partenia sorregge la regina che si sta accasciando al suolo, stringendola tra le sue braccia; Alceste, che stretta al petto della sorella si riprende prontamente, solleva il braccio stanco, e in preda alla confusione si porta la mano dinanzi

alla fronte, mentre Partenia, con sguardi carichi di dolore e di amore sembra cercare di persuaderla che può, volendo, rinunciare al suo proposito, che può, volendo, revocare il suo terribile voto (fig. 59). Non appena Alceste riacquista il senno e le forze, si risveglia nuovamente tutta la sua tenerezza; il suo proposito resta confermato; dapprincipio aveva distolto solo lo sguardo da Partenia; subito dopo con la mano si oppone alla sorella che la trattiene e tenta di convincerla; ora tenta di divincolarsi con più forza, mentre gli occhi e la fronte rivelano il suo sdegno e la sua perseveranza; la regina, oltremodo risoluta, si sottrae ad uno sguardo ancora più profondo, ad un abbraccio ancora più affettuoso di Partenia (fig. 60), ed è solo allora che



segue la seconda, coraggiosa invocazione alle divinità inferie, accompagnata dalla postura che abbiamo poc'anzi descritto. A questo punto non soltanto la ripetizione della consacrazione di Alceste ha un motivo comprensibile; ma viene altresì evitato quel salto oltraggioso da un sentimento all'altro; e quello che altrimenti sarebbe potuto apparire come un semplice e vano orpello, un vuoto preziosismo musicale, diventa un tratto caratteriale significativo e incantevole.

Per evitare l'imbarazzo che mi procurerebbe la scelta di svariati esempi, do un'occhiata al testo di Rémond de Sainte-Albine, che avevamo da lungo tempo dimenticato. Rémond de Sainte-Albine riporta due esempi, l'uno tratto dalla *Phèdre* di Racine, l'altro dalla *Zaïre* di Voltaire; ma le sue considerazioni in proposito sono poco scrupolose. Fedra, che messa al bando ogni esitazione ha finalmente dichiarato il suo amore colpevole a Ippolito,⁴⁵² sia pure ricorrendo a giri di parole, ma in maniera comunque fin troppo chiara, riceve da questi la risposta umiliante, avvilente:

Dieux! Qu'est ce, que j'entens? Madame, oubliés-Vous,
Que Thesée est mon pere & qu'il est Votre Epoux?⁴⁵³

Ippolito sembra voler mitigare l'amarezza di questo rimprovero aggiungendo, dopo la replica della regina:

Madame, pardonnés! J'avoue en rougissant,
Que j'accusois à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus souvenir Votre vue
Et je vai...⁴⁵⁴

ma l'infelice donna si rende conto sin troppo chiaramente che Ippolito l'ha compresa, e quand'anche non se ne rendesse conto, la sua passione è troppo violenta, perché ella possa continuare a fingere. In questo punto, argomenta Rémond de Sainte-Albine, «l'amore di quella principessa si trasforma in furore. Non c'è qui alcun intervallo tra i due movimenti, e il passaggio dall'uno all'altro non ha affatto bisogno di sfumature intermedie. Ovunque – prosegue Rémond de Sainte-Albine – il cambiamento non è così improvviso. Ordinariamente una passione non distrugge senza una certa lotta una passione contraria, e quando si tratta di dipingere il procedimento che la natura segue a questo riguardo, il talento di sfumare i passaggi è necessario ai *comédiens*».⁴⁵⁵ Innanzitutto è falso che l'amore di Fedra si trasformi in furore, a meno che Rémond de Sainte-Albine non associ alla parola furore un significato diverso da quello consueto; vero è che il suo lungo discorso, il suo discorso troppo lungo, si apre con l'esclamazione:

Ah Cruel! tu m'as trop entendue!
Je t'en ai dit assez, pour te tirer d'erreur.
He bien! connois donc Phèdre & toute sa fureur!⁴⁵⁶

ma di fatto questo non è un accesso di collera, bensì del più profondo dolore, della più amara sofferenza, che infine diventerà sì furore, ma non furore vendicativo, bensì disperato. Comunque, quand'anche Fedra montasse di fatto su tutte le furie; come fa Rémond de Sainte-Albine ad affermare che questo accade senza transizione, senza che si produca un affetto intermedio? Forse Rémond de Sainte-Albine non ha letto la precedente replica della regina al discorso di Ippolito:

Et sur quoi jugé-Vous, que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?⁴⁵⁷

O non si è accorto che queste parole devono essere pronunciate in preda all'evidente turbamento che scaturisce dalla vergogna? Che mentre Ippolito pronuncia la frase successiva e più mite, l'infelice regina deve lottare con se stessa, finché – trovandosi nell'impossibilità di salvare il proprio onore, ovvero di resistere al proprio sentimento d'amore – non prorompe nella dolorosa confessione? Se Fedra, dopo essere stata in preda all'esaltazione e

all'entusiasmo dell'innamoramento, in cui aveva smarrito se stessa, piombasse istantaneamente e senza la minima transizione nel più furente dolore; ciò sarebbe in generale contrario alla natura dell'anima; e sarebbe altresì contrario alla natura della situazione in cui si trova. La situazione in cui si trova Clorinda nell'opera di Cronegk è molto diversa; la confessione del suo amore non ha niente dell'entusiasmo, della delicata voluttà che spira da ogni parola di Fedra; Clorinda conserva assolutamente il suo carattere risoluto, coraggioso e altero; e quando offrendo a Olindo il suo amore, gli offre non solo salva la vita, ma anche la corona e la porpora, la sua è non tanto debolezza, quanto piuttosto generosa amicizia, giusto riconoscimento del merito e superiorità ai pregiudizi. Tuttavia, prima che Clorinda dia sfogo a tutto il suo sdegno, il poeta concede anche a lei attimi di vergogna e di turbamento:

Taci! Basta così. Numi, scagliate su di me la vostra folgore!
Celate la mia vergogna! Io, disprezzata! Io!
Mi odia. Io, rifiutata! Umiliata! Scellerato, fuggi!
Fuggi, ti dico!⁴⁵⁸

Sopprima queste parole, e mi dica se tra i sentimenti non si apre una falla molto evidente e deplorabile! Se non ha due volte ragione Lessing, quando osserva che nel ruolo di Clorinda ogni cosa è contraddittoria, e Clorinda non fa altro che passare da un estremo all'altro.⁴⁵⁹

Rémond de Sainte-Albine ritiene che nei passi che cita dalla *Zaire* il passaggio da un affetto all'altro sia molto difficile, e invece proprio in quei luoghi il passaggio è molto semplice. Egli discorre di movimenti che si distruggono l'un con l'altro con estrema rapidità, e così dicendo ha sicuramente in mente i due sentimenti che l'individuo geloso vuole sempre conciliare, senza mai riuscirvi: odio e amore.⁴⁶⁰ Rémond de Sainte-Albine non tiene conto del fatto che Orosmane non diventa soltanto geloso, ma lo è già; non tiene conto del fatto che tutto lo stato d'animo prodotto dalla gelosia è una lotta incessante, un combattimento, un ondeggiare, è sofferenza; che i movimenti di varia specie di questo affetto si distinguono solo in virtù di una maggiore o minore propensione da una parte piuttosto che dall'altra. Talora Orosmane è soprattutto l'individuo offeso e adirato, tal'altra soprattutto l'individuo infelice e addolorato; ora ad avere il sopravvento nel suo cuore è il desiderio di vendetta, ora, nuovamente, l'amore; ma l'amore, quando abbia una così stretta connessione con la collera, non può manifestarsi altrimenti che con le fattezze della sofferenza; e quello dalla sofferenza alla collera, così come quello inverso, dalla collera alla sofferenza, è – come abbiamo già avuto modo di dire spesse volte – il passaggio più semplice del mondo.

LETTERA XLIV

Finora, amico mio, ci siamo occupati sempre di sentimenti puri, o che erano quanto meno apparentemente tali: quello che ci resta da trattare è il caso in cui più affetti siano già presenti nell'anima e o uno di questi affetti abbia il sopravvento sugli altri, o dalla confusione di tutti questi affetti risulti uno stato d'animo totalmente nuovo. Va da sé che anche alla fattispecie è possibile applicare gli stessi principi che erano validi nel caso dell'avvicendamento di sentimenti puri, ragion per cui sull'argomento lei non deve aspettarsi niente di nuovo, niente di ragguardevole. Se l'affetto che deve risultare preponderante era quello dominante già nella mescolanza degli affetti, basterà che sia alimentato appena un po' di più, perché sottometta totalmente gli altri affetti co-occorrenti e si manifesti nella pienezza delle sue forze; se è quello più debole, allora o deve lentamente e gradualmente avere il sopravvento sull'altro, o anche in questo caso, come nel caso di tutti i cambiamenti repentini, si produrrà una certa inquietudine, un certo ondeggiamento dell'anima; se, quanto a forza, l'affetto in questione è pressappoco equivalente all'affetto co-occorrente, sarà ugualmente solo poco per volta, solo attraverso una crescita graduale, ovvero non senza ingenerare una considerevole confusione nella successione delle idee, che potrà avere la meglio sull'altro affetto. Il primo caso può essere esemplificato da Albrecht, quando subito dopo il colpo di spada dimentica ogni forma di rispetto; il secondo da Alceste, quando riacquistato il senno anche il suo amore e il suo coraggio rinascono a nuova vita; il terzo da Zemira, quando si dibatte tra desideri opposti, l'uno dei quali la attira verso lo specchio magico, mentre l'altro la respinge. Se si realizza l'ultimo dei suddetti casi, ovvero se un affetto totalmente nuovo deve succedere allo stato d'animo che è già incerto; allora la confusione che si ingenera è minore, quando questo affetto è affine a quello già dominante; è maggiore quando è affine a quello più debole; è somma quando non ha affinità con alcuno degli affetti già presenti nell'anima.

Dal momento che procedo sull'argomento in tutta tranquillità, lei penserà probabilmente che io voglia tralasciare del tutto le sue obiezioni, che ho già passato sotto silenzio nella lettera precedente; ma in realtà volevo soltanto prima riparare alle mancanze nella trattazione del mio argomento, e quindi affrontare le sue obiezioni. Le concedo che le mie considerazioni restano molto generali; che ho tralasciato molte precisazioni e molte distinzioni che restavano ancora da fare; ma – fatte salve queste mancanze – tollererei solo malvolentieri, che mi venisse attribuito anche l'errore di non aver posto giusti limiti ai miei principi, di non aver previsto giuste eccezioni a quelli, e di aver conferito alle mie regole un'universalità che non compete loro. Ho letto lo scritto che mi ha indicato, l'ho trovato all'altezza del suo sagace

autore, e vi ho trovato la soluzione alla questione che è stata sollevata; l'unico dubbio che mi resta, riguarda il punto che segue.

«Il trapasso subitaneo da un opposto all'altro», afferma il signor Tiedemann,⁴⁶¹ «si può spiegare prontamente quando interviene improvvisamente un cambiamento nelle cause. La collera e il riso, non il riso amaro e beffardo, bensì il riso della gioia e dell'allegria, si escludono vicendevolmente; tuttavia l'individuo estremamente adirato non può non prorompere in una sonora risata, non appena il suo avversario, cessando ogni forma di resistenza, manifesti con espressioni buffe, a parole e a gesti, il suo timore e la sua sottomissione; e questo succede addirittura quando una cosa del genere non sarebbe stata altrimenti uno stimolo bastevole a farlo ridere. Il contrasto che si percepisce tra il suo grande fervore, lo sforzo violento che egli compie e la resistenza minima, che altrimenti non sarebbe stata così grande né sarebbe stata percepita con tanta vivacità, lo spinge irresistibilmente a ridere, e lo fa trascorrere non per gradi successivi, ma repentinamente da un estremo all'altro». Se non si parlasse dell'individuo estremamente adirato, non discuterei la veridicità di questa osservazione; men che mai dal momento che le espressioni dell'avversario devono essere buffe; ma non riesco ad immaginare come alla collera risoluta e impetuosa possa succedere una risata sonora e allegra. Quale che sia la situazione mi sembra pur sempre che l'individuo adirato, proprio perché si è lasciato provocare così tanto da un individuo così vile, debba innanzitutto provare una vivace indignazione, dare libero sfogo a questa indignazione attraverso gesti e parole, e se ride, mi sembra che debba necessariamente ridere con amarezza, dunque ridere beffardamente. Invece, quand'anche l'osservazione di Tiedemann rispondesse al vero, non mi sembra che dimostri ciò che dovrebbe dimostrare, ovvero che è possibile trascorrere repentinamente da un opposto all'altro. Il vero contrario della collera sarebbe un sentimento che avesse un andamento lento, anziché rapido; debole anziché pieno; continuo anziché interrotto; regolare anziché irregolare; il più perfetto contrario della collera sarebbe un sentimento che combinasse tutte queste qualità in sommo grado. Questo non è però il caso del riso, che è un sentimento intermedio, è una sorta di indecisione, di oscillazione dell'anima, che attrae maggiormente nell'orbita dei sentimenti vivaci che di quelli indolenti o impetuosi. L'individuo adirato, che dal suo furore prorompesse improvvisamente in una risata allegra, in questo modo non passerebbe da un estremo all'altro; non farebbe altro che ondeggiare, e con questo ondeggiamento propenderebbe solo un po' troppo velocemente per l'altro estremo.

«Allo stesso modo», prosegue il signor Tiedemann, «l'amore più impetuoso si trasforma nell'odio più impetuoso, allorquando scopriamo improvvisamente che l'oggetto amato è indegno del nostro sentimento, e un graduale appagamento non ha preparato il terreno all'indifferenza. La

forza con cui propendiamo verso un dato oggetto ci fa percepire tanto più vivacemente la sua indegnità e la sua bassezza e, passando sopra all'indifferenza, ci spinge verso l'odio più impetuoso». ⁴⁶² È assolutamente vero che passiamo sopra all'indifferenza; ma approdiamo improvvisamente all'odio? Senza passare attraverso un timido stupore intermedio? Senza che si produca un tumulto scomposto di sentimenti, che alla fine si risolverà sicuramente in un odio risoluto, ma che tale non è sin dappprincipio? Ritengo che sia soltanto colpa della povertà del linguaggio, che dispone di troppo poche espressioni per designare la molteplicità dei moti del nostro animo, se spesso anche l'individuo più perspicace fraintende ciò che è frutto delle sue osservazioni. Ma è possibile indicare anche ulteriori cause per questo fenomeno: la grande rapidità con cui si succedono i sentimenti, e la grande finezza con cui si mescolano. La prima occulta ai nostri occhi gli affetti intermedi, e ci induce a confondere "rapidamente" con "repentinamente"; l'altra ci impedisce di cogliere nei due stati d'animo, in quello che deve terminare, e in quello che deve iniziare, le gradazioni più deboli, che sfumano le une nelle altre; ci impedisce di rilevare come ai sentimenti principali si accompagnino dei sentimenti secondari lievi, diciamo così, muti, degli stati d'animo segreti, se tenessimo conto dei quali potremmo prontamente spiegare il salto che apparentemente si produce da un affetto all'altro.

E ora vediamo un po' se anche il secondo rimprovero che mi ha mosso non è frutto di un malinteso. Lei sostiene che io abbia ignorato la differenza che passa tra affetti, tra le cui cause esiste un legame, e affetti, tra le cui cause non esiste legame alcuno. ⁴⁶³ Lei ritiene che quando un dato oggetto induca un determinato sentimento, e un altro oggetto, che con quel primo non ha alcun legame, tenti improvvisamente di modificare il tono di quel primo sentimento per mezzo di un sentimento diverso, o come direi io, per mezzo di un sentimento lontano; allora dappprincipio – a causa della novità del secondo oggetto – dovrebbe indubbiamente prodursi una sorta di turbamento, una sorta di sgomento, di stupore di breve durata, nel corso del quale il nuovo sentimento si appropria gradualmente dell'anima; ma una volta che si sia prodotta questa prima impressione, allora l'anima – a seconda che pensi all'uno o all'altro oggetto – trascorre di sentimento in sentimento senza passare attraverso alcun affetto intermedio, in maniera tale che l'uno non nuoccia minimamente all'altro e viceversa, e fintantoché ciascuno di essi perdura, domini in tutta la sua purezza, senza confusione, senza un perpetuo ondeggiamento. Ammetto che la differenza tra affetti, tra le cui cause esiste un legame, e affetti, tra le cui cause non esiste legame alcuno, sia una differenza rilevante; e che detta differenza abbia attinenza sia con la questione della successione dei sentimenti che con quella della loro mescolanza. Ma non riesco a capire come questa differenza rappresenti effettivamente una limitazione del nostro principio, un'eccezione a quella

regola; tale non è, quanto meno, in rapporto all'esempio su cui lei ha richiamato la mia attenzione, e che già Home aveva addotto in questa circostanza.⁴⁶⁴ Shylock prova il dolore più amaro ripensando ai gioielli che la figlia gli ha sottratto, quando è fuggita; prova la gioia più vivace pensando alla sciagura occorsa ad Antonio, suo rivale in affari, sul quale ora può rivalersi quando e come gli pare.⁴⁶⁵ A seconda che Tubal richiami l'attenzione di Shylock sull'una o sull'altra faccenda, nell'animo di Shylock si avvicendano quei due sentimenti così opposti; il dolore sembra succedere alla gioia e la gioia al dolore seduta stante, e senza che si produca alcun sentimento intermedio. Ho detto: sembra; perché il dolore, laddove succede alla gioia, non si manifesta già più così impetuoso come era dapprincipio; analogamente, la gioia anche quando abbia avuto nuovamente il sopravvento sul dolore, non può immediatamente, sin da subito, rasserenare e spianare tutta la fronte; diciamo che il suo sorriso, simile a un debole raggio di sole, fa capolino da una nube, lasciando nella prima espressione del volto e probabilmente anche nel primo tono di voce di Shylock una traccia di malessere e di affanno. Ma – ed è questa la cosa principale – nella gioia c'è un ingrediente aggiuntivo che funge da elemento di congiunzione con la sofferenza; la gioia di Shylock è gioia maligna, dunque è la gioia dell'odio, della collera moderata, che ha una perfetta affinità con la sofferenza. Pur sembrando simili, non sono entrambi i sentimenti che si avvicendano nell'anima ad essere puri; uno solo di questi è tale, e si tratta del primo; l'altro sentimento è un moto dell'animo incerto, ondeggiante, che può ben nascere assai facilmente dopo quel primo sentimento, quanto risolversi in esso.

Amico mio, cominciamo a perderci in sottigliezze e cavilli, che sembrano allontanarsi sempre più dalla viva pratica. Ritengo sia giunto il tempo di porre fine a questa indagine, e dal momento che l'ultimo argomento che abbiamo affrontato era l'ultimo previsto dal mio progetto, ritengo che sia giunto il tempo di porre fine alla corrispondenza che abbiamo intrattenuto sinora. Se ritiene che io abbia prodotto poco, si ricordi che avevo promesso altrettanto poco; che sin dall'inizio avevo ristretto la teoria dell'arte mimica solo agli aspetti più generali; che sulla totalità di questa teoria intendevo buttare giù solo alcune idee sparse; che intendevo prendere in considerazione solo alcuni nodi problematici della stessa, e tutt'al più trattare alcune singole parti. Mi lusingo di avere fatto qualcosa di più di quanto avrei dovuto fare, stando a questa promessa: anziché limitarmi a procurare alcuni materiali necessari all'edificazione, lasciando la maggior parte di questi materiali alla stato greggio in cui li avevo raccolti, fin dove era possibile li ho già in certa misura assemblati, li ho utilizzati per costruire qualcosa di simile a una casupola, sia pure in larga misura incompiuta, aperta su molti lati, qua e là un po' pericolante. È abbastanza verosimile che questa costruzione, tirata su in maniera troppo imperfetta e

avventata rovini da sé, o anche che venga rasa al suolo da un qualche critico devastatore! Tuttavia continuo a sperare che in avvenire un architetto con maggiori mezzi e più avveduto di me giudichi il luogo in cui ho edificato la mia casupola non solo incantevole per il panorama, ma altresì situato in una posizione favorevole allo sviluppo delle conoscenze scientifiche, e che proprio nel luogo in cui un tempo sorgeva la mia casupola eriga un santuario, sontuoso e raffinato, consacrato a un'arte che amo, un santuario che poggi su solide fondamenta e sia perfettamente proporzionato in ogni sua parte.

NOTE

Introduzione

¹ «A soli nove anni», sostiene Schröder, Engel era stato spedito a Rostock dal padre, probabilmente preoccupato che il figlio ricevesse un'istruzione adeguata. Qui il giovanissimo Johann Jakob fu ospite in casa dello zio paterno, nonché professore di filosofia, Johann Ludwig. (Cfr. Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, Schwerin, Bärensprungsche Hofbuchdruckerei, 1897, p. 4). Secondo il biografo ed amico Friedrich Nicolai, all'epoca del trasferimento a Rostock, Engel aveva già dodici anni. (Cfr. Friedrich Nicolai, *Gedächtnisschrift auf Johann Jakob Engel*, Berlin und Stettin, s. e., 1806, in Id., *Opera Minora*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 1995, p. 5).

² L'università di Rostock chiuse definitivamente i battenti nel 1760. La nuova università di Bützow fu inaugurata «minus sollemniter» il venti ottobre 1760. Engel vi si immatricolò solo il due maggio 1762: «sulla sua vita in quel lasso di tempo mancano notizie» (Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, cit., p. 5).

³ Secondo Nicolai Engel si trasferì a Lipsia già nel dicembre del 1764. Assai più verosimile ci sembra l'ipotesi di Schröder che lo colloca a Lipsia solo a partire dal 1765, quando, in seguito alla morte del padre, Engel divenne finalmente «padrone del proprio destino». (Ivi, p. 8).

⁴ In questa rivista apparve nel 1774 il trattato engeliano *Über Handlung, Gespräch und Erzählung*, originale contributo del filosofo al contemporaneo dibattito poetologico.

⁵ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino, Einaudi, 1971, Tomo primo, p. 123.

⁶ Engel in effetti fu “stregato” da Ekhof, in quegli anni membro della compagnia di Abel Seyler, al punto che nel 1774 decise di seguire la compagnia di Seyler a Gotha, quando questa vi si trasferì su invito del duca Ernesto II.

⁷ Malgrado la pochezza dell'intreccio tanto *Der dankbare Sohn* quanto *Der Edelknabe* riscossero un inaudito successo, che travalicò ben presto i confini nazionali. Tant'è che il primo fu tradotto per ben tre volte in francese; il secondo in francese, inglese e svedese. Pare addirittura che le compagnie facessero a gara per accaparrarsi le due *pièces* e che attori come Ekhof e Schröder fossero ben lieti di vestire i panni del «vecchio contadino» Rode nel *Dankbarer Sohn*. Entrambi i testi conobbero numerose ristampe.

⁸ L'opera in questione - così riferisce Nicolai - fu prim'ancora di essere portata a compimento dall'autore, oggetto di una simpatica *querelle* tra Engel e il diplomatico francese, nonché traduttore della *Drammaturgia d'Amburgo* di Lessing (*Dramaturgie, ou Observations Critiques sur plusieurs Pièces de Théâtre, tant anciennes que modernes. Ouvrage intéressant, traduit de l'Allemand de feu M. Lessing, par un François. Revu, corrigé et publié par M. Junker, Premier Professeur de Droit public à l'Ecole Royale Militaire, et Censeur Royal*, Paris, Junker, Durand neveu et Couturier, 1785) e delle *Odi* di Ramler, François Cacault (1742-1805). Strenuo assertore dei *principia* del classicismo francese, Cacault riteneva indispensabile il rispetto delle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Engel, invece, «considerava le tre unità non indispensabili»: egli riteneva che il prezzo da pagare per la “regolarità” fosse troppo alto, dacché l'osservanza delle unità rendeva «noiose» le opere teatrali, com'era ampiamente documentato dal teatro francese. Nessuna opera rispettosa dei principi aristotelici - sosteneva in breve Cacault - poteva dirsi noiosa e se i tedeschi si guardavano bene dall'uniformarsi ai precetti del classicismo era solo perché ciò comportava una considerevole dose di impegno e fatica! Quindi per mettere definitivamente a tacere Cacault e dimostrargli quanto noiosa potesse essere una tragedia “regolare” Engel si impegnò a comporre quanto prima un'opera «in cui non solo saranno rispettate le tre unità,

ma l'azione sarà compressa nell'arco delle ventiquattro ore». «Bisogna ammettere», conclude Nicolai, «che egli [...] mantenne la parola»: *Eid und Pflicht* era un'opera decisamente noiosa. (Friedrich Nicolai, *Gedächtnisschrift auf Johann Jakob Engel*, cit., p. 20).

⁹ Engel, scrive Nicolai, «la accantonò così spesso, riprese così spesso a lavorarvi, si concesse il pericoloso lusso di apportare, a più riprese, modifiche al progetto originario, di riscrivere interamente diverse scene ed aggiungerne di nuove, che quest'opera originariamente di gran lunga più vivace e serrata, e nell'impianto e nel dialogo, di quella che dopo quasi trent'anni andò in scena ad Amburgo nel 1796, non riscosse alcun successo» (Ivi, p. 19). Pare che Engel, in seguito a questo insuccesso, avesse progettato di rimettere mano all'opera. Ne fu tuttavia impedito dalla malattia che nel 1802 lo condusse alla morte. "Vittima" degli indugi engeliani fu - a quanto è dato di sapere - anche un'altra opera teatrale del filosofo: *Der deutsche Hausvater* (Il padre di famiglia tedesco), evidentemente ispirato al *Padre di famiglia* di Diderot. Quando nel 1780 Gemmingen diede alle stampe una *pièce* omonima, Engel - «infastidito» - decise di rinunciare all'impresa. (Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, cit., p. 24).

¹⁰ Engel an Garve, 20. März 1773, in Alexander Košenina (hrsg.), *Briefwechsel aus den Jahren 1765 bis 1802*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1992, p. 26.

¹¹ Ivi.

¹² Sorta di manifesto di quella *Popularphilosophie* tardo-settecentesca che scientemente si contrapponeva alla *Schulphilosophie* di wolffiana memoria, e che ebbe il merito di "sdoganare" la filosofia, di portarla fuori dalle accademie e dalle università. Il *Philosoph für die Welt*, raccolta di saggi in parte di Engel stesso (fra cui le quattro lettere *Über Emilia Galotti* di Lessing), in parte di altri "filosofi popolari" come Garve, Mendelssohn, Eberhard e Friedländer, intendeva promuovere fra gli ambienti della buona società borghese una filosofia del buon senso. Fu pubblicato, in tre volumi, fra il 1775 e il 1803 (primo volume: 1775; secondo: 1777; terzo: 1803).

¹³ Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, cit., p. 19.

¹⁴ A Berlino nei primi mesi del 1776, proprio in casa di von Zedlitz, avvenne il primo incontro di Engel con Lessing.

¹⁵ Intenti pedagogici ispirarono anche un altro scritto engeliano, *Die Poetik* o - come recitava il titolo originario - *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtungsarten, aus deutschen Mustern entwickelt* (Berlino und Stettin, 1783). Malgrado alcune intuizioni brillanti, il testo risentiva ancora pesantemente della sudditanza all'ormai datata estetica baumgartiana. Il progettato secondo volume non fu mai portato a compimento da Engel, che nel frattempo aveva lasciato l'incarico di professore presso il Joachims Gymnasium per assumere la direzione del Nationaltheater di Berlino.

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., p. 431.

¹⁷ Döbbelin fece comunque parte dell'impresa berlinese. Fu tuttavia "declassato" a regista con uno stipendio fisso. Nel 1790 a Döbbelin subentrò l'attore Fleck.

¹⁸ Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, cit., p. 30.

¹⁹ Friedrich Nicolai, *Gedächtnisschrift auf Johann Jakob Engel*, cit., pp. 33-34.

²⁰ Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, cit., p. 34.

²¹ Tra il 1775 e il 1788 la rivista «Der teutsche Merkur» (1773 - 1789) fu pubblicata con cadenza trimestrale. La lettera di Engel apparve nel secondo numero (secondo trimestre) dell'anno 1782.

²² Johann Jakob Engel, *Ankündigung einer Mimik*, in «Der teutsche Merkur», 2. Viertelj. 1782, p. 183.

²³ Le tavole illustrative sono riprodotte anche nelle varie edizioni in lingua straniera dell'opera engeliana. Segnaliamo tuttavia che la traduzione francese contiene un'illustrazione che non è presente nell'originale tedesco, né nelle altre versioni. L'illustrazione in questione è contenuta nel primo volume delle *Idées*, *planche* 15 (Cfr. Johann Jakob Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Genève, Slaktine Reprints, 1979, p. 161).

²⁴ «[...] è ben lungi da me» - precisa Engel nella prima lettera - «il proposito di elaborare una teoria dell'azione mimica. Ciò non di meno vorrei azzardare alcune singole riflessioni, per sincerarmi io stesso della veridicità del mio pensiero» (Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik. Zwei Teile*, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968, vol. 1, pp. 3-4).

²⁵ *Vermischte Nachrichten. Holland*, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 44, 1, 1791, p. 107.

²⁶ Prima edizione anastatica del testo edito da Jansen, con una *Présentation* di Martine de Rougemont: Genève, Slatkine Reprints, 1979.

²⁷ *Vermischte Nachrichten. Holland*, cit., p. 107.

²⁸ *Practical Illustrations of Rethorical Gesture and Action, adapted to the English Drama. From a Work on the Same Subject by M. Engel, Member of the Royal Academy of Berlin. Embellished with Numerous Engravings, Expressive of the Various Passions, and representing the Modern Costume of the London Theatres*, London, printed for Richard Phillips, 1807.

²⁹ Ristampa anastatica della seconda edizione: New York, Benjamin Blom, 1968.

³⁰ Johann Jakob Engel, *Idées pour une théorie du geste*, in «*Cahiers philosophiques*», 1/2008 (N° 113), pp. 74-99.

³¹ Karl Bühler, *Ausdrückstheorie: das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena, Fischer, 1933, trad. it.: *Teoria dell'espressione: il sistema alla luce della storia*, presentazione di Albert Wellek, Roma, A. Armando, 1978, p. 34.

³² Sul fondamentale problema del rapporto tra oratoria e arte dell'attore nelle teoriche della recitazione tra il Seicento e il Settecento vedi Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, in particolare i capitoli IV-VI.

³³ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera XIX, p. 230.

³⁴ Ivi, p. 231.

³⁵ Ivi, p. 234.

³⁶ Ivi, pp. 236-237.

³⁷ «Al disperato» - così da Vinci - «farai darsi d'un coltello, e con le mani aversi stracciato i vestimenti; e sia una d'esse mani in opera a stracciar la ferita, e farailo con i piedi stanti, e le gambe alquanto piegate, e la persona similmente verso terra, con capelli stracciati» (Ivi, pp. 237-238).

³⁸ Ivi, p. 237.

³⁹ Ivi, p. 230.

⁴⁰ Étienne Picart, *L'editore al lettore*, in Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, 1698, trad. it.: *Conferenza sopra l'espressione generale e particolare*, in Id., *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, ed. it. a cura di Maurizio Giuffredi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, p. 10.

⁴¹ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera X, p. 115.

⁴² Ivi, Lettera I, pp. 6-7.

⁴³ Ivi, Lettera II, p. 19.

⁴⁴ Nella seconda lettera Engel sferza quegli attori che - in spregio all'autocontrollo - «fanno un gran parlare di sentimento e credono di poter conseguire risultati eccelsi nella loro arte, solo che - stando a quanto suggerisce Cahusac - riescano a compenetrarsi della passione che devono rappresentare, sino a giungere all'entusiasmo». A costoro - che sono i più - oppone l'esempio dell'amato Ekhof che «non si affidava mai, né nella declamazione né nella gestualità, al sentimento puro e semplice. Anzi, nel corso della rappresentazione evitava con cura di abbandonarsi più del dovuto al sentimento perché temeva che la mancanza di autocontrollo potesse nuocere alla verità, all'espressione, all'armonia e al contegno richiesti dalla parte» (Ivi, pp. 15-16).

⁴⁵ Ivi, Lettera XIV, p. 167-168.

⁴⁶ Ivi, Lettera VII, p. 74. Non così in Ekhof, afferma ammirato Engel, il cui «modo di recitare» - di cui non a caso egli fu «il primo esempio e insieme il modello» sul suolo tedesco - era «improntato a semplicità e naturalezza tanto nella commedia quanto nella tragedia».

Egli non sapeva cosa significasse incedere sulla scena con passo misurato, muoversi con la grazia di un maestro di ballo, né tantomeno sollevare e abbassare le braccia con studiato artificio: com'era giusto che fosse, nulla gli premeva quanto la verità, suo primo principio ispiratore, a cui subordinava ogni altra cosa, finanche la bellezza. Ekhof interpretava i suoi ruoli, parlava e si muoveva sulla scena, così come si parla e ci si muove per davvero; non già conformandosi a quanto prescritto da un generico concetto di genere, ma assecondando la particolare indole dei suoi personaggi, senza mai allontanarsi dalla verità e dalla natura» (Ivi, pp. 74-75).

⁴⁷ Ivi, Lettera II, p. 17.

⁴⁸ Ivi, p. 19.

⁴⁹ Ivi, pp. 20-21.

⁵⁰ Ivi, Lettera V, pp. 46-47.

⁵¹ Unanimemente riconosciuta come una delle migliori interpreti teatrali tedesche del Settecento Sophie Friederike Hensel (nata Sparmann, 1737-1789) - attrice estremamente versatile - eccelleva nei ruoli tragici. Nel 1754 si aggregò alla compagnia del capocomico Schuch, tra le cui file militava quello che sarebbe divenuto nel giro di poco più di un anno suo marito, l'attore Johann Gottlieb Hensel da cui si separò nel 1759. Diventata in seguito membro della più prestigiosa compagnia guidata da Konrad Ackermann e consorte (Sophie Schröder), partecipò, in qualità di prim'attrice tragica, all'impresa del Deutsches Nationaltheater di Amburgo. Nel 1769 conclusasi l'esperienza amburghese confluì nella troupe capitanata dal facoltoso commerciante Abel Seyler (già a capo del comitato costitutivo del Teatro Nazionale d'Amburgo, con cui la Hensel convolò a nozze nel 1772), e nata da un'ennesimo rimaneggiamento della primigenia compagnia di Ackermann. Negli anni a venire fu attiva, tra l'altro, a Weimar e a Gotha. Calcò le scene fino al 1789, anno della sua morte.

⁵² Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, pp. 48-49.

⁵³ Ivi, p. 51.

⁵⁴ Ivi, pp. 51-52.

⁵⁵ Ivi, p. 52.

⁵⁶ Ivi, p. 53.

⁵⁷ Ivi, pp. 53-54.

⁵⁸ Ivi, pp. 53-56.

⁵⁹ Ivi, Lettera IV, p. 33.

⁶⁰ Ivi, pp. 34-35.

⁶¹ Ivi, pp. 32-33.

⁶² Ivi, pp. 36-37.

⁶³ Ivi, pp. 37-38.

⁶⁴ Ivi, pp. 26-27.

⁶⁵ Ivi, pp. 39-40.

⁶⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Drammaturgie*, trad. it.: *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975 (ristampa anastatica della versione: Bari, Laterza, 1956), p. 27.

⁶⁷ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera VIII, p. 79.

⁶⁸ Ivi, pp. 79-80.

⁶⁹ Ivi, p. 80.

⁷⁰ Ivi, p. 81.

⁷¹ Ivi, pp. 82-83.

⁷² Ivi, pp. 84-85.

⁷³ Johann Jakob Engel, *Ankündigung einer Mimik*, cit., p. 180.

⁷⁴ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera IX, pp. 99-100.

⁷⁵ Ivi, pp. 96-97.

⁷⁶ Ivi, pp. 97-98.

- ⁷⁷ Ivi, Lettera XI, p. 125.
⁷⁸ Ivi, Lettera IX, p. 98.
⁷⁹ Ivi, pp. 98-99.
⁸⁰ Ivi, p. 101.
⁸¹ Ivi, pp. 101-102.
⁸² Ivi, pp. 102-103.
⁸³ Ivi, p. 105.
⁸⁴ Ivi, Lettera XII, p. 138.
⁸⁵ Ivi, pp. 138-139.
⁸⁶ Ivi, Lettera XIII, pp. 152-153.
⁸⁷ Ivi, pp. 153-154.
⁸⁸ Ivi, Lettera XIII, pp. 154-161.
⁸⁹ Ivi, Lettera XIV, p. 163.
⁹⁰ Ivi, p. 165.
⁹¹ Ivi, p. 166.
⁹² Ivi, pp. 168-170.
⁹³ Ivi, pp. 170-171.
⁹⁴ Ivi, p. 173.
⁹⁵ Ivi, Lettera XV, p. 175.
⁹⁶ Ivi, pp. 175-176.
⁹⁷ Ivi, p. 176.
⁹⁸ Ivi, pp. 177-178.
⁹⁹ Ivi, p. 178.
¹⁰⁰ Ivi, pp. 179-181.
¹⁰¹ Ivi, p. 181.
¹⁰² Ivi, Lettera XVI, pp. 186-187.
¹⁰³ Ivi, pp. 188-191.
¹⁰⁴ Ivi, pp. 192-193.
¹⁰⁵ Ivi, pp. 198-199.
¹⁰⁶ Ivi, Lettera XX, pp. 242-245.
¹⁰⁷ Ivi, pp. 250-251.
¹⁰⁸ Ivi, Lettera XXI, p. 257.
¹⁰⁹ Ivi, Lettera XII, p. 144.
¹¹⁰ Ivi, Lettera XX, p. 253-254.
¹¹¹ Ivi, Lettera XXI, p. 258.
¹¹² Ivi, pp. 258-259.
¹¹³ Ivi, p. 264.
¹¹⁴ Nato a Schwerin nel 1744, Friedrich Ludwig Schröder, forse il più grande attore che la Germania abbia mai avuto, era figlio dell'attrice Sophie Schröder e membro della compagnia capitanata dal patrigno Konrad Ackermann. Quando nel 1767 fu fondato il Deutsches Nationaltheater di Amburgo, abbandonò il gruppo e vi fece ritorno solo ad impresa ormai conclusa, nel 1769, diventando direttore artistico della compagnia alla morte di Ackermann, nel 1771. Schröder contribuì in misura determinante al rinnovamento del repertorio teatrale tedesco: nel 1772 allestì la novità tragica di Lessing, *Emilia Galotti*, subito dopo la prima assoluta datane da Döbbelin all'Hoftheater di Brunswick (13 marzo 1772). Ma, soprattutto, fu il primo direttore di compagnia a sostenere e promuovere Shakespeare e gli scrittori dello Sturm und Drang, *in primis* i nuovissimi testi del giovane Goethe.
¹¹⁵ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera XXI, pp. 268-271.
¹¹⁶ Ivi, p. 271.
¹¹⁷ Ivi, Lettera XXIII, pp. 287-291.
¹¹⁸ Ivi, vol. II, Lettera XLIII, pp. 256-257.
¹¹⁹ Ivi, vol. I, Lettera XXVI, p. 339-340.

¹²⁰ Si veda quanto Lessing scrive nel *Laokoon* a proposito dell'impossibilità di ricondurre le passioni umane a leggi universali: «Nulla è più ingannevole di leggi universali per i nostri sentimenti. Il loro intreccio è così sottile e complesso che anche alla speculazione più accorta è a mala pena possibile coglierne un filo singolo e seguirne tutti i viluppi. [...] Non vi è in natura alcun sentimento puro; con ciascuno ne sorgono contemporaneamente migliaia di altri, il più piccolo dei quali modifica completamente il sentimento iniziale, così che sorgono eccezioni su eccezioni che finiscono per ridurre la presunta legge universale ad una mera esperienza valida in pochi casi singoli» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, trad. it.: *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000, p. 35).

¹²¹ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, Lettera XXV, pp. 329-330.

¹²² Ivi, p. 330.

¹²³ Ivi, pp. 330-331.

¹²⁴ Ivi, pp. 331-332.

¹²⁵ Ivi, p. 332.

¹²⁶ Ivi, Lettera XXIV, p. 319.

¹²⁷ Ivi, Lettera XXVI, p. 340.

¹²⁸ Ivi, vol. II, Lettera XLIV, pp. 287-288.

¹²⁹ Ivi, vol. I, Lettera XXVI, pp. 340-341.

¹³⁰ Ivi, pp. 341-342.

¹³¹ Al di là di qualunque considerazione non bisogna dimenticare che l'analisi di Engel è programmaticamente e prioritariamente dedicata all'attore, «a cui» - precisa il teorico a scanso di equivoci nella lettera XX - «è rivolta la mia cura maggiore» (Ivi, Lettera XX, p. 240).

¹³² Ivi, vol. II, Lettera XXVIII, pp. 2-3.

¹³³ Ivi, vol. I, Lettera XI, pp. 131-133.

¹³⁴ Ivi, pp. 130-131.

¹³⁵ Ivi, vol. II, Lettera XXXVII, pp.148-149.

¹³⁶ Ivi, pp. 149-150.

¹³⁷ Ivi, pp. 150-151.

¹³⁸ Ivi, p. 151.

¹³⁹ Ivi, pp. 151-152.

¹⁴⁰ Ivi, p. 152.

¹⁴¹ Ivi, Lettera XXXIX, p. 184.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ Ivi, Lettera XXXVIII, pp. 181-182.

¹⁴⁴ Ivi, Lettera XXXI, p. 60.

¹⁴⁵ Ivi, pp. 60-61.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 61-62.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 62-63.

¹⁴⁸ Ivi, vol. I, Lettera XI, p. 129.

¹⁴⁹ Ivi, vol. II, Lettera XLII, pp. 239-240.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 245-246.

¹⁵¹ Ivi, vol. I, Lettera XVII, p. 365.

¹⁵² Ivi, vol. II, Lettera XXXII, pp. 71-72.

¹⁵³ Ivi, p. 73.

¹⁵⁴ Ivi, vol. I, Lettera I, p. 12.

¹⁵⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, trad. it. cit., p. 23.

¹⁵⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., p. 34.

¹⁵⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, trad. it. cit., p. 32.

¹⁵⁸ Ivi, p. 28.

¹⁵⁹ Ivi.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 29-30.

- ¹⁶¹ Ivi, p. 30.
¹⁶² Ivi.
¹⁶³ Cfr. Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, cit., tomo primo, pp. 222-223.
¹⁶⁴ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. II, Lettera XXIII, pp. 79-82.
¹⁶⁵ Ivi, pp. 88-91.

Lettere sulla mimica

LETTERA I

¹⁶⁶ Cfr. seconda parte, ultima puntata.

[Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg-Bremen, in Commission bey J. H. Cramer, s. d. (ma 1769), in Id., *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, herausgegeben mit Einleitung und Anmerkungen sowie einem Gesamtregister versehen von Julius Petersen und Waldemar von Olshausen, Hildesheim - New York, Georg Olms Verlag, 1970 (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin, Leipzig, Wien und Stuttgart, 1925), 5. Band, herausgegeben von Julius Petersen, CI-CIV, p. 410. Trad. it.: *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di Paolo Chiarini, Roma, Bulzoni, 1975 (ristampa anastatica della versione Laterza, Bari, 1956), p. 431.]

¹⁶⁷ [Il capo supremo della nazione è l'imperatore Giuseppe II, che contribuì in misura determinante allo sviluppo del teatro tedesco. Nel 1776 istituì a Vienna uno dei primi teatri statali, Das teutsche Hof- und Nationaltheater, comunemente noto, dal nome della sala in cui operava, come Burgtheater. Il tipo di organizzazione e le procedure in uso ricalcavano sostanzialmente quelle della Comédie Française.]

¹⁶⁸ Cfr. pp. 209-266.

[Gotthold Ephraim Lessing, *Auszug aus dem "Schauspieler" des Herrn Rémond von Sainte-Albine*, in Id., «Gotth. Ephr. Lessings Theatralische Bibliothek. Erstes Stück», Berlin, bey Christian Friedrich Voß, 1754, pp. 209-266. Anche in Id., *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, cit., 10. Band: *Aus der «Theatralischen Bibliothek»*, herausgegeben von Julius Petersen, pp. 221-250. Dopo uno studio attento e a dispetto di quello che era il suo proposito originario, ovvero offrire al lettore tedesco il *Comédien* in traduzione integrale, Lessing si risolveva a pubblicarne il solo riassunto. Temeva infatti che le tesi sostenute da Rémond de Sainte-Albine potessero influenzare negativamente gli spettatori tedeschi inducendoli a giudicare in modo affatto errato l'arte della recitazione, e riteneva che gli attori tedeschi avrebbero potuto trarre ben poco giovamento dal trattato del teorico francese, dal momento che la «bella metafisica» di Rémond de Sainte-Albine era costellata di rimandi ad opere che non erano mai state rappresentate in Germania (Ivi, p. 248).]

¹⁶⁹ [Giornalista che diresse la «Gazette de France» e il «Mercure», nonché autore di tre commedie, Pierre Rémond de Sainte-Albine (1699-1778) pubblicava nel 1747 un trattato organico sulla recitazione, *Le comédien* (I ed.: *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine*, chez Desaint & Saillant et Vincent fils; II ed.: *Le Comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte Albine. Nouvelle édition, Augmentée et corrigée*, Paris, Vincent Fils, 1749; trad. ted. a cura di Friedrich Johann Justin Bertuch: *Der Schauspieler. Ein dogmatisches Werk für das Theater. Aus d. Franz. des Herrn Remond de Sainte Albine*, Altenburg, Richter, 1772; trad. it.: *L'attore*, traduzione, introduzione e note di E. G. Carlotti, in «AAR - Acting Archives Review», Anno II, numero 4, Novembre 2012, <http://www.actingarchives.unior.it>, Review), destinato a conoscere un'ampia fortuna in tutta Europa: già nel 1750 veniva pubblicato anonimamente in Inghilterra un testo intitolato *The Actor: a Treatise on the Art of Playing* (London, Griffiths) che era un adattamento, cioè una libera traduzione, del *Comédien* di Rémond de Sainte-Albine. La seconda edizione della

versione inglese, pubblicata con diverse aggiunte e modifiche dell'autore nel 1755 (London, R. Griffiths), veniva a sua volta rimaneggiata e riproposta in francese nel 1769 con il titolo *Garrick ou les acteurs anglois* (Paris, Lacombe) da Michel Sticotti, che vi inseriva molte modificazioni intese soprattutto a sostituire esempi inglesi con esempi francesi. Sul trattato di Rémond de Sainte-Albine e la sua importanza nella teoria della recitazione settecentesca vedi Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 232-250.)

¹⁷⁰ [In realtà la «piccola opera sull'eloquenza del corpo» non fu mai portata a compimento da Lessing (Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Auszug aus dem "Schauspieler" des Herrn Rémond von Sainte-Albine*, cit., p. 250). Ne è rimasto solo un frammento schematico dal titolo: *Der Schauspieler: ein Werk, worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden*, che rivela per altro l'influenza allora esercitata su Lessing da Hogarth e dalla sua teoria della «linea della bellezza» (Gotthold Ephraim Lessing, *Der Schauspieler: ein Werk, worinne die Grundsätze der ganzen körperlichen Beredsamkeit entwickelt werden*, in Id., *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, cit., 10. Band, herausgegeben von Julius Petersen, pp. 474-483).]

LETTERA II

¹⁷¹ Cfr. *Historische Abhandlung von der alten und neuen Tanzkunst*, verso la fine.

[Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, 3 voll., La Haye, Jean Neaulme, 1754, Tomo III, p. 168. La traduzione tedesca del trattato di Cahusac (*Des Herrn von Cahusac historische Abhandlung von der alten und neuen Tanzkunst*) fu pubblicata nel 1759 nel primo e nel secondo volume della *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* (Friedrich Nicolai (hrsg.), *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Berlin, Nicolai, 1. Band, 1. Stück, pp. 179-214, 1. Band, 2. Stück, pp. 314-383; 2. Band, 1. Stück, pp. 32-130, 2. Band, 2. Stück, pp. 221-315), raccolta in sei volumi edita da Friedrich Nicolai tra il 1759 e il 1763, destinata ad accogliere – come si legge nell'anonima recensione al primo volume apparsa nella «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste» diretta da Christian Felix Weisse – «piccole opere di diverse lingue» esemplificative delle belle lettere, oltre che «scritti tedeschi originali e [...] opere sulla poetica e l'eloquenza» (*Vermischte Nachrichten*, in «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste», 1759, 5.Bd., p. 158). «Erfülle dich bis zum Enthusiasmus, mit dem Stoff, welchen du vorzustellen hast» (Compenetrati sino all'entusiasmo della materia che devi rappresentare) recita alla lettera il passo a cui Engel si riferisce (Louis de Cahusac, *Historische Abhandlung von der alten und neuen Tanzkunst*, in Friedrich Nicolai (hrsg.), *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, cit., 2. Band, 2. Stück, p. 315).]

¹⁷² Cic. in *Bruto*, c. 29: «Quid dicam opus esse doctrina? Sine qua, etiam si quid bene dicitur, adiuvante natura, tamen id, quia fortuito fit, semper paratum esse non potest».

[Cicerone, *Brutus*, trad. it.: *Bruto*, a cura di Enrica Malcovati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1996, cap. 29, par. 111, p. 91: «Inutile dire che è necessaria la teoria: senza la quale se anche uno parla bene per dono di natura, tuttavia, poiché questo avviene per caso, può anche non essere sempre possibile».]

¹⁷³ [Il Bach di cui sopra è Carl Philipp Emanuel Bach, secondo dei figli nati dal primo matrimonio di Johann Sebastian. Nato a Weimar nel 1714, il giovane Bach entrò al servizio dell'allora principe ereditario di Prussia, Federico, appassionato flautista, e quando questi nel 1740 ascese al trono con il nome di Federico II, il rampollo di casa Bach lo seguì a Berlino, in veste di clavicembalista della camera del re. Durante gli anni del soggiorno berlinese Carl Philipp Emanuel compose e pubblicò la sua opera teorica più importante, il *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, trattato in due volumi (*Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert von Carl Philipp Emanuel Bach Königl. Preuß. Cammer-Musikus*, 2 Bde, Berlin, Henning, 1753-1762;

trad. it., *L'interpretazione della musica barocca: saggio di metodo della tastiera*, a cura di Gabriella Gentili Verona, Milano, Edizioni Curci, 1973). È nel primo volume che il «Bach di Berlino» illustra la maniera esatta di collocare le dita sulla tastiera, ovvero, per dirla in termini tecnici, la tecnica della diteggiatura (quella che Engel definisce, e che era comunemente nota, come «il metodo di Bach»), dacchè - per dirla con le parole di Bach - «tutta l'arte possibile e il buon gusto non riescono a compensare una diteggiatura errata. L'esperienza dimostra che un musicista mediocre, in possesso di una buona tecnica, ottiene risultati non raggiungibili da altri anche più dotati di lui, ma costretti a suonare in modo lontano dalle proprie possibilità, a causa degli errori nella diteggiatura» (Ivi, cap. I: *Della diteggiatura*, pp. 31-32.)

¹⁷⁴ Volendo, si veda in proposito l'*Observateur sur l'art du Comedien*, p. 28, nonché lo scritto ivi citato: *Garrick oder die engländischen Schauspieler*, p. 8 della traduzione tedesca.

[Svista di Engel o semplice refuso: il titolo esatto dell'opera a cui si riferisce il teorico tedesco non è *Observateur sur l'art du Comedien*, bensì *Observations sur l'art du Comédien*, dell'attore e direttore teatrale Jean Nicolas Servandoni, detto D'Hannetaire (1718-1780). Si veda: Jean Nicolas Servandoni, *Observations sur l'Art du Comédien, et sur d'autres objets concernant cette Profession en général; Avec quelques Extraits de différens Auteurs et de Remarques analogues au même subject: en réponse à de jeunes Acteurs de Province. Par le sieur D*****, s. I. [Paris], s. e., 1772. Terza edizione: Paris, Duchesne, 1775, p. 28. Nel passaggio a cui si riferisce Engel, D'Hannetaire cita distesamente un ampio brano tratto dall'opera di un non meglio precisato «autore moderno» (Ivi, pp. 22-23). L'opera in questione è *Garrick, ou les Acteurs Anglois; Ouvrage contenant des Observations sur l'Art Dramatique, sur l'Art de la Représentation, & le Jeu des Acteurs. Avec Des Notes historiques et critiques, & des Anecdotes sur les différens Théâtres de Londres & de Paris. Traduit de l'Anglois*. Del trattatello di Sticotti era stata pubblicata nel 1771 una traduzione tedesca, ed è a questa che Engel rimanda il lettore tedesco desideroso di approfondire la questione: *Garrick, oder die engländischen Schauspieler. Ein Werk, das Bemerkungen über das Drama, die Kunst der Vorstellung, und das Spiel der Acteurs enthält. Mit historisch kritischen Anmerkungen und Anekdoten über die verschiedenen Schaubühnen in London und Paris. Uebersetzt von ****, Kopenhagen und Leipzig, bey Rothens Erben und Prost, 1771, p. 8.]

¹⁷⁵ [Naturalista e zoologo svizzero, Abraham Trembley (1710-1784) è noto soprattutto per le sue ricerche sull'idra, o polipo d'acqua dolce, sulla quale eseguì esperimenti nuovi e di impostazione originale, i cui risultati confluirono nell'opera *Mémoires pour servir à l'histoire d'un genre de polypes d'eau douce, à bras en forme de cornes*, pubblicata a Leida nel 1744, e tradotta in tedesco nel 1775 (Abraham Trembley, *Mémoires pour servir à l'histoire d'un genre de polypes d'eau douce, à bras en forme de cornes, par A. Trembley de la société Roiale, Leide, Jean & Herman Verbeek, 1744*; trad. ted: *Des Herrn Trembley Abhandlungen zur Geschichte einer Polypenart des süßen Wassers mit hörnerförmigen Armen, aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Zusätzen herausgegeben von Johann August Ephraim Goeze. Mit XIV Kupfertafeln, Quedlinburg, Reußner*). Trembley giunse alla scoperta che il polipo d'acqua dolce non era un vegetale, ma un animale, e che si riproduceva per gemmazione. Stabili inoltre che, tagliata l'idra in due parti, queste si rigenerano in modo autonomo e completo.]

¹⁷⁶ [Naturalista e filosofo svizzero, Charles Bonnet (1720-1793) si interessò alla riproduzione degli afidi, riuscendo ad ottenere undici generazioni successive senza fecondazione maschile (fenomeno della "partenogenesi"). Studiò anche la respirazione dei bruchi e delle farfalle, l'anatomia della tenia, e la facoltà posseduta dall'Hydra di ricostituire le parti danneggiate o perdute dell'organismo (fenomeno della "rigenerazione"). Fu autore di opere di psicologia, come l'*Essai analytique sur les facultés de l'âme* (Copenhague, chez les Frères Cl. & Ant. Philibert, 1760), in cui si riallacciò all'associazionismo di Hartley e al sensismo di Condillac.]

LETTERA III

¹⁷⁷ Nella sua nota *Abhandlung von der Tanzkunst*.

[Luciano, *Vom Tanzen der Alten. Aus dem Griechischen übersetzt*, in Friedrich Nicolai (hrsg.), *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Berlin, Nicolai, 1759, 1. Band, 2. Stück, pp. 383-426. Trad. it.: *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1992.]

¹⁷⁸ Cfr. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, III, p. 279.

[Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Paris, Pierre-Jean Mariette, 1719. Terza edizione: Id., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement augmentée*, 3 voll., Paris, Pierre-Jean Mariette, 1733, Troisième Partie, Section 16: *Des Pantomimes ou des Acteurs qui jouoient sans parler*, p. 282. Trad. it.: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di Maddalena Mazzocut Mis e Paola Vincenzi, traduzione di Manuele Bellini e Paola Vincenzi, Palermo, Aesthetica, 2005, XVI: *I mimi o gli attori che recitano senza parlare*, p. 456: «Poiché i mimi si esimevano dal parlare e dovevano fare solo gesti, si può facilmente capire che tutte le loro espressioni erano più vivaci e che la loro azione era molto più animata di quella dei normali commedianti». Nella prima edizione delle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, datata 1719, Du Bos confina le sue considerazioni sulla recitazione, che in questa fase, come ammette lo stesso autore, si configurano prevalentemente come digressioni rispetto al nucleo argomentativo principale, di cui talora offuscano la chiarezza, in due sezioni del primo volume. Solo in seguito, nella nuova edizione del 1733, rivista, corretta e aumentata rispetto alla precedente, queste considerazioni saranno approfondite e confluiranno in un volume a se stante, il terzo, appunto, in cui passando attraverso lo studio e l'analisi della musica degli antichi, Du Bos, pioniere nel campo dell'estetica attoriale, si concentra sulla declamazione e sulla gestualità (Sull'argomento si veda: Claudio Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo, Palermo Aesthetica Preprint, 2005, pp. 77-89). Il terzo volume del trattato di Du Bos era stato tradotto in tedesco da Lessing – che, come precisa nel *Vorbericht*, utilizza per la sua versione la quinta edizione, rivista corretta e aumentata dallo stesso autore, dell'opera di Du Bos, apparsa nel 1746 - e pubblicato nel terzo numero della «Theatralische Bibliothek» (1755) con il titolo *Des Abts Dubos Ausweifung von den theatralischen Vorstellungen der Alten* (Gotthold Ephraim Lessing, *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, cit., 11. Band, herausgegeben von Eduard Stemplinger, pp. 232-453. Nella fattispecie si veda: XVI. Abschnitt: *Von den Pantomimen oder den Schauspielern, welche, ohne zu reden, spielten*, p. 374). Tra il 1760 e il 1761 fu data alle stampe la prima traduzione tedesca completa delle *Réflexions* (Jean-Baptiste Dubos, *Kritische Betrachtungen über die Poesie und Malerey, aus dem Französischen des Herrn Abtes Du Bos, Eines der Vierziger und beständigen Secretärs der französischen Akademie*, Kopenhagen, in der Mummischen Buchhandlung, 3 Bde, 1760-1761. Si veda in particolare: III. Theil, XVI. Abschnitt: *Von den Pantomimen oder Schauspielern, welche spielten, ohne zu reden*, pp. 249-250).]

LETTERA IV

¹⁷⁹ In proposito si veda anche Home, *Grundsätze der Kritik, Teil I*, cap. 15 della nuova edizione tedesca. Quando, più avanti, analizzeremo nello specifico questa espressione avremo modo di prevenire un'importante obiezione sull'universalità della stessa.

[Gli *Elements of Criticism* (3 voll., London, printed for A. Millar, and A. Kincaid, and J. Bell, 1762) di Henry Home furono tradotti per la prima volta in tedesco da Johann Nikolaus Meinhard (1727-1767): Henry Home, *Grundsätze der Kritik in drey Theilen. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard*, Leipzig, Dyck, 1763-1766. La nuova edizione tedesca a cui si riferisce Engel è verosimilmente quella apparsa nel 1772 e basata sulla quarta edizione inglese dell'opera di Home pubblicata «with additions and improvements» nel 1769: Henry Home, *Grundsätze der Kritik. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Nikolaus Meinhard. Nach der vierten englischen verbesserten Ausgabe*, Leipzig, Dyck, 1772, 1. Band, XV Kapitel: *Von den äußerlichen Kennzeichen der Bewegungen und Leidenschaften*, pp. 560-592.

Curatore di questa seconda edizione della traduzione tedesca di Meinhard fu Christian Garve, amico fraterno di Engel.]

¹⁸⁰ Nel «Göttingisches Magazin».

[Rivista di divulgazione scientifica edita da Georg Christoph Lichtenberg, in collaborazione con Johann Georg Adam Forster (1754-1794), il «Göttingisches Magazin der Wissenschaften und der Litteratur» fu pubblicato presso l'editore Dieterich di Gottinga tra il 1780 e il 1785. Due sono i contributi dedicati da Lichtenberg all'individuazione e all'analisi dei tratti distintivi degli individui appartenenti a specifiche categorie sociali, nella fattispecie a quella dei domestici: *Vorschlag zu einem Orbis pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler. Nebst einigen Beiträgen dazu*, e *Orbis pictus. Erste Fortsetzung* («Göttingisches Magazin der Wissenschaften und der Litteratur», 1. Jg., 1. St., 1780, pp. 467-498); e *Orbis pictus. Erste Fortsetzung* («Göttingisches Magazin der Wissenschaften und der Litteratur», 4. Jg., 1. St., 1785, pp. 162-175). Engel si riferisce però, verosimilmente, solo al primo scritto di Lichtenberg che apparve nel primo numero del «Göttingisches Magazin der Wissenschaften und der Litteratur» nel 1780, mentre Engel era alle prese con la composizione delle *Ideen*. Il secondo invece fu dato alle stampe solo nel 1785, anno della pubblicazione del primo volume del trattato engeliano (di cui fa parte questa quarta lettera): la qual cosa non escluderebbe in linea di principio un tardivo inserimento del riferimento allo scritto di Lichtenberg da parte di Engel, se non che un ampio estratto della quarta lettera delle *Ideen* engeliane apparve, per gentile concessione dell'autore, già nel secondo numero (secondo semestre) della «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» dell'anno 1782 e il riferimento a Lichtenberg è già presente (*Herrn Professor Engels Mimik. Aus dem vierten Briefe. Aus dem elften Briefe*, in «Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künsten», Band 27, 2, 1782, pp. 330-345).]

LETTERA V

¹⁸¹ Cfr. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, alla voce: *Pantomime*.

[Si veda la voce *Pantomime* in Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Zweyter Theil von K bis Z*, Leipzig, bey M. C. Weidmanns Erben und Reich, 1771, p. 878. La *Allgemeine Theorie*, l'opera più celebre di Sulzer, sorta di summa enciclopedica di temi estetici e critici, trae spunto da un testo francese di analogo tenore, il *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou Abregé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique* di Jacques Lacombe (Paris, chez la Veuve Estienne & Fils, et chez Jean-Th. Herissant, 1752).]

¹⁸² *Hamburgische Dramaturgie*. Primo volume, XIII.

¹⁸³ [Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., p. 74. L'attrice lodata da Lessing per la sua interpretazione di Sara, protagonista della lessinghiana *Miss Sara Sampson*, è Sophie Hensel, su cui vedi *Introduzione*, n. 51].

¹⁸⁴ Si veda: J. E. Schlegel, *Werke*, Teil 3, p. 174.

[Johann Elias Schlegel, *Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung*, in Id., *Werke*, 3 Bde, Kopenhagen und Leipzig, im Verlage der Mummischen Buchhandlung, 1764, 3. Theil, hrsg. von Johann Heinrich Schlegel, p. 174. Il «vecchio Schlegel», di cui sopra, è Johann Elias Schlegel (1719-1749), fratello di Johann Adolf (padre dei due fondatori della scuola romantica). Salutato dai contemporanei come il futuro grande drammaturgo della Germania, Schlegel fu autore di tragedie e commedie, che non mancarono di esercitare la loro influenza - specie le prime - sul giovane Goethe e fu altresì fra i primi a comprendere la grandezza di Shakespeare, che tentò di imitare. Decisamente più importanti sono i suoi scritti teorici: lo *Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen* (1747) e i *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters* (concepiti lo stesso anno, ma pubblicati postumi nel III volume della sua opera omnia: *Werke*, 1764), in cui «avanzò talune proposte concernenti il miglioramento del teatro danese [...]», che - tuona Lessing dalle pagine della *Hamburgische*

Dramaturgie - «ancora per lungo tempo suoneranno come rimprovero alla Germania, rea di non avergli offerto il destro di farne analoghe circa il miglioramento del nostro [il teatro tedesco]» (Ivi, p. 5)].

¹⁸⁵ [Secondo alcune fonti originario di Danzica, secondo altre di Amburgo, Andreas Schlüter architetto e scultore, tipico rappresentante del barocco tedesco, fu attivo dapprima in Polonia, dove si costruì una solida reputazione, quindi dal 1694 a Berlino, dove fu chiamato dal principe elettore Federico III (il futuro sovrano Federico I di Prussia) che lo nominò scultore di corte. Insegnò scultura presso l'Akademie der Künste di recente fondazione (1696), e di fatto nel 1698, ufficialmente solo l'anno successivo, assunse la direzione generale dei lavori dello Zeughaus di Berlino. Tra il 1702 e il 1704 diresse l'Akademie der Künste. Suo è il monumento equestre del Grande Elettore. Le «maschere di morte» di cui parla Engel sono ventidue sculture raffiguranti altrettante teste di soldati agonizzanti, che troneggiano sulle porte e sulle finestre ad arco a tutto sesto - di cui costituiscono la chiave di volta - del piano terra del cortile interno dello Zeughaus di Berlino.]

¹⁸⁶ *Briefe, die neueste Litteratur betreffend*, Teil 5, p. 105 sgg.

[L'acuto critico d'arte a cui si riferisce Engel è Moses Mendelssohn (1729-1786), che fu insieme a Friedrich Nicolai e allo stesso Engel uno dei massimi esponenti della cosiddetta *Popularphilosophie*, preoccupata di rendere accessibili a un pubblico più vasto i nuovi ideali della cultura illuministica che erano appannaggio dell'élite intellettuale. Si veda: Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai (hrsgg.), *Briefe, die neueste Litteratur betreffend. V. Theil*, Berlin, bey Friedrich Nicolai, 1760, pp. 105-112. Anche in Moses Mendelssohn, *Briefe, die neueste Litteratur betreffend. Aus dem V. Theil*, in Id., *Gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften, herausgegeben von Prof. Dr. G. B. Mendelssohn, in sieben Bänden*, Leipzig, Brockhaus, 1844, 4. Bandes 2. Abtheilung, pp. 13-17.]

¹⁸⁷ Nel noto passaggio dell'opera *De arte poetica*, vv. 185-188: «Nec pueros coram populo Medea trucidet, / Aut humana palam coquat extra nefarius Atreus. / [...] Quaecunq[ue] ostendis mihi sic, incredulus odi».

[Orazio, *Ars poetica*, trad. it.: *Epistole e Ars poetica*, traduzione e cura di Ugo Dotti, testo originale a fronte, vv. 185-188, p. 175: «non si veda Medea trucidare coram populo i figli fanciulli, / o Atreo, lo spietato, cuocere viscere umane, / [...] spettacoli tutti che danno incredulità e ripugnanza». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per segnalare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio engeliana*, e che indicheremo subito dopo tra parentesi quadre: «Nec [Ne] pueros coram populo Medea trucidet, / Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus, / [...] Quaecunq[ue] [Quodcumque] ostendis mihi sic, incredulus odi».]

¹⁸⁸ *Philosophische Schriften*, Teil 2, pp. 20-22.

[Moses Mendelssohn, *Philosophische Schriften. Verbesserte Auflage*, 2. Theil, Berlin, bey Christian Friedrich Voss, 1771, pp. 20-22.]

¹⁸⁹ [Leggendario re ateniese, figlio di Melanto, Codro è stato, tra l'altro, protagonista dell'omonima tragedia in cinque atti di Friedrich Ludwig von Cronegk (1731-1758). Nel 1758 *Codrus. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* di Cronegk si aggiudicò, in concorrenza con il *Freigeist* di Brawe, il premio per la migliore tragedia tedesca messo in palio dalla «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste», diretta da Nicolai.]

¹⁹⁰ [L'Arianna in questione è la protagonista del «duodrama in musica», come recita il sottotitolo, o se si preferisce del melodrama a due voci, in un atto *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musik*, di Georg Benda, su libretto composto dall'autore drammatico, attore e direttore teatrale Johann Christian Brandes (1735-1799), che - come si legge nel *Vorbericht* - per la sua opera attinge a piene mani alla omonima cantata di Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, *Ariadne auf Naxos. Eine Cantate*, in Id., *Sämmtliche poetische Schriften. II. Theil. Erste vollständige Ausgabe*, Wien, Schraembl, 1794), scritta nel 1765 e musicata prima da Johann Adolph Scheibe (Johann Adolph Scheibe,

*Tragische Kantaten für eine oder zwei Singestimmen und das Clavier. Nämlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ überhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird, herausgegeben von Johann Adolph Scheiben, Königl. Dän. Kapellmeister, Kopenhagen und Leipzig, in der Mummischen Buchhandlung, 1765), quindi dal «Bach di Bückeberg», al secolo Johann Christoph Friedrich Bach, infine da Johann Friedrich Reichardt. Espressamente composta da Benda per la compagnia di Abel Seyler, ed ispirata al *Pygmalion* di Rousseau, *Ariadne auf Naxos* andò in scena il ventisette gennaio 1775 a Gotha nel castello Friedenstein. A vestire i panni della protagonista fu Esther Charlotte Brandes (nata Koch, 1746-1786), una delle più dotate attrici dell'epoca, nonché consorte del librettista Brandes.]*

¹⁹¹ Cicerone, *De Oratore*, Libro III, c. 59.

[Cicerone, *De Oratore*, trad. it.: *Dell'oratore*, con un saggio introduttivo di Emanuele Narducci, testo latino a fronte, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1994, Libro terzo, cap. 59, p. 735: «Manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens, brachium procerius proiectum, quasi quoddam telum orationis», recita alla lettera Cicerone, ovvero: «i movimenti delle mani devono essere meno espressivi, con le dita che accompagnano le parole e non le sostituiscono; il braccio, quasi come l'arma dell'orazione, deve essere ben proteso in avanti».]

LETTER VI

¹⁹² Cic., *op. cit.*: «Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens, scaenicus, sed universam rem et sententiam, non demonstratione, sed significatione declarans».

[Cicerone, *Dell'oratore*, trad. it. cit., cap. 59, p. 735: «tutte queste emozioni devono essere accompagnate dal gestire, ma non da quello teatrale che dà espressione a ogni parola, bensì da un gestire che chiarisca la situazione e il pensiero in generale, non con la mimica ma con semplici cenni».]

¹⁹³ [Il gruppo scultoreo del *Laocoonte* fu rinvenuto il quattordici gennaio 1506 a Roma, scavando in una vigna sul colle Oppio. Tra tutte le insigni opere che a partire dal XVI secolo vennero alla luce in seguito a scavi fatti a Roma e dintorni, il *Laocoonte* è senza dubbio quella che primeggia per carica espressiva e drammaticità. Tant'è che nessuno dei più illustri studiosi di antichità classiche in Germania (innanzi tutto Winckelmann), come del resto molti scrittori (Mendelssohn, Herder, Goethe, Moritz, Heinse e Schiller), potè esimersi dal parlarne in varia forma. Al *Laocoonte* Lessing dedicò un saggio fondamentale, *Loakoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, pubblicato nel 1766, che segna la prima vera svolta dell'estetica tedesca dopo la grande stagione dei teorici della metà del secolo, da Baumgarten a Mendelssohn.]

¹⁹⁴ Cfr. *Duodecim Panegyricos veteres*, Ed. Cellar., p. 416.

[Pacatus Drepanius Latinus, *Panegyricus XII Latini Pacati Drepanii Theodosio Aug. dictus*, in Christoph Cellarius (ed.), *Duodecim Panegyrici veteres ex saeculo a Diocletiano ad Theodosium superstites, recensiti et adnotationibus illustrati a Christophoro Cellario. Qui et indices copiosiores rerum et verborum adiecit*, Halae Magdeburgicae, Sumtu Io. Bielckii Bibliop. Ien. Typis Chr. Henckelii, Acad. Typogr., 1703, pp. 416-417.]

¹⁹⁵ *Conférence sur l'expression generale et particuliere* [sic], pp. 19-20.

[Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particuliere. Enrichie de figures gravées par B. Picart*, Amsterdam, De Lorme, Paris, E. Picart, 1698, pp. 19-20, trad. it.: *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, ed. it. a cura di Maurizio Giuffredi, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1992, p. 21: «[...] il sopracciglio è la parte di tutto il viso in cui le passioni si fanno conoscere meglio, sebbene molti abbiano pensato agli occhi. È vero che la pupilla tramite la sua luce e il suo movimento mostra chiaramente

l'agitazione dell'anima, ma non ci permette di capire di quale natura sia questa agitazione». Del testo di Le Brun esistevano ben tre traduzioni tedesche "accreditate", datate 1704, 1721 e 1781 (Charles Le Brun, *Deß Welt-berühmten Herrn Le Brun, Königl. Französif. vornehmsten Hof-Mahlers zu Paris Entwurff, Wie die Künstler die Affecten der Menschen exprimiren sollen*, Augspurg, Kroniger und Göbels, 1704; Id., *Discours oder Rede des Herrn Le Brun über die allgemeine und sonderbare Ausdruckung der Affecten, auf das neue übersetzt nach der anderen amsterdamischen Edition*, Nürnberg, Weigel, 1721; e Id., *Des Herrn Le Brun, ersten Hofmalers des Königs von Frankreich, Kanzlers und Directors der Maler- und Bildhauerkunst, Abhandlung über den Ausdruck der bildenden Künste. Aus dem Französischen übersetzt und mit einigen Kupfertafeln vermehrt*, Prag, bey Johann Ferd. Edlen von Schönfeld, 1781.)]

¹⁹⁶ *Nat. Histor.*, L. XI, c. 54, Ed. Hard., T. I, p. 617. «Nulla ex parte majora animi indicia cunctis animalibus: sed homini maxime; id est, moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae, laetitiae. Contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrantes, graves, transversi, limi, summissi, blandi. Profecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa misericordiae lacrima. Hos cum osculamur, animum ipsum videmur attingere. Hinc fletus et rigantes ora rivi. Quis ille humor est, in dolore tam soecundus et paratus? aut ubi reliquo tempore? Animo autem videmus, animo cernimus: oculi, ceu vasa quaedam, visibilem eius partem accipiunt atque transmittunt. cet».

[Plinio, *Historiae Naturalis Libri XXXVII. Quos interpretatione et notus illustravit Johannes Harduinus e societate Jesu, jussu regis christianissimi Ludovici Magni, in usus serenissimi delphini. Editio nova emendatior & auctior*, 2 voll., Parisiis, Impensis Societatis, 1741, *Tomus Primus*, Liber XI, cap. 54, pp. 617-618. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Nulla [Neque ulla] ex parte majora animi indicia cunctis animalibus: sed homini maxime; id est, moderationis, clementiae, misericordiae, odii, amoris, tristitiae, laetitiae. Contuitu quoque multiformes, truces, torvi, flagrantes, graves, transversi, limi, summissi, blandi. Profecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa misericordiae lacrima [lacryma]. Hos cum osculamur, animum ipsum videmur attingere. Hinc fletus & rigantes ora rivi. Quis ille humor est, in dolore tam soecundus & paratus? aut ubi reliquo tempore? Animo autem videmus, animo cernimus: oculi, ceu vasa quaedam, visibilem eius [ejus] partem accipiunt atque transmittunt. cet». Trad. it.: *Storia naturale. II. Antropologia e zoologia. Libri 7-11*, traduzioni e note di Alberto Borghini, Elena Giannarelli, Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci. Testo originale a fronte, Torino, Giulio Einaudi editore, 1983, Libro undicesimo: *Gli insetti. Le parti del corpo animale* (traduzione e note di Arnaldo Marcone), cap. 54, p. 615: «In tutti gli animali nessuna parte del corpo indica lo stato d'animo meglio degli occhi, ma soprattutto nell'uomo, in cui esprimono la moderazione, la clemenza, la misericordia, l'odio, l'amore, la tristezza, la letizia. Anche lo sguardo assume molte espressioni: fiero, torvo, scintillante, grave, obliquo, torto, sottomesso, carezzevole: indubbiamente l'anima abita negli occhi. Brillano, si fanno acuti, si inumidiscono, si chiudono. Da essi scendono le lacrime della pietà; quando li bacciamo ci sembra di toccare l'anima stessa; da loro scendono i rivi di pianto che bagnano il viso. Qual è dunque questo umore così abbondante e sollecito nel dolore, e dove si trova per il resto del tempo? Con l'anima vediamo, con l'anima distinguiamo: ma sono gli occhi che, come una specie di vasi, ricevono il suo potere visivo e lo trasmettono».]

¹⁹⁷ *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, p. 127.

[Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain par l'auteur du système de l'harmonie préétablie*, in Id., *Oeuvres philosophiques latines et françoises de feu Mr. de Leibniz. Tirées de ses manuscrits qui se conservent dans la bibliothèque royale à Hanovre, et publiées par Mr. Rud. Eric Raspe. Avec une Préface de Mr. Kaestner Professeur en Mathématique à Göttingue*, Amsterdam et Leipzig, 1765, Livre second: *Des Idées*, Chapitre XX: *Des Modes du plaisir et de la douleur*, § 17, p. 127: «Si les hommes s'étudioient d'avantage à observer les mouvemens

exterieurs, qui accompagnent les passions, il seroit difficile de les dissimuler». Engel, che conosceva il francese - tant'è che nel 1773 gli fu offerto un posto di «*professeur de la langue française*» al *Gymnasium zum Grauen Kloster* di Berlino - traduce verosimilmente da sè il passo tratto dai *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, sebbene esistesse una traduzione tedesca delle opera filosofiche di Leibniz (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Neue Versuche über den menschlichen Verstand, von dem Erfinder der vorherbestimmten Harmonie*, in Id. *Philosophische Werke nach Raspens Sammlung. Aus dem Französischen mit Zusätzen und Anmerkungen von Johann Heinrich Fridrich Ulrich, reformirten Prediger an der Charite und bey dem Invalidencorps in Berlin*. 2 Bde, Halle, Hendel, 1778-1780, 1. Band, 2. Buch: *Von den Ideen*, 20. Hauptstück: *Von den Zufälligkeiten des Vergnüges und des Schmerzes*, § 17, pp. 330-331: «Wollte man nur die äusseren Bewegungen des Körpers, die mit den Leidenschaften verbunden sind, mehr studieren; so würde man finden, daß man sie so leicht nicht verbergen könne»). Non così Engel che traduce: «Wenn die Menschen [...] mehr Beobachtungsfleiß auf die äussern Zeichen ihrer Leidenschaften wenden wollten; so würd es keine leichte Kunst seyn, sich zu verstellen» (Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., 1. Teil, p. 65). Cambia la forma, ma non la sostanza. Anche se a onor del vero va detto che la prima versione tedesca è più fedele alla lettera dell'originale.]

¹⁹⁸ [Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, traduzione di Emilio Cecchi, Bari, Editori Laterza, 1988, Libro II: *Delle Idee*, cap. XX: *Dei modi del piacere e del dolore*, p. 144.]

¹⁹⁹ *Passiones animae*, art. 114.

[René Descartes, *Les passions de l'âme*, Paris, chez Henry Le Gras, 1649. Il riferimento di Engel è alla versione latina del trattato cartesiano: *Passiones animae per Renatum Descartes: gallicè ab ipso conscriptae, nunc autem in exterorum gratiam Latina civitate donatae*, Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium, 1650. Trad. it.: *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale*, traduzione, introduzione e note a cura di Eugenio Garin, Bari, Laterza, 1966, art. 114: *I mutamenti di colorito*, pp. 64-65: «Non è altrettanto facile fare a meno di arrossire o di impallidire, quando a ciò porta una qualche passione, perché questi mutamenti non dipendono [...] dai nervi e dai muscoli, ma vengono più direttamente dal cuore che si può chiamare la sorgente delle passioni in quanto prepara il sangue e gli spiriti a produrle. Ora, certamente, il colorito del viso dipende unicamente dal sangue, che, scorrendo continuamente dal cuore, colorisce più o meno il viso, a seconda che riempie più o meno le venoline superficiali».]

²⁰⁰ Ivi, art. 113.

²⁰¹ [René Descartes, *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale*, trad. it. cit., art. 113: *I moti degli occhi e del viso*, p. 64.]

²⁰² [«E in genere» - argomenta Cartesio nel passo volutamente e dichiaratamente omissso da Engel - «tutti i moti tanto del viso che degli occhi possono essere modificati dall'anima, quando, volendo nascondere la passione, essa ne immagina vivacemente una contraria; dimodochè ci si può applicare altrettanto bene a dissimularle le proprie passioni come a manifestarle» (Ivi). A fronte di una palese contraddizione tra due opposte e altrettanto autorevoli posizioni si pone la necessità di fare una scelta di campo. Ed Engel che pure, qui come altrove, si rifà di buon grado all'autorità di Cartesio, nella fattispecie accorda il proprio voto a Leibniz.]

²⁰³ Cfr. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, alla voce: *Gebehrde*.

[Si veda la voce *Gebehrden* in Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt*, cit., *Erster Theil von A bis J*, pp. 428-429.]

²⁰⁴ Si veda il suo *Kommentar über die Geschichte der Zerstörung Jerusalems*.

[Il titolo esatto dell'opera di Liscow è: *Kurze, aber dabey deutliche und erbauliche Anmerkungen über die klägliche Geschichte von der jämmerlichen Zerstörung der Stadt Jerusalem. Nach dem Geschmack des (S. T.) Hn. M. Hen. Jac. Sievers verfertigt, und als eine Zugabe zu dessen*

Anmerckungen über die Paßion, ans Licht gestellet (Frankfurt und Leipzig, 1732). Engel si riferisce per la precisione all'episodio, narrato da Sievers nella sua storia della distruzione della città di Gerusalemme, in cui un tale «Gesù, detto Anania, figlio di un uomo comune», condotto alla presenza del governatore romano della città, Albino, e sottoposto a flagellazione, anziché implorare pietà non faceva altro che «gridare a squarciagola» le parole: «Povera Gerusalemme! Povera Gerusalemme!». Si perchè – chiosa ironicamente Liscow nella nota ventidue delle sue *Anmerkungen* – Anania «non aveva ancora imparato a gridare sommessamente, e come lui neanche io o il lettore» (Christian Ludwig Liscow, *Kurze, aber dabey deutliche und erbauliche Anmerckungen über die klägliche Geschichte von der jämmerlichen Zersthörung der Stadt Jerusalem*, in Id., *Schriften*, hrsg. von Carl Mühler, Berlin, Himbürg, 1806, 1. Teil, p. 125, p.129).]

LETTERA VII

²⁰⁵ *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, Hamburg, 1755.

[Johann Friedrich Löwen, *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, Hamburg, in der Hertelischen Buchhandlung, 1755. Ambizioso letterato originario di Clausthal, Johann Friedrich Löwen (1727-1771) si trasferì ad Amburgo nel 1751, dove venne ben presto in contatto con il capocomico Johann Friedrich Schönemann, di cui sposò di lì a poco la figlia, l'attrice Eleonore Louise Dorothea. Per la troupe del suocero Löwen compose numerosi prologhi e lavori teatrali. Sempre ad Amburgo, nel 1766, diede alle stampe la prima storia del teatro tedesco (*Geschichte des deutschen Theaters*) che si limita per lo più a ripercorrere l'iter artistico delle due principali compagnie dell'epoca, facenti rispettivamente capo l'una a Schönemann, l'altra a Konrad Ackermann. L'opera in ultima istanza si risolve in una "ripresa" di materiali contenuti in due ampie lettere scritte dal celebre Ekhof, in cui questi rifaceva all'autore la storia delle compagnie itineranti. Löwen fu tra i promotori del Deutsches Nationaltheater di Amburgo, di cui assunse la direzione artistica. Conclusasi prematuramente questa esperienza, Löwen si vide costretto ad accettare un degradante impiego presso l'ufficio del registro di Rostock, dove trascorse i suoi ultimi anni di vita, chiuso in un ipocondriaco isolamento e in disagiate condizioni economiche. Come autore drammatico produsse numerosi lavori che traggono ispirazione da Voltaire – di cui Löwen tradusse la *Sémiramis*, il *Mahomet* e *Les Scythes* – e da altri scrittori francesi. I *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes* di Löwen, che qui Engel stronca senza mezzi termini, sono uno dei primi tentativi tedeschi di precettistica mimica. La riflessione di Löwen, che nel suo breve trattato – il testo ammonta complessivamente a quarantotto pagine – dimostra di conoscere la coeva trattatistica specialistica sull'argomento (cita, discute, commenta, per altro non sempre benevolmente, l'opera di François Riccoboni, di Hogarth, e di Rémond de Sainte-Albine), prende le mosse dalla necessità di migliorare la maniera di agire dell'oratore e dell'attore. La qual cosa richiede un esercizio costante sotto la guida di un valido maestro, visto e considerato che «senza esercizio qualunque arte resta altamente imperfetta» (Johann Friedrich Löwen, *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, cit., p. 10). Come pure la possibilità di far riferimento a modelli esemplari chiari ed efficaci, dacchè gli esempi, così Löwen, agiscono potentemente sulla nostra anima. Nonché a regole, che però, si badi bene, alla stregua di quelle suggerite dall'autore, non devono essere tratte da un codice prestabilito (dove la risoluta condanna da parte del nostro di diverse norme contenute nell'*Art du théâtre* di Riccoboni-figlio, giudicate imprecise e restrittive), quanto piuttosto talune dall'esperienza, talaltre – e si tratta della maggior parte – dalla sensibilità personale. Quindi ribadita la necessità di comprendere perfettamente il testo da recitare/declamare e di utilizzare la voce come si conviene, ovvero, per dirla con Löwen, «conformemente al contenuto delle cose» (Ivi, p. 23), leggendo ovvero declamando ora a voce moderata, ora a voce più alta, ora accelerando, ora rallentando il ritmo del discorso, nella seconda parte del trattato Löwen passa ad analizzare la gestualità e gli atteggiamenti esteriori del predicatore e dell'attore: decisamente più semplici quelli del

primo che dal pulpito ha, in quest'ottica, il vantaggio di esibire solo la parte superiore del corpo, innegabilmente più complessi quelli del secondo che agisce a figura intera.]

²⁰⁶ [Quintessenza della *ratio* illuminista, Hans Conrad Dietrich Ekhof (1720-1778) è a ragione considerato il più grande attore del Settecento tedesco e uno dei massimi interpreti teatrali di tutti i tempi. Fautore di uno stile interpretativo improntato a maggiore semplicità e naturalezza, rigido assertore della disciplina e della necessità della perfetta resa di ogni minimo particolare, Ekhof contribuì in misura determinante al superamento dello stile recitativo declamatorio (o "cantilenante" che dir si voglia) di provenienza francese. Primo importante teorico del teatro tedesco, Ekhof svolse, su di un piano diverso, ma con vera e profonda efficacia, opera analoga a quella di Lessing. Nel 1753 fondò a Schwerin una *Theatralische Akademie*, con annessa pubblicazione periodica, che aveva come scopo precipuo lo studio dei principi basilari dell'arte scenica, e che introdusse alcune riforme fondamentali per la storia della recitazione: l'obbligo per l'attore di studiare non solo la propria parte, com'era consuetudine, ma il lavoro nel suo complesso; l'introduzione in forma sistematica delle prove; la subordinazione dei singoli elementi dello spettacolo all'impostazione generale; e, quindi, per la prima volta, il riconoscimento dell'importanza della direzione. Reduce dall'esperienza della *Theatralische Akademie* di Schwerin e approdato ad Amburgo, dove nel 1761, dopo alterne vicende, fu accolto in seno alla compagnia capitanata dall'amico Konrad Ackermann, Ekhof partecipò, al fianco di Lessing, all'esaltante stagione del Deutsches Nationaltheater. Passò quindi, al seguito di Seyler, prima a Weimar, infine a Gotha, dove nel 1775 il duca Ernesto II gli affidò la direzione del primo Hoftheater tedesco.]

²⁰⁷ [Nell'*Emilia Galotti* di Lessing. Il vecchio Odoardo Galotti, austero e intransigente repubblicano, è il padre di Emilia, la protagonista. L'opera fu portata in scena per la prima volta da Karl Theophilus Döbbelin all'Hoftheater di Brunswick il tredici marzo 1772, in occasione del compleanno della principessa Philippine Charlotte di Prussia. Quindi lo stesso anno fu allestita da Schröder ad Amburgo.]

²⁰⁸ [Figlio di Luigi Riccoboni, come il padre attore e autore della *Comédie Italienne*, Antoine-François Valentin (1707-1772) nel 1750, esattamente tre anni dopo la pubblicazione del *Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine, pubblica *L'art du théâtre* (Paris, C. F. Simon Fils et Giffart Fils), prima esplicita confutazione della teoria emozionalista della recitazione, così come era stata formulata da Lelio-padre nella sua celeberrima *Dell'arte rappresentativa, capitoli sei*, apparsa a Londra nel 1728.]

²⁰⁹ Cfr. «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», viertes Stück.

[La nota a piè di pagina contenente il rimando al quarto numero dei «Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», serie di fascicoli periodici di studi teatrali realizzati dal giovane Lessing in collaborazione con il cugino Mylius, non è di Engel, come sarebbe lecito supporre, ma è già presente in Löwen, dalla cui opera *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes* Engel cita un ampio brano, in cui Löwen, a sua volta, riporta, con intento evidentemente polemico, un passo tratto dalla traduzione tedesca de *L'art du théâtre* di François Riccoboni, curata nel 1750 da un giovanissimo Lessing (*Die Schauspielkunst. An die Madame *** durch den Herrn Franziskus Riccoboni den Jüngern. Aus dem Französischen übersetzt*, in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, cit., 10. Band: *Aus den «Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters»*, hrsg. von Julius Petersen, pp. 77-114). Ricordiamo per inciso che nel luglio 1750, dunque prima della pubblicazione della traduzione tedesca, Lessing aveva recensito per la «Berlinerische privilegierte Zeitung» o «Vossische Zeitung» («Gazzetta berlinese privilegiata» o «Gazzetta di Voss», perché legata all'editore - libraio Christian Friedrich Voss) l'*Art du théâtre* di François Riccoboni e già in quell'occasione si era premurato di segnalare all'attenzione dei propri lettori quest'opera, «quanto mai istruttiva», la cui lettura è «piacevole per gli appassionati di teatro e del pari utile per gli attori», dacché Riccoboni, «esente da qualsivoglia [...] preconcetto» radicato nella pratica teatrale, smaschera impietosamente «gli errori degli attori francesi» condannando ad esempio la consuetudine propria di taluni di

provare la parte davanti allo specchio, «poiché da ciò scaturisce un contegno affettato». Ma, soprattutto, - così Lessing riassume la sostanza dell'opera di Riccoboni - «egli», a dispetto di quanto oggi sostengono i più, «considera una ciarlataneria affermare che si debba ogni volta sentire quel che si rappresenta sulla scena, dimostrando che è impossibile». (Gotthold Ephraim Lessing, *Aus der «Berlinischen privilegierten Zeitung»*, in Id., *Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen*, cit., 7. Band, hrsg. von F. Budde, p. 70.)

²¹⁰ [Antoine-François Valentin Riccoboni, *L'arte del teatro alla signora N. N. Dissertazione di Francesco Riccoboni tradotta in italiano*, Venezia, Bartolommeo Occhi, 1762, p. 13.]

²¹¹ [Johann Friedrich Löwen, *Kurzgefasste Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*, cit., pp. 29-30. Riportiamo di seguito il passo tratto da Löwen. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana e che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel, tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale. «[Ich habe gleich bey dem Anfang dieser Grundsätze bemerkt, daß] Riccoboni in seiner Schauspiel-Kunst einige Regeln vorgeschlagen habe [Riccoboni hat in seiner Schauspielkunst einige Regeln vorgeschlagen], die den Acteur [Akteur] pedantisch machen. Es ist mein Vorhaben hier nicht [und die Kürze, die ich gewählt habe, gestattet es auch nicht,] seine beschwerlichen Regeln (alle) anzuführen und zu widerlegen. Ich will aber nur jetzt bey der Bewegung der Hände bleiben, von der er so schreibt. "Wenn man einen Arm erheben will, so muß der obere Theil desselben, der Theil nämlich von der Schulter an bis an den Ellenbogen [von dem Ellbogen an bis zur Schulter], sich zuerst von dem Körper los machen [loßmachen], und die andern beyden Theile, welche nur nach und nach und ohne Uebereilung in stärkere Bewegung müssen gebracht werden, mit sich in die Höhe ziehen. Die Hand muß ganz zuletzt gebracht werden. Sie muß gegen den Boden zugekehret [zugekehrt] sein, bis sie der Vordertheil des Armes [Arms] zur Höhe des Ellenbogens [Ellbogens] gebracht hat; alsdann wendet sie sich in die Höhe, da unterdessen der Arm seine Bewegung bis zu dem bestimmten Punkte immer fortsetzt." - Erblickt [Erblickt] man hier nicht eine grosse [große] Vermischung von Pedanterey? Und ist diese Regel nicht geschickter [geschikter], lebendige Marionetten, als Redner und Schauspieler zu bilden, die zugleich mit den Händen reden sollen?»]

²¹² [William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, 1753, trad. it. *L'analisi della bellezza*, traduzione e cura di C. Maria Laudando. Presentazione di Laura di Michele, Palermo, Aesthetica, 1999 (ristampa: 2001). Scritto «con l'intenzione di fissare le fluttuanti idee del Gusto» - come recita eloquentemente il sottotitolo - il celebre trattato antiaccademico di Hogarth sull'analisi del bello, «un'opera dal volto così completamente nuovo» - come con giusto orgoglio rileva il suo stesso autore nella *Prefazione* - che «si scontrerà per forza di cose e forse rovescerà diverse concezioni da molto tempo accreditate e ben consolidate» (Ivi, p. 33), esercitò una non trascurabile e - a detta di non pochi teorici della recitazione - deleteria influenza sulla pratica attorica nella seconda metà del Settecento. Anti-hogarthiani, o meglio contrari alla meccanica e pedantesca, oltre che frigidamente manierata, applicazione della linea ondulata - o serpentina che dir si voglia - di ascendenza hogarthiana alla prassi recitativa furono sicuramente Lessing ed Engel. Nella puntata IV della *Hamburgische Dramaturgie* non a caso si legge: sarà pur vero che Hogarth «insegna agli attori a muovere le mani secondo belle linee ondulate», ma - precisa polemicamente il *Dramaturg* - «in tutti i sensi, e con tutte le possibili variazioni di cui queste linee sono suscettibili, in rapporto allo slancio, alla grandezza e alla durata. E inoltre egli, tale studio, lo raccomanda semplicemente come esercizio per rendere più sciolto il comportamento e per abituare le braccia ad assumere posizioni che esprimano grazia, e non perché tutta la tecnica della recitazione si risolva nel descrivere simili belle linee, sempre nella medesima direzione» (Gotthold Ephraim Lessing, *Dramaturgia d'Ambugo*, trad. it. cit., pp. 26-27). Il testo di Hogarth fu tradotto in tedesco da Mylius, che poté avvalersi dei preziosi suggerimenti dello stesso Hogarth, che supervisionò il suo lavoro di traduzione. La prima edizione della versione tedesca del trattato hogarthiano - che secondo alcuni sarebbe stata fortemente voluta, se non addirittura commissionata da

Hogarth a Mylius - è datata 1754 e fu data alle stampe a Londra presso l'editore Linde (*Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben von Wilhelm Hogarth. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius*, London, bey Andreas Linde, Hannover, bey J. W. Schmidt, 1754). Una seconda edizione, questa volta pubblicata a Berlino e Potsdam presso l'editore Voss, apparve a distanza di soli sei mesi dalla prima (*Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen, geschrieben von Wilhelm Hogarth. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. Vebesserter und vermehrter Abdruck. Mit Königl. Pohnischen und Churfürstel. Sächsischen Privilegien*, Berlin und Potsdam, bey Christian Friederich Voss, 1754). Promotori dell'impresa furono proprio l'editore Voss e soprattutto il giovane Lessing, preoccupati di rendere l'opera di Hogarth, «indiscutibilmente uno dei più grandi pittori che l'Inghilterra abbia mai avuto» - scrive di lui Lessing annunciando l'imminente pubblicazione della traduzione di Mylius nella «*Berlinische privilegirte Zeitung*» (65. Stück, 30. Mai 1754, ora in Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, cit., 7. Bd., herausgegeben von Eduard Stemplinger, p. 56) - accessibile ad un più vasto pubblico (l'edizione londinese aveva un prezzo considerato eccessivo). Lessing, nelle vesti di curatore di questa seconda edizione, interviene sulla traduzione di Mylius - precocemente spentosi a Londra nel marzo del 1754 - ritoccandola in diversi punti, al fine di conferirle «quella chiarezza che talora le faceva difetto», aggiunge una prefazione scritta di proprio pugno: *Vorbericht zu diesem neuen Abdrucke*, e vi acclude la traduzione tedesca delle lettere di Rouquet che fornivano una spiegazione delle incisioni hogarthiane: *Briefe des Herrn Rouquet an einen seiner Freunde in Paris; worinn er ihm die Kupferstiche des Herrn Hogarths erklärt*. Ragion per cui - precisa il futuro *Dramaturg* del Deutsches Nationaltheater di Amburgo - l'edizione Voss può «a ragione» considerarsi un'edizione rivista, corretta e ampliata.]

LETTERA VIII

²¹³ Si veda la mia *Abhandlung über die musikalische Malerey*.

[La distinzione tra *Malerei* e *Ausdruck*, tra «rappresentazione» ed «espressione», era stata formulata da Engel nello scritto *Über die musikalische Malerei* a proposito dell'imitazione musicale. In questo saggio il teorico tedesco si occupava delle possibilità descrittive della musica e basandosi sulla distinzione, poi ripresa nelle *Ideen*, fra *Malerei* e *Ausdruck*, passava al vaglio tre tipi di imitazione musicale: quella che descrive oggetti che producono impressioni acustiche; quella che descrive oggetti che non le producono, e quindi agisce attraverso analogie dinamiche - ad esempio fra eventi visivi e acustici; quella, infine, che non descrive oggetti, bensì le impressioni che essi suscitano nell'animo. La *Abhandlung über die musikalische Malerei. An den königl. Capell-Meister Herrn Reichardt*, composta nel 1780 e pubblicata lo stesso anno presso l'editore Voss di Berlino, fu poi inserita nel quarto volume dell'opera omnia di Engel (Johann Jakob Engel, *Schriften*, Berlin, in der Myliuschen Buchhandlung, 1801-1806. Band IV: *Reden. Ästhetische Versuche*, 1802. Reprint: Frankfurt/Main, Athenaum, 1971, pp. 297-342). Il trattato engeliano sull'imitazione musicale è stato altresì tradotto in lingua francese e pubblicato in appendice alla versione francese delle *Ideen* (Johann Jakob Engel, *Lettre sur la peinture musicale, adressée à M. Reichardt, Maître de Chapelle du Roi de Prusse; par M. Engel, de l'Académie Royale des Sciences de Berlin. Traduit de l'allemand*, in Id., *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, cit., pp. 250-280).]

²¹⁴ [*Malerey* recita il testo tedesco, "pittura", volendo attenersi alla lettera dell'originale. Salvo diversa indicazione, in questa sede abbiamo tuttavia ritenuto opportuno rendere il tedesco *Malerey* con il lemma italiano "rappresentazione", non soltanto perché lo spettro semantico dell'italiano "rappresentazione" abbraccia senza forzature di sorta la definizione del termine tedesco fornita da Engel. Ma anche, e in misura non trascurabile, perché questa scelta consente di evitare eccessive, e in questo caso non necessarie, manipolazioni dell'originale e di rendere immediatamente intelligibile il senso del discorso tedesco.]

²¹⁵ [Nella *Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, verfertigt im Jahre 1763* di Lessing. Compiuta nel 1763, dunque al termine della guerra dei sette anni, e allestita per la prima volta al Deutsches Nationaltheater di Amburgo il trenta settembre 1767, il successo della *Minna* fu tale per cui ancora molti anni dopo (per la precisione nel 1831) Goethe potè definirla «una meteora lucente» nel buio firmamento del teatro tedesco dell'epoca.]

²¹⁶ [Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm, ovvero la fortuna del soldato*, a cura di Emilio Bonfatti, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, con testo a fronte, Venezia, Marsilio, 1996, III, 3, pp. 131-135.]

²¹⁷ [Si tratta di Franciska, la cameriera di Minna, linguacciuta e scaltra, come voleva il suo ruolo, ma decisamente cresciuta di statura morale rispetto a tanti personaggi consimili.]

²¹⁸ Horat., vv. 180-182.

[Orazio, *Epistole e Ars poetica*, trad. it. cit., vv. 180-182, p. 175: «[L'azione] Affidata all'orecchio, di certo commuove di meno di quella che sia sottoposta allo sguardo e che, chi vi assiste, trasmette di colpo a se stesso».]

²¹⁹ Cfr. *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Band I, p. 643, e si veda anche p. 664 sgg.

[Johannes Nikolaus Tetens, *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig, Weidmann, 1777, Band I, p. 643. I *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* sono sicuramente l'opera più degna di nota di Johannes Nikolaus Tetens (Tetenbüll, Holstein, 1736 - Copenhagen 1807), di cui Engel fu allievo in quel di Bützow. Annoverato fra i maggiori rappresentanti dell'Illuminismo filosofico tedesco, attento conoscitore dell'opera di Hume, che contribuì in maniera determinante a rendere popolare in Germania, *der deutsche Hume* (lo Hume tedesco) - appellativo con cui Tetens era noto fra i contemporanei - si guadagnò fama imperitura «tanto nella storia della filosofia quanto in quella della fisica» (Cfr. Karl Schröder, *Johann Jakob Engel. Ein Vortrag*, Schwerin, Bärensprungsche Hofbuchdruckerei, 1897, p. 5). I *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* - pubblicati a Lipsia, in due volumi, nel 1777 - conosciuti ed apprezzati da Kant, sono una meticolosa indagine sulle facoltà psichiche dell'uomo, l'origine e la struttura della conoscenza, condotta con spirito antidogmatico - evidente è lo sforzo di conciliare il punto di vista dell'associazionismo empiristico inglese (Locke, Condillac, Hume) con il razionalismo di Leibniz e di Ch. Wolff - e metodi che preannunciano la psicologia sperimentale, di cui non a caso Tetens è considerato un antesignano.]

²²⁰ Cfr. Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, cit, p. 280.

[Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, trad. ted. cit, 1. Band, IV. Capitel: *Vom Großen und Erhabnen*, p. 280. Riportiamo di seguito il passo tratto da Home. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Ein großer Gegenstand treibt die Brust auf, und macht, daß der Zuschauer seine Gestalt zu erweitern sucht. Man bemerkt dieß sonderlich bey Personen, die den *feinern* [feinen] Wohlstand nicht achten, und der Natur ihre Freyheit lassen. Wenn dergleichen Leute große Gegenstände beschreiben, [Engel sostituisce la virgola con il punto e virgola] so blasen sie durch einen natürlichen Trieb sich selbst auf, indem sie mit allen ihren Kräften Luft in sich ziehen. Ein hoher Gegenstand wirkt einen andern Ausdruck des Gefühls. Er treibt den Zuschauer, sich in die Höhe zu richten, [Engel omette la virgola] und auf den Zähnen zu *stehn* [stehen].»]

²²¹ Aristotele, *De Poët.*, cap. IV.

[A onor del vero Aristotele nel brano in questione non parla di preminenza dell'uomo sulla scimmia quanto alla capacità imitativa, come pretende Engel, ma più in generale di preminenza dell'uomo sulle altre creature viventi: «L'imitare», argomenta per la precisione lo Stagirita, «è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza: ed è

anzi uno dei caratteri per cui l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è, di tutti gli esseri viventi, il più inclinato all'imitazione» (Aristotele, *Poetica*, a cura di Manara Valgimigli, Bari, Editori Laterza, 1966, 1448b, p. 36).]

²²² Che possiamo grosso modo rendere con un'espressione del tipo: "La cosa non mi tange", "La cosa non mi preoccupa".

LETTERA XI

²²³ Senec., *Trag. Herc. Fur.*, atto II, scena 2.

[«Superbo nel passo come nell'anima», così Megara, sposa di Ercole, definisce Lico (Seneca, *Ercole furioso*, introduzione e traduzione di Vico Faggi, Torino, Einaudi, 1979, III, v. 330, p. 14).]

²²⁴ Cfr. Haller, *Kleine Physiologie*, p. 310. È fuor di dubbio che esistano ancora altre cause ultime che hanno ispirato il Creatore, tali sono ad esempio il destarsi della simpatia e del desiderio di prestare aiuto ad altri. Si vedano altresì Home, Smith e altri.

[Non esiste una *Kleine Physiologie* tra le opere di Haller. L'opera a cui si riferisce Engel è un compendio per uso accademico - pubblicato prima in latino e poi tradotto in tedesco, oltre che in francese (1752) e in inglese (1754), e comunemente noto come *Kleine Physiologie* - della ben più ponderosa opera di Haller *Elementa Physiologiae corporis humani*, pubblicata in otto volumi tra il 1757 e il 1766 (Albrecht von Haller, *Primae lineae physiologiae in usum praelectionum academicarum*, Gottingae, Vandenhoeck, 1747; trad. ted.: *Erster Umriß der Geschäfte des körperlichen Lebens, für die Vorlesungen eingerichtet. Aus dem Latheinischem, unter der Aufsicht des Verfassers übersetzt*, Berlin, bey Haude und Spener, 1770, XVII. Abschnitt: *Die inneren Sinne*, p. 310: «Es läßt sich auch vernünftiger Weise muthmaßen, der Schöpfer habe deswegen mit jeder Leidenschaft ein eigenes Kennzeichen verknüpft, damit nicht in dem gesellschaftlichen Leben ein Mensch den anderen leicht betriegen kan», ovvero: «È altresì ragionevole supporre che il Creatore abbia associato a ciascuna passione un tratto caratteristico, affinché nella vita sociale nessun uomo possa ingannare con facilità un altro uomo».)]

²²⁵ [Stahliani e meccanicisti, ovvero animisti, seguaci delle teorie del medico tedesco Georg Ernst Stahl, e meccanicisti, dunque facenti capo, a vario titolo, a Julien Offray de La Mettrie, Herman Boerhaave e Friedrich Hoffmann. Prima docente di medicina a Jena, quindi titolare della seconda cattedra di chimica e medicina ad Halle dal 1693 al 1716 - anno in cui fu chiamato a Berlino da Federico Guglielmo I, re di Prussia, di cui divenne medico personale e consigliere - Georg Ernst Stahl (1660 ca.-1734) è noto come teorico della medicina per essersi fatto latore di una forma specifica di antimeccanicismo nella spiegazione dei fenomeni fisiologici e patologici, l'animismo appunto, che si sviluppò alle soglie del XVIII secolo in risposta alle tesi della medicina meccanicistica e chimica, giudicate indebitamente riduzionistiche. Nell'ottica di Stahl non solo i fatti psichici, ma tutti i fenomeni della vita, dunque anche i fatti organici, hanno come proprio principio e causa l'anima pensante. L'uomo è anima. Il corpo va quindi inteso come officina dell'anima: è, questo, uno degli assunti base della *Theoria medica vera* (1708), opera fondamentale della fisiopatologia stahliana.]

²²⁶ [Discendente da una rinomata famiglia di medici, Johann August Unzer (1727-1799) studiò medicina ad Halle, dove si laureò nel 1748. Dal 1759 al 1764 curò l'edizione della nota e prestigiosa rivista *popular-filosofica*, di divulgazione medico-scientifica, «Der Arzt», pubblicata con cadenza settimanale e tradotta in olandese, danese e svedese. Nei suoi scritti teorici Unzer tentò di conciliare le discordanti posizioni di Stahl e Boerhaave, medici di fama europea, nonché ideatori di sistemi teorici discordanti e alternativi, che diedero vita a scuole mediche in continuo contrasto tra loro, gettando un ponte tra gli assunti teorici dell'animismo e quelli di marca dichiaratamente meccanicistica.]

²²⁷ Cfr. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, libro VI, c. I, verso la fine: «Vidi ego saepe histriones atque Comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent flentes

adhuc egredi. [...] Ipse [...] frequenter ita motus sum, ut me non lacrymae solum deprehenderint, sed pallor et vero similis dolor».

[Il riferimento di Engel è impreciso: non è Libro VI, cap. I, bensì Libro VI cap. II (Quintiliano, *Institutio oratoria*, edizione con testo a fronte a cura di Adriano Pennacini, 2 voll., Torino, Einaudi, 2001, vol. I, libro VI, cap. II, pp. 730-733): «Io personalmente ho visto spesso attori uscire di scena ancora in lacrime, dopo aver lasciato la maschera, al termine di una rappresentazione altamente drammatica. [...] personalmente [...] spesso mi sono commosso tanto da lasciarmi prendere non solo dalle lacrime, ma da un pallore e da una sofferenza simile al vero».]

²²⁸ Cfr. Shakespeare, *Hamlet*, Atto III, scena 3.

[Svista di Engel o semplice refuso: il riferimento non è *Hamlet*, III, 3, ma *Hamlet*, III, 2 (William Shakespeare, *Hamlet*, trad. ted.: *Hamlet. Prinz von Dänemark*, in Id. *Willhelm Shakespears Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. Achter Band*, Mannheim, s. e. [Gegel], 1778, III, 2, p. 121. Trad. it.: *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, in Id., *Teatro completo. 3: I drammi dialettici*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1990, III, 2, p. 167: «Perchè», recita alla lettera Amleto, impartendo le sue istruzioni agli attori, «anche nel turbine, nella tempesta o, per così dire, nel vortice della passione, dovete procurarvi una certa dolcezza e misura».)]

²²⁹ Cfr. Gellio, *Noctes Atticae*, Libro VII, cap. 5.

[Gellio, *Noctes Atticae*, trad. it.: *Le notti attiche. Libri I-IX*, a cura di Giorgio Bernardi Perini, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1992, vol. I, Libro VII, cap. 5: *Memorabile storia dell'attore Polo*, p. 563: «Visse in terra di Grecia» - narra Gellio - «un attore di grande rinomanza, superiore agli altri per la limpidezza e il fascino del gesto e della voce. Raccontano che il suo nome era Polo [...]. Questo Polo ebbe la sventura di perdere il figlio, amato quant'altri mai. Quando gli parve di avere sfogato il lutto per tale sventura, tornò al suo mestiere. In tale circostanza egli doveva rappresentare in Atene l'*Elettra* di Sofocle: e gli toccava portare l'urna che finge di contenere le ossa di Oreste. La trama del lavoro prevede che Elettra, convinta di reggere le spoglie del fratello, esca in lamenti e compianti per la supposta morte di lui. Polo dunque, indossate le vesti luttuose di Elettra, tolse dalla tomba le ossa e l'urna del figlio e abbracciandole come fossero di Oreste riempì la scena tutta non di finzione e di imitazioni ma di strazio e di gemiti autentici e sinceri. Si credeva di assistere a uno spettacolo teatrale: ma protagonista fu il dolore».]

LETTERA X

²³⁰ Nel *Secondo dialogo sul Figlio naturale*.

[Denis Diderot, *Le fils naturel ou les épreuves de la vertu. Comédie en cinq acts et en prose. Avec l'histoire véritable de la pièce*, Amsterdam, M. M. Rey, 1757, trad. it. *Il Figlio naturale, e Dorval e io o Dialoghi sul figlio naturale*, in Id., *Teatro e scritti sul teatro*, traduzione italiana, cura e note di Marialuisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980, *Secondo dialogo*, p. 98: «[Dorval] s'era abbandonato allo spettacolo della natura. Aveva il petto gonfio. Respirava con energia. I suoi occhi attenti si posavano su tutte le cose».]

²³¹ [Cfr. Charles Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, trad. it. cit., fig. 1, p. 25.]

²³² Cfr. *Plastik*, p. 73. «È il collo in senso proprio a rivelare non tanto ciò che l'uomo è nella sua testa, quanto il modo in cui egli porta la sua testa e la sua vita. Qui la libera, nobile postura, o il paziente protendersi in avanti dell'agnello sacrificale [...]» [Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, bey Johann Friedrich Hartknoch, 1778, p. 73; trad. it.: *Plastica. Alcune osservazioni su forma e figura a partire dal sogno formativo di Pigmalione*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1994, cap. III, p. 72].

²³³ [Johann Caspar Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur, bey Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 4 Bde, 1775-1778. Johann Kaspar Lavater (1741-1801) godette di larga fama e di grande prestigio nella cultura di lingua tedesca del suo tempo. Nei *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und der Menschenliebe*, senza dubbio la sua opera più celebre, cui il giovane Goethe contribuì con disegni e note esplicative, Lavater riprende, sviluppandola in senso cristiano, la tradizione antica e rinascimentale delle indagini fisiognomiche: l'esteriore è segno e manifestazione dell'interiore, ergo attraverso lo studio del corpo è possibile indagare i caratteri. Questo è lo scopo scientifico, o presunto tale, che Lavater si prefigge. E che coesiste con uno scopo di natura, diciamo così, eminentemente teologica, ovvero ricostruire congetturalmente - mediante la sovrapposizione dei più diversi tipi di volto umano - il perfetto volto mistico dell'uomo, che era per Lavater il volto del Cristo ed anche il volto di Adamo prima del peccato originale.]

²³⁴ [Ivi, *Vierter Versuch. Mit vielen Kupfern* (1778), Achter Abschnitt: *Gemüthscharakter. Leidenschaften. Stelle aus Mengs*, X. Fragment: *Etwas über Kleidung, Stimme, Gang, Gebehrdung, Stellung*, pp. 417-426.]

²³⁵ [Ivi, *Dritter Versuch. Mit vielen Kupfern* (1777), Vierter Abschnitt: *Über Hände und Handschriften*, IV. Fragment: *Von dem Charakter der Handschriften*, pp. 110-118]

²³⁶ [Ivi, *Vierter Versuch. Mit vielen Kupfern* (1778), Achter Abschnitt: *Gemüthscharakter. Leidenschaften. Stelle aus Mengs*, X. Fragment: *Etwas über Kleidung, Stimme, Gang, Gebehrdung, Stellung*, pp. 417-426.]

²³⁷ Nel secondo atto della tragedia goethiana *Clavigo*.

[Johann Wolfgang von Goethe, *Clavigo. Ein Trauerspiel*, Frankfurt und Leipzig, s. n., 1774, II atto, pp. 14-33. La tragedia in cinque atti *Clavigo* è ricavata da un episodio dell'autobiografia di Beaumarchais e fu composta da Goethe, per desiderio di Lili Schönemann, in soli otto giorni. È la tragedia di un innamorato troppo volubile che per eccesso di ambizione abbandona la fidanzata. Ma, se possibile, la colpa più grande di cui si macchia il protagonista, è non tanto quella di aver tradito per ben due volte l'innamorata, Maria Beaumarchais, quanto di avere indegnamente abusato della fiducia del di lei fratello, di cui si era tanto prontamente fatto amico fraterno. Sinceramente pentito, o piuttosto, e soprattutto, sinceramente terrorizzato dall'arrivo assolutamente inatteso di Beaumarchais, Clavigo - facendo abilmente leva sull'affetto, sincero e disinteressato, che questi nutre nei suoi confronti - riesce a commuoverlo e ad ottenere la restituzione delle lettere compromettenti che avrebbero potuto rovinare la sua posizione alla corte di Madrid. Ma Clavigo abusa una volta di più della fiducia dell'amico abbandonando definitivamente la fidanzata una volta rientrato in possesso delle lettere. La grande scena del secondo atto fra Clavigo e Beaumarchais, piena di drammatiche sorprese e finissime annotazioni psicologiche, è dal punto di vista teatrale «una delle più efficaci scene goethiane» (Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. II. Dal pietismo al romanticismo*, cit., p. 373). Il testo fu rappresentato per la prima volta ad Amburgo dalla compagnia di Friedrich Ludwig Schröder il ventitre agosto 1774. Marie Magdalene Charlotte Ackermann vi vesti i panni di Maria Beaumarchais.]

LETTERA XI

²³⁸ [William Shakespeare, *Amleto*, III, 1.]

²³⁹ Cfr. Vitruv. L. IX. c. 2. L'episodio è narrato altrimenti da Cicerone: si veda *De Nat. Deor.* L. III., c. 36. Cicerone in questo luogo fa lo scettico, ma non persuade. Si veda: Gedike, *Histor. phil. antiqu.*, p. 49.

[Vitruvio, *De architectura*, trad. it.: *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, 2 voll., Torino, Giulio Einaudi editore, 1997, vol. II, p. 1203: «Dopo avere trovato questa soluzione Pitagora, non dubitando di essere stato

ispirato dalle Muse in tale scoperta, si dice che abbia offerto loro in sacrificio delle vittime in segno di massima gratitudine». Si veda altresì: Cicerone, *De natura deorum*, trad. it.: *La natura degli dei*, introduzione e traduzione di Aldo Bartolucci, Torino, Einaudi, 1963, libro III, cap. 36, pp. 213-214: «Si racconta [...] che Pitagora, quando fece una scoperta in geometria, immolasse un bue alle Muse; ma io non ci credo, giacché egli non volle neppure sacrificare una vittima ad Apollo di Delo, per non spruzzarne l'altare di sangue». Come pure: Friedrich Gedike, *M. Tullii Ciceronis Historia Philosophiae Antiquae. Ex Omnibus Illius Scriptis Collegit Disposuit Aliorumque Auctorum Cum Latinorum Tum Graecorum Locis Et Illustravit Et Amplificavit. Fridericus Gedike Director Gymnasii Fridericiani Berolinensis*, Berolini, Mylius, 1782, p. 49.]

²⁴⁰ Cfr. Diog. Laërt. L. II. Segm. 111-112.

[Diogene Laerzio, *Vitae philosophorum*, trad. it.: *Vite dei filosofi*, a cura di Marcello Gigante, Bari, Editori Laterza, 1975, Libro II, cap. VII, 111-112, p. 86: «Diodoro era alla corte di Tolomeo Soter quando Stilpone gli indirizzò alcuni argomenti dialettici; non sapendoli risolvere sull'istante, si ebbe il rimprovero del re e fra l'altro, per dileggio, si ebbe il soprannome di Crono. Uscito dal banchetto, dopo avere scritto intorno ad un problema logico, morì per disperazione».]

²⁴¹ *Bell. Catilin.* c. XV: «Animus impurus, dis hominibusque infestus, neque vigiliis, neque quietibus sedari poterat: ita conscientia mentem excitam vexabat. Igitur colos ei exsanguis, foedi oculi, citus modo, modo tardus incessus etc» [Il corsivo è di Engel].

[Sallustio, *Bellum Catilinae*, trad. it.: *La congiura di Catilina*, prefazione, traduzione e note di Lidia Storoni Mazzolani, testo latino a fronte, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996, cap. XV, p. 101: «il suo [di Catilina] animo scellerato, nemico degli dei e degli uomini, non trovava riposo nel sonno nè nella veglia, a tal punto i rimorsi lo tormentavano. Pallido in volto, lo sguardo torvo, il passo ora affrettato ora lento, tutto nell'aspetto e nel contegno rivelava la perversità del cuore».]

²⁴² Nel lessinghiano *Der Schatz*, scena III.

[Gotthold Ephraim Lessing, *Der Schatz. Ein Lustspiel in einem Aufzuge. Verfertigt im Jahre 1750*, in Id., *G. E. Lessings Schriften. Fünfter Theil*, Berlin, Voß, 1755, scena III, pp. 203-225. Rifacimento della commedia plautina *Trinummus*, *Der Schatz*, «commedia in un atto» - come recita il sottotitolo - fu composta a Lipsia nel 1750 e pubblicata per la prima volta nel 1755.]

²⁴³ III, 1.

[William Shakespeare, *Hamlet, Prinz von Dänemark*, trad. ted. cit., III, 1, p. 113.]

²⁴⁴ III, 4.

[William Shakespeare, *Leben und Tod des Königs Lear*, in Id., *Willhelm Shakespears Schauspiele. Vierzehnter Band*, Straßburg, bey Franz Levrault, 1779, III, 4, p. 114; trad. it.: *Re Lear*, traduzione di Giorgio Melchiori, in Id., *Teatro completo. 4: Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1992, atto III, scena 4, p. 709. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, e che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre: «O, hier auf diesem Wege *komm* [komm'] ich zum Wahnwitz; ich muß ihm ausweichen; nichts mehr davon!».]

²⁴⁵ *Agnes Bernauerinn*. Terzo atto, quarta scena.

[Il riferimento di Engel è inesatto: non è III, 4, bensì III, 6 (Joseph August von Törring, *Agnes Bernauerin. Ein vaterländisches Trauerspiel in 5 Aufzügen*, s. l. [München], s. n., 1780, III, 6, p. 65). «Ha verdamntes Unding eurer Ehre, eurer Fürstenpflicht!», «Questa dannata assurdità del vostro onore, dei vostri doveri verso il principe!», recita alla lettera la battuta pronunciata da Albrecht nella sesta scena del terzo atto, a cui Engel fa riferimento, e non «Ha verdamntes Unding; eure Ehre, eure Fürstenpflicht!», «Che dannata assurdità sono il vostro onore, i vostri doveri verso il principe!», come pretende il teorico tedesco. Differenza di poco conto, se non altro in rapporto alla sostanza del messaggio che queste poche parole veicolano, quindi dell'atteggiamento di spregio in cui si inverano. La «tragedia patriottica»

del conte von Törring narra di una vicenda realmente occorsa in Baviera nel XV secolo, ovvero del tragico destino di Agnes Bernauer, una figlia del popolo che per aver osato sposare, in gran segreto, Albrecht, l'uomo che amava e da cui era riamata, ma di cui secondo le leggi del tempo era indegna dacché questi era un potentato essendo figlio del Duca Ernst von Baiern-München, fu imprigionata, e dopo essere stata sottoposta ad un processo sommario e arbitrario, fu impunemente giustiziata, per la precisione fu annegata in un fiume. L'opera andò in scena per la prima volta a Mannheim il sei gennaio 1781 con *madame Toskani* e Boek rispettivamente nei panni di Agnes e Albrecht, Iffland in quelli dell'infido cancelliere e Beil nel ruolo di Thörringer, riscuotendo uno straordinario successo: «dacché esiste un teatro a Mannheim» - riferisce il recensore della «Berliner Litteratur- und Theaterzeitung» - «nessun'opera aveva mai destato un così grande clamore e fruttato così tanti soldi». *Agnes Bernauerin* fu quindi allestita, e ripetutamente replicata, ad Amburgo, Berlino, Salisburgo, Dresda e Lipsia, incontrando ogni volta il favore del pubblico.]

²⁴⁶ «Un occhio infossato», afferma Aristotele, «vede più acutamente»: *Hist. animal.* [*Historia animalium*] L. I, c. 10. Plinio ripete, non convinto, la stessa cosa, e Hardouin [curatore dell'edizione dell'*Historiae naturalis* di Plinio, da cui Engel trae le sue citazioni] osserva in proposito: «Causa in promptu est: quia species inferiors perferuntur sub umbracula, neque aëris motu dissipantur», ad Lib. XI, c. 53, 3.

[Plinio, *Storia naturale. II. Antropologia e zoologia. Libri 7-11*, trad. it. cit., Libro undicesimo: *Gli insetti. Le parti del corpo animale* (traduzione e note di Arnaldo Marcone), cap. 53, p. 613: «negli occhi dell'uomo», sostiene Plinio, «si riscontrano numerosissime varietà e differenze; ce ne sono di grandi, medi, piccoli, sporgenti (che si ritengono i più deboli), molto infossati (che si ritengono i più acuti), e di colore uguale a quelli delle capre». Si veda altresì il commento di Hardouin all'affermazione di Plinio in: *Caii Plinii Secundi, Historiae Naturalis Libri XXXVII. Quos interpretazione et notus illustravit Johannes Harduinus ...*, cit., *Tomus Primus, Liber XI*, cap. 53, n. 3.]

²⁴⁷ *A Lecture on Mimicry*, London 1777.

[George Saville Carey, *A Lecture on Mimicry: as it was delivered with great Applause, at the Theatres in Covent Garden and the Haymarket, and the great Room in Panton-Street, in the course of which were introduced a great variety of theatrical imitations. To which is added Jerry Snake's return from the regatta; and a Lecture on lectures*, London, printed for J. Bew, 1776. Figlio nato postumo del più noto poeta e autore drammatico Henry Carey, George Saville Carey (1743-1807) incoraggiato a quanto pare da attori quali David Garrick e Susannah Cibber, tentò di calcare le scene, ma i risultati furono così sconcertanti che Carey rinunciò ben presto alla carriera di interprete drammatico per dedicarsi alla scrittura. Compose un cospicuo numero di canzoni popolari che il nostro, dotato di un notevole talento istrionico, eseguiva personalmente trascorrendo di città in città, ed esibendosi in quelle che egli stesso era solito definire *Lectures*: canzoni per lo più di indole patriottica e, a onor del vero, di assai modesto spessore poetico, oltre che musicale. Tra il 1766 e il 1792 compose anche numerose farse, *interludes*, *burlettas* e consimili, dalla cui pubblica esecuzione riusciva a stento a trarre quel tanto che gli consentiva di sbarcare il lunario. Fu altresì autore di alcune *pièces* teatrali: tra queste è appunto *A Lecture on Mimicry* che fu data alle stampe a Londra nel 1776 e allestita «con gran successo» al Covent Garden e allo Haymarket Theatre.]

LETTERA XII

²⁴⁸ Nel trattato sull'espressione, pubblicato in appendice al suo noto poema *L'art de peindre*, p. 133.

[Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre, poëme avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture. Par M. Watelet, associé libre de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture*, Paris, H. L. Guérin et L. F. Delatour, 1760. *Nelle Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, pubblicate in appendice all'*Art de peindre*, Watelet dedica un capitolo all'espressione e alle passioni: *De L'Expression, & des Passions*, (Ivi, pp. 123-141). Trad. ted.: *Des Herrn Watelet*

*Ehrenmitgliedes der königl. Academie der Malerey und Bildhauerkunst, Kunst zu malen; ein Gedicht in vier Gesängen. Nebst desselben Betrachtungen über die verschiedenen Theile der Malerey, und des Herrn Pernety practischen Abhandlung von den verschiedenen Arten der Malerey. Aus dem Französischen übersetzt, Leipzig, in Lankischens Buchhandlung, 1763. Si veda in particolare il capitolo: Von dem Ausdruck und von den Leidenschaften, pp. 117-138. Collezionista e scrittore d'arte francese, nonché avvocato al Parlamento di Parigi nel 1740, Claude-Henry Watelet (1718-1786), già membro onorario dell'Académie royale de peinture et de sculpture, nel 1760 fu eletto membro dell'Académie française. Amico di D'Alembert, Watelet fu tra i principali collaboratori dell'*Encyclopédie* per le arti figurative. Nel 1760 pubblicò un importante poema didascalico in quattro canti sui principi della pittura, *L'Art de peindre*, appunto, tradotto in italiano da Gaspard Gozzi (*L'arte della pittura, poema tradotto dal Francese da Gaspard Gozzi...*, Venezia, s. e., 1771), e nel 1764 un *Essai sur les jardins* (Paris, de l'Imprimerie de Prault). Lasciò incompiuto un dizionario enciclopedico sulle belle arti - che riprende, approfondisce e sistematizza concetti già esposti nella sua *Art de peindre* - portato poi a compimento da Pierre-Charles Levesque (*Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à Monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie, Paris, chez Panckoucke, Liège, chez Plomteux, 1788-1791*).]*

²⁴⁹ Si veda: Holmannus, *Philosoph. Moral, pr. lin.*, pp. 45-46.

[Samuel Christian Hollmann, *Philosophiae moralis seu Ethices primae lineae*, Gottingae, Abr. Vandenhock, 1768, pp. 45-46. Stimato filosofo e naturalista nato a Stettin nel 1696, Samuel Christian Hollmann, figlio di un predicatore, studiò teologia, filosofia e scienze naturali prima a Königsberg, quindi a Wittenberg, dove nel 1720 conseguì il titolo di dottore in filosofia, e dove - dopo aver maturato una breve esperienza presso le università di Jena e di Greifswald - iniziò, tra alti e bassi, la sua scalata ai vertici dell'università, che culminerà nel 1734, con la nomina a professore ordinario di logica e metafisica presso la Georgia Augusta Universität di Gottinga. Dal 1747 membro della Royal Society, Hollmann, in collaborazione con lo svizzero Albrecht von Haller, contribuì in misura determinante alla fondazione della Akademie der Wissenschaften di Gottinga, di cui fu direttore nel decennio 1751-1761. Si cimentò con una serie di scritti evidentemente ispirati a finalità didattico-divulgative, che per il loro stile piano, esente da tecnicismi e ricercatezze, ebbero una vasta eco all'epoca e fecero di lui uno dei principali portavoce della cosiddetta *Popularphilosophie*. Tra questi scritti è appunto il saggio *Philosophiae moralis seu Ethices primae lineae*, a cui fa riferimento Engel.]

²⁵⁰ *Traité des causes physiques & morales du rire*, Amsterdam, 1768.

[Louis Poinciset de Sivry, *Traité des causes physiques et morales du rire, relativement à l'art de l'exciter*, Amsterdam, M. M. Rey, 1768. Trad. ted.: *Drey Abhandlungen über die physikalischen und moralischen Ursachen des Lachens in Beziehung auf die Art es zu erweken; von Destouches, Fontenelle, und Montesquieu. Aus dem Französischen*, Prag, bey Ulrich Gröbl und Sohn, 1771. Eclettica personalità di erudito, Louis Poinciset de Sivry - storico della letteratura, cultore delle scienze e autore drammatico nato a Versailles nel 1733 - fu soprattutto un rinomato filologo classico. Pubblicò, in latino, un'edizione critica dei carmi di Orazio, tradusse Anacreonte, Saffo, Bione, Tirteo, il teatro di Aristofane, e i trentasette libri della *Historiae Naturalis* di Plinio. Quindi si diede al giornalismo, collaborando con numerose, più o meno rinomate pubblicazioni periodiche del tempo. Fu altresì autore di non poche *pièces* teatrali.]

²⁵¹ [Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, trad. it. cit., p. 68. «Il riso», scrive Le Brun, nella didascalia posta a commento del disegno, «si esprime con le sopracciglia alzate verso il mezzo e abbassate dalla parte del naso, gli occhi quasi chiusi, la bocca sarà semiaperta e lascerà vedere i denti, gli angoli saranno tirati indietro e si alzeranno verso l'alto, determinando una piega alle guance, che appariranno gonfie fino a toccare gli occhi. Il viso sarà rosso, le narici aperte, e gli occhi potranno sembrare umidi, o spargere qualche lacrima [...]» (Ivi, p. 69).]

²⁵² Si veda in proposito Hogarth, p. 75. «Ricordo di aver visto un pezzente che si era rattoppato la testa molto abilmente e il cui viso era abbastanza sottile e pallido da suscitare pietà, ma i suoi lineamenti erano per il resto così infelicemente atteggiati rispetto alla sua intenzione, che ciò che aveva inteso come una smorfia di dolore e infelicità usciva fuori piuttosto come risa gioiose» [William Hogarth, *L'analisi della bellezza*, trad. it. cit., pp. 107-108.]

[René Descartes, *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale*, trad. it. cit., art. 113: *I moti degli occhi e del viso*, p. 64: i «moti del viso che pure accompagnano le passioni» - afferma per la precisione Cartesio in un passo già distesamente citato in precedenza da Engel (vedi *supra*, Lettera VI) - «benché più accentuati di quelli degli occhi, non sono tuttavia facili a distinguersi; e differiscono tanto poco tra loro, che certuni atteggianno il volto nel riso al modo stesso che altri nel pianto».]

²⁵³ [In verità nella *Conférence sur l'expression générale et particulière* di Le Brun, a cui Engel rimanda esplicitamente e ripetutamente il lettore nel corso della sua trattazione, c'è un solo disegno che riproduce le fattezze dell'ammirazione (Charles Le Brun, *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, trad. it. cit., fig. 3, p. 27). Com'è noto la storia editoriale delle conferenze pronunciate da Le Brun nel 1667 all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi, è stata piuttosto movimentata: a una prima versione parziale, pubblicata da Henry Testelin nel 1680 (*Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture, recueillis et mis en tables de preceptes par Henry Testelin*, Paris, s. e., 1680), fece seguito, nel 1698, una seconda edizione - che è in effetti la versione più diffusa, ed è nella fattispecie quella utilizzata da Engel - corredata di tavole incise da B. Picart. Seguirono altre tre edizioni francesi (1702, 1713, 1727). Nell'edizione apparsa a Parigi nel 1727 sono presenti due disegni dell'ammirazione: il primo ritrae l'ammirazione *tout court*, il secondo l'ammirazione frammista a stupore (Charles Le Brun, *Les expressions des passions de l'âme, représentées en plusieurs testes gravées d'après les dessins de feu M. Le Brun*, Paris, Jean Audran, 1727, figg. 3 e 4). Su tutta la storia editoriale dell'opera vedi la relativa scheda nel «Catalogue» di «Acting Archives», www.actingarchives.it.]

²⁵⁴ [Riferendosi alla maniera in cui l'ammirazione, «la prima e la più temperata di tutte le passioni, quella in cui il cuore sente meno agitazione», si manifesta sul volto dell'individuo che ne è affetto, Le Brun scrive: «il viso subisce pochissimi cambiamenti in tutte le sue parti, e quando ciò avviene si limita all'elevazione del sopracciglio. [...] L'occhio sarà un poco più aperto del solito [...]. Anche la bocca sarà socchiusa, ma apparirà senza nessuna alterazione, non più di tutto il resto del viso» (Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, trad. it. cit., p. 25). E dal momento che «le altre parti del corpo possono servire all'espressione», il teorico francese, avviandosi alla conclusione della sua *Conférence*, ritorna sull'argomento e precisa che «se l'ammirazione non comporta grandi cambiamenti nel viso, non produce troppa agitazione neppure nelle altre parti del corpo, e questo primo movimento può essere rappresentato da una persona diritta, con le due mani aperte, le braccia un po' accostate al corpo, i piedi l'uno vicino all'altro e nella stessa posizione» (Ivi, p. 91).]

²⁵⁵ Si veda *Über die musikalische Malerey*, p. 37 e seguenti.

[Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Malerey. An den Königl. Kapell-Meister, Herrn Reichardt*, cit., pp. 37-38: «L'ammirazione di un oggetto grande o elevato» - scrive tra le altre cose Engel in questo luogo - «è un sentimento omogeneo. Il soggetto che contempla assume per quanto possibile la natura e il carattere dell'oggetto contemplato. La voce si fa piena, il petto, afferma Home, si allarga se pensiamo a oggetti grandi. Se pensiamo a oggetti elevati, allora rizziamo il capo, alziamo la voce e solleviamo le braccia. Il soggetto cerca in tutti i modi di imitare l'oggetto».]

²⁵⁶ Nel *Secund. Consulat. Stilich*, v. 70.

[Claudius Claudianus, *Panegyris in secundo consulatu Flavii Stiliconis*, in *Corpus omnium veterum poetarum latinorum cum eorundem italica versione. Tomus duodecimus*, Mediolani, in Regia Curia, 1736, v. 70, p. 104.]

²⁵⁷ Apud Gellium, *Noct. Attic.*, Ed. Conr., T. II, p. 13: «Quum adnuimus & abnuimus, motus quidam ille vel capitis vel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret». È un peccato che il vecchio grammatico al quale si debbono, a quanto pare, delle acute osservazioni filosofiche sul linguaggio, si sia solo occasionalmente occupato di questo argomento; come pure che Gellio non ci dica nient'altro di lui.

[Gellius, *Auli Gellii Noctium Atticarum Libri XX sicut supersunt. Editio gronoviana praefatus est et excursus operi adiecit Ioh. Ludovicus Conradi Iur. D. et in collegio maiori prin collegiatus. Pars Altera*, Lipsiae, Impensis Gotth. Theophili Georgii, 1762, Lib. X, cap. IV: *Quod P. Nigidius argutissime docuit nomina non positiva esse, sed naturalia*, p. 13. Trad. it.: *Le notti attiche. Libri X-XX*, trad. cit., Lib. X, cap. IV: *Geniale dimostrazione di Publio Nigidio che i nomi sono naturali, non già convenzionali*, pp. 750-751: «[...] nell'esprimere un assenso o un rifiuto, il movimento della testa o degli occhi non contrasta con la natura del fatto che viene significato [...]». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre: «*Quum [cum] adnuimus & abnuimus, motus quidam ille vel capitis vel oculorum a natura rei, quam significat, non abhorret*». *Vir doctissimus*, filosofo e poligrafo, fondatore del neopitagorismo romano, Publio Nigidio Figulo nasce intorno al 98 a.C., probabilmente a Perugia. Fu membro del Collegio dei LX Aruspici e alleato politico di Cicerone al tempo della congiura di Catilina (63). Nominato pretore nel 58, durante la guerra civile parteggiò per Pompeo, e rimase perciò in esilio dopo la battaglia di Farsalo. Fu autore di opere di grammatica, astrologia, antichità religiose, scienze naturali. Ebbe fama di uomo dedito alla magia.]

²⁵⁸ Si veda: König Johann, IV, 3.

[William Shakespeare, *Leben und Tod des Königs Johann*, trad. ted. cit., IV, 2, pp. 121-122; trad. it.: *Vita e morte di Re Giovanni*, trad. cit., IV, 2, p. 155. Il riferimento di Engel è dunque inesatto: non è IV, 3, bensì IV, 2. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre, sempre tra parentesi quadre signaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Ich sah einen Schmidt [Schmid], der so mit seinem Hammer *dastand* [da stand], indeß sein Eisen auf dem Ambos kalt ward, und [der] mit offenem Munde die *Erzählung* [Erzählung] eines Schneiders verschlang, der, seine Elle und Maaß in der Hand, in Pantoffeln, die er in der *Eile* [Eil] auf den unrechten Fuß *gezogen* [angezogen] hatte, von viel tausend tapfern Franzosen *erzählte* [erzählte], die in Kent schon in voller Schlachtordnung stünden».]

LETTERA XIII

²⁵⁹ Cfr. Bened. a Spin. *Eth.*, no. 335.

[Indecifrabile il riferimento: «no. 335», fornito da Engel. Si veda: Baruch Spinoza, *Ethica ordine geometrico demonstrata*, trad. it.: *Etica dimostrata con metodo geometrico*, a cura di Emilia Giancotti, Roma, Editori Riuniti, 1988, Parte terza: *Della natura e della origine degli affetti*, IV, pp. 219-220. «Riconosco», afferma perentoriamente Spinoza, «soltanto tre affetti primitivi ossia primari, e cioè la Gioia, la Tristezza e la Cupidità, né per nessun'altra ragione ho parlato dell'Ammirazione che perché è entrato nell'uso che certi affetti, che derivano dai tre primitivi, quando si riferiscono a oggetti che ammiriamo, siano indicati con altri nomi». Ricordiamo per inciso che poco prima Spinoza aveva definito l'ammirazione come «l'immaginazione di una certa cosa nella quale la mente resta fissata, poiché questa singolare immaginazione non ha alcuna connessione con le altre» (Ivi, p. 219).]

²⁶⁰ [Salomon Gessner, *Der erste Schiffer in zwey Gesängen*, in Id. *Sämmtliche Schriften. In drey Bänden*, Paris, Théophile Barrois fils, 1770, 1. Bd., pp. 159-202. Il poemetto *Der erste Schiffer* narra l'idillio di una fanciulla, Melida, che vive sola con la madre su un'isola deserta formatasi per effetto di un cataclisma e di cui tutti ignorano l'esistenza. Un giovane, ispirato da Amore, vede in sogno la bellissima fanciulla, riesce a costruirsi una piroga, e aiutato da

Eolo, raggiunge l'isola. La fanciulla si innamora subito di lui, e chiede alla madre di poterlo sposare, «onde rallegrarla insieme ad un altro essere umano» (Ivi, p. 200).

²⁶¹ [Marie-Antoinette Bourignon de la Porte (1616-1680), mistica fiamminga appartenente ad una facoltosa famiglia cattolica, fin dalla giovinezza si credette chiamata a riportare il cristianesimo alla purezza primitiva. Abbandonata la casa paterna a vent'anni, visse a lungo raminga, finché trovò a Malines un fedele seguace in Christian de Cort, al quale si rivelò come la novella Eva, e la donna dell'*Apocalisse*, destinata a partorire figli spirituali nel dolore. Nello scritto che raccoglie i colloqui della Bourignon de la Porte con il suo seguace (Marie-Antoinette Bourignon de la Porte, *La lumière du monde, récit très-véritable d'une pèlerine, Anthoinette Bourignon, voyageant vers l'Eternité. Mis au jour par Christian de Cort, en son vivant directeur de l'isle de Noordstrand, supérieur de l'Oratoire, et pasteur à S. Jean de Malines, traité divisé en trois parties, lequel mérite d'estre lû, entendu et compris de toutes les personnes qui ont encore désir de se sauver*, Amsterdam, Arentsz, 1679-1681), la "Eva rediviva" accusa la Chiesa cattolica di essere il regno dell'anticristo e rigetta il battesimo dei bambini. Subì persecuzioni e i suoi libri, messi all'indice, vennero bruciati.]

²⁶² Atto V, scena 2.

[Joseph Marius von Babo, *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern. Aufgeführt auf dem kurfürstl. Nationaltheater zu München*, München, Johann Baptist Strobl, 1782, V, 2, p. 204. Educato dai gesuiti, Joseph Marius von Babo, già segretario del teatro di Mannheim dal 1778, per quattro anni, nel 1797 fu nominato direttore-intendente dell'Hoftheater di Monaco, dove rimase in carica sino al 1810. La fama di Babo, autore drammatico oggi pressoché ignoto ai più, ma che all'epoca godette di un vastissimo seguito, è soprattutto legata al Ritterstück *Otto von Wittelsbach* - che Engel giudica un prodotto artistico di livello eccelso - ispirato alla moda dei drammi cavallereschi inaugurata dal *Götz von Berlichingen* di Goethe e scritto per celebrare le gesta di una delle maggiori figure storiche della casa regnante bavarese. Babo scrisse anche altri drammi cavallereschi: *Die Römer in Deutschland*, premiato ad Amburgo nel 1780, *Oda. Die Frau von zween Männern*, e *Die Strelitzen. Schauspiel in vier Aufzügen*. Questi due ultimi drammi furono rappresentati all'Hoftheater di Monaco rispettivamente nel 1780 e nel 1790. Nell'ultima fase della sua vita Babo si cimentò soprattutto con il genere, all'epoca di gran moda, della *comédie larmoyante*.]

²⁶³ [Il celebratissimo - e da Engel ammiratissimo - interprete berlinese del Ritterstück *Otto von Wittelsbach* era l'attore, nonché direttore teatrale, regista e autore drammatico, Maximilian Scholz (1744-1834), secondo alcune fonti figlio del nobile prussiano Wenzel von Plümeke, costretto da una non meglio precisata "difficile situazione personale" a riparare in quel di Praga, dove cambiò il suo nome in Scholz. Proprio a Praga, sua città natale, il giovane Scholz debuttò nel 1760 nella *troupe* facente capo a Joseph Felix von Kurz-Bernardon, divenendo sin da subito beniamino del pubblico per le sue interpretazioni di Hanswurst, salvo diventare negli anni a venire uno dei più strenui avversatori dell'improvvisazione, e un tenace assertore della necessità di un repertorio "regolare". Nel 1781 Scholz, che aveva maturato, al fianco di Johann Tilly, una significativa esperienza di codirettore teatrale a Linz e in assenza dell'impresario Johann Josef von Brunian, dal quale era stato ingaggiato nel 1774 insieme alla moglie, l'attrice Edmunda Tilly, una non meno formativa esperienza di direttore *ad interim* presso il cosiddetto Kotzentheater della natia Praga, divenne membro della rinomata compagnia del Theater in der Behrenstrasse di Berlino, diretta da Karl Theophilus Döbbelin. Accanto alla sua celeberrima *performance* nelle vesti di Ottone nella omonima *pièce* di Babo, che divenne l'ineguagliata pietra di paragone di qualsivoglia successiva interpretazione del conte palatino, acclamatissima fu anche la sua interpretazione del personaggio di Karl Moor nella prima berlinese dei *Räuber* di Friedrich Schiller. Quando *Otto von Wittelsbach* fu allestito a Berlino, Engel intervenne personalmente sul testo, apportandovi una serie di "miglioramenti", atti a rendere il testo più adatto alla scena, specie alla messinscena nella piccola sala nella Behrenstrasse. Miglioramenti accolti di buon grado dallo stesso Babo, che nella prefazione al primo volume delle sue opere teatrali

tributa un doveroso e affettuoso «pubblico ringraziamento» al «Professor Engel» per i preziosissimi suggerimenti/interventi che avevano contribuito in misura determinante a ridefinire, in meglio, la fisionomia teatrale della sua *pièce* (Cfr. Joseph Marius von Babo, *Vorrede*, in Id., *Schauspiele. Erster Band*, Berlin, in der Vossischen Buchhandlung, 1793, p. V). Ricordiamo per inciso che il quattro giugno 1783 debuttò nelle vesti del conte palatino Johann Friedrich Ferdinand Fleck (1757-1801), attore tra i più dotati ed apprezzati del secolo, che resse egregiamente all'inevitabile confronto con il suo illustre predecessore. La *performance* di Fleck entusiasmò il pubblico berlinese, che apprezzò soprattutto quei momenti della sua interpretazione in cui egli più consapevolmente e arditamente prendeva le distanze dal modello imposto da Scholz, confermando la sua fama di «grande attore» e di «artista cerebrale» (*Vom hiesigen deutschen Theater*, in «Litteratur- und Theaterzeitung für das Jahr 1783: Dritter Theil», n. XXXV, p. 551).]

²⁶⁴ Cfr. Plutarco, *Vita di Antonio*. Verso la fine.

[Plutarco, *Vitae Parallelae*, trad. it.: *Antonio*, in Id., *Vite parallele. Demetrio*, introduzione, traduzione e note di Osvalda Andrei. *Antonio*, introduzione, traduzione e note di Rita Scuderi. Testo greco a fronte, con contributi di Barbara Scardigli e Mario Manfredini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1989, par. 77, p. 465: Plutarco narra che dopo che Cleopatra ebbe accolto nel sepolcro Antonio, cosparso di sangue e agonizzante, «e l'ebbe fatto sdraiare, chinandosi su di lui si stracciò le vesti e battendosi il petto, graffiandoselo con le unghie e asciugandogli il sangue col suo viso, lo chiamava signore, marito e imperatore».]

²⁶⁵ IV, 4.

[Friedrich Maximilian Klingler, *Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* (Hamburg, Bode, 1776), München, s. e., 1777, IV, 4, pp. 81-82. Al centro della tragedia in cinque atti *Die Zwillinge* di Friedrich Maximilian Klingler che fu insieme al *Julius von Tarent* di Leisewitz e al *Götz von Berlichingen* di Goethe uno dei più rappresentativi prodotti artistici dello Sturm und Drang è Guelfo, principe ipocondriaco che diventa ribelle e fratricida perché, tormentato dal mistero che avvolge la sua nascita (non è dato sapere se Guelfo, che ha un fratello gemello, sia oppure no il primogenito) teme che il suo valore e i suoi diritti non vengano riconosciuti. In realtà il padre e l'assai più mite, accomodante e diplomatico fratello Ferdinando temono che Guelfo per il suo spirito ribelle sia incapace, nonché di regnare, d'inserirsi comunque nella realtà politica. Nell'ultimo atto, davanti al cadavere di Ferdinando, il giovane Guelfo accusato dall'anziano genitore di aver commesso l'esecrabile delitto, confessa la sua colpa e viene pugnalato a morte dal padre che non può accettare che il figlio muoia per mano del boia: «Io, il padre, voglio salvare dall'onta il figlio di Guelfo [Guelfo] vendicando il figlio di Guelfo [Ferdinando]», sono le dolorosamente terribili parole che pronuncia il vecchio Guelfo prima di avventarsi sul figlio con il pugnale (Ivi, V, 2, p. 94). *Die Zwillinge* di Klingler fu allestito per la prima volta ad Amburgo il ventitre febbraio 1776 dalla compagnia di Friedrich Ludwig Schröder.]

LETTERA XIV

²⁶⁶ Sueton., in *Tiber.*, c. 27. «Adulationes adeo aversatus est, ut neminem senatorum, aut officii aut negotii caussa, ad lecticam suam admiserit, consularem vero, satisfacientem sibi ac per genua orare conantem, ita suffugerit, ut caderet supinus».

[Svetonio, *De vita Caesarum*, trad. it.: *Le vite dei Cesari*, a cura di Paola Ramondetti, traduzione di Italo Lana, vol. I (Libri I-III), Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 2008, Libro III: *Tiberio*, cap. 27, p. 657: «A tal punto [Tiberio] non soffriva le adulazioni che non lasciò mai avvicinarsi alla lettiga nessun senatore né per rendergli omaggio né per parlargli di affari; un giorno, poi, che un ex console gli chiedeva perdono e voleva pregarlo abbracciandogli le ginocchia, si sottrasse così violentemente da cadere supino».]

²⁶⁷ V, 5.

[Friedrich Wilhelm Gotter, *Merope. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Zum ersten Mal aufgeführt auf dem Hoftheater zu Weimar, am Geburtstage der durchlauchtigsten Herzogin-*

Regentin, den 27. October 1773, Gotha, C. W. Ettinger, 1774, V, 5, pp. 92-98. La *Merope* (1774), una delle opere più note di Gotter, è un adattamento in *blank verse* delle omonime tragedie di Maffei e di Voltaire, composta per la compagnia di Abel Seyler e consorte (*madame Hensel*), con cui Gotter collaborò assiduamente fintantoché questi risiedettero a Weimar (biennio 1772-1774).]

²⁶⁸ [La Arsène di cui sopra è verosimilmente la protagonista dell'opéra comique, o «comédie féerie in quattro atti» - come recita il sottotitolo - *La belle Arsène* di Pierre-Alexandre Monsigny su libretto di Charles Simon Favart, che per la sua opera trasse ispirazione dal racconto *La bégueule* di Voltaire. *La belle Arsène*, in una versione in tre atti, fu messa in scena per la prima volta dai Comédiens Italiens ordinaires du roi a Fontainebleau, alla presenza di Luigi XV, il sei novembre 1773, quindi in rappresentazione pubblica a Parigi il quattordici agosto 1775 nella sua versione definitiva, rielaborata e "accresciuta". Il testo di Favart fu dato per la prima volta alle stampe nello stesso anno (Charles Simon Favart, *La belle Arsène, comédie-féerie en quatre actes, mêlée d'ariettes. Les Paroles de M. Favart, la Musique de M. ***. Représentée devant sa Majesté, à Fontainebleau le 6 novembre 1773; & à Paris le 14 Août 1775*, Paris, chez la veuve Duchesne, 1775). Del libretto di Favart esistono due differenti traduzioni tedesche: la prima, a cura di Johann Heinrich Faber, fu pubblicata nel 1776 (Charles Simon Favart, *Die schöne Arsene: ein Singspiel in vier Aufzügen, aus dem Französischen übersetzt, mit Musik*, Frankfurt am Mayn, Andreä), la seconda, a cura di Johann André, nel 1778 (Charles Simon Favart, *Die schöne Arsene. Ein Feenmärchen mit Gesang, in vier Akten. Aus dem Französischen, mit Beybehaltung der französischen Musik von Monsigny, übersetzt von J. André*, Berlin, bey George Ludewig Winters Wittwe). *Die schöne Arsene*, nella versione di André, debuttò a Berlino, al teatro nella Behrenstrasse, con la regia di K. T. Döbbelin, il cinque agosto 1779: il ruolo della protagonista fu interpretato da *mademoiselle* Niklas. Il «mostro spaventoso» che terrorizza Arsène è un orso gigantesco che cerca di riguadagnare la foresta. Dell'orso, tuttavia, a cui si fa esplicitamente riferimento nell'originale di Favart (Charles Simon Favart, *La belle Arsène*, cit., IV, 1, p. 56), non si fa menzione nella versione tedesca: è chiaro che Arsène è colta da spavento alla vista di qualcosa, ma non è dato sapere di cosa effettivamente si tratti (Charles Simon Favart, *Die schöne Arsene*, trad. ted. cit., IV, 1, p. 52).]

²⁶⁹ *Medea*, scena 10. Sono le effettive parole di Euripide nel quinto atto, v. 1394, dove sono riferite con tanta maggiore amarezza alla sposa [di Giasone, Creusa]: «Torna in casa, sotterra tua moglie, su vè! [Euripide, *Medea*, in Id., *Le tragedie*, a cura di Anna Beltrametti, traduzione di Filippo Maria Pontani, con un saggio di Diego Lanza, fotografie di Mimmo Jodice, Torino, Giulio Einaudi editore, 2002, p. 103].

[Svista di Engel: non esiste una scena 10 nella *Medea* di Gotter che è un melologo in otto scene (Friedrich Wilhelm Gotter, *Medea, ein mit Musik vermishtes Drama von dem Herrn Legationsrath Gotter. Die Musik ist von Herrn G. Benda* (Gotha, Ettinger, 1775), Stuttgart, s. e., 1779, scena 8, p. 16). La *Medea* di Gotter, come racconta Johann Christian Brandes nella sua autobiografia, nacque sulla scia dello straordinario successo riscosso dall'*Ariadne auf Naxos* (Johann Christian Brandes, *Vorbericht*, in Id., *Sämtliche dramatische Schriften. Erster Band*, cit., p. XXX), ma anche a causa della gelosia che i trionfi della moglie Charlotte nel ruolo della protagonista avevano suscitato nell'altra primadonna della compagnia Seyler, Sophie Hensel Seyler, che in quanto moglie del capocomico, godeva, in seno alla *troupe*, di grandi riguardi e attenzioni. L'assai poco conciliante Sophie Hensel, che non poteva tollerare che un'altra attrice le rubasse la scena, si rivolse ad Engel, che sfiancato dalle sue insistenze abbozzò un canovaccio che affidò poi al segretario del duca di Coburgo-Gotha, Friedrich Wilhelm Gotter appunto, affinché questi lo sviluppasse e lo portasse a compimento. Nacque così *Medea, ein mit Musik vermishtes Drama*, che musicata da Benda, fu rappresentata per la prima volta al teatro Koch di Lipsia il primo maggio 1775.]

²⁷⁰ Cfr. *Erste Gründe einer Physiologie*, §. 315.

[Johann August Unzer, *Erste Gründe einer Physiologie der eigentlichen thierischen Natur thierischer Körper, entworfen von D. Johann August Unzer*, Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich, 1771, I. Theil, 3. Kapitel, § 315, p. 311.]

LETTERA XV

²⁷¹ *De Rerum Nat. L. IV, v. 873.*

[Lucrezio, *De rerum natura*, trad. it.: *La natura delle cose*, a cura di Guido Milanese. Introduzione di Emanuele Narducci, Milano, Mondadori, 1992, v. 875, p. 297.]

²⁷² Atto I, scena 1.

[Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, in Id., *Singspiele von Friedrich Wilhelm Gotter. Erstes Bändchen*, Leipzig, Dyk, 1779, I, 1, p. 12. *Romeo und Julie*, Singspiel - o come recita il sottotitolo: «Schauspiel mit Gesang» (dramma cantato) - in tre atti del compositore boemo Jiří Antonín Benda, anche noto come Georg Anton Benda (1722-1795), su libretto di Friedrich Wilhelm Gotter - che per la sua realizzazione a sua volta attinge a piene mani alla “versione in prosa” della tragedia shakespeariana composta da Christian Felix Weisse (*Romeo und Julie, ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung, 1768) - fu messa in scena per la prima volta il venticinque settembre 1776 al teatro di corte (allestito all'interno dello Schloss Friedenstein) di Gotha, dai “resti” della compagnia di Seyler, che nel frattempo era partito alla volta di Dresda insieme ad alcuni tra i principali componenti della *troupe*.]

²⁷³ [A vestire i panni della protagonista femminile nell'allestimento berlinese del Singspiel di Gotter e Benda fu dapprincipio Margarethe Sophie Niklas (anche: Niclas), originaria di Montfort, sul lago di Costanza, dove nacque nel 1760. Al suo fianco recitarono Karl Daniel Langerhans, nel ruolo del vecchio Capuleti, *madame Semmler* (Giulietta) e Heinrich Butenop (Romeo). Alla Niklas subentrò nel 1780 *madame Benda*, al secolo Maria Felicitas Agnes Rietz (1746-1835), moglie di Friedrich Ludwig Benda, e nuora di Georg Anton.]

²⁷⁴ Non inserisco a questo punto una particolare osservazione contenuta in uno scritto di Hemsterhuis sul desiderio, perché è inscindibile da una materia che io vorrei completamente tralasciare. Comunque, volendo, è possibile consultare questo scritto nel «Deutscher Merkur» (Windmond, 1771), oppure nel primo volume dei *Vermischte philosophische Schriften* di questo autore, in cui è possibile rinvenire anche l'eccellente appendice di Herder *Über Liebe und Selbstheit*, sull'amore e l'egoità.

[François Hemsterhuis, *Über das Verlangen*, e Johann Gottfried Herder, *Liebe und Selbstheit, Ein Nachtrag zum Briefe des Herrn Hemsterhuis*, in «Der teutsche Merkur», 4. Viertel., Windmond 1781, pp. 97-122, e pp. 211-235. Oppure François Hemsterhuis, *Über das Verlangen. Ein Brief an H. Theodor von Smeth (Paris, 1770)*, e Johann Gottfried Herder, *Liebe und Selbstheit: Ein Nachtrag zu dem vorhergehenden Briefe des Herrn Hemsterhuis von Herrn Herder (Aus dem deutschen Merkur, Wintermond, 1781)*, in François Hemsterhuis, *Vermischte philosophische Schriften des H. Hemsterhuis. Aus dem Französischen übersetzt*, 3 Bde, Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich, 1782-1797, *Erster Theil* (1782), pp. 71-108, e pp. 109-148.]

²⁷⁵ [William Shakespeare, *Vita e morte di Re Giovanni*, trad. it. cit., IV, 2, p. 155. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre: «Wer erzehlt [redet] nimmt [faßt] den, mit dem er spricht [der ihm zuhört], bey der Hand, und wer zuhört, macht Gebehrdn des Entsetzens» (William Shakespeare, *Leben und Tod des Königs Johann*, trad. ted. cit., IV, 2, p. 121.)

LETTERA XVI

²⁷⁶ Cfr. Lairesse, *Grosses Malerbuch*, vol. I, figure D, p. 34 della traduzione tedesca. La critica riguarda solo il disegno, non lo stimabile artista, che all'epoca della pubblicazione dell'opera era divenuto cieco.

[Pubblicato ad Amsterdam, in olandese (*Het Groot Schilderboek*), nel 1707, il testo del pittore vallone Gérard de Laïresse (1649-1711) ebbe un'ampia diffusione presso la comunità colta internazionale. Tant'è che fu tradotto nelle principali lingue europee. Engel fa riferimento alla traduzione tedesca, e per la precisione alla nuova edizione della traduzione tedesca (Gérard de Laïresse, *Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahlerey nach allen ihren Theilen gründlich gelehret, durch vernünftiges Raisonnements über Gemähle erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird. Von Gerhard de Laïresse, Kunstmahler*, 3 Bde, Nürnberg, bey Chr. Weigel und Adam Gottl. Schneider, 1784, I. Bd., 1. und 2. Buch mit 14 Kupfertafeln. Neue mit der Urschrift verglichene Ausgabe, figure D, p. 34). La prima edizione della traduzione tedesca del ponderoso trattato di Laïresse era stata pubblicata, sempre presso l'editore Weigel di Norimberga nel 1728-1730 (Gérard de Laïresse, *Des Herrn Gerhard de Laïresse, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Grosses Mahler-Buch. Worinnen die Mahler-Kunst in allen ihren Theilen Gründlich gelehret, durch Beweissthümer und Kupferstiche erkläret, auch mit Exempeln aus den besten Kunst-Stücken der berühmtesten alten und neuen Mahler bestätigt, anbey derselben Wohl- und Ubelstand angewiesen wird. Aus dem Holländischen in das Hoch-Teutsche übersetzt*, Nürnberg, Weigel, 1728-1730).]

²⁷⁷ *Human Physiognomy explaind*, p. 60 segg. Cfr. *Philos. Transac.* Vol. XLIV, Part I: «The Reason, why the Eyes and Mouth are suddenly opened in Frights, seems to be, that the Object of Danger may be the better perceived and avoided; as if Nature intended to lay open all the Inlets to the Senses for the Safety of the Animal; the Eyes, that they may see their Danger, and the Mouth, which is in this Case an Assistant to the Ears, that they may hear it. This may perhaps surprise some, that the Mouth should be necessary to hear by; but it is a common thing, to see Men, whose Hearing is not very good, open their Mouths with Attention, when they listen, and it is some Help to them: the Reason is, that there is a Passage from the *Meatus auditorius*, which opens into the Mouth. Thus we see, how ready Nature is, upon any Emergency, to lay hold of every Occasion for Self-Preservation».

[«Se quando siamo spaventati apriamo repentinamente occhi e bocca, questo accade – a quanto pare – perché così possiamo meglio percepire ed evitare il pericolo che incombe; è come se la natura volesse lasciare le porte aperte a tutti i sensi per garantire la sicurezza dell'animale; gli occhi, affinché possano avvistare il pericolo, e la bocca, che in questo caso sostiene l'udito, affinché possa udirlo. Qualcuno proverà stupore all'idea che la bocca sia necessaria per udire le cose; ma è una circostanza abituale vedere individui che hanno problemi d'udito, aprire la bocca con attenzione quando sono intenti ad ascoltare, traendone un qualche beneficio: questo succede perché esiste un passaggio che dal meato uditivo si apre nella bocca. La qual cosa ci rivela quanto sollecita la natura sia, in ogni eventualità, a cogliere l'occasione per garantire l'auto-conservazione». Si veda: James Parsons, *Human Physiognomy explain'd in the Crounian Lectures on Muscular Motion for the Year 1746*, in «*Philosophical Transactions*», vol. 44, 1746-1747, pp. I-VIII e 1-82. Si vedano in particolare: pp. 60-61.]

²⁷⁸ Cfr. Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, op. cit., p. 17.

[Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, cit., pp. 17-18: «La bocca molto aperta mostra lo stringimento del cuore, dovuto al sangue che si ritira verso di esso, il che lo obbliga, volendo respirare, a compiere uno sforzo che fa aprire al massimo la bocca, cosicché, quando il respiro passa attraverso gli organi della voce, forma un suono inarticolato» (Charles Le Brun. *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, trad. it. cit., p. 74).]

²⁷⁹ [Gérard de Laïresse, *Grosses Mahler-Buch*, op. cit., I. Bd., 1. und 2. Buch mit 14 Kupfertafeln. Neue mit der Urschrift verglichene Ausgabe, figure D, p. 34: la tavola illustrativa di

Lairesse riproduce nove figure in altrettanti atteggiamenti differenti, distribuite in due gruppi: il primo gruppo, posto in alto, comprende quattro figure, il secondo, posto in basso, cinque. Le «due figure simili che guardano all'indietro», a cui si riferisce Engel, sono la seconda e la quarta figura in alto. La quarta figura, quella «china, che indietreggia alla vista di una folgore», viene riprodotta da Engel nelle *Ideen*: corrisponde alla sua figura 25.]

²⁸⁰ Virgil., *Aen.*, L. II, vv. 220-222.0

[Virgilio, *Eneide*, volume I (libri I-II), a cura di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Roma / Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 1990, Libro II, vv. 220-222, pp. 74-75: «(Egli) si sforza di svellere / i nodi con la forza delle mani, cosperso le bende di sangue / corrotto e di nero veleno, e leva orrendi clamori / alle stelle».]

²⁸¹ [Gérard de Lairesse, *Grosses Mahler-Buch*, cit., I. Bd., 1. und 2. Buch mit 14 Kupfertafeln. *Neue mit der Urschrift verglichene Ausgabe*, figure D, p. 34: si tratta della terza figura in alto.]

²⁸² Cfr. Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, cit., p. 51. «La crainte peut avoir quelques mouvemens pareil à la frayeur, quand elle n'est causée que par l'apprehension de perdre quelque chose, ou qu'il n'arrive quelque mal. Cette passion peut donner au corps des mouvemens, qui peuvent être marqués par les epaules presses, les bras serrés contre le corps, les mains de meme, les autres parties ramassées ensemble & ployées, comme pour exprimer un tremblement».

[Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l'academie de peinture et sculpture. Sur l'expression générale et particulière*, cit., pp. 51-52. «Il timore può avere qualche movimento simile a quello dello spavento, quando è causato soltanto dall'apprensione di perdere qualcosa o che succeda qualche disgrazia. Questa passione può far fare al corpo movimenti che possono essere espressi dalle spalle strette, le braccia e le mani premute contro il corpo, le altre parti raccolte e piegate come per esprimere un fremito» (Charles Le Brun. *Le figure delle passioni. Conferenze sull'espressione e la fisionomia*, trad. it. cit., pp.92-93).]

²⁸³ Scena 3, p. 10.

[Cfr. Friedrich Wilhelm Gotter, *Medea*, cit., scena 3, p. 10.]

LETTERA XVII

²⁸⁴ Cfr. Menag. ad Diog. Laert. L. VII, Segm. 113.

[Gilles Ménage (ed.), *In Diogenem Laertium Aegidii Menagii observationes & emendationes, hac editione plurimum auctae. Quibus subjungitur Historia mulierum philosopharum eodem Menagio scriptore. Accedunt Joachimi Kuhnii in Diogenem Laertium observations. Ut & variantes lectiones ex duobus codicibus mss. Cantabrigiensi & Arundeliano, cum editione Aldobrandiniana collatis, quas nobiscum communicavit Vir celeberr. Th. Gale. Epistolae & Praefationes, variis Diogenis Laertii editionibus hactenus praefixae. Indices auctorum, rerum & verborum locupletissimi*, Amstelredami, apud Henricum Wetstenium, 1692, Lib. VII, segm. 113, p. 303.]

²⁸⁵ Aristotele fa scaturire ogni forma d'ira dal disprezzo. Perché la definisce come «un desiderio di aperta vendetta, accompagnato da dolore, per una palese offesa rivolta alla nostra persona o a qualcuno a noi legato, quando l'offesa non è meritata» (Cfr. *Rhet.*, Lib. II, c. 2). Per dimostrare la giustezza di questa affermazione, Aristotele si impegola in un complicato ragionamento [Aristotele, *Ars rhetorica*, trad. it.: *Retorica*, introduzione di Franco Montanari, testo critico, traduzione e note di Marco Dorati, Milano, Mondadori, 1996, 1378a-b, pp. 148-149.]

²⁸⁶ Cfr. Plutarco, *De cohibenda ira*, Ed. Reisk., Vol. VII, p. 787. Si confronti Herodot., L. VII.

[Plutarco, *De cohibenda ira*, in Id., *Plutarchi chaeronensis quae supersunt omnia Graece et Latine, principibus ex editionibus castigavit, virorumque doctorum suisque annotatinibus instruxit Io. Iacobus Reiske*, Lipsiae, impensis Gotth. Theoph. Georgi, 12 Bde, 1774-1782, 7. Bd.: *Plutarchi Volumen septimum, Operum moralium et philosophicorum partem secundam tenens. Cum notis Gul. Xylandri, H. Stephani et Io. Iac. Reiskii, texto subiectis* (1777), p. 787. Trad. it.: *Sul*

controllo dell'ira. Introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di Renato Laurenti e Giovanni Indelli, Napoli, M. D'Auria Editore, 1988, 5, p. 101: «Serse fece marchiare e battere il mare...», riferisce laconico Plutarco. Sull'episodio si veda il più dettagliato resoconto di Erodoto: «Serse [...] adirato con l'Ellesponto, diede ordine di infliggergli trecento colpi di frusta e di tuffare in acqua un paio di ceppi. E ho pure sentito dire che assieme a costoro inviò dei marchiatori a bollare l'Ellesponto. Ordinò poi di pronunciare, mentre lo fustigavano, le seguenti barbare e insolenti parole: "Acqua proterva, il tuo signore ti infligge questa pena, perché lo hai offeso senza aver da lui ricevuto alcuna offesa. Re Serse ti varcherà che tu lo voglia o no. A te nessun uomo offre sacrifici, ed è giusto: perché sei un fiume melmoso e salmastro." Il mare ordinò di punirlo così, e a chi sovrintendeva alla costruzione del ponte sull'Ellesponto fece tagliare la testa» (Erodoto, *Historiae*, trad. it.: *Le storie, Libri V-VI-VII. I Persiani contro i Greci*, con testo a fronte, introduzione, traduzione e note di Fulvio Barberis, con un saggio di Luciano Canfora, Milano, Garzanti, 1990, Libro VII, p. 277).]

²⁸⁷ Cfr. Mendelssohn, *Philos. Schriften*, 2. Th, pp. 34-35.

[Moses Mendelssohn, *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen*, in Id., *Philosophische Schriften. Zweyter Theil. Verbesserte Auflage*, Berlin, bey Christian Friedrich Voß, 1771, pp. 34-35.]

²⁸⁸ Plutarco, *De cohibenda ira*, cit., p. 789.

[Plutarco, *Sul controllo dell'ira*, trad. it. cit., 6, pp. 103-104: «Per me», così Fundano, «se mi venisse dietro un servo ben equilibrato e sagace, non mi dispiacerebbe se, nei momenti d'ira, mi presentasse uno specchio, come lo si presenta, ma senza nessuna utilità, a taluni, quando si son fatti il bagno. Vedersi in uno stato innaturale e tutto sconvolto serve non poco a screditare questa passione».]

²⁸⁹ [Ivi, pp. 104-105: «Quelli che si dilettono di frivolezze», riferisce Plutarco, «raccontano che Atena, mentre suonava l'aulo, fu ammonita dal satiro, anche se ella non vi prestò attenzione: "Non ti si addice tale aspetto, lascia gli auli, prendi le armi e ricomponi le guance"; ma quando ebbe visto l'aspetto del volto in un fiume si sdegnò e gettò via gli auli».]

²⁹⁰ Cfr. *De Ira*, L. II, c. 36.

[Seneca, *De ira*, trad. it.: *Dell'Ira. Della Clemenza*, in Id., *Operette morali*, testo latino riveduto, introduzione, traduzione e note a cura di Raffaello Del Re, Bologna, Zanichelli, 1981, Volume II, Libro II, cap. 36, 3, p. 123. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre, sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Speculo *equidem* [quidem] neminem deterritum ab ira credo. [- Quid ergo? -] Qui ad [credideris] speculum venerat, ut se mutaret, jam mutaverat. Iratis quidem nulla est formosior effigies, quam atrox & horrida, qualesque esse, etiam videri volunt».]

²⁹¹ *Comment.* in Sen., p. 2, not. 5. Si veda Seneca L. I, c. I; L. II, c. 35; L. III, c. 4. Riporto a mo' d'esempio il primo di questi passaggi: «Flagrant & micant oculi, multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine; labia quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac subriguntur capilli, spiritus coactus ac stridens; articulorum fe ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque & parum explanatis vocibus sermo praeuptus & complosae saepius manus & pulsata humus pedibus & totum concitum corpus magnasque minas agens, foeda visu & horrenda facies depravantium se atque intumescientium. Nescias, utrum magis detestabile vitium sit an deforme» [«Gli occhi ardono e sfavillano. Per tutto il viso si sparge un gran rossore, giacché il sangue esce ribollendo dall'imo dei precordi, tremano le labbra, i denti si serrano, i capelli si fanno irti e si drizzano, il respiro è sforzato e stridente, le articolazioni, nel torcersi, crocchiano, e vengono fuori gemiti e muggii e discorsi spezzati, con le parole poco chiare, e si battono spesso le mani, e si picchia la terra coi piedi, e tutto il corpo si muove concitato, "lanciando le grandi minacce dell'ira"; e scorgi in costoro, che si

alterano nei lineamenti e si gonfiano, una fisionomia brutta a vedersi e orrenda addirittura. Non sapresti dire se questo vizio è più detestabile o più turpe» (Seneca, *Dell'Ira. Della Clemenza*, trad. it. cit., L. I, cap. I, 4-5, pp. 66-67.)

[Filosofo e fisiologo fiammingo, tra i massimi rappresentanti del neostoicismo, Justus Lipsius (1547-1606) insegnò presso le università di Jena, Leiden e Löwen. Nel 1574 pubblicò la prima edizione critica delle opere di Tacito (Antwerpen, ex officina Christophori Plantini). Si veda: Justus Lipsius, *De ira ad novatum. Liber primus. Caput primum. Commentarius*, in Seneca, *L. Annaei Senecae M. F. Philosophi operum pars altera, variorum notis illustrata*, Amstelodami, apud Ioannem Ianssonium, 1619, nota 5, p. 2. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che riporteremo subito dopo tra parentesi quadre, sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Flagrant & micant [emicant] oculi, multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine; labia [labra] quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac subriguntur [surriguntur] capilli, spiritus coactus ac stridens; articulorum fe ipsos torquentium sonus, gemitus mugitusque & parum explanatis vocibus sermo praeuptus & complosae saepius manus & pulsata humus pedibus & totum concitum corpus [«] magnasque [irae] minas agens [»], foeda visu & horrenda facies depravantium se atque intumescantium. Nescias, utrum magis detestabile vitium sit an deforme».]

LETTERA XVIII

²⁹² *Elem. Physiol.* T. V. L. XVII, §. 7, p. 588: «In metu, ad fugiendum imminens malum, si propriam conservationem finem eorum motuum facias, quid absurdus tremore genuum, debilitate suborta? In ira, quid in emota bile & diarrhoea boni ad ulciscendum hostem, quid in epilepsia?»

[Albrecht von Haller, *Elementa Physiologiae corporis humani... Tomus quintus. Sensus externi interni*, Lausannae, Sumptibus Francisci Grasset, 1763, Liber XVII: *Sensus interni*, Sectio II: *Voluntas*, § 7: *Mechanismus horum adfectuum*, p. 588.]

²⁹³ *Grundsätze der Kritik*, Th. I, p. 109.

[Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, trad. ted. cit., I. Band., 2. Capitel: *Von Bewegungen und Leidenschaften*, 6. Abschnitt: *Ursachen von den Leidenschaften der Furcht und des Zorns*, p. 109.]

²⁹⁴ Atto III, scena 3.

²⁹⁵ Atto II, scena 5.

²⁹⁶ *Rhetor.*, Lib. II, c. 2, ed. Lips., p. 87. Aristotele mette insieme in questo luogo una gran quantità di osservazioni, tutte spiegabili sulla base della sua idea di ira.

[Aristotele, *Aristotelous Technes Retoriks Biblil T. Ex Aliquot Editionum Collatione*, Lipsiae, sumtu Engelh. Beniam. Svikerti, 1772, p. 87. Trad. it.: *Retorica*, trad. cit., 1378a-b, pp. 148-149.]

²⁹⁷ *Aeneid*, L. II, vv. 725-729.

[Virgilio, *Eneide*, trad. it. cit., Volume I (libri I-II), Libro II, vv. 725-729, pp. 108-109: «Muoviamo per oscure contrade; / e mentre poc'anzi non mi turbavano i dardi scagliati / né i greci raccolti in avversa schiera, adesso / un alito m'atterrisce, un suono mi allarma, inquieto / e timoroso allo stesso modo per il compagno e per il peso».]

²⁹⁸ [Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm, oder das Soldatenglück*, atto II, scena 3.]

²⁹⁹ [*Der Westindier. Ein Lustspiel in fünf Handlungen. Aus dem Englischen des Herrn Cumberland*, Hamburg, Bode, 1772, V, 10, pp. 180-186. *The West Indian*, commedia di genere sentimentale composta dallo scrittore e drammaturgo inglese Richard Cumberland (1732-1811), fu allestita da David Garrick al Drury Lane il diciannove gennaio 1771. Il protagonista, Belcour, un giovane indigeno delle Indie Occidentali di buon cuore ma di temperamento impulsivo, si comporta con eccessiva e teatrale generosità, incorre in ridicoli malintesi con gli altri personaggi (che sono o altrettanto buoni, o assolutamente malvagi) e viene infine riconosciuto come il figlio, a lungo tenuto segreto, del buon mercante Stockwell.

La prima traduzione tedesca dell'opera di Cumberland è datata 1772 e fu realizzata da Johann Joachim Christoph Bode (*Der Westindier. Ein Lustspiel in fünf Handlungen. Aus dem Englischen des Herrn Cumberland, Hamburg, Bode, 1772*), espressamente per la compagnia di Schröder ad Amburgo. Engel aveva recensito nella «Allgemeine deutsche Bibliothek» la traduzione tedesca dell'opera di Cumberland – un'opera che, così Engel, ha tutti «i consueti pregi e difetti delle opere inglesi», e possiede «i primi in misura ragguardevole, i secondi in misura ridotta» (Cfr. Johann Jakob Engel, *Der Westindier. Ein Lustspiel in fünf Handlungen. Aus dem Englischen des Herrn Cumberland, Hamburg, bey Bode, 1772*, in «Allgemeine deutsche Bibliothek», pp.1144-1145).]

LETTERA XIX

³⁰⁰ Nel dialogo: *Simon oder von den Kräften der Seele*. Cfr. *Vermischte philosophische Schriften*, Th. 2, p. 277 sgg.

[François Hemsterhuis, *Simon: ou Des facultés de l'âme* (1787), in Id., *Oeuvres philosophiques de M. F. Hemsterhuis. Tome second*, Paris, Jansen, 1792, trad. ted.: *Simon oder von den Kräften der Seele*, in Id., *Vermischte philosophische Schriften des Herrn Hemsterhuis. Zweyter Theil. Aus dem Französischen übersetzt*, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1782, pp. 277-278. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel: «Keine Leidenschaft der Seele ist als Leidenschaft der Seele, sondern nur in so ferne sichtbar, als sie auf die sichtbaren Theile des Körpers wirkt. Nun ist diese Wirkung von zwey *verschiednen* [verschiedenen] Arten; die eine Art [derselben] verändert bloß die Modifikationen der sichtbaren Theile des Körpers, und *dieß* [dieses] ist der Fall bey der Traurigkeit, der Niedergeschlagenheit, der Hofnung; die andere Art bringt diese *Veränderungen* [Veränderung] hervor, *damit eine äusserliche Wirkung daraus entstehe* [um daß daraus eine äusserliche Wirkung entstehe]; wie bey dem Zorn, der Furcht oder dem Verlangen».]

³⁰¹ Macrobo., in *Somn. Scipion.*, C. X.

[Macrobio, *Ambrosii Theodosii Macrobbii viri carissimi et illustris Commentarium in Somnium Scipionis. Liber primus / Commento al Somnium Scipionis. Libro I*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Mario Regali, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1983, cap. 10, par. 16, p. 113: «[...] Dionigi, il crudelissimo ed illegittimo detentore del potere in Sicilia, volendo una volta dimostrare ad un suo intimo, che giudicava la vita del tiranno l'unica felice, come essa, invece, fosse infelice per la continua paura e sempre piena di pericoli incombenti, sguainata dal fodero una spada e, fattala appendere ad un filo sottile per l'impugnatura, con la punta rivolta verso il basso, comandò che fosse posta, durante un banchetto, sopra il capo di quell'amico. Questi, pur avendola dinanzi a sé, non apprezzava tutta l'abbondanza della Sicilia e della corte del tiranno, a causa dell'incombente pericolo di morte. "Ecco – disse Dionigi – la vita che tu pensavi beata: noi vediamo sempre la morte così vicina; pensa, perciò, quando mai potrà essere felice chi non cessa di temere"».]

³⁰² [La gelosia, argomenta Le Brun, «è espressa dalla fronte rugosa, il sopracciglio abbassato e aggrottato, l'occhio scintillante e la pupilla nascosta sotto le sopracciglia, rivolte verso l'oggetto che cagiona la passione, guardandolo di traverso secondo una direzione opposta a quella del viso. La pupilla sarà sempre agitata e piena di fuoco, come pure il bianco dell'occhio e le palpebre. Le narici saranno pallide, aperte, più marcate del solito e ritirate indietro, facendo così comparire delle pieghe sulle guance. La bocca potrà essere chiusa, e far capire che i denti sono serrati, il labbro superiore sarà più in fuori di quello inferiore, e gli angoli della bocca saranno tirati indietro e molto abbassati; i muscoli delle mascelle risulteranno infossati. Una parte del viso avrà un colore acceso, e l'altra giallastro, le labbra saranno pallide o livide» (Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, trad. it. cit., p.55). Tanto Le Brun si diffonde in particolari a proposito della gelosia, quanto è laconico riguardo

alle “fattezze” che assume l’odio, dacché – nell’ottica del nostro - nascendo questo da quella e manifestandosi all’esterno, sulla superficie del corpo e negli atteggiamenti, in maniera pressoché identica alla prima, non si presta ad ulteriori osservazioni e precisazioni.]

³⁰³ Cfr. *Conférence* [sic]..., p. 29: «Comme la haine & la jalousie ont un grand rapport entr’elles & que leur mouvemens extérieurs sont presque semblables, nous n’avons rien à remarquer en cette passion de différent ni de particulier».

[Charles Le Brun, *Conférence de monsieur Le Brun premier peintre du roi de France, chancelier et directeur de l’academie de peinture et sculpture. Sur l’expression générale et particulière*, cit., p. 29: «[...] e dato che l’odio e la gelosia hanno uno stretto rapporto, e che i loro movimenti esterni sono quasi uguali, non abbiamo niente da notare, in questa passione, di diverso né di particolare [...]» (Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, trad. it. cit., p. 57:).]

³⁰⁴ Si mettano a confronto Plutarco e Svetonio. Entrambi nella *Vita di Cesare*.

[Plutarco, *Cesare*, in Id., *Vite parallele. Alessandro* (introduzione, traduzione e note di Domenico Magnino). *Cesare* (introduzione di Antonio La Penna, traduzione e note di Domenico Magnino), testo greco a fronte con contributi di Barbara Scardigli e Mario Manfredini, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, cap. 11, p. 337: «[...] in Spagna, in un momento di riposo, [Cesare] si diede a leggere un libro sulle imprese di Alessandro, e per parecchio tempo rimase concentrato in se stesso, poi anche pianse; gli amici, colpiti, chiesero il motivo, ed egli: “Non vi pare che valga la pena di addolorarsi se Alessandro alla mia età già regnava su tante persone, mentre io non ho ancora fatto nulla di notevole?”». Sull’episodio si veda altresì la versione di Svetonio: «Come questore gli [a Cesare] toccò in sorte la Spagna Ulteriore; ivi, mentre andava attorno da un distretto all’altro per amministrare la giustizia su mandato del pretore, arrivato a Cadice, vista nel tempio di Ercole una statua di Alessandro Magno, proruppe in gemiti e, come vergognandosi della sua ignavia perché, nell’età in cui Alessandro aveva già conquistato il mondo, egli non aveva ancora compiuto impresa alcuna degna di passare alla storia, subito chiese insistentemente il congedo per poter cogliere al più presto, in Roma, occasioni per imprese più grandi» (Svetonio, *Le vite dei Cesari*, trad. it. cit., vol. I (Libri I-III), Libro I: *Il divo Giulio*, 7, I, p. 153).]

³⁰⁵ [La stampa in questione è una riproduzione del quadro *Count Ugolino and his Children* (1773) di sir Joshua Reynolds, co-fondatore, nel 1760, della *Society of Artists* e, nel 1768, della *Royal Society*, oltre che primo pittore del re d’Inghilterra.]

³⁰⁶ *Traité de la peinture*, Ch. CCLVI, p. 219.

[Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture par Leonard de Vinci, revue et corrigé: nouvelle édition. Augmentée de la Vie de l’Auteur*, Paris, Pierre-François Giffart, 1716, chap. CCLVI: *Comment on peut peindre un desesperé*, p. 219. Trad. it., *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci, novamente dato in luce, con la vita dell’istesso autore, scritta da Rafaele Du Fresne. Si sono giunti i tre libri della pittura, & il trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Parigi, Langlois, 1651, cap. CCLVI: *Come si figura un disperato*, p. 73. Una traduzione tedesca del trattato di Leonardo, a cura di Johann Georg Böhm, era stata pubblicata presso l’editore Weigel di Norimberga nel 1724, e quindi riedita nel 1747 (Leonardo da Vinci, *Des vortreflichen florentinischen Mahlers Lionardo da Vinci höchst-nützlichler Tractat von der Mahlerey. Aus dem Italienischen und Französischen in das Teutsche übersetzt; auch nach dem Original mit vielen Kupfern und subern Holzschnitten versehen: auch mit beygefügetem Leben des Auctoris zum Druck befördert, von Johann Georg Böhm Sen., Nürnberg, Weigel, 1724, cap. 256: *Abbildung eines desperaten Menschen*, p. 160). Engel tuttavia non utilizza questa versione, ma traduce dal francese, verosimilmente di proprio pugno, il capitolo CCLVI. Non a caso in nota rimanda all’edizione francese dell’opera davinciana.]*

³⁰⁷ Cfr. *Oeuvres diverses de Mr. De Piles*, T. II, p. 146 sgg.

[Roger de Piles, *Oeuvres diverses de M. de Piles de l’Académie Royale de peinture et sculpture. Tome second contenant Le cours de peinture par principes*, Amsterdam et Leipzig, Paris, 1767, p. 146. Il riferimento di Engel è all’originale francese di «quest’opera eccellente» di De Piles

«divenuta assai rara» - un vero e proprio «catechismo» la definisce l'anonimo recensore della «bella» traduzione tedesca che pure esisteva (Roger De Piles, *Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Aus dem Französischen des Hrn. Roger von Piles übersetzt. Mit Kupfern*, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1760, p.130), imprescindibile punto di riferimento non solo per gli artisti, ma anche «per tutti coloro i quali intendono farsi un'idea esatta della pittura e delle parti costitutive di quest'arte liberale» (*Piles, R. de: Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Leipzig: Dyck 1760: Rezension*, in «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste», 1761, 6.Bd., 2.St., pp. 353-354).]

LETTERA XX

³⁰⁸ *Pass. An.*, art. 29, cf. art. 25.

[Una volta definite le passioni dell'anima come «percezioni, o sentimenti, o emozioni dell'anima, che si riferiscono ad essa in particolare e che sono causate, mantenute, rafforzate, da qualche movimento degli spiriti» (René Descartes, *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale*, trad. it. cit., art. 27: *La definizione delle passioni dell'anima*, p. 20) Cartesio distingue espressamente le passioni «che si riferiscono particolarmente all'anima [...] dagli altri sentimenti che si riferiscono gli uni agli altri oggetti esteriori, come gli odori, i suoni, i colori; gli altri al nostro corpo, come la fame, la sete, il dolore» (Ivi, art. 29: *Spiegazione della seconda parte*, p. 21). Nell'art. 25 (*Sulle percezioni che riferiamo alla nostra anima*, ivi, p. 19) aveva precisato: «Le percezioni che si riferiscono esclusivamente all'anima sono quelle i cui effetti si sentono come se fossero nell'anima stessa, e di cui comunemente non si conosce nessuna causa prossima a cui poterle attribuire: tali sono i sentimenti di gioia, di collera e simili, eccitati qualche volta in noi dagli oggetti che muovono i nostri nervi, e qualche volta anche da altre cause. Ora, benché tutte le nostre percezioni, tanto quelle che si riferiscono a oggetti esterni a noi, quanto quelle che si riferiscono alle diverse affezioni del nostro corpo, siano veramente delle passioni riguardo alla nostra anima, qualora si prenda il termine nel suo significato più generale; tuttavia si usa limitare il significato del termine soltanto a quelle che si riferiscono all'anima stessa, e solo queste ultime io mi sono proposto di esaminare qui sotto il nome di passioni dell'anima.»]

³⁰⁹ [Charles Le Brun, *Le figure delle passioni*, trad. it. cit., p. 63.]

³¹⁰ [Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Eugénie, drame en cinq actes en prose, enrichi de figures en taille-douce; avec un Essai sur le drame sérieux*, Paris, chez Merlin, 1767. *Eugénie*, dramma in cinque atti e in prosa di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, andò in scena per la prima volta il ventinove gennaio 1767 alla Comédie française. Nel testo di Beaumarchais (né nell'originale né in traduzione) - che pure non lesina indicazioni, assai meticolose, relative all'allestimento scenico e ai costumi dei personaggi - non esiste tuttavia un'indicazione del genere. Si tratta verosimilmente di una precisa scelta attorica, probabilmente assurta a paradigma nella resa scenica del dramma di Beaumarchais, secondo una consuetudine all'epoca tutt'altro che infrequente. Riteniamo altamente plausibile che il padre di Eugénie, il barone Hartley, «afflitto» - come recita la didascalia - compia l'azione a cui Engel fa riferimento all'inizio della quarta scena del quinto atto, mentre, rivolgendosi alla figlia, pronuncia la battuta: «Credi forse che il mio cuore non sia lacerato al pari del tuo? Non stare qui ad accrescere il mio dolore [...]». Il testo di Beaumarchais fu prontamente tradotto in tedesco: almeno tre differenti versioni furono date alle stampe già nel 1768. Seguirono altre due versioni, nel 1769 (Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Eugénie: ein Schauspiel in Prose und fünf Aufzügen; nebst einer vorgesetzten Abhandlung über das ernsthafte Drama. Aus dem Französischen des Herrn von Beaumarchais übersetzt*, Frankfurt am Main, Garbe, 1769), e nel 1778 (Id., *Eugénie. Ein Drama in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Theater zu München*, s. l., 1778).]

³¹¹ [Cfr. William Shakespeare, *Otello*, V, 2.]

³¹² [Gustav Friedrich Wilhelm Großmann, *Henriette, oder: sie ist schon verheyrahtet. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Churfürstl. Theater zu München*, Frankfurt, Göllner, 1777, V, 5, pp. 102-104.]

³¹³ Cfr. Plutarco, *Vita di Demetrio*, Longin., *de Subl.*, c. X.

[Sull'«entusiasta Antioco», come lo definisce Engel, si veda: Plutarco, *Demetrio*, in Id., *Vite parallele. Demetrio. Antonio*, trad. it. cit., par. 38, pp. 219-221: «[...] pare che Antioco si fosse innamorato di Stratonice, giovane ma già madre di una bimba di Seleuco, e che, in preda alla sofferenza, facesse di tutto per contrastare questa passione. Alla fine, accusandosi di avere desideri colpevoli, di soffrire di un male incurabile, di aver perso il controllo sulla ragione, cercò il modo di finirla con la vita; così col pretesto di essere malato, trascurandosi e mangiando poco indeboliva gradatamente il proprio corpo. [...] se a visitarlo era Stratonice, da sola o in compagnia di Seleuco, spesso quei sintomi di cui parla Saffo si manifestavano tutti in lui: arresto di voce, rossore accentuato, onnubilamento della vista, violente sudorazioni, irregolarità e disordine nelle pulsazioni, infine – quando l'animo aveva ceduto all'impeto – stato di confusione, stordimento, pallore». Plutarco allude qui al celebre carne della poetessa Saffo, poi ripreso e adattato da Catullo ad una situazione personale (Carne 51).]

³¹⁴ Catull., LIX, v. 220.

[L'indicazione di Engel è sbagliata: non è nel carne LIX, bensì nel carne LXI, v. 220, che Catullo fa riferimento al «semihante labello», alla «boccuccia socchiusa» del giovane Torquato (Catullo, *Le poesie*, a cura di Francesco Della Corte, Roma / Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 1989, p. 107).]

³¹⁵ *Natürl. Sohn*, III, 7.

[Denis Diderot, *Der natürliche Sohn*, trad. ted. cit., III, 7, p. 69. Trad. it.: *Il figlio naturale*, trad. cit., III, 7, p. 59.]

³¹⁶ *De Cyri Exp.* L. IV, c. 7.

[Senofonte, *De Cyri expeditione*, trad. it.: *Anabasi*, a cura di Valerio Manfredi, Milano, Rusconi, 1980, Libro IV, cap. VII, 21-25, pp. 205-206: «E arrivano [i Greci], il quinto giorno, su una montagna che si chiama Teche. Appena i primi arrivano sulla cima e vedono il mare scoppia un urlo formidabile. Senofonte e i suoi uomini della retroguardia lo sentono e pensano che altri nemici abbiano sferrato un assalto alla testa della colonna, infatti li seguono alle calcagna, provenienti dalla loro terra devastata dal fuoco. [...] Il grido però si fa sempre più forte e più vicino e quelli che via via sopraggiungono si mettono a correre in direzione di quelli che gridano e man mano che arrivano nuovi soldati ingigantiscono anche il grido. Tanto che Senofonte pensa che debba trattarsi di qualcosa di molto grave: balza a cavallo, prende con sé Licio e il suo squadrone di cavalieri e si precipita in soccorso e avvicinandosi sente i soldati che gridano: "Il mare! Il mare!" Corrono avanti anche tutti gli uomini della retroguardia spingendo a tutta forza anche le bestie da soma e i cavalli e quando tutti sono sulla vetta si abbracciano gli uni gli altri e abbracciano anche gli strateghi e i locarghi, con gli occhi pieni di lacrime».]

³¹⁷ III, 3. Il pensiero: «mima l'azione» viene espresso nell'originale in una maniera che il traduttore purtroppo non poté eguagliare: «he puts himself in posture, That acts my words».

[William Shakespeare, *The Tragedy of Cymbeline, King of Britain*, trad. ted.: *Cymbeline*, in Id., *Willhelm Shakespears Schauspiele. Neue verbesserte Auflage. Dreyzehnter Band*, Mannheim, s. e. [Gegel], 1779, III, 3, pp. 297-298. Trad. it.: *La tragedia di Cimbelino, re di Britannia*, traduzione di Giancarlo Nanni, integrata da Giorgio Melchiori, in Id., *Teatro completo. 6: I drammi romanzeschi*, a cura di Giorgio Melchiori, III, 3, p. 359. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Dieser Polydor, der Erbe von Cymbeline und der Britannien, [den der König, sein Vater, Guiderius nannte] – Himmel! Wenn ich auf meinem dreyfüßigen Stuhle sitze, und die kriegerischen Thaten erzähle, die ich

gethan habe, *wie* [dann] fliegt sein ganzer Geist in meine Erzählung [herein]. Sag' ich: "So fiel mein Feind, und so setzte ich meinen Fuß auf seinen Nacken" – dann strömt das fürstliche Blut in seine Wange; er schwitzt, spannt seine jungen Nerven, und setzt sich in die Stellung, die zu meinen Worten die Geberde macht. Der jüngere Bruder, Kadval [- einst Arviragus -] bringt in einer gleichen Stellung Leben in meine Rede und zeigt zugleich noch weit mehr seine eigenen Gesinnungen».]

LETTERA XXI

³¹⁸ Cfr. *Geschichte der neuesten Reisen um die Welt*, vol. 2, p. 437 della traduzione tedesca in ottavo. «Non appena in lontananza li (il giovane erede del regime e sua sorella) videro giungere, Oberea e diversi altri indigeni che erano presenti al forte, si denudarono il capo e il busto fin sotto ai fianchi, e così concitati si fecero loro incontro. Mentre si [il giovane erede del regime e sua sorella] avvicinavano, anche tutti gli altri indiani che si trovavano all'esterno del forte, imitando quei primi, si produssero nella medesima cerimonia; stando alle apparenze, ne conseguì che il denudarsi il corpo presso questo popolo è un segno di profondo rispetto».

[John Hawkesworth, *An Account of the Voyages undertaken by the Order of this Present Majesty for making Discoveries in the Southern Hemisphere, and successively performed by Commodore Byron, Captain Carteret, Captain Wallis, and Captain Cook, in the Dolphin, the Swallow, and the Endeavour: drawn up from the Journals which were kept by the several Commanders, and from the Papers by Joseph Banks, Esq., by John Hawkesworth, LL. D. In three volumes. Illustrated with Cuts, and a great Variety of Charts and Maps relative to Countries now first discovered, or hitherto but imperfectly known*, London, W. Strahan and T. Cadell, 1773, vol. II: *An Account of a Voyage round the World, in the Years MDCCLVIII, MDCCLIX, MDCCLII and MDCCLXXI. By Lieutenant James Cook, Commander of his Majesty's Bark the Endeavour*, ch. XIV, p. 153. Trad. ted.: *Geschichte der See-Reisen und Entdeckungen im Südmeer, welche auf Befehl Sr. Großbritannischen Majestät unternommen und von Commodore Byron, Capitain Carteret, Capitain Wallis and Capitain Cook in Dolphin, der Swallow, und dem Endeavour nach einander ausgeführt worden sind; aus den Tagebüchern der verschiedenen Befehlshaber, und den Handschriften Joseph Banks Esq., in drey Bänden verfaßt von Dr Johann Hawkesworth. Mit des Herrn Verfassers Genehmigung aus dem Englischen übersetzt von Johann Friedrich Schiller. Mit vielen schön gezeichneten und sauber gestochenen Kupfern und einer Menge von See- und Land-Charten, von ganz neu entdeckten oder bisher sehr mangelhaft bekannt gewesenen Ländern, erläutert*, Berlin, A. Haude und J. C. Spener, 1774, *Zweyter Band*, XIV. Hauptstück, pp. 151-152. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel, tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale «*Sobald* [So bald] man sie (den jungen Erben der Regierung und seine Schwester) von *weitem* [weiten] kommen *sah* [sahe], entblöbte (die) *Oberrea* [Oberea] und verschiedene andere Eingebohrne, die im Fort waren, [den] Kopf und [den] Oberleib bis auf die Hüften hinab und gingen jenen in diesem Aufzuge entgegen. Eben diese Ceremonie machten auch, während der Annäherung, alle [die] übrigen ausserhalb dem *Fort* [Forte] befindlichen Indianer jenen erstern nach; folglich muß (hier) das Entblößen des Leibes, allem Ansehen nach, ein Zeichen der Ehrfurcht [allhier] seyn».]

³¹⁹ Ivi. Cfr. *Forsters Reise um die Welt*, vol. I, p. 252.

[Georg Forster, *Observations made during a Voyage round the World, on Physical Geography, Natural History, and Ethic Philosophy by John Reinold Forster, LLD. F. R. S. and S. A., and a Member of Several Learned Academies in Europe*, London, G. Robinson, 1778, trad. ted. *Johann Reinhold Forster's der Rechte, Medicin und Weltweisheit Doctor ... Reise um die Welt, während den Jahren 1772 bis 1775 in dem von Sr. itztregierenden grosbritannischen Majestät auf Entdeckungen ausgeschiedten und durch den Capitain Cook geführten Schiffe the Resolution unternommen*,

beschrieben und herausgegeben von dessen Sohn und Reisegefährten Georg Forster ... vom Verfasser selbst aus dem Englischen übersetzt mit dem Wesentlichsten aus den Capitain Cooks Tagebüchern und anderen Zusätzen für den deutschen Leser vermehrt und durch Kupfer erläutert, 3 Bde, Berlin, Haude und Spener, 1784, 1. Bd., p. 252.]

³²⁰ *Philosoph. Unters. über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, p. 250.

[Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, R. and J. Dodsley, 1757, trad. ted.: Id., *Burkes, Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unsrer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. Nach der fünften englischen Ausgabe*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, Leipzig, B. C. Breitkopf und Sohn, 1773, 19. Abschnitt: *Die physischen Ursachen der Liebe* pp. 250. Il filosofo tedesco a cui si deve la traduzione del testo di Burke è Christian Garve. Trad. it.: *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 1987, parte quarta, XIX: *La causa fisica dell'amore*, pp. 157-158. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel, tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale «Wenn [uns] Gegenstände der Liebe und des Wohlgefallens (uns) vor Augen sind; so wird der Körper, (in) so weit ich es bemerkt habe, in folgenden Zustand versetzt. Der Kopf beugt sich etwas auf die eine Seite; die Augenlieder sind mehr als gewöhnlich geschlossen; das Auge bewegt sich ruhig mit einiger Richtung gegen den Gegenstand; der Mund ist ein wenig *geöffnet* [geöffnet]; man athmet langsam und dann und wann mit einem tiefen Seufzer; der ganze Körper ist in sich gekehrt und die Händen sinken nachlässig zur Seite. Alles *dieses* [dieß] wird mit einer *innern* [innerlichen] Empfindung von Ohnmacht und *Mattigkeit* [Ermattung] begleitet.»]

³²¹ [Edmund Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, trad. it. cit., p. 58.]

³²² Platone, *Sympos.*, ed. Wolf., p. 52.

[Platone, *Platōnos Symposion: Platons Gastmahl: ein Dialog, hin und wieder verbessert, und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen herausgegeben von Friedrich August Wolf*, Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1782, cap. XVI, p. 52. Trad. it.: *Simposio. Apologia di Socrate. Critone. Fedone*, a cura di Ezio Savino, Milano, Mondadori, 1991, 192d-e, pp. 73-75: «Supponiamo che Efesto, con tutti i macchinari, arrivi lì da loro [dai due innamorati], avvinti da sembrare uno, e poi domandi: "Ehi, voi due, cos'è che vorreste avere in regalo l'uno dall'altro?"; loro sono imbarazzati e lui insiste a domandare: "Non è per caso che vi bruci, dentro, di riunirvi, di star attaccati all'impossibile, l'un l'altro, senza abbandonarvi un solo istante, giorno e notte? Se è per questo che vi scaldate tanto, sono disposto a fare una colata di voi due, a scodellarvi l'uno nell'altro, così da due siete bell'e diventati uno e finchè vita dura, vivrete come coppia unificata, al singolare, ed anche dopo morte, pure nell'aldilà non sarete due distinti, ma una morta coppia sola. State attenti se questo è il vostro eros, e se vi sazierò questa fortuna." Non c'è bisogno di dire che a queste parole nessuno rifiuterebbe, o direbbe che il suo volere è un altro».]

³²³ *Sonnerats Reise...*, Leipz. Ausg., p. 317.

[Pierre Sonnerat, *Voyage aux Indes orientales et à la Chine, fait par ordre du roi, depuis 1774 jusqu'en 1781, dans lequel on traite des mœurs, de la religion, des sciences et des arts des Indiens, des Chinois, des Pégouins et des Madégasses, suivi d'observations sur le Cap de Bonne-Espérance, les isles de France et de Bourbon, les Maldives, Ceylan, Malacca, les Philippines et les Moluques et de recherches sur l'histoire naturelle de ces pays*, Paris, L'auteur, Froullé, Nyon, Barrois, 1782; trad. ted.: *Des Herrn Sonnerat Reise nach Ostindien und China, auf Befehl des Königs unternommen, vom Jahr 1774 bis 1781, nebst dessen Beobachtungen über Pegu, Madagascar, das Cap, die Inseln France und Bourbon, die Maldiven, Ceylon, Malacca, die Philippinen und Molucken; aus dem Französischen. Mit Churfürstlicher Sächsischen Freyheit*, Leipzig, Sommer, 1783, IV. Buch, III Kapitel: *Von der Insel Madagascar*, p. 317.]

³²⁴ In *Der Schmuck* di Sprickmann, IV, 7.

[Anton Matthias Sprickmann, *Der Schmuck. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*, Münster, P. H. Perrenon, 1780, IV, 7, pp. 98-102. Insigne giurista formatosi presso la Georgia Augusta Universität di Göttinga, Anton Matthias Sprickmann (1749-1833), abilitatosi all'avvocatura a Münster, sua città natale, ricoprì numerosi prestigiosi incarichi nella pubblica amministrazione. Alla carriera di solerte funzionario statale Sprickmann affiancò una non meno prestigiosa carriera accademica: fu professore ordinario di diritto costituzionale prima a Münster (dal 1778), quindi a Breslau (dal 1814) e a Berlino (1817-1829). Appassionato di teatro e di letteratura Sprickmann fondò nel 1773 la Münsterer Literarische Gesellschaft, il primo circolo poetico della Westfalia; raccolse sottoscrizioni per la *Deutsche Gelehrtenrepublik* di Klopstock; pubblicò - tra il 1775 e il 1776 - numerosi interventi su alcune fra le più prestigiose riviste letterarie dell'epoca: l'«Almanach der deutschen Musen», il «Göttinger Musenalmanach» e il «Deutsches Museum». E soprattutto contribuì in misura determinante alla fondazione del primo teatro stabile in quel di Münster: la Schaubühne am Roggenmarkt, inaugurata il dodici ottobre 1775. Sempre alla Schaubühne am Roggenmarkt vide la luce - il dodici febbraio 1778 - la «commedia in cinque atti» *Der Schmuck*, che negli anni a venire fu allestita in quasi tutti i principali teatri tedeschi, riscuotendo ogni volta un sorprendente successo. Il personaggio del «capitano in pensione» von Wegfort, tra i protagonisti della commedia di Sprickmann, fu uno dei “cavalli di battaglia” di Schröder ad Amburgo. Per il testo di *Der Schmuck* Sprickmann ricevette nel 1779 un premio, conferitogli dalla direzione dello Hof- und Nationaltheater di Vienna.]

LETTERA XXII

³²⁵ Tibull., *El.*, L. II, El. I, v. 80.

[Tibullo, *Carmina*, trad. it.: *Le elegie*, a cura di Francesco Della Corte, Roma / Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 1980, *Liber secundus*, I, v. 80, pp. 88-89: «At ille / felix, cui placidus leniter adflat amor», recita per esteso Tibullo, ovvero: «Felice invece l'uomo per cui un placido Amore spira soave».]

³²⁶ Virg., *Aen.*, L. VI, v. 442.

[Virgilio, *Eneide*, trad. it. cit., vol. III (libri V-VI), Libro VI, v. 442, pp. 96-97: «Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secret celant calles», ovvero: «Qui sentieri appartati celano coloro che un doloroso / amore consunse con struggimento crudele».]

³²⁷ *Problemat.* Sect. XXXI, quaest. 3.

[«La vergogna si riflette negli occhi» (Aristotele, *Problemata*, trad. it.: *Problemi di medicina*, testo critico, traduzione e commento di Gerardo Marengi, Milano, Istituto editoriale italiano, 1965, 957b, p. 171.)

LETTERA XXIII

³²⁸ *Tuscul. Quaest.*, L. III, c. 26: «Niobe fingitur lapidea, propter aeternum, credo, in luctu silentium».

[Cicerone, *Tusculanae Disputationes*, trad. it.: *Tuscolane*, introduzione di Emanuele Narducci, traduzione e note di Lucia Zuccoli Clerici, testo latino a fronte, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1996, cap. XXVI, 63, p. 331: «E l'immagine di Niobe pietrificata è nata, io credo, dal suo eterno silenzio nel lutto». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel: utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «*Niobe* [Nioba] fingitur lapidea, propter aeternum, credo, in luctu silentium».]

³²⁹ Cfr. Ovid., *Metamorph.*, L. VI, Fab. 3, vv. 303-309, dove la metamorfosi di Niobe viene spiegata attraverso l'immobilità, ma quella prodotta dal primo stordimento. «Diriguitque malis ... Lumina moestis Stant immota genis: nihil est in imagine vivi ... Nec flecti cervix, nec brachia reddere gestus, nec pes ire potest».

[Ovidio, *Metamorphoseon*, trad. it.: *Metamorfosi*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con uno scritto di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1979, Libro VI, Fab. 3: *Niobe. Niobidi*, pp. 224-

225: «Senza più nessuno si sedette tra i cadaveri dei figli, delle figlie, del marito, e s'irrigidi per il dolore. [...] gli occhi stanno sbarrati sulle guance tristi; nulla di vivo c'è nella sua figura [...] Il collo non può più piegarsi, le braccia non rispondono più, il piede non può più camminare». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana e che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Diriguitque malis ... Lumina *moestis* [maestis] Stant *immota* [inmota] genis: nihil est in imagine *vivi* [vivum] ... Nec flecti cervix, nec braccia reddere *gestus* [motus], nec pes ire potest».]

³³⁰ *Geschichte Herrn Carl Grandison*, trad. ted., Th. V, Br. I.

[Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison. In a series of letters published from the originals, by the editor of Pamela and Clarissa. In seven volumes*, London, 1754, trad. ted.: *Geschichte Herrn Carl Grandison. In Briefen entworfen, vom Verfasser der Pamela und der Clarissa. Aus dem Englischen übersetzt*, Leipzig, Weidmann, 1754-1755, 5. Band, 1. Brief, p. 6.]

³³¹ Horat., *De arte poët.*, v. 110.

[Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «ad humum *moeror gravis* [maerore gravi] deducit» afferma Orazio, ovvero: «gettandoci a terra col dolore che pesa» (Orazio, *Epistole e Ars poetica*, trad. it. cit., p. 171).]

³³² II, 1.

[William Shakespeare, *Amleto*, trad. it. cit., II, 1, p. 109: Amleto si presenta ad Ofelia «con il giustacuore slacciato, senza cappello in testa, / le calze sgualcite e ricadenti come ceppi / sulle caviglie».]

³³³ Terent., *Heautontim.*, Act. II, Sc. 3, vv. 44-50. Ora che ricontrollo il passo mi viene da pensare che l'unica cosa che Siro volesse intendere raccontando questa cosa a Clinia era che effettivamente la sua amata non aveva pensato di fare altre conquiste; perché se questo fosse stato il suo intento non avrebbe trascurato completamente la sua toletta: tuttavia dal contesto si evince ben presto che a questa trascuratezza della giovane ha contribuito notevolmente il suo scoramento. Si vedano solo vv. 62-63:

Cl.: [...] Quid ait, ubi me nominas?

Syr.: Ubi dicimus, redisse te & rogare, uti

Veniret ad te: mulier telam deserit

Continuo & lacrumis opplet os totum sibi:

Ut facile scires, desiderio id fieri tuo.

[Terenzio, *Heautontimorumenos*, trad. it.: *Heautontimorumenos (La commedia dell'autopunizione)*, a cura di Vincenzo Ciaffi, Torino, Einaudi, 1967, II, 3, pp. 41-42: «Noi la troviamo», così Siro, «tutta intenta a tessere la sua tela, dimessamente vestita, con un abito a lutto indosso, [...] senza un monile, aggiustata insomma come quando non si ha nessuno per cui aggiustarsi, non allisciato il volto dalle solite porcherie femminili, sciolti i capelli sul capo e gettati indietro alla buona». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre, sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* engeliani: «Offendimus mediocriter vestitam veste lugubri [...] Sine auro [tum] ornatam, ut [ita uti] quae ornantur sibi, nulla mala esse re [re esse] expolitam muliebri: capillus *passus* [pexus], prolixus, circum caput *rejectus negligenter* [reiectus neclegenter]». Si veda altresì: II, 3, p. 42:

Clinia: [...] Quando le fai il mio nome, come reagisce?

Siro: Quando le diciamo che tu sei tornato e che la preghi di venire da te, la donna pianta subito la tela e tutto il volto le si inonda di lagrime. Non era difficile capire che così faceva per amor tuo.]

³³⁴ Cic., *op. cit.*: «Hinc ille Agamemno Homericus & idem Accianus Scindens dolore identidem intonsam comam. In quo facetum illud Bionis, perinde stultissimum regem in luctu capillum sibi evellere, quasi calvitio moeror levaretur».

[Cicerone, *Tuscolane*, trad. it. cit., cap. XXVI, 62, p. 329 : «[...] così si spiega l'atteggiamento di Agamemnone in Omero e anche in Accio: che più e più volte per il dolore strappa i lunghi capelli, a proposito del quale è nota la battuta di Bione sulla stupidità del re che nel lutto si strappava i capelli, come se la calvizie gli alleviasse il dispiacere».]

³³⁵ Si veda il *Tagebuch einer Entdeckungsreise nach der Südsee in den Jahren 1766 bis 1780*, tradotto da Forster, p. 131, p. 138.

[John Rickman, *Journal of Captain Cook's Last Voyage to the Pacific Ocean, on Discovery: performed in the Years 1776, 1777, 1778, 1779, illustrated with Cuts, and a Chart, shewing the Tracts of the Ships employed in this Expedition. Faithly narrated from the original MS*, London, Newbery, 1781, trad. ted.: *Tagebuch einer Entdeckungsreise nach der Südsee in den Jahren 1776 bis 1780, unter Anführung der Capitains Cook, Clerke, Gore und King. Mit einer neuen verbesserten Karte und Kupfer nach der originellen Handschrift getreulich beschrieben. Eine Übersetzung nebst Anmerkungen von Johan Reinhold Forster, der Rechte, Medizin und Weltweisheit Doktor ...*, Berlin, Haude und Spener, 1781, p. 131, p. 138.]

LETTERA XXIV

³³⁶ [Azorre, «principe persiano, re del Kamir», è il protagonista maschile dell'opéra comique o «comédie-ballet» (come si legge sul frontespizio della prima edizione: Paris, Vente, 1772), *Zémire et Azor* di André-Ernest-Modeste Grétry, su libretto di Jean-François Marmontel (1723-1799), che andò in scena per la prima volta il nove novembre 1771 alla corte di Fontainebleau; quindi in rappresentazione pubblica il sedici dicembre dello stesso anno alla Comédie Italienne, riscuotendo uno straordinario successo. L'adattamento tedesco del testo di Marmontel (*Zemire und Azor: Eine Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen. Nach dem Französischen des Marmontel*, Breslau, Korn, 1775), musicato dal compositore, all'epoca piuttosto noto, Gotthilf von Baumgarten (1741-1813), parole di Karl Emil Schubert (1741-1803), andò in scena per la prima volta a Breslau nel 1775].

³³⁷ Goethe, *Schriften*, Bd. 2, p. 299.

[Johann Wolfgang von Goethe, *Clavigo. Ein Trauerspiel*, in Id., *Goethens Schriften. Zweite Auflage. Mit Kupfern*, Berlin, bei Christian Friedrich Homburg, 1777, II. Band, IV atto, p. 299. Trad. it.: *Clavigo. Tragedia*, traduzione di Italo Alighiero Chiusano, in Id., *Teatro*, prefazione di André Gide, traduzioni di Italo Alighiero Chiusano, Maria Luisa Spaziani, Fedele d'Amico, Gilberto Forti, Torino, Giulio Einaudi editore, 1973, IV, p. 203.]

³³⁸ [Ettore Gonzaga, principe-libertino dell'immaginario principato italiano di Guastalla, nullità sul piano della politica europea, ma onnipotente entro i propri angusti confini, è un personaggio dell'*Emilia Galotti* di Lessing.]

³³⁹ III, 3, p. 100.

[Joseph Marius von Babo, *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern*, cit., III, 3, pp. 100-101.]

³⁴⁰ [L'interprete berlinese di Federico di Reuss era Karl Daniel Langerhans (anche: Langerhanns, 1748-1810), apprezzato caratterista, che eccelleva specie nei ruoli comici. Dopo un inizio decisamente poco convincente, nel 1776 Langerhans approdò a Berlino, dove si costruì una solida reputazione, grazie soprattutto alla guida attenta e generosa di Döbbelin, che seppe valorizzarne al massimo le potenzialità. Nel 1786 passò ad Amburgo, e nel 1798 entrò a far parte del comitato direttivo del teatro locale: carica che ricoprì fino al 1802, anno in cui diede definitivamente l'addio alle scene ritirandosi a vita privata.]

LETTERA XXV

³⁴¹ [Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, cit., II, 4, pp. 29-34. Riteniamo altamente plausibile che Engel faccia qui riferimento al «dramma cantato» in tre atti di Gotter (e Benda), a cui più volte rimanda esplicitamente il

lettore nel corso della trattazione. In ogni caso si veda altresì: William Shakespeare, *Romeo e Giulietta*, traduzione di Salvatore Quasimodo, in Id., *Teatro completo. 4: Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, III, 5, pp.185-189.]

³⁴² [Joseph Marius von Babo, *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern*, cit., I, 10, p. 36.]

³⁴³ [Ivi, II, 15, p. 78. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Ich will meine Waffenstücke in Küchengeräthe [Küchengeräth] verwandeln».]

³⁴⁴ [Jean-François Marmontel, *Zemire und Azor: Eine Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen. Nach dem Französischen des Marmontel* (Breslau, Korn, 1775), s. l., Kempten, 1787, I, 2, pp. 10-15.]

³⁴⁵ [Si veda il capitolo *De L'Expression, & des Passions* delle sue *Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, pubblicate in appendice al poema *L'art de peindre* (Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre, poëme avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, cit., pp. 123-141), ovvero il capitolo *Von dem Ausdruck und von den Leidenschaften* della traduzione tedesca (Id., *Des Herrn Watelet Ehrenmitgliedes der königl. Academie der Malerey und Bildhauerkunst, Kunst zu malen*, trad. ted. cit., pp. 117-138.)

³⁴⁶ Apuleio, *Metam.*, L. X. «Sensim annutante capite coepit incedere [...] & nonnunquam saltare solis oculis» [il corsivo è di Engel].

[Apuleio, *Metamorphoses*, trad. it.: *Gli XI libri delle Metamorfosi*, traduzione di Ferdinando Carlesi, testo critico riveduto da Nicola Terzaghi, Firenze, Sansoni, 1954, Lib. X, cap. 32, p. 281: «I suoi passi», recita per esteso Apuleio, riferendosi a Venere, «furono da prima lenti e indecisi; poi cominciò ad avanzare con un leggero movimento d'ondulazione della schiena e a poco a poco d'oscillazione della testa, rispondendo con delicati gesti al molle suono delle tibie. Le sue pupille ora mandavano teneri sguardi, ora lanciavano sfavillanti lampi, e in certi momenti si sarebbe potuto dire che la sua danza consistesse soltanto nel moto degli occhi». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Sensim annutante [adnutante] capite coepit incedere [...] & nonnunquam saltare solis oculis».]

³⁴⁷ Si veda Wieland, *Alceste*, p. 84.

[Christoph Martin Wieland, *Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen*, Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich, 1773, V, p. 84. Scritta su richiesta della duchessa Anna Amalia von Sachsen-Weimar e musicata da Anton Schweizer, l'*Alceste* di Wieland fu rappresentata per la prima volta il ventotto maggio 1773 al teatro di corte di Weimar dalla compagnia di Abel Seyler. A vestire i panni della protagonista fu Franziska Romana Koch (1748-1796). Il libretto wielandiano adeguò l'originale euripideo ai gusti e alla morale del pubblico moderno, esaltando il rapporto d'amore tra i due sposi e facendo leva sulla mozione degli affetti. Rispetto alla versione euripidea del mito, nel Singspiel di Wieland il numero dei personaggi principali è ridotto a tre (Alceste, Admeto, Ercole), e viene introdotto un personaggio inventato, Partenia, sorella minore di Alceste e sua confidente, con funzioni di intermediaria e di messaggera.]

³⁴⁸ Ivi.

LETTERA XXVI

³⁴⁹ [Jean-François Marmontel, *Zemire und Azor. Eine romantisch-komische Oper in vier Aufzügen. Nach dem Französischen des Marmontel*, trad. ted. cit., III, 5, pp. 39-41.]

³⁵⁰ [William Shakespeare, *Amleto*, I, 4.]

³⁵¹ [Christoph Martin Wieland, *Oberon. Ein Gedicht in vierzehn Gesängen*, Weimar, bey Carl Ludolf Hoffmann, 1780, XIV. Gesang, 71-73, pp. 303-304.]

³⁵² Così se lo figura Oeser nel disegno posto a frontespizio dell'*Oberon* di Wieland.

[Pittore, scultore e illustratore di libri originario di Pressburg (l'odierna Bratislava), Adam Friedrich Oeser (1717-1799) fu attivo soprattutto a Dresda e Lipsia. Legato da profonda amicizia a Winckelmann, maestro di disegno del giovane Goethe, Oeser intrattenne rapporti estremamente cordiali con tutti i principali esponenti della Aufklärung: tra questi Wieland, Klopstock, Campe, Hagedorn, Lessing ed Herder. Nel 1764 Oeser fu nominato direttore della Zeichnungs-, Mahlerey- und Architectur-Academie di Lipsia, appena fondata, e pittore della corte elettorale sassone. Il disegno realizzato da Oeser per l'*Oberon* di Wieland, che ritrae Hüon e l'amata Rezia in procinto di ricevere da Oberon e Titania l'agognata corona di mirto, non è presente nella *editio princeps* del capolavoro wielandiano, ma compare nell'edizione immediatamente successiva, datata 1781 (Christoph Martin Wieland, *Oberon. Ein Gedicht in vierzehn Gesängen. Von C. M. Wieland. Neue, verbesserte Auflage*, Weimar, Carl Ludolf Hoffmanns seel. Wittwe und Erben, 1781). L'incisione è una trasposizione per immagini degli episodi 71-73 del quattordicesimo ed ultimo canto del poema di Wieland (Ivi, XIV. Gesang, 71-73, pp. 303-304).]

³⁵³ Macrobio, *Saturnal.*, L. II, c. 10. «Satis constat, contendere eum (Ciceronem) cum ipso histrione (Roscio) solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret, an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret. Quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet, quo eloquentiam cum histrionia compararet».

[Il riferimento di Engel è sbagliato: non è Libro II, cap. 10, bensì Libro III, cap. 14, § 12: «Egli (Cicerone) soleva provare a gara con questo attore (Roscio) se nell'esprimere lo stesso pensiero riuscisse più efficace l'uno con vari modi di gestire oppure l'altro con diverse forme di discorso usando tutte le risorse dell'eloquenza. Ciò conferì a Roscio tanta fiducia nella sua arte da indurlo a scrivere un libro in cui metteva a confronto l'eloquenza con l'arte dell'attore» (Macrobio, *I Saturnali*, trad. it. cit., libro III, 14, 12, pp. 426-427).]

³⁵⁴ [Friedrich Wilhelm Gotter, *Romeo und Julie. Ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen*, cit., I, 1, p. 12. Si veda altresì *supra*, lettera XV, pp. 115-116]

³⁵⁵ Cfr. *Synonymes François*. Si veda in particolare la prefazione, p. 12.

[Gabriel Girard, *Synonymes François, leurs différentes significations et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse. Par M. l'abbé Girard de l'Académie française, et secrétaire-interprete du roi. Troisième Édition*, Paris, De l'Imprimerie de la Veuve d'Houry, 1741, *Préface*, p. XII. Rinomato filologo ed esperto conoscitore delle lingue slava e russa, membro dell'Académie française, l'abate Gabriel Girard nacque nel 1677. Nel 1718 diede alle stampe la prima versione di quello che è notoriamente riconosciuto come il suo capolavoro, il trattato *La justesse de la langue française*, (Gabriel Girard, *La justesse de la langue française, ou les différentes significations des mots qui passent pour synonymes par M. l'abbé Girard C. D. M. D.D. B*, Paris, Laurent d'Houry, 1718), ripubblicato, in una nuova veste editoriale, e con un nuovo titolo nel 1736 (Gabriel Girard, *Synonymes François, leurs différentes significations et le choix qu'il en faut faire pour parler avec justesse. Par M. l'abbé Girard de l'Académie française, S. I. D. R. Nouvelle Édition*, Paris, De l'Imprimerie de la Veuve d'Houry, 1736), e riedito altre tre volte durante la vita dell'autore. La *Preface*, a cui Engel fa riferimento non è presente né nella prima né nella seconda edizione dell'opera di Girard; compare nella terza edizione, datata 1741.]

³⁵⁶ [Gotthold Ephraim Lessing, *Minna von Barnhelm ovvero la fortuna del soldato*, trad. it. cit., V, 10, pp. 245-247.]

³⁵⁷ [Engel si riferisce alle madri di Betlemme ritratte dal fiammingo Pieter Paul Rubens nel suo *Der Bethlehemitische Kindermord*, che rappresenta la terribile mattanza di bambini innocenti voluta da Erode (Matteo 2, 16-18). Realizzato intorno al 1638, *Der bethlehemitische Kindermord* è uno dei capolavori dell'ultimo Rubens.]

³⁵⁸ Cfr. *Aeliani Var. Histor.*, L. XIV, c. 8.

[Claudius Aelianus, *Aeliani de varia historia libri XIII nunc primum et latini tate donate, & in lucem editi, Iusto Vulteo interprete. Item, de politiis, sive rerum publicarum descriptiones, ex Heraclide, eodem interprete*, Basileae, ex officina Ioannis Oporini, 1548, Lib. XIV, cap. 8:

Quomodo Polycletus et Hippomachus impertiam vulgi redarguerint, p. 242. Trad. it.: Eliano, *Storie varie*, a cura di Nigel Wilson, Milano, Adelphi, 1996, p. 265.]

³⁵⁹ [A dare corpo e voce ad Agnes nella capitale prussiana fu *mademoiselle* Döbbelin, al secolo Karoline Maximiliane Döbbelin (1758-1828), figlia dell'attore e direttore teatrale Karl Theophilus Döbbelin e indiscussa beniamina del pubblico berlinese. Al fianco della Döbbelin, nell'allestimento berlinese della tragedia di von Törring – che debuttò al Theater in der Behrenstrasse il sedici luglio 1781 – recitavano anche Böheim, che vestì i panni del protagonista maschile, Albrecht, Langerhans nel ruolo del saggio ed equilibrato Thörringer, Reinwald in quelli del cancelliere.]

³⁶⁰ IV, 8.

[Joseph August von Törring, *Agnes Bernauerin. Ein vaterländisch-historisches Trauerspiel*, cit., IV, 8, p. 74. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; tra parentesi tonde signaleremo eventuali aggiunte non presenti nell'originale: «Ich weiß [weis] noch Eins [eines]: das Herz soll mir im treuen Busen zerspringen; (ich will) sterben».]

³⁶¹ [Il verso recita, per la precisione: «Haec placuit semel; haec deciens repetita placebit», ovvero «Questo piace soltanto una volta, quest'altro anche se visto e rivisto» (Orazio, *Epistole e Ars poetica*, trad. it. cit., v. 365, p. 183).]

LETTERA XXVII

³⁶² *Saturnal.*, L. II, c. 7: «Nec Pylades histrio nobis omittendus est, qui clarus in opere suo fuit temporibus Augusti & Hylam discipulum usque ad aequalitatis contentionem eruditione provexit. Populus deinde inter utriusque suffragia divisus est. Et cum canticum quoddam saltaret Hylas, cujus clausula erat: τὸν μέγαν Ἀγαμέμνονα, sublimem ingentemque Hylas velut metiebatur. Non tulit Pylades & exclamavit e cavea: Σὸ μακρὸν οὐ μέγαν ποιεῖς. Tunc populous eum coegit, idem saltare canticum. Cumque ad locum venisset, quem reprehenderat, expressit cogitantem, nihil magis ratus magno duci convenire, quam pro omnibus cogitare».

[Macrobio, *Saturnalia*, trad. it.: *I saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1977, Libro II, cap. 7, 12-14, pp. 353-355: «[...] non bisogna tralasciare l'attore Pilade. Fu famoso nella sua professione al tempo di Augusto, e istruì il suo discepolo Ila fino a gareggiare con lui per bravura. Il favore del popolo era diviso fra l'uno e l'altro. Una volta Ila eseguiva una danza in cui il finale del canto diceva "il grande Agamennone", e Ila si allungava come per rappresentare una persona altissima e enorme. Pilade non lo sopportò e gridò dalla platea: "lo fai lungo, non grande". Allora il popolo lo costrinse ad esibirsi nello stesso canto: egli, giunto al punto che aveva criticato, assunse un atteggiamento pensieroso, ritenendo che nulla maggiormente si addicesse ad un grande condottiero che pensare per tutti».]

³⁶³ Cfr. *Reflexions [sic] critiques...*, T. III, p. 268.

[Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, cit., *Troisième partie*, sect. 16: *Des Pantomimes ou des Acteurs qui jouoient sans parler*, pp. 271-272. Trad. it.: *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. cit., parte terza, XVI: *I mimi o gli attori che recitano senza parlare*, p. 453.]

³⁶⁴ Cfr. *La Danse ancienne & moderne*, T. II, p. 24.

[Louis de Cahusac, *La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, cit., Tome II, ch. III: *Dispute entre Pylade et Hylas*, p. 24.]

³⁶⁵ *Institut. Orat.*, L. XI, c. 3.

[Quintiliano, *Institutio oratoria*, trad. it. cit., Libro XI, cap. 3, p. 631: «L'oratore», argomenta Quintiliano, «deve distinguersi con molta chiarezza dal mimo, in modo che la sua gestualità si adatti più al senso che alle parole, un tratto divenuto abituale anche per gli attori un po' più consapevoli. Come dunque permetterei di portare a sé la mano, quando si parla di sé, o

di rivolgerla verso colui che si vuole indicare, o di fare altri gesti simili, così non permetterei di simulare certe posizioni e di illustrare col gesto tutto ciò che si dice». E, precisa perentorio il retore, «bisogna osservare questa regola non solo per le mani, ma per ogni gesto e per la voce».]

³⁶⁶ *In Verrem*, Act. II, c. 33 e c. 62.

[Cicerone, *In Verrem*, trad. it.: *Il processo di Verre*, Milano, Biblioteca universale Rizzoli, 1992, 2 voll., vol. 2: *In Gaium Verrem actionis secundae* (libri III, IV, V), traduzione e note di Laura Fiocchi e Dionigi Vottero, cap. 33, p. 464, cap. 62, pp. 498-500.]

³⁶⁷ [Quintiliano, *Institutio oratoria*, trad. it. cit., Libro XI, cap. 3, pp. 631-633: «[...] nel pronunciare il periodo "stette lì, calzato di sandali, il pretore del popolo romano", non bisogna riprodurre il gesto di Verre che si piega verso la sua donnina, e nell'altro "veniva battuto in mezzo al foro di Messina", non bisogna contorcere il corpo, come di solito accade quando si ricevono colpi, o emettere una voce simile a quella strappata dal dolore, poiché anche gli attori comici mi sembrano commettere un errore gravissimo quando, pur recitando la parte di un uomo giovane, se tuttavia nel racconto riportano il discorso di un vecchio, [...] o di una donna [...], lo pronunciano con voce tremula o effeminata».]

³⁶⁸ III, 4.

[Il riferimento è sbagliato: non è III, 4, bensì III, 2 (William Shakespeare, *Amleto*, trad. it. cit., III, 2, p. 171).]

³⁶⁹ I, 3.

[Pierre Corneille, *Cinna o La clemenza di Augusto. Tragedia*, in Id., *Teatro*, a cura di Maria Ortiz, introduzione di Giovanni Macchia, Firenze, Sansoni, 1964, I, 3, p. 737. La traduzione tedesca della tragedia di Corneille, pubblicata a Vienna nel 1695 con il titolo *Cinna, oder di Gnade des Augustus, ein Trauerspiel. Aus dem Französischen des Herrn P. Corneille übersetzt. In fünf Aufzügen. Aufgeführt auf dem Kaiserl. Königl. Deutschen Theater*, era stata poi inserita nel quinto volume della raccolta *Neues Theater von Wien. Zur Fortsetzung der Schaubühne und neuen Sammlung von Schauspielen, welche auf der Kaiserlich Königlichen privil. deutschen Schaubühne zu Wien aufgeführt worden. Fünfter Theil* (Wien, in dem Kraußischen Buchladen, 1770).]

³⁷⁰ *La Declamation theatrale* [sic], Chant I, p. 71, in nota.

[Claude-Joseph Dorat, *La déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants, précédé d'un discours, et de notions historiques sur la danse. Nouvelle Édition*, Paris, Sébastien Jorry, 1767, *La tragédie, chant premier*, p. 71, nota.]

³⁷¹ [Diverse attrici si avvicendarono a Berlino nel ruolo della presidentessa nella *Mariane* di Gotter. La prima in ordine di tempo fu Anna Christina Henke (nata Schick, 1753-?), raffinata declamatrice, che pare fosse particolarmente a suo agio nel vestire i panni di madri affettuose e spose appassionate e volubili. Quando lasciò la compagnia di Döbbelin le subentrò Marie Rosalie Karoline Nouseul (anche Nousseul, nata Lefèvre, 1750-1804), che debuttò nel ruolo della presidentessa il due maggio 1778. Il ruolo passò poi a Susanna Mecour (nata Preissler, 1738-1784), originaria di Francoforte sul Meno, per molti anni legata da affettuosa amicizia al più giovane Fridrich Ludwig Schröder, che fu la prima vera *soubrette* del teatro di lingua tedesca. All'inizio della sua carriera, assecondando le propria inclinazione naturale, la Mecour si specializzò nel ruolo della cameriera scaltra e impertinente - tra i suoi cavalli di battaglia era il personaggio di Franziska nella *Minna von Barnhelm* di Lessing - salvo differenziare poi il suo repertorio coprendo un amplissimo ventaglio di possibilità, che testimoniano della sua non comune ecletticità: trascorreva dal genere comico a quello tragico, passando con disinvoltura dal ruolo dell'innamorata trepidante a quello della madre affettuosa sino ad approdare a straordinari ritratti caricaturali, sempre apprezzatissimi dal pubblico. Quando la Mecour fu costretta ad abbandonare le scene a causa di una grave malattia fu sostituita da Anna Marie Böheim (1757-1824), originaria di Amburgo, che vestì per la prima volta i panni della presidentessa il cinque ottobre 1783.]

³⁷² Atto III, ultima scena.

[Friedrich Wilhelm Gotter, *Mariane: ein bürgerliches Trauerspiel in drey Aufzügen für das herzogliche Hoftheater*, Gotha, Carl Wilhelm Ettinger, 1776, Atto III, ultima scena, pp. 76-77. La *Mariane* di Gotter, stringato rifacimento in prosa della *Mélanie* (1770) di Jean-François de La Harpe, pur non potendo assolutamente dirsi un capolavoro, fu tra le *pièces* teatrali più amate del tempo. Tant'è che rimase in cartellone a Gotha, senza interruzioni di sorta, tra il 1775 e il 1779. Analogo successo riscosse anche sugli altri palcoscenici tedeschi.]

LETTERA XXVIII

³⁷³ Cfr. *L'Écossaise*, II, 6.

[Il riferimento di Engel è impreciso: non è II, 6, bensì II, 5 (Voltaire, *Le caffè ou l'Écossaise, comédie, par Mr. Hume traduite en français*, Londres [i. e. Genève], s. e., 1760, II, 5, pp. 86-87). Commedia in cinque atti e in prosa composta da Voltaire, ma presentata al pubblico come l'opera di tale Monsieur Hume, pastore della chiesa di Edimburgo, *Le Caffé ou l'Écossaise* andò in scena per la prima volta al Théâtre de la rue des Fossés a Saint-Germain il ventisei luglio 1760. Riscosse uno straordinario successo.]

³⁷⁴ [William Shakespeare, *Julius Caesar*, trad. it.: *Giulio Cesare*, traduzione di Sergio Perosa, in Id., *Teatro completo. 5: I drammi classici*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994, III, 2, p. 361: «Tutti / ai Lupercali» - così Antonio al popolo romano - «avete visto che tre volte / gli (a Cesare) offrii la corona di re, e Cesare / la rifiutò tre volte».]

³⁷⁵ [Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, trad. it. cit., IV, 7, p. 68.]

LETTERA XXIX

³⁷⁶ Cfr. Forster, *Reise um die Welt*, trad. ted., 2. Band, p. 107.

[Georg Forster, *Johann Reinhold Forster's der Rechte, Medicin und Weltweisheit Doctor ... Reise um die Welt*, trad. ted. cit., *Zweyter Band* (1780), p. 107. Arcipelago di origine vulcanica del Pacifico meridionale, le Isole della Società furono scoperte nel 1607 da Pedro Fernandes de Queirós e battezzate Isole della Società da James Cook nel 1769, in onore della Royal Society. Nato nel 1754 in un borgo polacco presso Danzica, Georg Forster, partecipò non ancora diciottenne alla seconda spedizione di Cook nei mari del Sud. Tornato in Inghilterra dopo tre anni e diciotto giorni di viaggio scrisse la storia della spedizione. Quando nel 1778 vide la luce a Berlino il primo volume della versione tedesca del suo diario di viaggio, Forster diventò una celebrità: acclamato come l'«esperto tedesco» dei Mari del Sud era conteso nei salotti mondani, e nei circoli culturali. Rientrato in Germania dall'Inghilterra, Forster divenne professore di scienze naturali prima a Kassel e poi a Vilna.]

³⁷⁷ Charlevoix, *Hist. de la Nouv. France*, T. III, p. 297: «Il (le danseur) represente le depart des Guerriers, la marche, les campemens; il va a la decouverte, il fait les approches, il s'arrête, comme pour prendre haleine, puis tout-a-coup il entre en fureur & on dirait, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès il va prendre quelqu'un de l'Assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de Guerre; il fait semblant de casser la tête a un autre, il couche un troisieme en jouë; enfin il se met a courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite & reprend ses sens: c'est la retraite, d'abord precipite, puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les differentes situations, où s'est trouvé son esprit pendant sa derniere campagne & finit par le recit de toutes les belles actions, qu'il a faites a la guerre».

[«Il danzatore rappresenta la partenza dei guerrieri, la marcia, gli accampamenti; va in avanscoperta, tende agguati, si ferma come per prendere fiato, poi di colpo monta su tutte le furie e si direbbe che voglia prendersela con il mondo intero; riavutosi da questo accesso di furore, afferra qualcuno degli astanti come se si trattasse di un prigioniero di guerra, finge di spaccare la testa a un secondo, prende di mira un terzo; infine si mette a correre a gambe levate. Quindi si ferma e ritorna in sé: è la ritirata, dappprincipio precitosa, poi più tranquilla. Il danzatore esprime per mezzo di grida differenti i diversi stati d'animo che ha provato

durante la sua ultima campagna militare e conclude rappresentando tutte le belle manovre di guerra a cui ha partecipato». Si veda: Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi. Par le P. de Charlevoix, de la Compagnie de Jesus*, Paris, chez Pierre-François Giffart (Paris, chez Nyon fils), 1744, *Tome III: Journal d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale; adressé à Madame la Duchesse de Lesdiguières Par le P. de Charlevoix, de la Compagnie de Jesus* (Paris, chez Nyon fils), p. 297. Trad. ted.: Pierre-François-Xavier de Charlevoix, *Allgemeine Geschichte und Beschreibung von Neu-Frankreich worinnen alles dasjenige enthalten ist, was die Entdeckungen und Eroberungen der Franzosen in dem nordlichen America betrifft; durch P. Fr. X. de Charlevoix, aus der Gesellschaft Jesu*, in Johann Joachim Schwabe (hrsg.), *Allgemeine Historie der Reisen zu Wasser und zu Lande oder Sammlung aller Reisebeschreibungen welche bis itzo in verschiedenen Sprachen von allen Völkern herausgegeben worden, und einen vollständigen Begriff von der neutre Erdbeschreibung und Geschichte machen...*, 14. Bd., Leipzig, bei Arkstee und Merkus, 1756. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Il (le danseur) *represente* [représente] [tout de suite] le *depart* [départ] des Guerriers, la marche, les campemens; il va a [à] la *decouverte* [découverte], il fait les approches, il s'arrête, comme pour prendre haleine, puis *tout-a-coup* [tout-à-coup] il entre en fureur & on diroit, qu'il veut tuer tout le monde; revenu de cet accès il va prendre quelqu'un de l'Assemblée, comme s'il le faisoit prisonnier de Guerre; il fait semblant de casser la tête a [à] un autre, il couche un *troisieme* [troisième] en joué; enfin il se met a [à] courir de toute sa force. Il s'arrête ensuite & reprend ses sens: c'est la retraite, d'abord *precipite* [précipité], puis plus tranquille. Alors il exprime par divers cris les *differentes* [différentes] situations, où s'est trouvé son esprit pendant sa dernière campagne & finit par le *recit* [récit] de toutes les belles actions, qu'il a faites a [à] la guerre».]

³⁷⁸ *Moeurs de Sauvages*, T. I, p. 523: «Plusieurs de ceux, qui ont vécu parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de Guerre a exposé a son retour tout ce qui s'est passé dans son expedition & dans les combats, qu'il a livrés ou soutenus contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux, qui sont présents a ce récit, se levent tout d'un coup pour danser, & représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être préparés & sans avoir concerté ensemble».

[«Diverse persone che hanno vissuto tra gli Irochesi mi hanno assicurato, che spesso dopo che un comandante, di ritorno dalla guerra, ha riferito tutto ciò che è capitato durante la sua campagna militare e degli attacchi che ha sferrato contro i suoi nemici o da cui si è dovuto difendere, senza nulla omettere; allora tutti gli individui presenti a questo racconto, si levano improvvisamente in piedi per danzare, e rappresentano quelle azioni con estrema vivacità, come se vi avessero assistito personalmente: il tutto senza alcun tipo di preparazione né accordo». Si veda: Joseph-François Lafitau, *Moeurs des sauvages américains, comparés aux mœurs des premiers temps. Par le P. Lafitau, de la Compagnie de Jesus. Ouvrage enrichi de Figures en taille-douce*, 2 voll., Paris, chez Saugrain et Charles Estienne Hochereau, 1724, *Tome premier*, p. 523. Trad. ted.: *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit*, in Johann Friedrich Schröter (hrsg.), *Allgemeine Geschichte der Länder und Völker von America. Erster Theil. Nebst einer Vorrede Siegmund Jacob Baumgartens ... Mit vielen Kupfern*, Halle, bey Johann Justinus Gebauer, 1752. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Plusieurs de ceux, qui ont *vecu* [vêcu] parmi les Iroquois, m'ont assuré, que souvent, après qu'un chef de Guerre a exposé a [à] son retour tout ce qui s'est passé dans son *expedition* [expédition] & dans les combats, qu'il a livrés ou *soutenus* [soûtenus] contre les ennemis, sans en omettre aucune circonstance, alors tous ceux, qui sont présents a ce récit, se levent tout d'un coup

pour danser, & représentent ces actions avec beaucoup de vivacité, comme s'ils y avoient assisté, sans néanmoins s'y être *prepres* [préparés] & sans avoir concerté ensemble».]

³⁷⁹ Cfr. *Letters concerning the Spanish Nation by the Rev. Edward Clarke*, L. 6.

[Edward Clarke, *Letters concerning the Spanish Nation: written at Madrid during the Years 1760 and 1761*. By the Rev. Edward Clarke, M. A. Fellow of St. John's College, Cambridge, and Rector of Pepperharrowe in County the of Surry, London, T. Becket and P. A. De Hondt, 1763, Letter VI: *View of the Stage*, pp. 102-106. Del testo del reverendo Clarke esistevano due traduzioni tedesche, entrambe pubblicate nel 1765 (Edward Clarke, *Des Herrn Eduard Clarke ... Mitglied des St. Johanniscollegii zu Cambridge, Oberpfarrers zu Pepperharrowe in der Grafschaft Surry, und ehemaligen englischen Gesandtschaftspredigers zu Madrid, Briefe die spanische Nation betreffend: geschrieben in den Jahren 1760 – 1761. Aus dem Englischen übersetzt, und mit einigen Anmerkungen versehen*, Lübeck, bei Jonas Schmidt und Donatur, 1765, e Id., *Briefe von dem gegenwärtigen Zustande des Königreichs Spanien geschrieben zu Madrid in den Jahren 1760 und 1761 von Edward Clarke ... In das Deutsche übersetzt und hin und wieder erläutert von Johann Tobias Köhler ...*, Lemgo, in der Meyerischen Buchhandlung, 1765).]

³⁸⁰ [Posto che «la storia antica costituisce la materia per l'invenzione del soggetto da rappresentare», il pantomimo, così Luciano, «deve conoscere tutto ciò che avvenne a partire dal Caos e dalla prima nascita dell'Universo, fino ai tempi di Cleopatra in Egitto». L'erudizione del pantomimo comprenda dunque «tutto ciò che accadde in questo lasso di tempo e conosca ogni avvenimento nei minimi particolari». Segue un lungo e dettagliato, sia pure – come precisa lo stesso Luciano – non esaustivo, elenco di argomenti che possono essere oggetto della pantomima (Luciano, *La danza*, trad. it. cit., pp. 79-89).]

³⁸¹ Περὶ Ὀρχήσεως, ed. Reiz., T. II, p. 302: «Non solo vedo, ma odo le cose che fai e mi sembra che siano le tue stesse mani a parlare» [Luciano, *La danza*, trad. it. cit., p. 91].

[Luciano, *De Saltatione*, in Id., *Luciani Samosatensis Opera. Cum nova versione Tiber. Hemsterhusii, & Io. Matthiae Gesneri ... Tomus II. Curavit, notasque suas adjecit Ioannes Fredericus Reitzius*, Amstelodami, Sumptibus Iacobi Wetstenii, 1743, p. 302. Il filosofo cinico Demetrio, vissuto nel primo secolo d. C. fu attivo soprattutto a Roma (Seneca lo ricorda spesso) e a Corinto, dove fu maestro di Menippo e discepolo di Apollonio. Anche il «cinico Demetrio», afferma Licino nel dialogo luciano rivolgendosi all'amico Cratone, avversatore di tutti i tipi di danza e dell'arte coreutica stessa, «anch'egli accusava l'arte della pantomima usando i tuoi stessi argomenti, sostenendo che il pantomimo fosse una specie di appendice del flauto, della zampogna e delle percussioni, che non contribuiva affatto allo svolgimento dell'azione poiché eseguiva a casaccio movimenti illogici, inutili e privi di senso. [...] Un pantomimo famoso ai tempi di Nerone, abilissimo, dicono, anzi superiore a qualsiasi altro per la capacità di ricordare tutti i particolari delle storie e per la bellezza del movimento, rivolse a Demetrio una richiesta [...]: gli chiese cioè di giudicarlo soltanto dopo averlo visto danzare, e promise di esibirsi per lui senza flauti né canto. E così fece. [...] rappresentò in pantomima da solo l'adulterio di Afrodite e Ares, il Sole che li scopre e Efesto che li prende in trappola avviluppandoli tutti e due prigionieri della rete, i due adulteri al cospetto di ognuno degli dei, lei che si vergogna e lui che cerca di nascondersi e implora, e quanto ancora c'è da raccontare riguardo questa storia». Demetrio apprezzò moltissimo lo spettacolo e tributò al pantomimo la somma lode prorompendo nell'esclamazione di cui sopra (Luciano, *La danza*, trad. it. cit., p. 91).]

³⁸² [Il Ponto Eusino corrisponde all'odierno Mar Nero.]

³⁸³ Ivi.

[«Uno straniero di stirpe regale proveniente dal Ponto che si era recato da Nerone per certi suoi affari», racconta Licino riferendosi allo stesso pantomimo che aveva ammalato Demetrio con la sua arte, «vide, tra le altre cose, quel pantomimo danzare esprimendosi con tale chiarezza che capì tutto anche se era semigreco e non poteva quindi comprendere le parole dei cantanti. Al momento di tornare in patria Nerone lo salutò esortandolo ad esprimere un desiderio e promettendogli che l'avrebbe esaudito. Lo straniero disse: “Mi

farai immensamente felice regalandomi il pantomimo.” Poiché Nerone gli chiese “Che cosa te ne faresti?”, egli rispose: “C’è un popolo straniero che confina con il mio paese e non parla la nostra lingua; non è facile trovare gli interpreti: così, quando avrò bisogno di un interprete, lui mi tradurrà qualsiasi cosa con i gesti.” La potenza rappresentativa della pantomima lo colpì a tal punto perché gli era apparsa chiara e distinta» (Luciano, *La danza*, trad. it. cit., pp. 91-93).]

³⁸⁴ Cfr. *Oeuvres de Rabelais*, T. I, Ch. XVI: *Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes*. In Fischart manca questo capitolo.

[Il riferimento di Engel è impreciso: *Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par signes* è il titolo del capitolo XIX, non XVI del secondo libro dell’opera di Rabelais (François Rabelais, *Gargantua et Pantagruelle*, in Id., *Oeuvres. Tome premier*, Londres et Paris, chez Jean François Bastien, 1783, Second livre, cap XIX, pp. 297- 302); trad. it.: *Gargantua e Pantagruelle*, a cura di Mario Bonfantini, illustrazioni di Giuliano Della Casa, Torino, Giulio Einaudi editore, Libro secondo, cap. XIX: *In qual modo Panurge fece andar gobbo l'Inglese, che discuteva a segni*, pp. 251-254. Questo capitolo, come giustamente rileva Engel, manca nella libera traduzione/rielaborazione tedesca di Johann Baptist Fischart, in quanto questi traduce/rielabora solo il primo libro del *Gargantua et Pantagruel* (Johann Fischart, *Affenteuerliche und Ungeheurlche Geschichtschrift Vom Leben, rathen und Thaten der for langen veilen wolbe ... schraiten Helden vud Herrn Grandgusier, Gargantua, vund Pantagruel, Königen inn Utopien vud Ninenreich. Etwan von M. Francisco Rabelais Französisch entworfen: Nun aber uberschrecklich lustig auf den Teutschen Meridian visirt ...*, Straßburg, Bernhard Jobin, 1575).]

³⁸⁵ *De Doctr. Christ.*, L. II, c. 25: «Quia multis modis simile aliquid alicui potest esse, non constant talia signa inter homines, nisi consensus accedat».

[Sant’Agostino, *De doctrina christiana*, trad. it.: *L’istruzione cristiana*, a cura di Manlio Simonetti, Roma / Milano, Fondazione LorenzoValla / Arnoldo Mondadori Editore, 1994, Libro II, cap. XXV, p. 135: «[...] poiché una cosa può essere simile a un’altra in molti modi, questi segni non potrebbero avere valore stabile tra gli uomini, se non si ottiene il consenso».]

³⁸⁶ [Ivi, p. 133: «Se quei segni che i ballerini producono danzando» - afferma Sant’Agostino discutendo di tutte quelle «istituzioni umane [...] che hanno valore tra gli uomini perché essi hanno voluto che avessero valore», e che sono in parte «superflue e voluttuarie, in parte utili e necessarie» - «avessero valore per natura e non per convenzione e consenso degli uomini, non ci sarebbe stato bisogno che a Cartagine, nei primi tempi di questa istituzione, un banditore spiegasse al popolo, mentre il pantomimo danzava, che cosa egli volesse significare: se ne ricordano ancora molti vecchi, dalla cui bocca apprendiamo il fatto».]

LETTERA XXX

³⁸⁷ *Lettres sur la danse et sur les ballets*, p. 106: «Sous le regne de Louis XIV les récits, les dialogues & les monologues servoient d’interpretes a la danse. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés avoient besoin d’être soutenus par la Musique & d’être expliqués par la Poésie, cet».

[Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la Danse, et sur les Ballets, par M. Noverre, Maître des Ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Würtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, &c.*, Vienne, Jean-Thomas de Trattner, 1767, p. 106. Trad. it.: *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti* (1803), a cura di Flavia Pappacena, traduzione di Alessandra Alberti, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011, Lettera VII, p. 31: «Sotto il regno di Luigi XIV le narrazioni, i dialoghi e i monologhi non facevano ugualmente da interpreti alla danza? E questa non faceva che balbettare. I suoi suoni deboli e inarticolati avevano bisogno di essere sostenuti dalla musica e di essere spiegati dalla poesia ... ». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra

parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «Sous le regne de Louis XIV les récits, les dialogues & les monologues [ne] servoient [-ils pas également] d'interpretes a [à] la danse [?]. Elle ne faisoit que bégayer. Ses sons foibles & inarticulés avoient besoin d'*être* [être] soutenàus par la Musique & d'*être* [être] expliqués par la Poésie, cet». Segnaliamo per inciso che le *Lettere sulla danza* di Noverre erano state tradotte in tedesco da Lessing: *Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette, vom Herrn Noverre. Aus dem Französischen übersetzt*, Hamburg und Bremen, bey Johann Hinrich Cramer, 1769.]

³⁸⁸ Ivi, p. 19.

[«L'arte della pantomima è senza dubbio più limitata ai giorni nostri di quanto non lo fosse sotto il regno di Augusto; c'è una gran quantità di cose che non possono essere rappresentate chiaramente con i gesti. Tutto ciò che si dice dialogo tranquillo non può essere reso in pantomima» (Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, trad. it. cit., Lettera II, p. 11).]

³⁸⁹ Cfr. pp. 112-113: «Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes différentes avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Prothées & que leur physiognomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin étroit, que l'école leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils décriront par des positions justes les mouvements successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit et le genie a leur art: ils se distingueront, les récits dès lors deviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrase; chaque attitude peindra une situation; chaque geste dévoilera une pensée; chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera séduisant parceque tout sera vrai et que l'imitation sera prise dans la nature».

[«Quando i danzatori animati dal sentimento, si trasformeranno in mille forme diverse con i tratti variegati delle passioni; quando saranno dei Protei e la loro fisionomia e i loro sguardi tracceranno tutti i movimenti del loro animo; quando le loro braccia usciranno dal cammino stretto che la scuola gli ha tracciato e, percorrendo con grazia e verità uno spazio ben più ampio, descriveranno con le giuste posizioni i movimenti che si succedono nella passione; quando infine assoceranno lo spirito e il genio alla loro arte: allora si distingueranno; allora i racconti risulteranno inutili, tutto parlerà, ogni movimento sarà espressivo, ogni atteggiamento dipingerà una situazione, ogni gesto svelerà un'intenzione, ogni sguardo annuncerà un nuovo sentimento. Tutto sarà seducente, perché tutto sarà vero, e perché l'imitazione deriverà dalla natura» (Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, trad. it. cit., Lettera VII, p. 33). Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «Lorsque les Danseurs, animés par le sentiment, se transformeront sous mille formes *différentes* [différentes] avec les traits variés des passions; lorsqu'ils seront des Prothées & que leur physiognomie & leurs regards traceront tous les mouvements de leur ame; lorsque leurs bras sortiront de ce chemin *étroit* [étroit], que l'*école* [école] leur a prescrit, & que parcourant avec autant de grace que de vérité un espace plus considérable, ils *decriront* [décriront] par des positions justes les mouvements successifs des passions; lorsqu'enfin ils associeront l'esprit et le *genie* [génie] a [à] leur art: ils se distingueront, les récits *dès lors* [dès lors] deviendront inutiles; tout parlera; chaque mouvement dictera une phrase; chaque attitude peindra une situation; chaque geste dévoilera une pensée; chaque regard annoncera un nouveau sentiment; tout sera *séduisant* [séduisant] parceque tout sera vrai *et* [&] que l'imitation sera prise dans la nature».]

³⁹⁰ *Reflex. Critiq.*, T. III, p. 276.

[Jean-Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. it. cit., Parte terza, XVI: *I mimi o gli attori che recitano senza parlare*, pp. 451-452.]

³⁹¹ Ivi, p. 285 sgg.

[Jean-Baptiste Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, trad. it. cit., Parte terza, XVI: *I mimi o gli attori che recitano senza parlare*, pp. 458-459. L'«uomo esperto» che per l'occasione aveva messo in musica il quarto atto dell'*Horace* di Corneille, a cui fa riferimento Du Bos, era Jean-Joseph Mouret (1682-1738), compositore celebre per la sua leggerezza, noto come *le musicien des Grâces*.]

³⁹² Cfr. *Lettres sur la danse et sur les ballets*, p. 76.

[Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, trad. it. cit., Lettera VI, p. 24.]

³⁹³ Cfr. Noverre, *op. cit.*, p. 74: «Resserrés l'action, retranchés tout dialogue tranquille, rapprochés les incidents, réunissés tous les tableaux epars, & vous réussires».

[«[...] riducete l'azione dell'*Avaro*», recita per esteso il passo tratto da Noverre, «togliete da questa *pièce* tutti i dialoghi tranquilli, avvicinate gli avvenimenti, riunite tutti i quadri sparsi di questi drammi e ci riuscirete» (Jean-Georges Noverre, *Lettere sulla danza, sui balletti e sulle arti*, trad. it. cit., Lettera VI, p. 24). Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana e che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel: «Resserrés [resserrez] l'action [de l'*Avare*], retranchés [retranchez] [de cette Piece] tout dialogue tranquille, rapprochés [rapprochez] les incidents, réunissés [réunissez] tous les tableaux epars [épars] [de ces Drames], & vous réussires [réussirez].».]

³⁹⁴ *Horace*, IV, 5.

[Pierre Corneille, *Horace: tragédie* (1639), Paris, chez Augustin Courvé, 1641, IV, 5, p. 78. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare quelle parole o quei passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana e che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel, tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale: «Qu'elle [même] sur soi (même) renverse ses murailles / Et de ses propres mains déchire ses entrailles». Ovvero: «essa stessa rovesci sopra di sè le sue mura, e di sua propria mano laceri le sue viscere» (Pierre Corneille, *Orazio. Tragedia*, in Id., *Teatro*, cit., IV, 5, p. 704).]

LETTERA XXXI

³⁹⁵ *Über den Ursprung der Sprache*, p. 100 sgg.

[Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache, welche den von der Königl. Academie der Wissenschaften für das Jahr 1770 gesetzten Preis erhalten hat*, Berlin, Voss, 1772, pp. 100-105. Trad. it.: *Saggio sull'origine del linguaggio*, a cura di Agnese Paola Amicone, Parma, Pratiche Editrice, 1995, Prima parte, cap. 3: *Un linguaggio in assenza di suoni*, pp. 85-89.]

LETTERA XXXII

³⁹⁶ Tomo 2, lettera XX, p. 236: «Une autre particularité non moins singuliere (in precedenza aveva parlato delle peculiarità della lingua siciliana) est l'usage des gestes & des signes, dont on se sert ici communement & dont le langage est si espressif pour les nationaux, qu'à une distance considérable, au milieu d'une compagnie nombreuse, deux personnes, sans ouvrir la bouche, se comprennent mutuellement et se communiquent leurs pensées l'une à l'autre. Ces signes & ces gestes ne sont point généraux; une femme en a de différente espece, les uns destinés à son mari, d'autres à son amant, enfin d'autres pour ses amis: cette différence d'alphabet produit trois langues différentes, pour ainsi dire, dont la même personne se sert avec toute l'aisance possible. On remarque la meme habilité dans les enfans, qui dès l'âge le plus tender commencent déjà a composer avec leurs camarades une suite de signes propres à eux seuls. Cela provident du penchant, qu'a la Nation pour les gestes: un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente, sans l'accompagner tout de suite d'un geste expressive. On croit, que ces gestes & ces signes datent du tems encore de

Dénis le vieux, dont la tyrannie, defendant l'usage de la parole à ses sujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour se communiqué leurs pensées & pour se consoler dans leur Malheur. Je ne Vous garantis pas la vérité de cette origine; mais de quelle source que provienne cet usage, je ne puis que l'admirer & vous dire, que je le regarde comme la plus sublime pantomime, que j'aie vu de ma vie».

[«Una ulteriore particolarità, non meno singolare, è l'uso di gesti e di segni, di cui in questi luoghi ci si serve abitualmente, e il cui linguaggio è così espressivo per i connazionali, che due persone che si trovino a una considerevole distanza l'una dall'altra, nel bel mezzo di una compagnia numerosa, senza proferir parola, si comprendono reciprocamente e si comunicano i rispettivi pensieri. Non si tratta di segni e gesti generalmente condivisi; una donna ne ha di differenti specie, gli uni destinati al marito, gli altri all'amante, ed altri ancora che usa con gli amici: questi differenti alfabeti generano - per così dire - tre lingue differenti, di cui la stessa persona si serve con la massima spigliatezza. Riscontriamo la stessa abilità nei bambini, che sin dalla più tenera età con i loro compagni di giochi cominciano a mettere insieme una serie di segni che appartiene a loro e a nessun altro. La qual cosa deriva dalla propensione che gli abitanti di questa nazione hanno per l'uso dei gesti: un siciliano è incapace di pronunciare la più indifferente delle parole senza accompagnarla immediatamente con un gesto espressivo. Si ritiene che questi gesti e questi segni risalcano ai tempi di Dionigi il Vecchio, tiranno che, avendo vietato l'uso della parola ai suoi sudditi, li costrinse a escogitare nuovi mezzi per comunicarsi i propri pensieri e alleviare la propria infelicità. Non posso garantire che questa sia la vera origine di una siffatta pratica, ma quale che ne sia la fonte, non posso fare a meno di ammirarla e di dirle che la considero la pantomima più sublime a cui abbia mai assistito in vita mia». Si veda: Michel-Jean de Borch, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe de Monsieur le comte de Borch de plusieurs académies à M. le C. de N., écrites en 1777. Pour servir de Supplément au Voyage en Sicile et à Malthe de Monsieur Brydonne. Ornées de la carte de l'Etna, de celle de la Sicile ancienne et moderne, avec 27 estampes de ce qu'il y a de plus remarquable en Sicile*, 2 voll., Turin, chez les Frères Reycends, 1782, Tome II, Lettre XX, pp. 236-237. Trad. ted.: Michel-Jean de Borch, *Briefe über Sicilien und Maltha, von dem H. Grafen von Borch an H. G. von N. geschrieben im Jahr 1777, als ein Supplement zu der Reisbeschreibung von H. Brydone; mit Charten vom Etna, von dem alten und neuen Sicilien, nebst 24 Kupferstichen. Zweyter Theil*, Bern, bey der neuen typographischen Gesellschaft, 1783.]

³⁹⁷ Rimando chi volesse prendere visione di questi brani, alla già più volte citata opera di Du Bos, in cui sono raccolti, oppure all'opera di Ottavio Ferrari, *Dissert. de Pantomimis et Mimis*.

[Ottavio Ferrari, *Octavii Ferrarii de Pantomimis et mimis dissertatio, in Patavino lyceo publice olim magnoque cum aplausu recitata, nunc vero primum in lucem edita, cum duobus epistolis, una Jacobi Facciolati, altera Jo. Phil. Slevogtii, et Jo. Fabricii ad non neminis dubia de orthographia latina responsionibus*, Wolffebuttelii, sumtibus G. Freytagii, s.d. [1714].]

³⁹⁸ Si veda la sua *Betrachtung über die Poesie und Musik*, tradotta da Eschenburg, Absch. V, I.

[John Brown, *The History of the Rise and Progress of Poetry through it's [sic] several species*, Newcastle, J. White and T. Saint, 1764. Trad. ted: *Dr. Browns Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß. Aus dem Englischen übersetzt, mit Anmerkungen und zween Anhängen begleitet, von Johann Joachim Eschenburg*, Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1769, Abschn. V, I, pp. 36-38.]

³⁹⁹ Cfr. *Phaed.*

[Platone, *Phaidon*, trad. it.: *Fedone*, a cura di Manara Valgimigli, Roma-Bari, Editori Laterza, 1979, 60c-61b, pp. 67-68.]

⁴⁰⁰ *De Legib.*, L. VII.

[Platone, *Le leggi*, introduzione di Franco Ferrari, traduzione di Franco Ferrari e Silvia Poli, note di Silvia Poli, testo greco a fronte, Milano, BUR, 2005, 817b, p. 651: Platone definisce per

la precisione la costituzione politica «una tragedia che è per quanto possibile la più bella e la migliore, [...] la più vera tragedia».]

⁴⁰¹ [Riferimento al celebre passo del *Fedone* in cui Socrate spiega di aver messo in verso e musica le favole di Esopo per ubbidire all'esortazione di un sogno ricorrente che lo esortava a comporre ed esercitare la musica. Cfr. Platone, *Fedone*, trad. it. cit., 60c-61b, pp. 67-68.]

⁴⁰² [Cfr. John Brown, *Betrachtungen über die Poesie und Musik*, trad. ted. cit., p. 69.]

LETTERA XXXIII

⁴⁰³ [Petrus Francius (Pieter de Frans), *Petri Francii Eloquentiae exterioris specimen alterum, ad orationem Ciceronis pro M. Marcello accommodatum. Accedunt ejusdem de ratione declamandi orationes duae*, Amstelaedami, apud Henr. Wetstenium, 1699. E Id., *Petri Francii Eloquentiae exterioris specimen primum, ad orationem M. T. Ciceronis pro A. Licin. Archia accommodatum. Editio altera*, Amstelaedami, apud Henr. Wetstenium, 1700.]

⁴⁰⁴ [Michel Le Faucheur, *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé, 1657. Trad. ted.: *Conrarts Gründlicher Unterricht wie ein Geistlicher und Weltlicher Orator in der Ausprache und Gestibus sich manierlich und klug aufzuführen hat: anfangs in Französischer, nachmahls in Lateinischer, jetzo aber wegen seiner Vortrefflichkeit in Teutscher Sprache geschrieben, und nach der neuesten Methode in Fragen gebracht: nebst einem ganz neu hinzugefügten Capital von der Memoria*, Jena, Johann Felix Bielcken, 1709.]

⁴⁰⁵ [Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest, *Traité du Récitatif Dans la Lecture, Dans l'Action Publique, Dans la Déclamation, et Dans le Chant. Avec un Traité des Accens, de la Quantité, et de la Ponctuation*, Paris, Jacques Le Fèvre et Pierre Ribou, 1707.]

⁴⁰⁶ Cfr. *De Orat.*, L. III, c. 57. Quello che si trova nei libri *Ad Herenn.*, III, c. 11, 15, attribuiti a Cicerone, ha minore attinenza con ciò di cui stiamo discutendo.

[Cicerone, *Dell'oratore*, trad. it. cit., cap. 57, pp. 211-213. E Cornificio, *Rhetorica ad Herennium*, trad. it.: *Retorica ad Erennio*, traduzione italiana a cura di Gualtiero Calboli, Bologna, Casa editrice Riccardo Patron, 1969, III, capp. 11-15, pp. 55-60.]

⁴⁰⁷ *Institut. Orat.*, L. IX, c. 3.

[Quintiliano, *Institutio oratoria*, trad. it. cit., Libro VII, cap. 3, pp. 309-361.]

⁴⁰⁸ [Riferendosi alla «cura della declamazione», che «anche nella tragedia e nella rapsodia [...] giunse tardi, perché inizialmente erano i poeti stessi a recitare le loro tragedie», Aristotele afferma: «è evidente che nella retorica accade qualcosa di simile a quello che accade nella poetica, e di quest'ultima ha trattato, tra gli altri, Glaucone di Teo» (Aristotele, *Retorica*, trad. it. cit., 1403b, p. 295).]

⁴⁰⁹ *Rhetor.*, L. III, c. I, ed. Lips., p. 162.

[«La recitazione riguarda la voce e il modo in cui essa deve essere usata per esprimere ciascuna emozione - quando, ad esempio, debba essere forte, quando debole, quando media - e il modo in cui ci si deve servire dei toni - acuto, grave e medio - e quali ritmi devono essere seguiti in ogni caso. Tre sono gli obiettivi cui si deve mirare: essi sono il volume, l'armonia ed il ritmo» (Aristotele, *Retorica*, trad. it. cit., 1403b, pp. 295-297).]

⁴¹⁰ Cfr. *De Orat.*, L. III, c. 57.

[«ab his delapsa plura genera» si legge per l'esattezza in Cicerone, e non «plura ab his delapsa genera» (Cicerone, *Dell'oratore*, trad. it. cit., cap. 57, p. 729). Posto che «la natura ha assegnato a ogni emozione un'espressione, un tono di voce e un gesto specifici», e che «l'intero corpo umano, ogni espressione del volto, ogni tono di voce suonano, come le corde di una lira, a ogni emozione che li colpisce», Cicerone individua oltre ai toni principali diversi altri possibili toni, da questi derivati, ovvero il dolce (*lene*) e l'aspro (*asperum*), il serrato (*contractum*) e l'esteso (*diffusum*), il tenuto (*continenti*) e lo staccato (*spiritu intermissu*), il rotto (*fractum*) e lo stridente (*scissum*), il decrescente o il crescente «ottenuti con la modulazione del volume della voce» (Ivi).]

⁴¹¹ Si veda la sua *Explanat. in Rhetor. Aristot.*, p. 743 [Marcantonio Maioragio (ed.), *M. Antonii Maioragii In tres Aristotelis libros, De arte rhetorica, quos ipse latinus fecit, Explanaciones ...*

, Venetiis, apud Franciscum Franciscum Senensem, 1572, p. 743.]. Si veda: P. Victor. *Comment.*, p. 616 [Pietro Vettori (ed.), *Petri Victorii Commentarii in tres libros Aristotelis de arte dicendi. Positis ante singulas declarationes, valde studio & noua cura ipsius auctas, Graecis verbis auctoris, iisque fideliter Latine expressi. Cum vetere exquisito indice, cui multa addita sunt, modo animaduersa*, Florentiae, ex Officina Iunctarum, 1579, p. 616.]. Assai più chiaramente si pronuncia sulla questione Quintiliano, che fa riferimento solo incidentalmente alla retta maniera di leggere ad alta voce, considerandola un presupposto della declamazione: «Utendi voce», afferma Quintiliano, «multiplex ratio. Nam praeter illam differentiam, quae est tripartita, acutae, grauis, flexae: tum intentis, tum remissis, tum elatis, tum inferioribus modis opus est, spatiis quoque lentioribus aut citatioribus», ed. Burm., p. 1000. [Quintilianus, M. *Fabii Quintiliani De institutione oratoria libri duodecim, cum notis et animaduersionibus virorum doctorum, summa cura recogniti et emendati per Petrum Burmannum*, Lugduni Batavorum, apud Joannem De Vivie, 1720, Lib. XI, cap. III, p. 1000. Trad. it.: *Institutio oratoria*, trad. cit., Libro XI, 3, p. 605: «Vari sono i modi di usare la voce. Infatti oltre alla nota differenza fra i tre accenti, acuto, grave e circonflesso, sono necessari toni ora intensi ora rilassati, ora alti ora più bassi, e anche tempi più lenti o più veloci».]

⁴¹² Si veda Cicerone, *op. cit.*, c. III, 60, 61. E lo si confronti con Quintil., L. I, c. 10.

[Cicerone, *Dell'oratore*, trad. it. cit., capp. 60-61, pp. 737-741: «[...] quando pronunciava un discorso» - riferisce tra le altre cose Cicerone - «Gracco era solito tenere con sè, nascosto dietro di lui, un aiutante esperto che, con una piccola zampogna di avorio, suonava rapidamente una nota per fargli innalzare il tono di voce quando si abbassava troppo e farglielo abbassare quando era troppo alto» (Ivi, cap. 60, p. 737-739). Quintiliano racconta che quando Caio Gracco, «eccezionale oratore del suo tempo, pronunciava un discorso, un musico prendeva posto dietro di lui e con uno strumento a canne (che chiamano *tonarion*) gli dava l'intonazione adatta» (Quintiliano, *Institutio oratoria*, trad. it. cit., Libro I, cap. 10, p. 133). Il Gracco in questione è Gaio (anche: Caio) Sempronio Gracco, tribuno della plebe romano (154-121 a.C.), figlio di Tiberio Sempronio Gracco e di Cornelia, figlia di Publio Cornelio Scipione Africano.]

LETTERA XXXIV

⁴¹³ Cfr. Apuleio, *Flor.*, 2: «Pherecydes primus, versuum nexu repudiato, conferibere ausus est passis verbis, solute locutu, libera ratione». Tuttavia Ferecide utilizzava ancora una lingua fortemente allegorica e poetica; ma non era già più un semplice mitologo. Si veda: Aristot., *Metaph.*, L. XII (dell'edizione Du Val), c. 4 [*Aristotelis opera omnia quae extant graece et latine, veterum ac recentiorum interpretum, ut Adriani Turnebi, Isaaci Casauboni, Julii Pacii studio emendatissima. Cum Kyriaci Strozae, ... libris duobus graecolatinis de Republica, in supplementum Politicorum Aristotelis ... Huic editioni ... accessit brevis ac perpetuus in omnes Aristotelis libros commentarius, sive synopsis analytica doctrinae peripateticae... authore Guillelmo Du Val ...*, Lutetiae Parisiorum, Typis regiis, 1619, Lib. XII, cap. IV: *Bonum & pulchrum, primo principio convenire. Errasse Pythagoreos, & multum absurdis urgeri*, pp. 976-977.]

[Apuleio, *Florida*, trad. it.: *Florida*, in Id., *L'apologia o la magia. Florida*, a cura di Giuseppe Augello, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1984, cap. XV: *Samo e la statua di Batillo. I viaggi di Pitagora*, pp. 492-493: «Anche Ferecide, oriundo dell'isola di Siro, il quale per primo, ripudiando i legami dei versi, osò scrivere con parole libere, in linguaggio sciolto e nella pieghevole forma della prosa». Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre segnaleremo eventuali *omissis* engeliani: «[...] Pherecydes [Syro ex insula oriundus, qui] primus, versuum nexu repudiato, conferibere ausus est passis verbis, solute locutu, libera *ratione* [oratione]» (Ivi, p. 492). Aristotele, *Metafisica*, in Id., *Opere*, vol. VI, Roma - Bari, Editori Laterza, 1992, libro XIV, cap. 4, p. 431: Aristotele annovera Ferecide tra

quei «pensatori», che «pur mescolati tra i teologi, non si espressero in linguaggio esclusivamente mitico».]

⁴¹⁴ [Poeta, pittore e libraio, Salomon Gessner (1730-1788) fu autore di due raccolte di idilli (*Idyllen*, 1756 e *Neue Idyllen*, 1772) e di svariati poemetti (tra questi sono: *Daphnis*, *Der Tod Abels*, *Der erste Schiffer*), che rappresentano una natura pastorale squisitamente grecizzata, in cui amore e virtù si conciliano in un vago e sdolcinato sentimento che è eudemonistico e malinconico ad un tempo. La caratteristica più originale di Gessner, che lo rese incredibilmente popolare all'epoca, fu la sua prosa ritmica, armoniosa e chiara: una prosa immaterialmente limpida e sapientemente modulata, lontana dalla rigidità meccanica dei vecchi metri tradizionali in cui molti facevano ancora consistere l'essenza della poesia.]

LETTERA XXXV

⁴¹⁵ Cfr. Aristot., *Rhet.*, L. III, c. 3.

[Aristotele, *Retica*, trad. it. cit., 1405b-1406b, pp. 307-311.]

⁴¹⁶ Si veda altresì *De Poët*, c. 4.

[Aristotele, *Poetica*, trad. it. cit., 1448b-1449a, pp. 36-40. «[...] solo in un momento relativamente lontano dalle sue origini», così Aristotele, «e cioè quando, mediante l'abbandono di ogni elemento satiresco, si distaccò dalle favole brevi e dallo stile giocoso, ella [la tragedia] conseguì la sua propria estensione e gravità. Allora, anche il tetrametro trocaico fu sostituito dal trimetro giambico. Perché dapprima, essendo codesta poesia satiresca, si era adoperato il tetrametro trocaico come quello che meglio si addiceva alla danza mimica dei satiri; ma poi, sviluppatosi il dialogo, la natura stessa della cosa aiutò a trovare il metro conveniente».]

⁴¹⁷ Arist., *op. cit.*

[«[...] veramente il giambico è di tutti i metri quello che imita più da vicino il linguaggio parlato. Di che è prova il fatto che, nella conversazione ordinaria, di giambi ne facciamo spessissimo, di esametri invece poche volte e solo se ci allontaniamo dal tono familiare» (Ivi, 1449a, p. 40).]

⁴¹⁸ *De Poët*.

[«[...] la tragedia fu da principio una rudimentale improvvisazione. [...] Ma poi lentamente si accrebbe, aiutando i poeti a sviluppare tutti que' suoi germi che si venivano man mano rivelando; e dopo che fu passata attraverso molti mutamenti ed ebbe raggiunta la sua propria forma naturale, allora si arrestò» (Ivi, 1449a, pp. 39-40).]

⁴¹⁹ *Ad Pisones*, v. 82.

⁴²⁰ *Theater des Herrn Diderot*, nuova ed. tedesca, Th. I, p. 191 sgg. Cfr. Mercier, *Du Theatre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, p. 301, nota b.

[Denis Diderot, *Dorval und Ich. Zweyte Unterredung*, in Id., *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil. Zweyte, verbesserte Ausgabe*, trad. ted. cit., pp. 191-192. trad. it.: *Dorval e io*, trad. cit., *Secondo dialogo*, p. 114. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre; sempre tra parentesi quadre indicheremo eventuali *omissis* di Engel, tra parentesi tonde eventuali aggiunte non presenti nell'originale: «Ist es nicht wahrscheinlich, daß die große Menge (der) Zuschauer, die alle hören sollten, ohngeachtet des verwirrten Getöses, *welches* [das] sie beständig, auch wenn sie am aufmerksamsten sind, machen; daß (eben) dieses [sage ich] vornehmlich Anlaß gegeben, die Stimme zu erheben, die Sylben abzusetzen, die Aussprache zu unterstützen und die Nützlichkeith der Versification zu merken? Horaz sagt von dem dramatischen Vers: "Vincentem strepitus et natum rebus agendis": es schickt sich sehr wohl zur Hitze der Handlung und man kann ihn, trotz allem *Geräusch* [Geräusche], deutlich hören. Mußte sich aber die Uebertreibung nicht nothwendig zu gleicher Zeit und aus der nehmlichen Ursache auf den Gang, auf die Geberden und auf die übrigen Theile der Handlung erstrecken? Und daher entstand *dann*

[denn] die Kunst, die man Declamation hieß. Dem sey nun wie ihm wolle, die Poesie mag die theatralische Declamation veranlaßt haben, oder die Nothwendigkeit dieser Declamation mag die Poesie und das Emphatische auf der Bühne eingeführt [eingeführt] haben ... ». Si veda anche: Louis Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, chez E. van Harrevelt, 1773, pp. 301-302, nota b. Trad. ted.: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst. Aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche*, Leipzig, im Schwickertschen Verlage, 1776. Autore della traduzione tedesca è Heinrich Leopold Wagner (1747-1779).]

⁴²¹ Cfr. Kritische Beyträge, 23stes Stück, a. 1740: *Beweis, daß eine gereimte Komödie nicht gut seyn könne*.

[Benjamin Gottlob Straube, *Versuch zu beweisen, daß die gereimte Komödie nicht gut seyn könne*, in Johann Christoph Gottsched (Hrsg.), «Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur», (Leipzig, Breitkopf), 1740, 6. Bd., 23. Stück, pp. 69-85.]

⁴²² Cfr. Joh. Elias Schlegel, *Werke*, 3. Theil, 4ten Stück: *Schreiben über die Komödie in Versen*.

[Johann Elias Schlegel, *Schreiben über die Komödie in Versen*, in Johann Christoph Gottsched (hrsg.), «Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von einigen Liebhabern der deutschen Litteratur», cit., 6. Bd., 24. Stück, pp. 98-117. Anche in Id., *Werke. Dritter Theil, herausgegeben von Johann Heinrich Schlegeln ...*, Kopenhagen und Leipzig, im Verlage der Mummischen Buchhandlung, 1764, IV, pp.73-94.]

⁴²³ Cfr. *Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus. Zweyt. Th.. Erste Abhandlung*.

[Horatius, *Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus, mit Kommentar und Anmerkungen nebst einigen kritischen Abhandlungen von R. Hurd. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Johann Joachim Eschenburg*, 2 Bde, Leipzig, bey Engelhart Benjamin Schwickert, 1772, *Zweyter Band, Erste Abhandlung: Über den Begriff von der Poesie überhaupt*, pp. 3-24. L'Epistola ad Pisones e l'Epistola ad Augustum di Orazio sono pubblicate dal reverendo Richard Hurd (1720-1808), futuro vescovo di Worcester, una prima volta separatamente, rispettivamente nel 1749 e nel 1751. Seguono, nel 1753, la prima edizione onnicomprensiva, ovvero – come si evince dal frontespizio – «la seconda edizione, corretta e ampliata», in due volumi (*Q. Horatii Flacci Epistolae ad Pisones, et Augustum: with an English Commentary and Notes: to which are added two Dissertations: the one, on the Provinces of the several Species of Dramatic Poetry; the other on Poetical Imitation. In two volumes. The Second Edition, Corrected and Enlarged*, London, printed for W. Thurlbourne, 1753); nel 1757, una terza edizione, sempre in due volumi, con l'aggiunta di una *Letter to Mr. Mason*; quindi una quarta edizione, in tre volumi, datata 1766, che è quella tradotta in tedesco da Eschenburg (*Q. Horatii Flacci Epistolae ad Pisones, et Augustum: with an English commentary and notes: to which are added critical dissertations. By the Reverend Mr. Hurd. The fourth edition, corrected and enlarged*, London, printed for A. Millar, and W. Thurlbourn and J. Woodyer, 1766).]

LETTERA XXXVI

⁴²⁴ *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens*, p. 144 sgg.

[Johann August Eberhard, *Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens. Eine Abhandlung, welche den von der königl. Akademie der Wissenschaften in Berlin auf das Jahr 1776 ausgesetzten Preis erhalten hat, von Johann August Eberhard, Prediger in Charlottenburg*, Berlin, bey Christian Friedrich Voß, 1776, pp. 144-149.]

⁴²⁵ [Filologo bizantino, uno dei maggiori dell'età dei Paleologi, Demetrio Triclinio commentò ed emendò i tragici: Aristofane, Pindaro, Esiodo, Teocrito.]

⁴²⁶ *Instit. Orat.*, L. X, c. I: «In Comoedia maxime claudicamus [...] licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus abduc habitura gratiae, si inter versus trimetros stetissent» [il corsivo è di Engel].

[«Nella commedia noi Latini specialmente zoppichiamo [...] sebbene si attribuiscono a Scipione Africano le opere di Terenzio (che, d'altra parte, sono squisitissime nel genere comico e avrebbero avuto una leggiadria ancora maggiore se fossero state scritte tutte in trimetri)» (Quintiliano, *Institutio oratoria* ... , trad. it. cit., Libro X, cap. 1, p. 467).]

⁴²⁷ In *Praefat. ad Terent.*: «Mirificum sane magni Rhetoris iudicium! [...] Crederes profecto hominem nunquam scaenam vidisse, nunquam Comoedum partes suas agentem spectavisse. Quid voluit? Quod nec Menander nec ullus Graecorum fecit, Terentius ut faceret? *Ut ira, metus, exultation, dolor, gaudium, et quietae res et turbatae, eodem metro lente agerentur?* Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico spectantium aures vel delassaret vel offenderet? Tantum abest, ut eo pacto *plus gratiae habitura esset fabula*, ut quantumvis bene morata, quantumvis belle scripta, gratiam prorsus omnem perdidisset. Id primi artis inventores pulchre videbant, delectabant ergo varietate ipsa diversaque diverso carmine repraesentabant. Marius Victorinus p. 2500: *nam et Menander in comoediis frequenter a continuatis jambicis versibus ad trochaicos transit et rursus ad jambicos redit*. Non ita tamen agebant veteres, ut uno in aliud plane contrarium repente exilirent, ad jambicos in dactylicos, sed in propinquos trochaicos, ipso transit paene fallente».

[Richard Bentley, *De metris Terentianis*, in Publius Terentius Afer, *P. Terentii Afri Comoediae Recensuit, notasque suas et Gabrielis Faerni addidit Richardus Bentleius*. Editio altera. *Denno recensita, ac Indice amplissimo Rerum & Verborum, tam in Textum quam Notas, aucta*, Amstelaedami, apud R. & J. Wetstenios, & G. Smith, 1727.]

⁴²⁸ *De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi*, p. 79 sgg: «Antiqui jambicos versus trochaicis & anapaesticis soliti fuere alternare, cum varietas delectet & similitudo mater sit satietatis. *Huc accredit, quoad, cum in omni dramatum genere diversorum affectuum & personarum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tanem vitio hodierni comici & tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvantur*. Multo etiam magis id ipsum offenderet, si in hodierna poësi quantitas metrica observaretur. *Nam cum singuli affectus peculiare habeant motus, annon ipsi naturae vis infertur, si contrarios affectus iisdem exprimamus motibus?*» [il corsivo è di Engel]

[Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rythmi*, Oxonii e Theatro Sheldoniano, prostant Londini, apud Rob. Scot Bibliop., 1673, pp. 79-80.]

LETTERA XXXVIII

⁴²⁹ Vedi *supra*, lettera VII.

⁴³⁰ [Si veda: Denis Diderot, *Il padre di famiglia*, II, 2 e II, 6.]

⁴³¹ [Jean Aufresne, al secolo Jean Rival (1728 - 1804), attore svizzero originario di Ginevra, iniziò la sua attività artistica in Normandia intorno al 1757. Recitò poi nei Paesi Bassi, a Ginevra, a Parigi - dove debuttò nel 1765 al Théâtre-Français, vestendo i panni di Augusto nel *Cinna* di Corneille - in Prussia e a Vienna, dove fu insegnante di declamazione di Maria Antonietta d'Austria. Nel 1785 si trasferì in Russia su invito di Caterina II che gli affidò la direzione del Teatro imperiale dell'Ermitage. Come Ekhof, fu fautore di uno stile recitativo più realistico e aderente alla vita.]

LETTERA XXXIX

⁴³² [Si tratta del personaggio del commendatore D'Auvilé, cognato del padre di famiglia, "ribattezzato" D'Aulnoi da Lessing (Denis Diderot, *Der Hausvater. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen*, in Id., *Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Zweyter Theil. Zweyte, verbesserte Ausgabe*, Berlin, bey Christian Friedrich Voß und Sohn, 1781).]

⁴³³ Cfr. *Theater*, Th. 2, p. 313 della nuova traduzione tedesca.

[Denis Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst. An Herrn Grimm*, in Id., *Das Theater des Herrn Diderot*, trad. ted. cit., pp. 313-314. Trad. it.: *Sulla poesia drammatica*, trad. cit., cap. XX,

p. 298: «Volendo, concederei al commendatore, un gallone d'oro, con il bastone da passeggio a becco di corvo».]

⁴³⁴ Lessing spiega il fenomeno adducendo anche ulteriori motivazioni. Cfr. *Hamb. Dramat.*, I. Th., p. 194.

[Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie. Erstes Stück*, Hamburg - Bremen, in Commission bey J. H. Cramer, s. d. [ma 1769], XXV, p. 194. «Raramente» - scrive Lessing in proposito - «un capolavoro viene rappresentato con la stessa maestria con cui è stato scritto: ad essi si conviene più la mediocrità. Forse, perché proprio nella mediocrità le loro qualità possono risaltare meglio; forse, perché la mediocrità ci lascia più tempo e agio per osservarne la recitazione; forse perché nella mediocrità tutto poggia su uno o due personaggi principali, mentre in un lavoro più perfetto ciascuna figura dovrebbe essere impersonata da un attore di primo piano (e se non lo è, rovina la propria parte e insieme anche le altre)» (Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., XXV, p. 127). Ricordiamo, per inciso, che nella *Presentazione* Lessing aveva detto: «[...] taluni lavori mediocri devono essere mantenuti nel repertorio, poiché in essi vi sono alcune parti eccellenti, nelle quali questo o quell'attore può dispiegare tutte le proprie capacità» (Ivi, p. 7).]

LETTERA XL

⁴³⁵ Cfr. *Über die musikalische Malerey*, p. 42.

[Johann Jakob Engel, *Über die musikalische Malerei. An den königl. Capell-Meister Herrn Reichardt*, in Id., *Schriften. Vierter Band. Reden. Ästhetische Versuche*, Berlin, Myliuschen Buchhandlung, 1802, p. 329.]

⁴³⁶ [William Shakespeare, *Giulio Cesare*, trad. it. cit., III, 1, p. 337: «Et tu Brute? ... Allora cadi, Cesare!».]

⁴³⁷ *Theater*, ed. cit., Th. 2, p. 250.

[Denis Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst. An Herrn Grimm*, in Id., *Das Theater des Herrn Diderot*, trad. ted. cit., p. 250. Trad. it.: *Sulla poesia drammatica*, trad. cit., cap. XI, p. 272. Riportiamo di seguito il passo citato da Engel. Utilizzeremo il carattere corsivo per indicare le parole o i passaggi che differiscono dalla *lectio* engeliana, che saranno riportati, subito dopo, tra parentesi quadre: «*Man muß sich an dem Rande der Bühne eine große Mauer vorstellen* [man stelle sich an dem äussersten Rande der Bühne eine große Mauer vor], durch die das Parterre abgesondert wird; man muß spielen [spiele], als ob der Vorhang gar nicht aufgezogen würde».]

⁴³⁸ Vedi *supra*, lettera X.

⁴³⁹ [Jean-François Marmontel, *Zemire und Azor: Eine Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen. Nach dem Französischen des Marmontel*, trad. ted. cit., II, 6, p. 24.]

⁴⁴⁰ Atto III, p. 112.

[Joseph Marius von Babo, *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern*, cit., III, p. 112.]

⁴⁴¹ [Ivi.]

LETTERA XLI

⁴⁴² [Joseph Marius von Babo, *Otto von Wittelsbach, Pfalzgraf in Bayern*, cit., III, p. 110.]

⁴⁴³ [Ivi, pp. 111-112.]

⁴⁴⁴ Vedi *supra*, Lettera XV.

LETTERA XLII

⁴⁴⁵ IV, 2, vol. 12 della traduzione di Eschenburg, p. 473.

[William Shakespeare, *Willhelm Shakespears Schauspiele. Neue Ausgabe von Johann Joachim Eschenburg. Zwölfter Band. Drey Trauerspiele: Romeo und Julie. Macbeth. Othello ...*, Zürich, Orell, Geßner, Fueßli und Compagnie, 1777, IV, 2, p. 473. Trad. it.: *Otello*, traduzione di

Salvatore Quasimodo, in Id., *Teatro completo. 4: Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1992, IV, 2, pp. 475-495.]

⁴⁴⁶ Ivi, scena 1, p. 466 sgg.

[William Shakespeare, *Otello*, trad. it. cit., IV, 1, pp. 451-474.]

LETTERA XLIII

⁴⁴⁷ Cfr. *Essays and Treatises on several Subjects*, vol. III, p. 253: «If we consider the human mind, we shall observe, that, with regard to the passions, it is not like a wind-instrument of music, which, in running over all the notes, immediately loses the sound, when the breath ceases; but rather resembles a string-instrument, where, after each stroke, the vibrations still retain some sound, which gradually and insensibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the passions, in comparison, are flow and restive: for which reason, when any object is presented, which affords a variety of views to the one and emotions to the other; tho' the fancy may change its views with great celerity; each stroke will not produce a clear and distinct note of passion, but the one passion will always be mixed and confounded with the other».

[David Hume, *A Dissertation on the Passion*, in Id., *Essays and Treatises: on several Subjects. By David Hume, Esq.; In four Volumes*, London, printed for A. Millar, and A. Kincaid and A. Donaldson, 1760, Third Volume, Sect. I, pp. 253-254. Trad. it.: *Dissertazione sulle passioni*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di Eugenio Lecaldano, Roma - Bari, Editori Laterza, 1992, vol. II, sezione I, 3: «Se ora consideriamo la mente umana, troveremo che, per quanto riguarda le passioni, essa non è come uno strumento musicale a fiato che, mentre si scorre su tutte le note, perde il suo suono non appena si interrompe il soffio; la mente rassomiglia piuttosto a uno strumento a corde in cui, dopo ogni tocco, le vibrazioni trattengono ancora un po' il suono, che si indebolisce gradualmente e insensibilmente. L'immaginazione è estremamente veloce e agile; le passioni al confronto, sono invece lente e restie; per questa ragione, quando si presenta un oggetto che provoca da un lato punti di vista diversi e dall'altro diverse emozioni, se l'immaginazione riesce a mutar d'opinione con gran rapidità, ogni tocco non produrrà invece una chiara e distinta nota di passione: al contrario, una passione sarà sempre mescolata e confusa con l'altra».]

⁴⁴⁸ Cfr. *Grunds. der Kritik*, Th. I, p. 160 sgg. della nuova edizione tedesca.

[Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, trad. ted. cit., 1. Band, II. Capitel: *Von Bewegungen und Leidenschaften*, pp. 160-161.]

⁴⁴⁹ [Joseph August von Törring, *Agnes Bernauerin. Ein vaterländisches Trauerspiel in 5 Aufzügen*, cit., I, 5, pp. 18-22.]

⁴⁵⁰ [Ivi, IV, 3, pp. 77-82.]

⁴⁵¹ [Christoph Martin Wieland, *Alceste. Ein Singspiel in fünf Aufzügen*, cit., I, pp. 3-15.]

⁴⁵² Cfr. II, 5.

[Jean Racine, *Fedra*, introduzione di Marguerite Yourcenar, traduzione e cura di Roberto Carifi, Milano, Feltrinelli, 2008, II, 5, p. 55.]

⁴⁵³ [Ivi: «Dei! Che sento? Avete forse scordato / che Teseo, mio padre, è a voi sposato?»]

⁴⁵⁴ [Ivi, pp. 55-57: «Perdonate, signora; confesso, con rossore, / Un discorso innocente accusavo per mio errore. / La vergogna la vostra vista più non sostiene; / Vado... ».]

⁴⁵⁵ [Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le comédien. Ouvrage divisé en deux parties. Par M. Rémond de Sainte-Albine. Nouvelle Édition, augmentée & corrigée*, cit., Seconde partie: *Des secours que les Comédiens doivent emprunter de l'Art, chapitre X: Dans lequel, aux principes déjà établis sur la vérité de la Récitation & de l'Action, on ajoûte quelques precepts importants*, §: *De la Gradation*, p. 207. Trad. it.: *L'attore*, trad. cit., Seconda parte: *Degli aiuti che i comédiens devono trarre dall'arte, Capitolo X: In cui, ai principi già stabiliti sulla verità della declamazione e dell'azione, si aggiungono alcuni importanti precetti*, §: *Della gradazione*, p. 341.]

⁴⁵⁶ [Jean Racine, *Fedra*, trad. it. cit., II, 5, p. 57: «Ah! Crudele! Mi hai capita anche troppo bene! / Abbastanza ti dissi da sottrarti all'errore».]

⁴⁵⁷ [Ivi, p. 55: «Da che giudicate che ne abbia perduta la memoria. / Avrei smarrito, principe, ogni cura di mia gloria?».]

⁴⁵⁸ *Olint und Sophron.*, III, 3.

[Johann Friedrich von Cronegk, *Olint und Sophronia. Ein Trauerspiel*, in Id., *Des Freyherrn Johann Friederich von Cronegk Schriften. Erster Band*, Leipzig, bey Johann Christoph Posch, 1760, III, 3, p. 332. Cronegk compose solo i primi quattro atti della tragedia *Olint und Sophronia*: «il resto», per dirla con le parole di Lessing, «è opera di una penna viennese, - e dico "penna", poiché non è facile distinguervi l'opera di un cervello. Questo "collaboratore", secondo ogni probabilità, ha condotto in porto la vicenda in modo del tutto diverso da come avrebbe voluto l'autore» (Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., II, p. 16). La «penna viennese» vituperata da Lessing è Cassian Anton von Roschmann-Hörburg (1739-1806), archivista, che portò a termine il lavoro in occasione della rappresentazione viennese del 1764 dell'*Olint und Sophronia*. Nel 1768 anche Friedrich Wilhelm Gotter elaborò una conclusione del dramma di Cronegk, che tuttavia non fu mai data alle stampe.]

⁴⁵⁹ Cfr. *Hamb. Dramat.*, primo vol., puntata 5.

[Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. cit., V, p. 31: «Tutto è in lei contraddittorio», scrive alla lettera Lessing riferendosi al personaggio di Clorinda, «ed ella passa sempre da un estremo all'altro». Poco prima aveva definito, senza mezzi termini ed alquanto impietosamente, la Clorinda di Cronegk «una donna davvero insulsa, scostante e odiosa», che ciò non di meno - così Lessing - è «l'unica figura che ci interessi in questo lavoro». In quanto pur avendo Cronegk fallito nell'intento di creare «una bella natura», è innegabile che «questa natura, per greve e goffa che possa risultare, produce in noi un certo effetto». La ragione per cui ciò accade è che «gli altri personaggi non hanno alcun carattere e che è più facile simpatizzare con una virago che con dei visionari sperduti nelle nuvole. Solo verso la fine, quando anch'ella si uniforma al tono esaltato di quelli, finisce per diventare indifferente e stucchevole».]

⁴⁶⁰ P. 212: «L'art de passer adroitement d'un mouvement à l'autre est difficile. Il l'est sur tout, lorsque ces mouvemens se détruisent l'un l'autre avec une extreme rapidité, ainsi que dans ces endroits de la Tragédie de Zaïre:

O nuit, nuit effroyable!
 Peux-tu prêter ton voile à des pareils forfaits?
 Zaïre! L'infidele! Après tant de bienfaits!»
 J'aurois d'un oeil serain, d'un front inalterable,
 Contemplé de mon rang la chute épouvantable.
 J'aurois su dans l'horreur de la captivité
 Conserver mon courage & ma tranquillité.
 Mais me voir, à ce point, trompé parce que j'aime!
 Helas! Le crime veille, & son horreur me suit.
 A ce coupable excès porters a hardiesse!
 Tu ne connoissois pas mon coeur & ma tendresse,
 Combien je t'adorois; quels feux - Ah Corasmin,
 Un seul de ses regards auroit fait mon destin.
 Je ne pus être heureux, ni souffrir que par elle.
 Prens pitié de ma rage! Oui, cours - Ah! La Cruelle!
 Voilà les premiers pleurs, qui coulent de mes yeux.
 Tu vois mon sort. Tu vois la honte, ou je me livre.
 Mais ces pleurs sont cruels, & la mort va les suivre.
 Plains Zaïre! Plains-moi! L'heure approche ces pleurs,
 Du Sang, qui va couler, sont les avant-coureurs.

[Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le comédien*, cit., Seconde partie: *Des secours que les Comédiens doivent emprunter de l'Art*, chapitre X: *Dans lequel, aux principes déjà établis sur la*

verité de la Récitation & de l'Action, on ajoûte quelques precepts importants, §: De l'art de nuer les passages d'un mouvement à l'autre, pp. 212-214. Trad. it.: L'attore, trad. cit., Seconda parte: Degli aiuti che i comédiens devono trarre dall'arte, Capitolo X: In cui, ai principi già stabiliti sulla verità della declamazione e dell'azione, si aggiungono alcuni importanti precetti, §: Dell'arte di sfumare i passaggi da un'emozione all'altra, pp. 342-343: «L'arte di passare abilmente da un moto interiore all'altro è difficile; lo è soprattutto quando si distruggono a vicenda con estrema rapidità, così come in questi passi della stessa tragedia:

O notte, notte orribile!
Puoi prestare il tuo velo a simili misfatti?
Zaïre!... l'infedele!... Dopo tanti benefici!
Avrei con occhio sereno, con fronte inalterabile,
contemplato la caduta spaventosa del mio rango;
avrei saputo, nell'orrore della cattività,
conservare il coraggio e la tranquillità.
Ma vedermi a tal punto ingannato da ciò che amo!
Ahimè! Il crimine veglia, e mi segue il suo orrore.
A questo colpevole eccesso portare la sua audacia!
Tu non conoscevi il mio cuore e la mia tenerezza,
quanto ti adoravo; quali fuochi... Ah! Corasmin,
un suo solo sguardo avrebbe fatto il mio destino.
Io non posso esser felice né soffrire che per lei.
Abbi pietà della mia rabbia. Sì, corri... Ah! la crudele!
Ecco i primi pianti che mi scorrono dagli occhi.
Tu vedi la mia sorte. L'onta cui mi abbandono.
Ma questi pianti sono crudeli, e li seguirà la morte.
Piangi Zaïre, piangimi. L'ora si avvicina; i pianti,
del sangue che scorrerà, sono i precursori».]

LETTERA XLIV

⁴⁶¹ Cfr. «Hessische Beyträge zur Gelehrsamkeit und Kunst», St. 3, n. 4: *Vom plötzlichen Übergange der Seele aus einem Entgegengesetzten in das andre.*

[Dietrich Tiedemann, *Vom plötzlichen Übergange der Seele aus einem Entgegengesetzten in das andre*, in «Hessische Beyträge zur Gelehrsamkeit und Kunst», III, 1784, p. 413. Storico della filosofia e psicologo, già professore di lingue antiche al Collegium Carolinum di Kassel, nel 1786 Dietrich Tiedemann (1748 - 1803) divenne titolare della cattedra di filosofia e lingua greca presso l'università di Marburgo. Vasta eco ebbero presso i contemporanei in particolar modo i suoi lavori di storia della filosofia (tra questi erano: *System der stoische Philosophie*, 3 voll., Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich, 1776; *Geist der speculativen Philosophie von Thales bis Berkeley*, 6 voll., Marburg, Neue Akademische Buchhandlung, 1791-1797; *Theätet, oder über das menschliche Wissen, ein Beitrag zur Vernunftkritik*, Frankfurt a. M., Narrentrapp und Venner, 1794).]

⁴⁶² [Ivi, pp. 413-414.]

⁴⁶³ Sull'argomento si vedano Hume e Home nei luoghi già citati.

⁴⁶⁴ Cfr. *G. d. K.*, 1. Th, p. 174 segg.

[Si veda Henry Home, *Grundsätze der Kritik*, trad. ted. cit., pp. 174-177.]

⁴⁶⁵ [William Shakespeare, *The Merchant of Venice*, trad. it.: *Il mercante di Venezia*, traduzione di Sergio Perosa, in Id., *Teatro completo. 2: Le commedie romantiche*, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1987, III, 1, pp. 57-58.]