

Sandra Pietrini

## LA TRATTATISTICA SPAGNOLA SULLA RECITAZIONE TRA SETTECENTO E OTTOCENTO

### *I primi studi. L'influenza italiana e francese*

Oggetto di questa indagine è la trattatistica spagnola sulla recitazione, dalla fine del Settecento fino agli sviluppi successivi nel corso dell'Ottocento, allorché conosce una grande diffusione e si lega alle tematiche elaborate in area italiana, francese e tedesca. Con questo saggio non intendo offrire un quadro complessivo ed esauriente della produzione spagnola, né addentrarmi nell'estrema varietà di tematiche affrontate dai teorici, ma soltanto proporre alcune riflessioni iniziali, soffermandomi su alcune questioni che non hanno ancora ricevuto l'attenzione che meritano.

Le prime osservazioni sulla recitazione di ambito spagnolo sono inserite all'interno di scritti più generici o a progetti di riforma del sistema teatrale, che sono ricorrenti già fin dalla fine del Settecento. Nel corso del secolo, era fra l'altro emersa un'attenzione crescente ai principi neoclassici, ovvero all'adeguamento delle scene spagnole ai principi regolatori che caratterizzavano il teatro francese. Strettamente correlata a questa esigenza di "normalizzazione" e allontanamento dalla tradizione barocca è la ricerca della naturalezza, che si impone come principio essenziale nelle riflessioni dei trattatisti. Dal punto di vista della recitazione, si collega alla polemica contro lo stile ridondante e artificioso della grande stagione barocca. La perdurante eredità del *siglo de oro* determina un atteggiamento di rifiuto da parte degli illuministi, che vedono nell'illusione scenica e nella verosimiglianza i principali antidoti alle stravaganze di un teatro ricco di artifici. Nel corso del Settecento, la verosimiglianza diverrà un vero e proprio imperativo estetico, che viene applicato in primo luogo alla drammaturgia. In tre brevi saggi dal titolo *Desengaños al teatro español* (1762-1763), Fernández de Moratín critica per esempio le esagerazioni del teatro barocco e del teatro religioso, considerando la verosimiglianza un criterio indispensabile innanzitutto alla drammaturgia. Moratín, che era un fautore dei principi neoclassici e delle regole, si domanda infatti: a che serve che gli attori si sforzino di far sembrare vera un'azione finta se il poeta ha disseminato la propria opera di assurdità e stravaganze poco credibili?<sup>1</sup>

Strettamente associata alla verosimiglianza, anche la naturalezza verrà sempre più spesso invocata come una qualità necessaria al teatro e alla recitazione, che comincia ad essere considerata l'elemento fondante della rappresentazione. E' degno di nota il

---

<sup>1</sup> Vedi Nicolás Fernández de Moratín, *Desengaños al teatro español*, a cura di D. Th. Gies e M. A. Lama, Madrid, Castalia, 1996, p. 151. La datazione che è stata proposta per i tre scritti è 1762-1763. Vedi anche D. Th. Gies, *Nicolás Fernández de Moratín*, Boston, Twayne, 1979. Per una visione complessiva del teatro e dei gusti del pubblico dell'epoca, e in particolare della drammaturgia, vedi R. Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández de Moratín*, Tarbes, Saint-Joseph, 1970.

fatto che nei primi riformisti del teatro la naturalezza si lega con l'intento di epurare la scena dalle eredità della tradizione barocca, e dunque – paradossalmente – con la volontà di introdurre i principi neoclassici. Questa nuova tendenza ebbe delle ripercussioni anche sulla recitazione. Mentre nel Seicento l'attore era talvolta ridotto a elemento meramente figurativo dell'apparato spettacolare, apprezzabile solo in relazione al registro vocale (non a caso, si andava a *oír* una commedia), nel secolo successivo la recitazione iniziò ad essere rivalutata come strumento espressivo anche dal punto di vista visivo. Esaurita la lunga stagione dell'illusionismo barocco, fondato sull'estetica della meraviglia e sul virtuosismo spettacolare dei mutamenti scenografici, la messa in scena viene ormai percepita come una cornice generica al nucleo essenziale del dramma, che si identifica con il testo e vede nell'attore un mezzo comunicativo privilegiato della parola poetica anche attraverso la gestualità.

All'assoluta necessità dell'illusione scenica si appella per esempio Ignacio de Luzán, un letterato che ricoprì varie cariche pubbliche e istituzionali. Fautore del neoclassicismo, Luzán aveva già cercato di promuovere l'introduzione delle tre unità aristoteliche sulla scena spagnola nella *Poética ó reglas de la poesia* (1737).<sup>2</sup> Dal soggiorno parigino, riportò poi una serie di osservazioni sui costumi francesi, sullo sviluppo artistico, letterario e filosofico, ma anche sui progressi delle scienze e della tecnica. Nelle *Memorias literarias de Paris* (1751), traccia infatti un quadro complessivamente positivo del teatro francese, a cui la scena spagnola dovrebbe cercare di somigliare.<sup>3</sup> Luzán critica l'impostazione stilistica della drammaturgia francese, fondata su un'affettazione magniloquente e sentenziosa, che definisce «falso sublime» e che ritiene un pericoloso allontanamento dalla naturalezza, ma riferendosi più specificamente alla pratica teatrale, apprezza invece la preparazione degli attori francesi, che a differenza di quelli spagnoli conoscono a memoria la loro parte e ricorrono raramente all'ausilio del suggeritore.<sup>4</sup>

Decisamente attento alle novità culturali, Ignacio de Luzán dimostra di conoscere anche il versante della trattatistica sull'attore, e in particolare *Le Comédien* di Rémond de Sainte-Albine, che era stato pubblicato pochi anni prima.<sup>5</sup> Sostiene di averlo letto attentamente senza riuscire tuttavia a trovarvi «né il metodo né la chiarezza auspicati», mentre apprezza il trattato sull'arte del teatro di François Riccoboni, di cui riproduce anche alcune pagine.<sup>6</sup> Ignacio de Luzán apre dunque la strada alle successive traduzioni e divulgazioni della trattatistica europea sull'attore. Pochi anni dopo, nel 1763, verranno per esempio pubblicati in traduzione spagnola i primi sei capitoli del saggio di Luigi Riccoboni, *De la reformation du théâtre*, a cura di Francisco Mariano Nifo.<sup>7</sup>

<sup>2</sup> Ignacio de Luzán, *Poética ó reglas de la poesia*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.

<sup>3</sup> Ignacio de Luzán, *Memorias literarias de Paris*, Madrid, Don Gabriel Ramirez, 1751.

<sup>4</sup> Ivi, p. 95 e pp. 115-116.

<sup>5</sup> Pierre Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Paris, Desaint & Saillant et Vincent fils, 1747. La seconda edizione è del 1749.

<sup>6</sup> Ignacio de Luzán, *Memorias literarias de Paris*, cit., pp. 118-119 sgg. Si tratta delle pagine relative ai movimenti delle braccia che l'attore dovrebbe eseguire in modo naturale, senza sforzo, e facendoli partire dalla spalla.

<sup>7</sup> Luigi Riccoboni, *De la reformation du théâtre*, Paris, 1743. I primi sei capitoli tradotti da Francisco Mariano Nifo apparvero in «Diario estrangero» tra il 7 giugno 1763 e il 19 luglio 1763. Ispirandosi ai periodici parigini, il settimanale ospitava anche recensioni teatrali e cronache degli spettacoli, che iniziarono così a essere pubblicate anche in Spagna.

La nuova cultura estetica illuminista implicava l'adozione da parte degli attori di un nuovo stile, meno affettato e amplificato nella tragedia, meno volgare e buffonesco nella commedia. Negli ultimi decenni del secolo, le convenzioni teatrali tradizionali cominciarono anche ad essere percepite come antiquate e inadeguate alle nuove pretese di verosimiglianza. La scena spagnola presentava fra l'altro molte infrazioni all'illusione scenica determinate proprio dal comportamento degli attori. Nel 1784 uscì un articolo anonimo dal titolo *Reflexiones sobre el Estado de la Representación ó Declamación en los Teatros de esta Corte*.<sup>8</sup> Sebbene in forma sintetica, lo scritto contiene interessanti osservazioni sulla pratica scenica dell'epoca e introduce varie questioni destinate ad essere rilanciate dai successivi trattati sulla mimica. L'autore critica alcuni comportamenti discutibili, come l'abitudine dei comici di fare cenni di cortesia o di intesa agli spettatori, la presenza negli spazi fra le quinte di attori e inservienti del teatro e la mancanza di una controcena adeguata, con i comici che parlottano fra di loro piuttosto che far finta di ascoltare o, al contrario, ascoltano intenti un presunto soliloquio.<sup>9</sup>

L'autore deplora inoltre la mancanza di scuole adeguate di recitazione, come esistono invece in Francia, e sostiene che proprio l'assenza di una serie di regole definite impedisce di riconoscere nella declamazione teatrale un'arte. Non parte da un tentativo di stabilire categorie espressive su cui fondare la mimica, ma propone una serie di suggerimenti pratici, di buon senso, agli attori, dalla necessità di adeguare la recitazione alla condizione sociale del personaggio alle incongruenze storiche nei costumi. Con una visione decisamente moderna, critica anche la mancanza di uno stile unitario della rappresentazione, non soltanto in relazione ai costumi, ma anche all'interpretazione degli attori.<sup>10</sup>

Nelle *Reflexiones* viene introdotta anche un'altra questione cruciale, destinata ad avere un'importanza crescente nell'Ottocento: l'opportunità di una partecipazione emotiva o, al contrario, di una recitazione fondata sull'autocontrollo. In verità queste prime riflessioni sulla recitazione non approfondiscono affatto il problema, in Francia era emerso con la reazione di Diderot alla tesi emozionalista attribuita a Rémond de Sainte-Albine e aveva già assunto un'articolazione degna della sua complessità.<sup>11</sup> Nel resto d'Europa, la questione dell'immedesimazione sarà rilanciata soprattutto nell'Ottocento, dopo la pubblicazione del *Paradoxe sur le comédien*. Fin dalla fine del Settecento iniziano comunque a farsi strada in Spagna riflessioni sparse sul

---

<sup>8</sup> Lo scritto *Reflexiones sobre el Estado de la Representación ó Declamación en los Teatros de esta Corte* è apparso nel «Memorial Literario» (marzo 1784, pp. 117-129), ed è stato ripubblicato in José Antonio de Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*, a cura di Ch. Davis e J. E. Varey, Tamesis, Woodbridge, 2007, pp. 282-287. Oltre ad interessarsi alla letteratura drammatica e alla storia del teatro per curiosità intellettuale, Armona y Murga si occupò anche della regolamentazione del teatro a Madrid, con l'incarico di «Juez Protector»: sovrintendeva allo svolgimento delle rappresentazioni garantendo l'ordine pubblico, controllava il repertorio, la formazione delle compagnie e il comportamento degli attori.

<sup>9</sup> Vedi l'introduzione di Charles Davis al volume José Antonio de Armona y Murga, *Memorias cronológicas sobre el origen de la representación de comedias en España (año de 1785)*, cit., p. 8.

<sup>10</sup> Vedi *Reflexiones sobre el Estado de la Representación ó Declamación en los Teatros de esta Corte*, cit., p. 285.

<sup>11</sup> Diderot aveva conosciuto il trattato di Rémond de Sainte-Albine per vie indirette, nella traduzione fatta da Sticotti della sua rielaborazione ad opera dell'inglese John Hill. Sulle formulazioni delle due opposte teorie, quella dell'immedesimazione e quella della recitazione a freddo da parte dei teorici del Settecento, vedi C. Vicentini, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, vol. II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, pp. 5-47.

processo interpretativo, che vede nell'attore un *medium* essenziale fra la scrittura drammatica e la rappresentazione.

L'autore delle *Reflexiones* sostiene che il presupposto fondamentale della recitazione è «l'intelligenza del testo e l'esatta imitazione di ciò che contiene».<sup>12</sup> Sembra quasi voler distinguere il momento della concezione, che affida alla razionalità e all'intelligenza, e il momento dell'esecuzione, fondato sull'imitazione esteriore dei gesti e atteggiamenti che il personaggio dovrebbe compiere in base alle proprie caratteristiche. Ma l'intento, come del resto precisa, è pur sempre la mozione degli affetti negli spettatori, che idealmente raggiunge la sua massima efficacia allorché gli attori si immedesimano totalmente nella parte. Propone infatti una mitologia del mestiere destinata ad essere rilanciata a lungo, e a convivere con più complesse e argomentate riflessioni, riferendo l'aneddoto secondo il quale Quintiliano avrebbe visto un attore uscire dal teatro piangendo vere lacrime dopo aver interpretato una tragedia. In nota, riporta inoltre alcuni aneddoti relativi ad attori della sua epoca, come María Ignacia Ibañez e Vicente Merino, che racconta di aver visto immedesimarsi nel personaggio al punto da riprodurre i sintomi involontari delle emozioni, come il pianto e il pallore del volto.<sup>13</sup>

Anche per quanto riguarda il comportamento in scena gli ultimi anni del Settecento costituirono un momento cruciale di svolta. I tentativi di adeguare le scene ai principi del neoclassicismo, fino ad allora sostanzialmente falliti, si fecero sempre più concreti, legandosi a una maggiore conoscenza diretta del sistema teatrale francese. Fu soprattutto a partire dagli ultimi anni del Settecento che la Spagna divenne sempre più attenta a quanto veniva pubblicato nel resto d'Europa in materia teatrale. Se il *Paradoxe sur le comédien* di Diderot uscì in Spagna nel 1830, lo stesso anno della sua pubblicazione a Parigi, nel frattempo, erano stati tradotti e divulgati altri trattati francesi, italiani e tedeschi: quello di Luigi Riccoboni nel 1763, quello di François Riccoboni nel 1783,<sup>14</sup> quello di Francesco Milizia nel 1789,<sup>15</sup> quello di Lauriso Tragiense nel 1798.<sup>16</sup> Un'influenza determinante per lo sviluppo delle teorie della mimica in Spagna ebbe la divulgazione delle *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jacob

---

<sup>12</sup> «la inteligencia del papel y exacta imitacion de lo que encierra». *Reflexiones sobre el Estado del a la Representación ó Declamación en los Teatros de esta Corte*, cit., p. 282.

<sup>13</sup> Vedi ivi e nota.

<sup>14</sup> François Riccoboni, *L'art du théâtre à Madame \*\*\**, Paris, Simon et Giffard, 1750. *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.*, traduzione spagnola a cura di José de Resma, Madrid, Ibarra, 1783. José de Resma è lo pseudonimo di Ignacio Meras y Queipo de Llano.

<sup>15</sup> Francesco Milizia, *Del teatro*, In Venezia, Giambatista Pasquali, 1773 (seconda edizione). *El teatro*, traduzione spagnola a cura di José Francisco Ortíz y Sanz, Madrid, Imprenta Real, 1789. José Francisco Ortíz y Sanz era un erudito, accademico e bibliotecario, che si interessava in particolare alla cultura italiana e all'architettura teatrale.

<sup>16</sup> Lauriso Tragiense, *De i vizji e de i difetti del moderno teatro e del modo di correggergli, e d'emendarli*, In Roma, Pagliarini, 1753. La traduzione spagnola, curata da Santos Díez González e Manuel de Valbuena, è intitolata *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro modernoy el modo de corregirlos y enmendarlos*, Madrid, Imprenta Real, 1798.

Engel, che furono parzialmente tradotte e pubblicate fra il 1789 e il 1790 attraverso una serie di articoli dal titolo *Cartas sobre el gesto, la pantomima y la acción teatral*.<sup>17</sup>

In relazione all'attore, la ricerca della naturalezza assumerà un senso stilistico più preciso nei trattati spagnoli della prima metà dell'Ottocento. Il riferimento più o meno implicito è l'eccesso di enfasi retorica e di magniloquenza della tragedia. La naturalezza, come precisa l'attore Carlos Latorre in un suo breve scritto sulla recitazione del 1839, *Noticias sobre el arte de la declamación*, non esclude un certo grado di amplificazione e nobilitazione della realtà. Ma soprattutto non è da intendersi come una qualità inerente al comportamento dell'attore, bensì a quello del personaggio.<sup>18</sup>

Apprezzato soprattutto per le sue interpretazioni di eroi tragici, Latorre incarna perfettamente le contraddizioni intrinseche dell'attore romantico, in bilico fra idealizzazione neoclassica e ricerca del dettaglio realistico.<sup>19</sup> Primo interprete di Don Juan nel dramma di José Zorrilla, Latorre si distinse nel rappresentare personaggi tormentati e violenti. Il suo breve trattato, che fu ripubblicato almeno due volte, di cui l'ultima nel 1883, mostra tuttavia la ricerca di un'equidistanza fra gli opposti, ovvero di un equilibrio stilistico che corrisponde anche a un tentativo di mediazione fra immedesimazione e distacco.<sup>20</sup> Preponderante è la lezione del teatro francese, che ebbe modo di conoscere grazie ai suoi soggiorni parigini, e in particolare del grande attore François-Joseph Talma. Gran parte delle *Noticias* sono in effetti una traduzione fedele delle *Réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique* di Talma, che erano state pubblicate per la prima volta nel 1825.<sup>21</sup> Latorre riprende innanzitutto l'idea, comunque piuttosto diffusa, che l'attore è l'interprete dell'autore (Talma impiega addirittura il termine *traducteur*), di cui deve completare il pensiero con la recitazione.<sup>22</sup> Latorre ripropone fedelmente molti passi delle riflessioni (per esempio quando osserva che i grandi personaggi invasi dalla passione usano un linguaggio elevato, che è tuttavia lo stesso della natura, che l'espressione degli stessi sentimenti sarà diversa nelle varie classi sociali e che l'attore deve sapere coniugare intelligenza e sensibilità).<sup>23</sup> Ma l'elenco dei prestiti occulti sarebbe lungo: di fatto il trattato di Latorre non è altro che una traduzione parziale, e in parte rivisitata, delle riflessioni di Talma, dalla quale l'attore spagnolo si limita a eliminare i passi che si riferiscono

<sup>17</sup> Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 voll., Berlin, Mylius, 1785-1786. Le prime 25 lettere del trattato furono date alle stampe in «Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa» fra il 24 agosto 1789, data di apparizione della prima, e l'8 novembre 1790, in cui uscì la venticinquesima.

<sup>18</sup> Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación*, Madrid, Yenes, 1839. Recentemente pubblicato in Á. Martínez Roger (a cura di), *Maestros del Teatro*, Madrid, RESAD, 2006, pp. 123-133. Vedi p. 125.

<sup>19</sup> Vedi J. Dowling, *El anti-don Juan de Ventura de la Vega*, in *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, a cura di A. M. Gordon e E. Rugg, Toronto, Toronto University Press, 1980, pp. 215-218.

<sup>20</sup> Vedi F. Doménech Rico, *Introducción*, in Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación*, cit., p. 118.

<sup>21</sup> François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et sur l'art dramatique*, Paris, Tenré, 1825.

<sup>22</sup> «Associés aux grands auteurs, les acteurs sont pour eux plus que des traducteurs; le traducteur n'ajoute rien à la pensée de l'auteur qu'il traduit; le comédien, en se mettant fidèlement à la place du personnage qu'il représente, doit compléter la pensée de l'auteur don't il est l'interprète». Cito dall'edizione François-Joseph Talma, *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Fontaine, 1856, p. 4

<sup>23</sup> Cfr. Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación*, cit., pp. 125 sgg., and François-Joseph Talma, *Réflexions de Talma sur Lekain et sur l'art théâtral*, cit., p. 23 sgg. e p. 34.

espressamente a Lekain. Del resto, l'abitudine a utilizzare in modo molto disinvolto le fonti si ritrova nella trattatistica spagnola abbastanza spesso. Talma fu poi un punto di riferimento costante per alcuni trattatisti, fra cui Andrés Prieto, che lavorò a lungo accanto al suo maestro Isidoro Máiquez ed elaborò la sua complessa e innovativa teoria di recitazione anche grazie alla conoscenza della scena francese. Prieto, che fu anche fra i primi interpreti degli eroi shakespeariani, conosceva bene le *Réflexions sur Lekain* di Talma, a cui fa più volte riferimento nel suo trattato *Teoría del arte dramático*.<sup>24</sup>

Allievo di Latorre, Julián Romea apparteneva alla generazione successiva e si trovò perciò a confrontarsi con un diverso repertorio, molto più incentrato sulla drammaturgia borghese. Il suo *Manual de declamación* ottenne un grande successo, almeno a giudicare dalle varie edizioni in cui fu riproposto.<sup>25</sup> La prima, del 1859, era destinata agli alunni del Real Conservatorio di Madrid. L'impostazione didattica è particolarmente evidente, al punto di stravolgere l'impianto tradizionale del genere. Romea esordisce dicendo che non si propone di scrivere un trattato di declamazione, poiché li ritiene inutili, e propone infatti un manuale scolastico strutturato sotto forma di domande e risposte, sia nella parte dedicata all'exkursus storico sia in quella più specificamente relativa al registro espressivo, vocale e gestuale. Nonostante alcune aggiunte e modifiche, questa impostazione di fondo rimase invariata nelle diverse edizioni. Il manuale di Romea è particolarmente interessante poiché contiene una contraddizione esemplare, che in grado minore si ritrova in altri trattati. Alla domanda se sia possibile insegnare a recitare, l'autore risponde in modo negativo, ritenendo che l'attore, come il poeta, debba possedere doti naturali.<sup>26</sup> Precisa tuttavia che neanche queste sono sufficienti, poiché è necessaria una guida, ovvero altre conoscenze che l'attore potrà acquisire grazie a una scuola di declamazione. Una sorta di contraddizione intrinseca, dietro la quale si cela il tentativo di conciliare il mito dell'attore creativo, dotato di doti naturali, e la nuova necessità di regolamentarne l'attività mediante l'insegnamento. Anche gli attori più legati a una mitologia del mestiere si adeguano infatti all'idea di un'istituzionalizzazione didattica dell'arte della recitazione, che intorno alla metà del secolo è ormai imperante.

### **Progetti di riforma alla fine del Settecento**

Il nesso fra la nascita di una trattatistica per l'attore e l'istituzione di scuole specifiche appare in effetti particolarmente stretto.<sup>27</sup> L'esigenza di una riforma teatrale che partisse dalle istituzioni era particolarmente sentita e fin dalla fine del Settecento erano emersi vari progetti di scuole per attori ispirate al modello francese.

<sup>24</sup> Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, a cura di J. Vellón Lahoz, Madrid, Fundamentos, 2001. Il titolo completo del manoscritto conservato presso la Biblioteca Nacional di Madrid è *Teoría del arte cómico y elementos de oratoria y declamación para la enseñanza de los alumnos del Real Conservatorio de María Cristina*.

<sup>25</sup> Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid*, Madrid, F. Abieroso, 1859. La terza e la quarta edizione sono, rispettivamente, del 1865 e del 1879. Romea pubblicò anche *Ideas generales sobre el Arte del Teatro*, Madrid, F. Abienzo, 1858, e *Los Héroes en el teatro. Reflexiones sobre la manera de representar la tragedia*, Madrid, F. Abienzo, 1866.

<sup>26</sup> Vedi ivi (1879), p. 107.

<sup>27</sup> Vedi G. Soria Tomás, *La Escuela de Declamación Española: antecedentes y fundación*, in Á. Martínez Roger (a cura di), *Maestros del Teatro*, cit., pp. 33-75.

La prima scuola di cui abbiamo notizia è quella savigliana di Pablo de Olavide, fondata nel 1768, di cui si può vedere una continuazione nel 1770 nei Teatros de los Reales Sitios, istituiti grazie all'intervento del conte di Aranda.<sup>28</sup> Un'altra scuola di cui si hanno vaghe notizie. Databile intorno al 1790 è poi il progetto presentato da Aguirre di una casa-studio per attori, probabilmente mai realizzata.<sup>29</sup> Un accenno alla necessità di migliorare la professionalità dei comici, istituendo l'insegnamento dell'arte della declamazione si trova anche nella *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* di Gaspar Melchor de Jovellanos, la cui prima stesura risale al 1790.<sup>30</sup>

Ma nel complesso le auspiccate riforme fallirono, e anche i tentativi di creare un repertorio di commedie regolari, rispettose dei principi neoclassici, non ebbero successo, anche perché il pubblico popolare non ne apprezzava affatto gli esiti. Ne è un esempio clamoroso la proibizione nel 1788 della rappresentazione delle commedie "di magia", che godevano di un enorme successo e dovettero infine essere riammesse nel 1801. D'altra parte la resistenza all'introduzione di un repertorio e di uno stile neoclassici era in parte dovuta al diffuso sentimento nazionalista, che mal sopportava un teatro *afrancesado*, ovvero privato della propria identità tradizionale. Proprio la distanza incolmabile fra le esigenze del pubblico popolare e il rigore idealista dei letterati, che volevano bandire la spettacolarità e il divertimento dalla scena, furono le cause principali del fallimento di ogni tentativo di riforma.

Nella seconda metà del Settecento furono quindi proposti vari progetti, alcuni dei quali affrontavano anche la questione della recitazione, seppure in modo più occasionale che sistematico. Dal 1767 al 1807 furono pubblicati circa una trentina di progetti.<sup>31</sup> Già nella nota alla sua traduzione del trattato di Luigi Riccoboni, Nifo auspicava l'intervento del governo in materia, e con maggior determinazione lo invocava in un progetto di riforma mai pubblicato dal titolo *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* e in altri articoli sull'argomento che uscirono sul settimanale «Diario extranjero».<sup>32</sup> La prima parte del progetto di riforma di Nifo comprendeva la formazione degli attori e dettagli relativi alla dotazione materiale dei teatri, come le scenografie e i costumi.<sup>33</sup> I progetti che si susseguirono nell'ultima parte del secolo avevano in comune il richiamo alla necessità di educare gli attori mediante l'insegnamento di una vasta gamma di discipline, dalla storia alla geografia,

<sup>28</sup> Vedi ivi, p. 37.

<sup>29</sup> Vedi F. A. Piñal, *Sevilla y el teatro nel siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1974, e più in particolare J. Álvarez Barrientos, *Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII*, in «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», n. 6, 1987, pp. 455-471.

<sup>30</sup> Vedi M. C. Millán, *Gaspar Melchor de Jovellanos: Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, in «Epos: Revista de filología», n. 7, 1991, p. 366.

<sup>31</sup> Vedi J. Herrera Navarro, *Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII*, in *El mundo hispánico en el siglo de las luces*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, vol. II, pp. 789-803.

<sup>32</sup> Francisco Mariano Nifo, *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*. Scritto il 14 ottobre 1769, il progetto è tuttora inedito. Vedi L. Domergue, *Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín*, in *Coloquio internacional sobre Leandro Fernández Moratín* (Bologna, 27-29 ottobre 1978), Abano Terme, Piovan, 1980, p. 97.

<sup>33</sup> Vedi ivi.



dal ballo alla scherma – le stesse che alcuni decenni dopo saranno elencate nei trattati di mimica ad uso degli alunni delle scuole di declamazione.<sup>34</sup>

Nel 1797 Santos Díez González, accademico dalla solida formazione umanista e promotore di una severa riforma del teatro, nonché censore dei teatri di Madrid, redasse un documento dal titolo *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades ni embarazos hasta su perfección*.<sup>35</sup> Il progetto riguardava sia le opere drammatiche che la messa in scena, e stabiliva che gli attori venissero reclutati da una Giunta, che aveva il compito di occuparsi anche della loro formazione.<sup>36</sup> Anche Santos Díez González, che aveva tradotto in spagnolo il trattato di Lauriso Tragiense, era un fautore del neoclassicismo, ma per la sua rigida impostazione tradizionalista aveva poche affinità con quella del giovane Moratín. Questi si pronunciò comunque favorevolmente sul progetto e partecipò fattivamente alla creazione della Giunta, di cui fu nominato Direttore.<sup>37</sup>

Oltre a un “direttore dei teatri”, il progetto di Díez González prevedeva un “maestro di declamazione”, introducendo così una funzione consona alla nuova attenzione all’educazione dei comici e all’insegnamento della recitazione.<sup>38</sup> Sebbene senza approfondirne le mansioni, prevedeva inoltre un maestro di musica e un maestro di ballo.<sup>39</sup> Degno di nota il fatto, peraltro, che la scelta di un maestro di declamazione adatto alla scuola abbia incontrato qualche difficoltà, poiché dalla prima selezione non emerse alcun candidato che fosse ritenuto adatto all’incarico.

Dopo l’approvazione del progetto ad opera di Mariano Luis de Urquijo, già autore di un *Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, e la creazione della Giunta nel 1799, Moratín si dimise tuttavia dall’incarico.<sup>40</sup> Di certo il ruolo che gli era stato attribuito non corrispondeva esattamente a quanto aveva auspicato quando si era proposto come “direttore assoluto” dei teatri ed è probabile che si sia trovato alle strette, se non ridotto all’impotenza, fra l’autoritario presidente Gregorio de la Cuesta, e l’intransigente censore Santos Díez González.<sup>41</sup> Come riconoscimento per la sua importante attività drammaturgica, nel gennaio del 1800 fu poi nominato

<sup>34</sup> Vedi J. Álvarez Barrientos, *El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad*, in «Revista de Literatura», n. 100, 1988, p. 457.

<sup>35</sup> Santos Díez González, *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades ni embarazos hasta su perfección* (Madrid, 1797), pubblicato da C. E. Kany, *Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799*, in «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid», 23 luglio 1929, pp. 245-284.

<sup>36</sup> Sul contenuto del progetto e sugli interventi di Moratín vedi J. Subirá, *La Junta de Reforma de teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias*, in «Revista de la Biblioteca Archivo y Museo», a. IX, n. 33, gennaio 1932, p. 26 sgg.

<sup>37</sup> José Subirá ritiene che la sua collaborazione sia stata decisiva, tanto da porlo sullo stesso piano di Díez González. Vedi ivi, p. 27.

<sup>38</sup> Anche il progetto di Nifo prevedeva che i comici, che fra l’altro a suo parere avrebbero dovuto specializzarsi il più possibile, frequentassero lezioni di declamazione, ballo e scherma, ispirandosi d’altro canto alla pittura e alla scultura per apprendere la nobiltà del gesto. Vedi L. Domergue, *Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín*, cit., pp. 102-103.

<sup>39</sup> See J. Subirá, *La Junta de Reforma de teatros. Sus antecedentes, actividades y consecuencias*, cit., p. 29.

<sup>40</sup> Mariano Luis de Urquijo, *La muerte de César: tragedia francesa de Mr. de Voltaire, traducida en verso castellano y acompañada de un discurso del traductor sobre el estado actual de nuestros teatros y necesidad de su reforma*, Madrid, Blas Román, 1791, pp. 1-87.

<sup>41</sup> Così ritiene E. Cotarelo y Mori, *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo* (1902), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009, p. 147.



*Corrector de comedias antiguas*, un incarico creato appositamente per lui, ma non ebbe mai un ruolo autonomo e direttivo nel guidare l'auspicata riforma.

La Giunta aveva il compito di dirigere e amministrare i teatri di Madrid, assumendo le funzioni fino ad allora esercitate dalle autorità municipali, ovvero dall'Ayuntamiento. A cavallo fra i due secoli, con l'istituzione della Giunta la gestione dei teatri madrileni conobbe una svolta radicale, in cui le relazioni conflittuali fra le autorità e gli attori raggiunsero il culmine. Secondo i fautori del teatro neoclassico i comici erano restii a rappresentare opere francesi e, quando lo facevano, recitavano male di proposito in modo da poter poi affermare che il pubblico non le gradiva.<sup>42</sup> Di certo con le nuove regole imposte alla compagnia dalla Giunta veniva praticamente eliminato il capocomico, nonché tolta agli attori ogni possibilità di scegliere il repertorio e persino la parte. Vari attori e attrici si rifiutarono di firmare il contratto, riuscendo a far modificare alcuni articoli del nuovo ordinamento, ma dovettero infine rassegnarsi alla ferrea direzione della Giunta.<sup>43</sup> La riforma teatrale fu dunque frutto di imposizioni dall'alto e non di una libera scelta degli artisti. E infatti, dal punto di vista della recitazione non fu una vera riforma. Tornato da Parigi, Moratín chiese di essere impiegato presso le nuove compagnie, ma gli fu concesso soltanto di andare a lavorare in provincia, e a quel punto preferì tornarsene in Francia. La riforma intrapresa e capeggiata da Díez González fallì dopo pochi anni, anche a causa dell'opposizione del consiglio comunale di Madrid, e nel febbraio del 1803 la Giunta fu definitivamente sciolta.

In generale, oltre che sulle intemperanze del pubblico, che incoraggiava la sregolatezza dei comici, gli scritti sul teatro si soffermavano sulla necessità di indurre gli attori a un comportamento scenico più elegante e decoroso, che non fosse finalizzato soltanto all'intrattenimento ma anche all'elevazione culturale degli spettatori. L'educazione dei comici è dunque parte integrante dell'auspicata riforma del teatro e nei progetti degli anni '90 viene ribadita con sempre maggior forza. La pessima considerazione sociale e morale degli attori, che accomuna vari paesi europei, è strettamente legata all'organizzazione artigianale del mestiere e particolarmente evidente in Spagna.<sup>44</sup> E' anche per un'esigenza di regolamentare l'attività dei comici che comincia dunque a farsi strada l'idea che l'arte teatrale necessiti di principi certi, fondati su scienze attendibili come la fisiologia delle emozioni. E infatti, come vedremo, a determinare lo sviluppo di una trattatistica sulla recitazione sarà proprio la fusione delle riflessioni sull'arte dell'attore con un diverso filone di studi, più affine alle ricerche di anatomia da un lato e alla filosofia dall'altro: la concezione dell'universalità delle passioni.

La formazione dell'attore è dunque strettamente legata alla sua riabilitazione professionale, per la quale viene spesso istituito un parallelo fra la recitazione e l'arte oratoria. Del resto, la nozione stessa di recitazione era molto estesa, fino a includere l'arte del porgere e ogni forma di declamazione di un testo letterario di fronte a un pubblico o a un auditorio. Anche una semplice lettura pubblica poteva così diventare oggetto di una codificazione estetica che accomunava idealmente figure e professionalità diverse, poiché la recitazione non aveva ancora acquisito una propria

<sup>42</sup> Vedi ivi, p. 149.

<sup>43</sup> Vedi ivi, p. 150.

<sup>44</sup> Su questo punto vedi J. Álvarez Barrientos, *Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII*, cit., in particolare pp. 458-459.

specificità. Soprattutto i primi trattati di mimica erano infatti destinati a un pubblico più ampio, che comprendeva aspiranti oratori, attori dilettanti e chiunque fosse interessato ad acquisire una certa padronanza nel parlare in pubblico. La declamazione e l'eloquenza entravano perciò in un possibile percorso formativo per i giovani di buona famiglia, e nello stesso tempo erano arti indispensabili tanto per i futuri avvocati quanto per i professionisti della scena.

L'associazione fra attore ed oratore riaffiora in vari trattati spagnoli, che tuttavia, salvo alcune eccezioni, non si rivolgono a una gamma molto estesa di figure professionali, ma più specificamente agli artisti della scena.<sup>45</sup> Diversamente da quanto accade in altri paesi europei, infatti, i primi scritti spagnoli sulla recitazione individuano negli attori i loro possibili destinatari, ed è soltanto con la piena affermazione del genere che assistiamo a un significativo ampliamento tematico. Una delle ragioni è probabilmente il fatto che i trattati di recitazione iniziarono ad essere pubblicati in Spagna con una precisa ed esplicita finalità didattica, connessa all'istituzione di scuole di recitazione destinate alla formazione di attori. In altri paesi, come l'Italia, le scuole mantennero invece la loro vocazione generalista ed erano anzi rivolte più spesso ai dilettanti che ai professionisti. Inoltre, mentre in Spagna l'istituzionalizzazione del professionismo era un progetto che partiva dall'alto, ovvero dal governo centrale, la nascita delle scuole italiane di recitazione fu affidata in gran parte a iniziative molto più circoscritte (anche per ovvi motivi di giurisdizione politica).

Se la recitazione si riallacciava spesso alla tradizione oratoria, era piuttosto diffuso anche il procedimento opposto, indice evidente del potere di attrazione e assimilazione che aveva ormai acquisito la scena teatrale. E se nei trattati di inizio Ottocento il richiamo alla prestigiosa arte oratoria aveva l'intento di conferire maggiore dignità alla recitazione, l'estensione della teoria teatrale ad altri ambiti rivelava una chiara consapevolezza dell'importanza della teatralità nella vita relazionale. In altri termini, i codici espressivi pertinenti all'arte dell'attore venivano spesso riutilizzati in ambiti affini.

Ciò che offriva una consistente base teorica comune per l'apprendimento tanto della recitazione teatrale quanto della altre forme particolari d'oratoria era lo studio delle forme espressive delle passioni, con la tendenza alla definizione di un codice gestuale e vocale desunto dall'osservazione e codificato in una serie di descrizioni mimiche o tavole illustrative.

Le passioni sono del resto il paradigma essenziale all'interno del quale si muovono le riflessioni settecentesche e ottocentesche, non solo sull'interpretazione del personaggio ma anche sulla possibilità di manifestare uno stato interiore coinvolgendo emotivamente gli astanti. Poiché l'espressione di ogni passione consiste in un processo naturale, si afferma l'idea che possa essere oggetto di una ricognizione esatta, fondata in massima parte sulla fisiologia delle emozioni e in minima parte su fattori culturali, che ne determinano alcune specificazioni. L'accento viene infatti posto solitamente sul primo aspetto.

Ne è un esempio il primo vero e proprio trattato spagnolo di mimica, l'*Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* (1800) di Fermín

---

<sup>45</sup> Per esempio Lorenzo Badioli, *Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral*, Madrid, Manuel Galiano, 1864.

Eduardo Zeglirscosac.<sup>46</sup> Si tratta del primo vero trattato di mimica spagnolo e di uno dei pochissimi illustrati. Il testo è in verità un bizzarro collage di due trattati: della *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698) di Charles Le Brun, da cui l'autore trae anche le illustrazioni (di cui si limita in alcuni casi a modificare i costumi e alcuni atteggiamenti) e delle *Ideen zu einer Mimik* di Johann Jacob Engel, che come abbiamo visto erano state parzialmente pubblicate in una serie di articoli.<sup>47</sup>

La prima parte dell'*Ensayo*, che è in sostanza una traduzione fedele della conferenza di Le Brun, si fonda su alcuni principi di fisiologia delle emozioni che il pittore francese aveva elaborato ispirandosi al trattato sulle passioni di Descartes. La seconda parte consiste invece in lunghi brani delle *Ideen* di Engel, con osservazioni e descrizioni di gesti e atteggiamenti tipici dei principali stati d'animo. Il principio sotteso all'*Ensayo*, che riesce sorprendentemente a combinare le due prospettive senza troppa discontinuità, è giustappunto l'idea che l'espressione delle passioni possa essere oggetto di scienza, ovvero di una catalogazione nomotetica utilizzabile in funzione didattica. Questo principio sarà rilanciato più o meno esplicitamente dalla maggior parte dei teorici. Persino i trattatisti più attenti a ricercare i fondamenti dell'arte mimica, come Andrés Prieto, dedicano ampio spazio all'espressione degli affetti, dividendo le varie passioni in categorie e dilungandosi nella descrizione dei loro effetti visibili.<sup>48</sup>

Ma chi è Fermín Eduardo Zeglirscosac? E' stata avanzata l'ipotesi che questo nome bizzarro sia in realtà uno pseudonimo del famoso drammaturgo Leandro Fernández de Moratín.<sup>49</sup> E' tuttavia più probabile che si tratti dell'anagramma di un suo amico e collaboratore, Francisco Rodríguez Ledesma, un avvocato poligrafo, traduttore e appassionato illuminista, che fu chiamato a occupare il posto di segretario nella Giunta della direzione dei teatri – di cui Moratín faceva parte e che era presieduta da Santos Díez González.<sup>50</sup> L'attribuzione a Rodríguez Ledesma della paternità del trattato sarebbe fra l'altro perfettamente compatibile con la scelta di Francisco de Paula Martí come disegnatore delle illustrazioni che accompagnano il testo, poiché l'artista partecipò alla selezione per un posto di Maestro di declamazione, che la Giunta non gli concesse. Molto probabilmente, «Martí era il candidato favorito di alcuni membri della Giunta e non ottenne il posto per disaccordi interni», ma il fatto che partecipasse all'elaborazione di un manuale di

<sup>46</sup> Fermín Eduardo Zeglirscosac, *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral*, Madrid, Sancha, 1800.

<sup>47</sup> Charles Le Brun, *Conférence sur l'expression générale et particulière*, Paris, Picart, 1698. Sul testo di Le Brun e sulla sua influenza culturale vedi J. Montagu, *The expression of the passions. The origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*, New Haven & London, Yale University Press, 1994. Cfr. S. Ross, *Painting the passions: Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression"*, in «Journal of the History of the Ideas», a. 45, n. 1, 1984, pp. 25-47.

<sup>48</sup> Vedi in particolare Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, cit., cap. X.

<sup>49</sup> L'attribuzione è fondata sostanzialmente su due indizi: l'attenzione posta alla figura del "direttore di scena", che coinciderebbe con il progetto di riforma proposto proprio in quegli anni da Moratín, e la coincidenza biografica di due visite compiute a fine 1799 e inizio 1800 dal drammaturgo all'editore Sancha, che non rientra fra gli editori con cui Moratín ha pubblicato i suoi libri. Vedi J. A. Hormigón, *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Madrid, ADE, 2002, vol. I, p. 46.

<sup>50</sup> Vedi F. Doménech Rico, *Zeglirscosac desvelado o el abogado sensible*, in «Dieciocho. Hispanic Enlightenment», a. 27, n. 2, Fall 2004, pp. 219-231.

mimica proprio nel momento in cui si stava cercando di istituire una scuola per attori è piuttosto significativo.<sup>51</sup>

Probabilmente la pubblicazione di un'opera così originale rispetto alle coeve riflessioni letterarie sul teatro era considerata dallo stesso autore e da Moratín come una mossa azzardata, che avrebbe potuto essere interpretata come una sfida agli altri componenti della Giunta. Si trattava infatti di fondare una nuova teoria della recitazione, e la scelta delle fonti di ispirazione era essenziale. *L'Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones* di Zeglirscosac assumeva la fisiologia delle emozioni a fondamento dell'arte teatrale, imprimendo una svolta decisiva alle riflessioni sul teatro. Per molti aspetti, era infatti diametralmente opposto al verboso trattato di Tragiense che era stato tradotto da González, basato su un atteggiamento moralistico che vedeva nel contagio emotivo provocato dal teatro l'elemento più deleterio dell'arte drammatica. L'opera di Tragiense cercava quasi di epurare il concetto di teatro dalla materialità della scena, e in particolare dalla presenza degli attori, che erano di fatto l'elemento più scabroso, da secoli oggetto di riprovazione e condanne. *L'Ensayo* proponeva invece un approccio "scientifico" e categoriale alla questione della recitazione, eleggendo le passioni a elementi principali di analisi. Del resto, era già molto significativo il fatto di guardare al modello francese, e dunque a un filone della trattatistica più avanzato e "spregiudicato", piuttosto che a quello italiano, più legato a formalizzazioni storiografiche lontane dalle questioni cruciali che investivano l'ambito della recitazione (basta pensare anche all'opera citata del Milizia). Le due opere – *L'Ensayo* e la traduzione del trattato di Tragiense – erano dunque in sostanza incommensurabili. Il fatto è che all'interno di un quadro teorico ancora tutto da delineare potevano idealmente contendersi un ruolo fondativo, quasi grammatiche di un linguaggio ancora da inventare.

### ***Trattati e manuali per le nuove scuole di recitazione***

Nonostante vari tentativi pregressi, le prime vere scuole per attori furono fondate in Spagna soltanto a partire dal 1830, anno in cui fu istituito a Madrid il Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina. L'insegnamento teatrale e musicale era ormai divenuto una priorità anche a livello politico e governativo e a queste scuole ne seguirono altre, non solo a Madrid ma anche altrove. All'interno di questo contesto, i trattati di declamazione si inserirono in modo organico, diventando gli strumenti essenziali di un percorso didattico che intendeva combinare teoria e pratica.

E' proprio a partire dagli anni trenta, momento cruciale nell'istituzionalizzazione dell'insegnamento della recitazione, che sulle basi concettuali ormai definite la trattatistica conosce un sostanziale sviluppo. Nel 1833 fu pubblicato il *Tratado de declamación o Arte dramático* di Vicente Joaquín Bastús y Carrera, annunciato come un'opera utile dal punto di vista didattico sia agli attori che agli insegnanti di belle arti e immediatamente adottato per i corsi di Declamazione del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina.<sup>52</sup> Nel 1837 fu costituita a Barcellona una Sociedad Dramática de Aficionados e l'anno seguente furono istituite cattedre di

<sup>51</sup> Ivi, p. 227.

<sup>52</sup> Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o Arte dramático*, Barcelona, Por los Herederos de A. Roca, 1833.

declamazione, canto e italiano. Sempre a Barcellona, fu creato anche il Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II. Anche all'interno dei licei, dunque, l'insegnamento del teatro cominciò a diventare una costante. Nel 1841 Luis Lamarca pubblicò per esempio *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la Sección de declamación del Liceo Valenciano*.<sup>53</sup>

Nel 1839 Bastús fu nominato professore di declamazione del Liceo di Maria Cristina di Madrid. Pochi anni prima, nel 1836, era stato fra l'altro insignito socio onorario dell'Accademia Filodrammatica di Milano. La prima adozione del trattato di Bastús in funzione didattica fu tuttavia ad opera di Enciso Castrillón. L'attività di Bastús, opportunamente ricostruita grazie al recente studio di Guadalupe Soria Tomás y Eduardo Pérez-Rasilla, costituisce per certi aspetti un percorso esemplare dalle belle arti al teatro.<sup>54</sup> A partire dalla sua nomina nella giunta della Real Academia de Buenas Letras di Barcellona, nel 1835, Bastús iniziò infatti a specializzarsi nell'insegnamento delle arti sceniche. Durante la seduta del 24 febbraio 1837, lesse un intervento dal titolo *Utilidad de establecer un curso de enseñanza de historia aplicada a las bellas artes*, rivolto anche agli aspiranti attori e direttori di scena, assimilati per certi aspetti agli artisti figurativi.<sup>55</sup> Scopo dell'insegnamento era far acquisire le conoscenze necessarie a correggere i difetti di incoerenza e inesattezza storica delle scene. Da un lato, dunque, l'attività dei professionisti dello spettacolo viene ricondotta all'interno delle prestigiose arti liberali, sottraendola al perdurante disprezzo per un mestiere appreso solo mediante la pratica scenica, dall'altro si pone una particolare attenzione alla rappresentazione visiva (in particolare i costumi e le scene), che accomunano il teatro alle arti figurative e, così facendo, lo si eleva a un livello superiore. In altri termini, l'insegnamento della recitazione e della messa in scena si pone sotto l'egida rassicurante e nobilitante delle belle arti. Gli insegnamenti del corso erano i più svariati, spaziando da una cosiddetta "Teogonía" al teatro, che tuttavia sembra assumere sempre maggior rilievo, come dimostra il discorso che Bastús tenne dieci anni dopo, il 26 gennaio 1847, intitolato *Memoria sobre la utilidad de publicar un curso de historia para los profesores de las bellas artes y directores de escena*.<sup>56</sup> Il riferimento esplicito ai direttori di scena, di cui parleremo più avanti, precisa chiaramente la direzione verso cui stava andando l'insegnamento della recitazione. L'istituzione di scuole non aveva soltanto l'intento di affrancare la professione dalla tradizione dell'apprendistato diretto, ma anche di sottrarla al protagonismo degli attori, ponendola sotto la guida di una figura autorevole.

A partire dal 1830, non soltanto a Madrid e a Barcellona ma anche in altre città spagnole vennero dunque istituite scuole di recitazione, le cui cattedre di declamazione furono talvolta assegnate a famosi attori del tempo, come Carlos

---

<sup>53</sup> Luis Lamarca, *Apuntes sobre el arte de representar, dedicados a los individuos de la Sección de declamación del Liceo Valenciano*, Valencia, López y Cía, 1841.

<sup>54</sup> Vedi G. Soria Tomás y E. Pérez-Rasilla, *Biografía personal e intelectual de V. J. Bastús y Carrera*, in Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o arte dramático*, a cura di G. Soria Tomás y E. Pérez-Rasilla, Madrid, Fundamentos, 2008, pp. 11-48.

<sup>55</sup> Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Utilidad de establecer un curso de enseñanza de historia aplicada a las bellas artes*, Barcelona, Archivio della Reial Acadèmia de Bones Lletres, Lligall 18, 4, f. 862.

<sup>56</sup> Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Memoria sobre la utilidad de publicar un curso de historia para los profesores de las bellas artes y directores de escena*, Barcelona, Archivio della Reial Acadèmia de Bones Lletres, Llibre segon de les Actes de les sessions de la Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 1838-1858.

Latorre, Andrés Prieto e Antonio Pizarroso.<sup>57</sup> Anche la già citata *Teoría del arte dramático* di Prieto fu scritta intorno alla metà del 1830, contestualmente all'istituzione del Real Conservatorio di María Cristina.

Molti trattati e manuali di recitazione furono dunque scritti appositamente in funzione didattica, spesso da attori famosi, come Prieto o Julián Romea, o meno noti. Alcuni attori, come Manuel Catalina e Antonio Vico, non elaborarono propriamente dei trattati ma degli scritti sul teatro del loro tempo, comunque ricchi di riferimenti alla recitazione.<sup>58</sup> All'interno di questo contesto, la codificazione espressiva delle passioni assunse ovviamente una funzione determinante, e tendenzialmente normativa più che descrittiva. I trattati di recitazione pubblicati in Spagna nel corso dell'Ottocento sono tuttavia molto eterogenei, poiché vanno dai semplici opuscoli che contengono alcune riflessioni sulla recitazione a manuali sistematici e ponderosi, che affrontano i vari aspetti legati alla declamazione e alla mimica, dalla fisiologia alla storia del teatro.<sup>59</sup>

Osservazioni più o meno generiche sull'arte dell'attore vennero inoltre inserite all'interno delle storie del teatro, come quella pubblicata nel 1848 dal drammaturgo Ramón de Valladares y Saavedra – dove in poche pagine si fa riferimento alle diverse competenze necessarie all'interprete, da una pronuncia corretta all'appropriatezza dei gesti.<sup>60</sup> Indicativo il fatto che, nonostante il carattere estremamente sintetico della trattazione, un certo spazio sia dedicato all'espressione delle passioni fondamentali (simpatia, antipatia, amore, gelosia, ambizione, avarizia, orgoglio e disprezzo), che sono ormai considerate le categorie fondanti dell'interpretazione (intesa appunto come rappresentazione figurata degli affetti). Drammaturgo era anche Manuel Bretón de los Herreros, il cui *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España* si fonda su una concezione più moderna dell'arte dell'attore, ovvero su un superamento della relazione biunivoca e convenzionale fra espressione e sentimento.<sup>61</sup> Bretón de los Herreros critica infatti l'idea che si possa insegnare a recitare basandosi su un repertorio mimico ricavato dalla fisiologia, rischiando di cadere in una rappresentazione caricaturale delle passioni. Bretón fu anche un critico attento ed esigente, le cui descrizioni satiriche della recitazione degli inizi

<sup>57</sup> Antonio Pizarroso, *Discurso pronunciado el 1º de octubre de 1872 en la apertura de la clase de declamación instalada en el Teatro Español*, Madrid, José M. Ducázcal, 1872.

<sup>58</sup> Manuel Catalina, *El teatro. Los actores*, Madrid, Imprenta Central à cargo de V. Saiz, 1877, un breve scritto di 36 pagine in cui l'autore lamenta la decadenza dell'arte drammatica e invoca una legislazione appropriata sul teatro, di cui ripercorre in sintesi alcuni momenti storici. Più incentrato sull'arte dell'attore e la recitazione è lo scritto di Antonio Vico, *Isidoro Máiquez, Carlos Latorre y Julián Romea. La escena española desde comienzos de siglo. La declamación en la tragedia, en el drama y en la comedia de costumbres*, in *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas*, Madrid, Ateneo, 1886.

<sup>59</sup> Ai trattati di un certa estensione si affiancano, per tutto il secolo brevi manuali di rapida consultazione, come il libretto di sole 16 pagine di Juan de Alba, *Tratado de declamación y semblanzas de los emperadores y reyes que stám mas en juego en las tragedias y dramas de nuestros autores antiguos y contemporáneos, y nociones de literatura y poesia*, Valencia, Casa de Beneficiencia, 1886. Continuarono inoltre ad essere pubblicati alcuni brevi scritti sulla riforma del teatro, come Julio Nombela, *Proyecto de bases para la fundación de una escuela especial del arte teatral*, Madrid, Imprenta del Hospicio, 1880.

<sup>60</sup> Ramón de Valladares y Saavedra, *Nociones acerca de la historia del teatro desde su nacimiento hasta nuestros días; antecediéndola de algunos principios de poética, música y declamación*, Madrid, Imprenta Publicidad, 1848, pp. 38-46.

<sup>61</sup> Manuel Bretón de los Herreros, *Progresos y estado actual del arte de la declamación en los teatros de España*, Madrid, Mellado, 1852. Vedi anche P. Miret, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2004.

dell'Ottocento offrono uno squarcio stilistico particolarmente interessante, come dimostra un suo articolo dal titolo *Charlatanismo escénico o arte de agradar a la multitud con poco trabajo*, in cui rivolge una serie di consigli ironici agli attori.<sup>62</sup>

I trattati di mimica e di declamazione costituivano del resto un genere molto frequentato un po' in tutta Europa, a cui si dedicarono gli attori, i letterati e gli studiosi appassionati di teatro. In Spagna parecchi scritti del genere si concentravano sulla decadenza dell'arte drammatica, invocando una legislazione in materia.<sup>63</sup> Alcuni seguirono addirittura un'impostazione medico-scientifica, in particolare quelli destinati anche ai cantanti.<sup>64</sup> La maggior parte di questi trattati tendeva comunque a proporre un quadro complessivo ed esaustivo dell'argomento, spaziando dai cenni sulla storia del teatro alle precise indicazioni mimiche. Se ne può vedere un esempio negli *Ensayos sobre el arte de la declamación* di Antonio Barroso, del 1845, che propone alcuni esempi negativi di recitazione e molti riferimenti alla drammaturgia.<sup>65</sup> Un trattato molto esteso e ambizioso è inoltre il *Curso completo de declamación* di Antonio Guerra y Alarcón, dedicato all'associazione degli scrittori e artisti, di cui l'autore fa parte. In quasi 450 pagine, vengono passate in rassegna una serie di discipline, dalla grammatica generale all'arte metrica, dalla storia universale alla fisiologia e psicologia (e ancora: dalla musica all'estetica, dall'archeologia alla mimica).<sup>66</sup>

Ma, soprattutto, nel corso del secolo si afferma l'idea di un uso didattico delle codificazioni espressive: come e ancor più degli artisti figurativi, gli attori devono conoscere i segni che manifestano le emozioni per poterli riprodurre sulla scena. L'inizio di questo percorso è da ricercare proprio nell'*Ensayo* di Zeglirscosac, che sposta definitivamente l'attenzione sull'espressività mimica e la gestualità, aprendo la strada alle riflessioni successive. Alcuni trattati porteranno poi all'estremo questa impostazione, fondata sull'idea di una corrispondenza biunivoca fra sentimento e segno cinestetico che lo esprime, formulando un elenco di passioni e stati d'animo a cui corrispondono determinate espressioni e sentimenti. Ne è un esempio il trattato di Lorenzo Badioli, *Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral*, del 1864, che propone un repertorio esemplificativo di gesti e atteggiamenti immediatamente leggibili, in base al quale, per esempio, appoggiare la testa sopra la destra indica attenzione e meditazione, mentre aprire la destra e portarla al petto significa giurare e assicurare; coprire gli occhi con le palme, girando un po' la testa e opponendo le palme aperte a un oggetto, o alzando le braccia è un chiaro segno di terrore, orrore e avversione.<sup>67</sup>

<sup>62</sup> Vedi P. Miret, *Las ideas teatrales de M. Bretón de los Herreros*, cit., p. 280.

<sup>63</sup> Per esempio Manuel Catalina, *El teatro. Los actores*, cit.

<sup>64</sup> Per esempio Louis Auguste Segond, *El libro de los oradores y actores. El libro de los oradores y actores. Causas principales de la debilitación de la voz y del desarrollo de varias enfermedades y modo de precaverlas, precedido de la higiene para conservar la salud de todas edades, por medios fáciles y al alcance de todo*. Traduzione spagnola a cura di Juan de Castro, Madrid, Don Pedro Montero, 1856. Ancora più specificamente dedicato ai cantanti (del Conservatorio di Musica e Declamazione del liceo di Barcellona) è Antonietta Tschudy, *Tratado de declamación italiana y de la mímica unida al canto*, Barcelona, Jaime Jepús, 1892.

<sup>65</sup> Antonio Barroso, *Ensayos sobre el arte de la declamación*, Madrid, Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos, 1845.

<sup>66</sup> Antonio Guerra y Alarcón, *Curso completo de declamación ó enciclopedia de los conocimientos que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico*, Madrid, F. Maroto é Hijos, 1884.

<sup>67</sup> Vedi Lorenzo Badioli, *Declamación sagrada, forense, académica, popular, militar y teatral, con un apéndice sobre el canto en general*, cit., pp. 40-41. Vedi anche Gaspar Gomez Trigo, *La declamación*, Madrid, Francisco García Padrós, s.d.



Anche i *Consejos sobre la declamación* (1865) di Antonio Capo Celada, famoso attore e professore del Real Conservatorio de Maria Cristina, contengono nella seconda parte una sorta di dizionario delle passioni (fra l'altro molto eterogenee, poiché vanno dall'amicizia alla gelosia, dallo spavento al fanatismo artistico), con spiegazioni della loro natura e osservazioni fisiognomiche mescolate alle indicazioni espressive.<sup>68</sup> È evidente la tendenza a ricondurre l'arte mimica a una serie di categorie definite dal punto di vista espressivo, che nel caso di Capo Celada comprendono i tipi e persino le età dell'uomo. In generale, nel corso della seconda metà del secolo raggiunse il culmine la tendenza a creare categorie definite di gesti e atteggiamenti. L'autore del *Compendio de declamación*, propone per esempio alcune "Indicaciones sobre fisiología y anatomía pictórica aplicables á la escena", tracciando una sorta di alfabetico mimico delle principali passioni (come «Desiderio: voce acuta; dizione rapida e appassionata; occhi avidi, fissi sull'oggetto desiderato; azione diretta verso l'oggetto».<sup>69</sup> Analogamente, Eduardo Minguell y Tey distingue nella *Mímica melodramática* vari tipi di amore, che devono avere un'espressione propria, descritta nel dettaglio.<sup>70</sup>

Significativamente, questa linea di tendenza continua fino alla fine del secolo. L'intento descrittivo-classificatorio dei trattatisti giunge talvolta al punto di elencare una serie di frasi ed espressioni accompagnate dal relativo movimento o atteggiamento, come nel bizzarro trattato di Lorenzo Prohens y Juan, *Indicaciones sobre la declamación*.<sup>71</sup> L'idea di stabilire regole certe di mimica si traduce nella stesura di veri e propri dizionari delle passioni e vademecum del mestiere, che in verità contraddicono il principio stesso della naturalezza, ovvero della ricerca di una spontaneità espressiva che dovrebbe accompagnarsi all'immedesimazione dell'attore. Sebbene vari teorici della mimica, come Bretón de los Herreros, proponessero un diverso approccio alla questione, criticando l'assurda tendenza alla codificazione di molti trattati, questa linea di tendenza continuò a lungo, almeno fino alla fine del secolo, a conferma del fatto che rispondeva a una precisa esigenza didascalica e divulgativa.

Se la maggior parte dei manuali di declamazione furono scritti da attori, da drammaturghi o da semplici eruditi appassionati di teatro, alcuni furono pubblicati da direttori di scena dell'epoca, come *El Arte en el Teatro* (1875) di José Manjarrés, che viene appunto introdotta dall'autore come il risultato di studi sulla pratica della direzione teatrale.<sup>72</sup> Sebbene le scene spagnole dell'Ottocento fossero dominate, come quelle italiane, dai grandi attori, già a partire dalla seconda metà del Settecento emerse l'esigenza di istituire una figura di autorità che sovrintendesse alla messa in scena. Il frequente appello al direttore di scena da parte dei riformatori e dei trattatisti è del resto strettamente connesso con il processo di istituzionalizzazione dell'arte teatrale. Già i primi fautori di una riforma delle scene, come Mariano Nifo, propongono di istituire un direttore generale del teatro, che dovrebbe occuparsi del

<sup>68</sup> Antonio Capo Celada, *Consejos sobre la declamación*, Madrid, Colegio de Sordomutos y Ciegos, 1865.

<sup>69</sup> «Deseo: Voz aguda; pronunciación rápida y arrebatada; ojos avidos y fijos en el objeto deseado; la acción en dirección al objeto». F. D. y R., *Compendio de declamación*, Valencia, 1882, p. 20.

<sup>70</sup> Eduardo Minguell y Tey, *Mímica melodramática. Bocetos didácticos*, Barcelona, Luís Tasso Serra, 1888.

<sup>71</sup> Lorenzo Prohens y Juan, *Indicaciones sobre la declamación*, Palma, Umbert y Mir, 1899.

<sup>72</sup> José Manjarrés, *El Arte en el Teatro*, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos, 1875. L'opera non è infatti un trattato di mimica per gli attori, ma un saggio su vari aspetti dell'arte teatrale, di cui viene ripercorsa in sintesi la storia, con particolare attenzione ai diversi elementi che compongono la rappresentazione (i generi drammatici, l'edificio scenico, l'illuminazione e i macchinari, la recitazione e i costumi).

repertorio, della distribuzione delle parti e di quanto attiene all'organizzazione.<sup>73</sup> Com'è stato posto in rilievo, nel progetto di Nifo il direttore avrebbe dovuto essere presente alle prove, «notare e correggere i difetti che si riscontrano nei comici, dando loro una chiara idea dei sentimenti e passioni che si trovano nel testo».<sup>74</sup> Funzioni che, per certi aspetti, prefigurano un vero e proprio regista *ante litteram*. In sostanza, il direttore non dovrebbe limitarsi al versante organizzativo e disciplinare, ma fungere anche da figura di raccordo fra l'autore e i comici. Invocano l'istituzione di un direttore anche José de Resma nella sua nota introduttiva alla traduzione del trattato di François Riccoboni, del 1783, Aguirre nel suo progetto di casa-studio per attori e Juan Francisco Plano nell'*Ensayo sobre la meyoría de nuestro teatro* (1798).<sup>75</sup> Plano attribuisce all'attore mansioni pertinenti all'istruzione dei comici nell'arte dell'espressione: «sotto alla direzione di un abile Direttore, [gli attori] devono apprendere a declamare con finezza, e comprendere che ogni passione ha il proprio gesto e tono di voce, e che l'espressione delle stesse passioni varia in ogni classe di persona».<sup>76</sup>

L'importanza che la figura del direttore del teatro assume a partire dalla fine del Settecento è dunque evidente anche dai progetti di riforma. Rivela fra l'altro una mancanza di fiducia nell'operato dei drammaturghi che si occupavano della direzione della compagnia, ai quali i magistrati avevano assegnato appunto le funzioni che verranno poi rivendicate come proprie di una figura autonoma.<sup>77</sup> Il progetto di riforma dei teatri di Madrid proposto nel 1797 da Santos Díez González, prevedeva la creazione della nuova figura del “direttore dei teatri”, che avrebbe dovuto svolgere un ruolo dominante di autorità istituzionale.<sup>78</sup> Su questa linea si era mosso anche Leandro Fernández de Moratín, che al ritorno da alcuni viaggi in Europa nel 1796 fu fra i principali promotori di una radicale riforma delle scene. Dopo la rappresentazione della sua *Comedia nueva*, dove descrive l'ambiente teatrale con una satira che è anche un manifesto di poetica, nel 1792 Moratín scrisse un *Plan de reforma de los teatros españoles* dove la mancanza di istruzione e di professionalità dei comici è considerata una delle cause principali delle pessime condizioni del teatro: «non c'è nessuno», scriveva, «che istruisca gli attori nell'arte della recitazione, per cui sono tutti ignoranti nell'esercizio del loro mestiere, e se anche, per effetto straordinario del talento riuscissero ad azzeccare qualcosa, si tratterebbe di sforzi inutili, visto che non

<sup>73</sup> Vedi J. Herrera Navarro, *Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII*, cit., p. 791.

<sup>74</sup> «notar y corregir los defectos que se adviertan en los comediantes, dándoles una clara idea de los sentimientos y pasiones que haya el papel que se represente». L. Domergue, *Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín*, cit., p. 100.

<sup>75</sup> Vedi François Riccoboni, *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral, y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales, etc.*, cit., pp. XII-XIII. Vedi anche J. Á. Barrientos, *Plan de una casa-estudio de teatros del siglo XVIII*, cit., pp. 463-470.

<sup>76</sup> «baxo el gobierno de un Director hábil, deben aprender a decir con finura, y endender que cada pasión tiene su gesto y tono de voz propio, y que aún la misma pasión lo tiene diferente en cada clase de persona». Juan Francisco Plano, *Ensayo sobre la meyoría de nuestro teatro*, Segovia, Espinosa, 1798, p. 98.

<sup>77</sup> Vedi L. Domergue, *Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín*, cit., p. 101.

<sup>78</sup> Santos Díez González, *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades ni embarazos hasta su perfección*, cit., pp. 245-284. Cfr. J. Herrera Navarro, *Los Planes de reforma del Teatro en el siglo XVIII*, cit., p. 801.

sono stabilite giuste ricompense, proporzionate ai loro progressi».<sup>79</sup> Anche per cercare di istituzionalizzare l'insegnamento della recitazione, alcuni mesi dopo chiese al re di creare un posto di “direttore dei teatri spagnoli”, per il quale si proponeva in modo del tutto esplicito.<sup>80</sup> L'incarico era evidentemente di grande prestigio e responsabilità, e forse la giovane età di Moratín fu giudicata un fattore negativo. Di fatto egli non ottenne il posto auspicato. La sua proposta fu anzi respinta quasi con sprezzo dal *corregidor* Juan de Morales Guzmán y Tovar, che lo definì affetto dal *mal de moda*, ovvero dalla passione per tutto ciò che proveniva dalla Francia.<sup>81</sup>

Il ruolo e le funzioni del direttore di scena vengono precisate e ricondotte al più limitato contesto della direzione di una compagnia specifica, dai trattatisti dell'inizio dell'Ottocento, a partire dall'autore dell'*Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral* che nel discorso preliminare descrive dettagliatamente le necessarie qualità e mansioni del direttore. Con un approccio decisamente moderno la figura del direttore viene concepita come una garanzia di “unità” e omogeneità della rappresentazione, ovvero di tutti gli elementi che la compongono. Al direttore viene in sostanza attribuito il ruolo di supervisore della rappresentazione, che deve occuparsi in particolare della coerenza della scenografia e dei costumi, dirigendo il lavoro del *pintor*. Mentre in altri scritti dell'epoca per “direttore” si intende lo scenografo, nella descrizione di Zeglirscosac si tratta di una figura che potremmo definire protoregistica. In Spagna, parallelamente ai progetti di riforma teatrale, emerse dunque fin dai primi dell'Ottocento l'esigenza di affidare la direzione della scena a una persona autorevole, che non fosse contemporaneamente un attore. Ancor più che in Italia, i trattatisti e riformatori spagnoli cercarono di contrastare il dominio scenico del grande attore, ovvero una tradizione del mestiere fondata sull'apprendistato diretto e sulla consuetudine dei ruoli, che implicava pretesi privilegi sul repertorio e gerarchie. Non a caso, sia Nifo che Santos Díez González propongono di abolire i privilegi conseguenti a quest'uso, distribuendo le parti ai comici in base alle loro effettive capacità.<sup>82</sup> Anche il tentativo fallito di Moratín, per quanto ispirato a un progetto accentratore a carattere individualista, andava esattamente in questa direzione. Ma le inveterate abitudini degli attori prevalsero persino sul ridimensionamento della loro autonomia imposto alcuni anni dopo dalla Giunta.

---

<sup>79</sup> «No hay quien instruya a los Cómicos en el arte de la declamación, de donde resulta que todos ellos son ignorantes en su ejercicio, y si tal vez, por un efecto extraordinario del talento, llegasen a acertar en algo, serían inútiles estos esfuerzos: puesto que no hay establecida una recompensa justa, proporcionada a sus adelantamientos». Leandro Fernández de Moratín, *Plan de reforma de los teatros españoles*. Datato 18 febbraio 1792, è stato pubblicato in P. Cabañas, *Moratín y la reforma del teatro de su tiempo*, in «Revista de Bibliografía Nacional», 1944, pp. 75-84.

<sup>80</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Proposición a su Majestad sobre la creación de una plaza de Director de teatros*. Del 14 dicembre 1792, il documento è stato pubblicato in P. Cabañas, *Moratín y la reforma del teatro de su tiempo*, cit., pp. 74-75.

<sup>81</sup> Juan de Morales Guzmán y Tovar, *Informe del Corregidor sobre el Plan de Moratín*, Madrid, 28 ottobre 1793. Pubblicato in P. Cabañas, *Moratín y la reforma del teatro de su tiempo*, cit., pp. 88-95.

<sup>82</sup> Vedi L. Domergue, *Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín*, cit., p. 105.

**Brevi considerazioni sulla questione della partecipazione emotiva**

Una questione cruciale che emerge nei trattati spagnoli fin dalla fine del Settecento, è la necessità della sensibilità dell'attore, ovvero l'opportunità di una sua adesione emotiva alle passioni che esprime. Si tratta di un tema che richiederebbe ampio spazio di approfondimento, al quale mi limiterò soltanto ad accennare per completare il quadro. Come abbiamo visto, nelle *Reflexiones sobre el Estado de la Representación* la capacità di immedesimarsi nel personaggio è considerata una dote essenziale dell'attore. Anche nel *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* (1788) di Manuel García de Villanueva y Parra si accenna alla questione dell'immedesimazione, destinata ad avere un ampio sviluppo nei trattati del secolo successivo.<sup>83</sup> L'autore, nipote dell'attore José García Ugalda, ed attore egli stesso, ripropone il topos dell'attore che riesce ad essere tanto più efficace allorché è compenetrato dei sentimenti che esprime – citando il noto principio oraziano *si vis me flere dolendum est tibi*.<sup>84</sup> Ciò che conta è infatti la mozione degli affetti nel pubblico, come ribadisce anche Juan Francisco Plano nell'*Ensayo sobre la meyoría de nuestro teatro*, del 1798: «l'arte di rappresentare è arte di sentire, ed esprimere il sentimento mediante il gesto, la voce e l'azione, di modo che si imprima nel cuore degli spettatori».<sup>85</sup>

La traduzione del *Paradoxe* di Diderot e, ancor prima, delle *Memorie della Clairon* contribuirono tuttavia a diffondere opinioni diverse sulla questione.<sup>86</sup> Anche la Clairon riteneva infatti che la recitazione fosse frutto dell'arte, ovvero di un mestiere fondato sull'imitazione, piuttosto che sulla sensibilità.<sup>87</sup> Ma in verità l'influenza delle riflessioni della Clairon sulla trattatistica spagnola furono piuttosto modeste, forse anche a causa delle specificità di molte sue osservazioni, relative a ruoli e personaggi peculiari alla scena francese. Del resto, la grande attrice riteneva che le scuole di recitazione fossero inutili, mentre in Spagna l'elaborazione delle teorie della mimica è parallela e funzionale all'istituzione dei conservatori.

A una prima analisi si potrebbe supporre che soltanto considerando la recitazione un'arte di imitazione si possa pretendere di stabilire regole certe e di insegnarla. Ma il principio sotteso alle teorie della mimica dell'Ottocento è invece che le passioni abbiano un proprio linguaggio universale, che scaturirà in modo universale se l'attore si immedesima nella parte. Com'è noto, l'attore diderotiano deve costruirsi un modello ideale basato sull'osservazione della realtà, ovvero sulla verosimiglianza, ma rielaborato alla luce di una concezione estetica idealizzante. La sua resa espressiva sarà dunque frutto di un'invenzione personale, di una creazione artistica di cui i teorici dell'Ottocento non compresero appieno la portata: non capirono cioè che tale concezione elevava l'attore a interprete creativo, e non lo riduceva affatto ad esecutore meccanico. In base alla teoria emozionalista, invece, la creatività dell'attore si realizza nella compenetrazione dell'attore nel personaggio, da cui dovrebbe

<sup>83</sup> Manuel García de Villanueva y Parra, *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, En la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1788.

<sup>84</sup> Ivi, p. 31.

<sup>85</sup> «El arte de representar es arte de sentir, y explicar el sentimiento con el gesto, la voz y la accion, de modo que se imprima en el corazon del espectador». Juan Francisco Plano, *Ensayo sobre la meyoría de nuestro teatro*, cit., p. 84.

<sup>86</sup> Hyppolite Clairon, *Réflexions sur l'art dramatique*, in *Mémoires d'Hyppolite Clairon*, Paris, Buisson, 1798, pp. 22-61. *Reflexiones de Mma. Clairon, actriz de la comedia francesa sobre el arte de la declamación*, traduzione spagnola a cura di J. D. M., Madrid, Gerónimo Ortega, 1800.

<sup>87</sup> Vedi ivi, p. 30.

scaturire l'espressione dei sentimenti – che sono appunto universali e universalmente comprensibili. Ora, la codificazione delle passioni e la stesura di repertori mimici discendono paradossalmente proprio dal principio dell'universalità e dell'immediatezza espressiva delle passioni. Laddove per Diderot l'artista deve mediare, attraverso l'intelletto, fra verosimiglianza e valenza estetica, i fautori dell'immedesimazione sostengono una sorta di principio della trasparenza espressiva. Ammettono che la natura possa essere ingentilita dall'arte, ma sostengono fermamente il carattere naturale dell'espressività, senza riconoscere alla recitazione il carattere di atto artistico, composto di regole espressive proprie che possono differire da quelle della realtà. Almeno dal punto di vista teorico, perché nella pratica gli attori dell'Ottocento erano ben consapevoli di questo scarto, in virtù del quale indulgevano per esempio a licenze poetiche inverosimili ma di grande efficacia. La maggior parte dei trattatisti, seppure con varie concessioni e distinzioni, si mantiene invece su un versante idealistico che nega questo divario.

La possibilità di una codificazione mimica non discende dunque da una recitazione distaccata e ragionata, ma, per assurdo, dal modello dell'attore istintivo e passionale, che esaurisce la sua concezione del personaggio nella partecipazione emotiva. Proprio perché i sentimenti sono dettati dalla natura l'attore sensibile potrà esprimerli senza alterarne l'essenza. Come conseguenza estrema e paradossale di questa prospettiva fondata sul mito dell'immedesimazione, vennero dunque scritti dei veri e propri manuali e prontuari per l'attore.

Nei trattati dell'Ottocento, la questione della sensibilità dell'attore affiora a più riprese e coesiste con il principio di una codificazione mimica in funzione didattica. La maggior parte dei trattatisti cercano inoltre di mantenersi in difficile equilibrio fra le due diverse prospettive: la necessità di suscitare gli affetti immedesimandosi nel personaggio e l'opportunità di un uso oculato della propria emotività, mediata dal giudizio e dalla ragione. In generale, prevale comunque l'immagine idealizzata di una professione fondata sulla sensibilità emotiva e sull'ispirazione. Per fare solo alcuni esempi fra i molti possibili, Barroso ritiene che la dote indispensabile all'attore sia la sensibilità e sostiene addirittura, con un'assimilazione del tutto discutibile, che l'attore deve infiammarsi come il poeta, poiché una persona impassibile e fredda non può essere un buon interprete.<sup>88</sup> L'associazione fra due professionalità e funzioni così diverse, come quella dell'autore e dell'interprete scenico, è una riprova del fatto che la tanto lodata sensibilità viene considerata una qualità indispensabile al processo creativo *tout court*, secondo l'ingenua ma radicata idealizzazione affine allo spirito romantico. I teorici oscillano fra l'idea romantica che il genio sia connaturato all'artista («il genio non si apprende», sentenza per esempio Carlos Latorre) e l'idea che l'insegnamento della recitazione sia necessario per portare l'arte all'auspicato perfezionamento.<sup>89</sup>

Più complesse sono le riflessioni in materia di Guerra y Alarcón. Egli ritiene che per trovare l'ispirazione giusta a volte sia sufficiente un dettaglio, il ricordo di un episodio personale, la presenza a teatro di una persona cara. Così l'attore si eleva, diventa un essere superiore. Non servono dunque le regole, né la capacità diderotiana di concepire il personaggio nel suo insieme, poiché l'ispirazione, ancora una volta, è

<sup>88</sup> Vedi Antonio Barroso, *Ensayos sobre el arte de la declamación*, cit., p. 49, passim. A p. 69 afferma addirittura: «il buon attore non finge, sente».

<sup>89</sup> Carlos Latorre, *Noticias sobre el arte de la declamación*, cit., p. 124.

alla base di tutto.<sup>90</sup> Anche Andrés Prieto, che pure privilegia un approccio pragmatico alla questione e afferma che una delle qualità più importanti dell'attore è la capacità di essere un buon osservatore, prende in qualche modo le distanze dalla teoria di Diderot.<sup>91</sup> E, quasi per controbilanciare l'enfasi posta sullo spirito d'osservazione, insiste poi sull'importanza della sensibilità.<sup>92</sup>

L'oscillazione fra le due diverse prospettive, emozionalista e antiemozionalista, è comunque una costante anche nei trattati spagnoli. Nel suo *Manual de declamación*, Julián Romea ritiene per esempio che una delle doti naturali richieste all'attore sia la sensibilità, ovvero «la facilità di impressionarsi che hanno il cuore e la mente dell'artista con tutto ciò che ascoltano o guardano».<sup>93</sup> Nel seguito del discorso, osserva però che è utile all'attore un certo istinto naturale di osservazione, grazie al quale può cogliere nella vita reale dei tratti specifici, atteggiamenti ed espressioni, che potranno poi essere recuperati dalla memoria e impiegati sulla scena.<sup>94</sup> Un'ambivalenza ancora più evidente si ritrova nel trattato di Bastús, che da certe affermazioni sembra un deciso assertore della necessità dell'immedesimazione ma precisa altresì che l'attore deve manifestare le passioni *come se* le provasse, senza provarle davvero per non perdere la facoltà di esprimerle.<sup>95</sup> Non deve lasciarsi trasportare dalla piena del sentimento, afferma seguendo la lezione di Engel, e, d'altra parte, quando rappresenterà una passione proverà comunque un'emozione vivissima; e qui il concetto a cui si riferisce sembra essere piuttosto quello enunciato da Lessing.<sup>96</sup> Come si può evincere già da questi pochi esempi, la trattatistica spagnola si muove in conclusione all'interno del complesso paradigma teorico elaborato negli altri paesi europei, di cui riprende gli elementi fondamentali. Anche i trattati caratterizzati da una maggiore tendenza alla categorizzazione cercano di inserire il loro apparato descrittivo-normativo, fondato sull'equivalenza fra passione ed espressione, all'interno di un quadro teorico che elevi l'attore ad artista creativo. E l'unica strada percorribile per attribuirgli una funzione creativa sembra essere quella della sensibilità e dell'immedesimazione, paradossalmente combinata con la formulazione di regole certe che stabiliscano i principi di un'arte in via di definizione.

---

<sup>90</sup> Vedi Antonio Guerra y Alarcón, *Curso completo de declamación ó enciclopedia de los conocimientos que necesitan adquirir los que se dedican al arte escénico*, cit., pp. 414-415.

<sup>91</sup> Vedi Andrés Prieto, *Teoría del arte dramático*, cit., p. 82, passim.

<sup>92</sup> Vedi *ivi*, p. 86.

<sup>93</sup> «la facilidad de impresionarse que tienen el corazón y la mente del artista con todo lo que oyen ó miran». Julián Romea, *Manual de declamación para uso de los alumnos del Real Conservatorio de Madrid* (1879), cit., p. 108.

<sup>94</sup> Vedi *ivi* (1879), p. 109.

<sup>95</sup> Vedi Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *Tratado de declamación o Arte dramático*, cit., p. 51.

<sup>96</sup> Cfr. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, cit., vol. I, pp. 10-11, e Gotthold Ephraim Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 2 voll., Leipzig, J. Dodsley und Compagnie, 1767-1769, vol. I, pp. 19-20.