

Sonia Bellavia

## **LE VORSCHRIFTEN ÜBER DIE SCHAUSPIELKUNST DI FRIEDRICH LUDWIG SCHRÖDER\***

### ***Schröder e il dibattito sull'arte dell'attore***

Ricordato essenzialmente dagli studiosi come il prototipo dell'attore *stürmeriano*, Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) fu tra i primi fautori della riforma della recitazione che, nel secondo Settecento, ha progressivamente sostituito alla declamazione francese imperante sulle scene lo stile cosiddetto "naturale"; permettendo che si compisse, in suolo tedesco, il cammino inaugurato in Inghilterra da David Garrick.<sup>1</sup>

Si dovrebbe anche ricordare, però, che Schröder è stato un uomo di teatro "a tutto tondo": non solo attore, ma anche drammaturgo (per quanto di valore relativo), impresario e direttore di compagnia. E come attore, prima di conquistarsi la fama nei panni dei grandi personaggi di Shakespeare (della cui rinascita, in Germania, fu protagonista), dei caratteri di Lessing, delle figure disegnate da Goethe e Schiller, ha attraversato tutti i generi in voga sui palcoscenici tedeschi del XVIII secolo: dal ballo (che ha visto i suoi esordi) alle operette; dalla farsa (il cosiddetto "comico basso") alla commedia, più o meno seria, fino a quella mollièriana.

Il suo nome e la sua carriera sono legati indissolubilmente alla città di Amburgo, che era all'epoca – dopo Vienna – la più grande del regno tedesco; e un centro teatralmente fervido e attivo: meta non solo delle migliori compagnie operanti in Germania, ma anche dei complessi stranieri; soprattutto francesi, italiani ed inglesi. Una "piazza" ambita, a suo tempo, da Friederike Caroline Neuber (1696-1760) per la messa in pratica del progetto di "letterarizzazione" del teatro tedesco (ovvero la sostituzione del repertorio delle compagnie itineranti con la drammaturgia regolare, di stampo francese), che l'attrice stava portando avanti in collaborazione con il pensatore Christoph Gottsched. Ad Amburgo il patrigno di Schröder, l'attore Konrad Ackermann, costruì l'edificio che tra il 1767 e il 1769 fu sede del

---

\* Il saggio è stato costruito sulla base del mio ultimo libro, dedicato a Schröder e alla sua breve guida per attori e declamatori (cfr. S. Bellavia, *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder. Lo sviluppo della recitazione realistica nella Germania del secondo Settecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2010). Nel mio studio, in appendice, ho inserito la traduzione italiana dello scritto schröderiano, consultato nell'edizione curata da Hartmann del 1821.

<sup>1</sup> L'attore nacque a Schwerin nel 1744 (data su cui concordano tutte le fonti, eccetto Schütze, che nella sua *Hamburgische Theatergeschichte* del 1794 colloca la nascita dell'attore al 1743. Cfr. J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, Leipzig, Zentralantiquariat der DDR, 1975, p. 317), figlio di un organista e dell'attrice Sophie Charlotte Schröder (nata Bierreichel), la quale – qualche anno dopo – avrebbe sposato in seconde nozze Konrad Ackermann, anch'egli attore e direttore di compagnia. Alla morte del patrigno, Schröder gli successe nella direzione del teatro di Amburgo, che tenne per tre volte (la prima insieme alla madre) nel corso della sua vita; l'ultima nel 1810. Morì nel 1816.

Nationaltheater: l'impresa che avvalendosi della collaborazione di Lessing inaugurò il cammino che avrebbe portato, nella Germania dell'ultimo quarto di secolo, alla stabilizzazione delle compagnie; e in cui avrebbe dovuto compiersi, raggiungendo il suo apice, la riforma iniziata da Gottsched e dalla Neuberin.

Fallita l'impresa, la gestione del teatro tornò nelle mani di Ackermann, per passare poi definitivamente, alla sua morte, in quelle di Schröder. E nei decenni in cui egli ne tenne – a più riprese – la direzione (dal 1771 fino a pochi anni prima della morte, avvenuta nel 1816), egli fece assai più che “mandare avanti” il teatro: il suo reale intento fu quello di imporre finalmente le idee di riforma, elaborate da Lessing, su cui si era dispiegata la breve attività del Nationaltheater. Ciò significò la diffusione e l'attuazione di un'idea d'attore e di recitazione “borghesi”; accompagnata giocoforza dalla revisione del repertorio e dall'imposizione di una condotta moralmente e dunque professionalmente ineccepibile: disciplina, correttezza, costumatezza, furono le parole d'ordine di Schröder e il fondamento della cosiddetta “scuola d'Amburgo”.

C'è però dell'altro. Accanto all'indubbio senso pratico e alla concretezza che ne accompagnarono e sostennero l'attività, il direttore dell'Hamburger Theater era animato da una tensione speculativa, figlia di un luogo e di un tempo in cui, rubando l'espressione a Martin Huber (autore di *Der Text als Bühne*), il teatro era un vero e proprio “modello culturale”, potendo rispondere – e divenendone dunque il principio estetico – alle questioni fondamentali poste dal pensiero teoretico e in ambito letterario: l'attività dei sensi, la loro gerarchia, la problematica del rapporto fra percezione e conoscenza, fra senso e sentimento; e per quel che riguardava l'arte, più specificamente, fra intelletto e sensibilità, fra regola e libertà creativa, fra l'istinto e la tecnica. Modello e mezzo di osservazione ed auto-osservazione, il teatro tedesco del secondo Settecento fu il punto di convergenza e di raccordo delle istanze poste dai vari campi del sapere, regalando all'attore – che del teatro era il fulcro – un ruolo centrale nell'intero ambito culturale.

Schröder non aveva la statura del filosofo, ma avvertì il nesso profondo che legava lo sviluppo del teatro tedesco, e soprattutto dell'arte nuova della recitazione (poiché solo a metà del Settecento essa venne innalzata al rango di attività artistica) alle evoluzioni del pensiero; come già aveva mostrato Lessing, che per Schröder divenne guida e punto costante di riferimento.

Per diventare il più grande attore tedesco dell'ultimo quarto del XVIII secolo, egli non guardò dunque solo all'esempio di più illustri colleghi – su tutti Conrad Ekhof, passato alla storia come il “padre della recitazione tedesca” – ma si confrontò con le istanze fondamentali poste dal dibattito teatrale allora in corso. Dibattito in cui diventava sempre più centrale il lavoro dell'attore, su cui non solo bisognava disquisire – come da tempo facevano i francesi – ma che era necessario ordinare praticamente, se si voleva renderlo degno dell'appellativo d'arte. Per questo, stimolato dalla lettura de *L'Art du Théâtre* di François Riccoboni (1750) – da lui immediatamente tradotto in lingua tedesca – Lessing intraprese nel 1754 la stesura di una sorta di manuale di recitazione: *Der Schauspieler*, che non riuscì però mai a

terminare e che restò, in due versioni pressoché identiche, in forma di frammento (pubblicate poi nel “lascito teatrale” da suo fratello Karl, nel 1786).<sup>2</sup>

L’analisi e la conoscenza dell’attività di Schröder, alla luce del contesto in cui essa si dispiegò, inducono a guardare all’attore come a un seguace e continuatore del tentativo lessinghiano; in virtù, soprattutto, della *Vorlesung* (la lezione) che il 17 novembre 1810 egli tenne agli attori del teatro di Amburgo, alla cui guida si reinsediava, quell’anno, per la terza ed ultima volta.

Basata su *L’Art du Théâtre* – di cui Schröder, come Lessing prima di lui, non sposava *in toto* le tesi – la “lezione” fu data alle stampe prima come *Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers, mit hinzugefügten Bemerkungen* (*Compendio delle norme di François Riccoboni sull’arte dell’attore, con annotazioni aggiunte*); poi, dopo essere apparsa nel 1814 sull’«Allgemein Deutscher Theater-Anzeiger» ed essere stata inserita cinque anni più tardi nella biografia schröderiana scritta da Meyer, venne pubblicata nel 1821 col titolo: *Vorschriften über die Schauspielkunst. Eine praktische Anleitung für Schauspieler und Declamatoren* (*Norme sulla recitazione. Una guida pratica per attori e declamatori*): esattamente quello che, più di cinquant’anni prima, avrebbe voluto essere il tentativo di Lessing.

Lungi dall’aver valore “di per sé”, le *Vorschriften* di Schröder oggetto di questo saggio rivelano tutto il loro interesse alla luce del contesto in cui presero forma, fino a poter apparire oggi come la testimonianza concreta e il frutto del percorso esperito dalla recitazione tedesca nella seconda metà del XVIII secolo; chiariscono l’influsso che su di essa esercitò il pensiero lessinghiano e il rapporto critico-dialettico del filosofo con l’estetica francese della rappresentazione, su cui egli delineò la propria idea di riforma del teatro tedesco; e danno ragione, spiegandola, dell’affermazione di Hoffmeier, quando diceva: «solo con Schröder venne accolta la teoria della recitazione. E Lessing fu la sua guida».<sup>3</sup>

### ***Nuovo attore, nuove regole***

Le *Vorschriften über die Kunst des Schauspielers* (*Norme sull’arte dell’attore*) vennero fatte stampare da Friedrich Ludwig Schröder nel 1810, quando l’attore tedesco – allora sessantaseienne – decise di riprendere la guida del teatro di Amburgo, che aveva già tenuto una prima volta dal 1771 al 1780, e poi di nuovo dal 1786 al 1798. Sarebbe stato, quello, l’atto finale della sua vita artistica, iniziata proprio ad Amburgo, all’interno della compagnia di Konrad Ackermann.

---

<sup>2</sup> «L’intera eloquenza fisica – recita l’inizio del frammento – si suddivide nell’espressione: 1) attraverso il movimento [...]. 2) attraverso i toni» (Gotthold Ephraim Lessing, *Der Schauspieler*, in *Sämtliche Werke*, Karlsruhe, im Bureau der deutschen Classiker, 1823, vol. IX, *Theater 1754-1758*, p. 268.), intendendo con ciò il passo, l’andatura del corpo. Lessing seziona dunque il linguaggio corporeo in movimenti del corpo (a loro volta suddivisibili in: portamento, ovvero modificazioni del corpo quand’è «in» o si accinge «al» movimento; atteggiamento o portamento statico, che riguarda le modificazioni del corpo quand’è in stato di quiete) e delle sue membra (testa, volto, mani e piedi); e in toni, che riguardano «il portamento o le modificazioni del corpo quando esso si muove da un luogo all’altro» (p. 269); perché l’incedere è rivelatore del carattere («L’andatura dal piede rigido e teso», scrisse Lessing, «è la camminata di un orgoglioso e di un vanaglorioso», p. 270). Ognuna di queste sottosuddivisioni avrebbe dovuto essere analizzata in tutte le varie, possibili manifestazioni, compito che Lessing non riuscì a portare a termine.

<sup>3</sup> Friedrich Ludwig Schmidt, *Denkwürdigkeiten des Schauspielers, Schauspieldichters und Schauspieldirektors* (1772-1841), a cura di H. Uhde, 2 voll., Hamburg, W. Mauke, 1875, vol. I, p. 227.

Fu soprattutto sotto la guida del patigno – eccellente attore comico e descritto da Schütze, in qualità di direttore, come «un uomo attivo, amante dell’ordine, zelante del meglio dell’arte e dei bisogni del pubblico teatrale»<sup>4</sup> – che Schröder ebbe così modo di entrare in contatto con alcuni tra i maggiori talenti dell’epoca, quali Michael Boeck, Friederike Hensel e soprattutto Conrad Ekhof, già noto al tempo quale modello di uno stile finalmente “vero” e “naturale”, contrapposto alla declamazione artificiosa e meccanica dell’accademismo francese, ancora dominante sulle scene.

Raccogliendo i fermenti innovativi che attraversavano il panorama culturale coevo, Ekhof aveva compreso che le regole da seguire per passare dalla recitazione meccanica ad una che apparisse vera e naturale, tanto da produrre nello spettatore l’illusione che lo portava a credere in ciò che vedeva, l’attore doveva ricercarle nel confronto diretto con l’umana realtà, divenuta adesso la sua prima fonte di ispirazione.<sup>5</sup> E fu proprio nel ristabilire i contatti fra il mondo dell’arte e quello reale, che l’attore prese distanza dalla “vecchia” declamazione e, così facendo, pose da un lato le basi della recitazione realistica che avrebbe trovato in Schröder il suo principale esponente; divenendo, dall’altro, lo *Schauspieler* descritto da August Wilhelm Iffland: l’attore che non faceva «semplicemente risuonare il verso all’orecchio, secondo una melodia», e la cui recitazione appariva scevra da quella «vuota pomposità oratoria» che lungi dal coinvolgerlo, «raffreddava l’uditorio»; l’attore che «non predicava sentimenti e sentenze [ma] li dava come risultato della riflessione, dell’esperienza».<sup>6</sup>

In Ekhof, il gesto e la voce potevano anche continuare ad obbedire alla lezione classica dell’oratoria, ma ad animarli era la volontà, nuova, di comunicare il significato profondo di ciò che egli rappresentava.

Da allora in poi, lentamente, nel passaggio dalla prima alla seconda metà del secolo, il predominio del senso cominciò a diventare il «tratto distintivo dell’espressione naturale nella recitazione tedesca»;<sup>7</sup> e da qui Schröder prese le mosse per coniare quello che sarebbe stato ricordato in futuro come lo stile cosiddetto della “scuola d’Amburgo”, impostosi sui palcoscenici tedeschi nell’ultimo quarto del

---

<sup>4</sup> J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, cit., p. 316. Naturalmente Schütze non manca di rilevare come il repertorio della compagnia fosse composto primariamente da balletti e pièces di scarso valore intrinseco, ma sottolinea come quella scelta fosse dettata dalla necessità di andare incontro ai desideri e ai gusti del pubblico, che Ackermann si sforzava comunque di elevare, cercando di mediare fra le ragioni dell’arte e quelle di cassa.

<sup>5</sup> «La recitazione è: attraverso l’arte modellare la Natura e approssimarsi così tanto ad essa che le verosimiglianze devono essere prese per verità; o presentare cose già accadute in modo tanto naturale come se avvenissero adesso per la prima volta». Sono le parole pronunciate da Ekhof nel ‘53: nel primo discorso programmatico di fronte ai membri dell’accademia di Schwerin. Cfr. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main e Basel, Stroemfeld, 2000, p. 178.

<sup>6</sup> August Wilhelm Iffland in Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 3 voll., Berlin, Henschelverlag, 1967, vol. I, p. 415.

<sup>7</sup> G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, cit., p. 159. Si confrontino anche le pp. 215-216. In *Über die gegenwärtige französische tragische Bühne* (1800) Wilhelm von Humboldt avrebbe scritto che per l’attore tedesco «la materia, la sensazione, l’espressione sono la prima cosa, spesso l’unica a cui egli guarda» (ivi, p. 167).

XVIII secolo e la cui validità l'attore avrebbe ribadito nel 1810, dando alle stampe le *Vorschriften über die Schauspielkunst*.<sup>8</sup>

Base delle *Vorschriften*, come abbiamo accennato, fu il trattato di François Riccoboni *L'Art du Théâtre*, che, pubblicato in Francia sessant'anni prima, aveva influito in modo decisivo sullo sviluppo dell'operato di Ekhof e sull'attivazione di quell' "impulso pedagogico-teatrale" che è un'altra delle eredità poi raccolte da Schröder, come ben testimonia tutta la sua attività all'interno del teatro d'Amburgo e la decisione stessa di inaugurarne l'atto finale tenendo ai propri attori una *Vorlesung*.<sup>9</sup>

In Germania lo scritto di Riccoboni, posto oggi dagli storici alla testa della tendenza cosiddetta "antiemozionalista" della recitazione (in base alla quale la prestazione di un attore è tanto migliore quanto meno egli è emotivamente coinvolto in ciò che rappresenta), ebbe in effetti un'immediata e larga diffusione, incidendo in modo sostanziale sulla riforma della recitazione che interessò i palcoscenici tedeschi nella seconda metà del XVIII secolo; e che, ribadiamo, in Ekhof e in Schröder ebbe il proprio iniziatore e la sua incarnazione massima. Artefice della penetrazione del trattato in suolo germanico era stato Gotthold Ephraim Lessing, l'autore della celeberrima *Hamburgische Dramaturgie*: l'opera ricordata da Schütze come l'unico, grande monumento di quell'impresa sfortunata che fu l'avventura dell'Hamburger Nationaltheater, consumata all'interno dell'edificio di Ackermann a cui Schröder avrebbe poi consacrato la sua vita artistica.<sup>10</sup>

Non appena uscito in Francia, *L'Art du Théâtre* venne prima recensito da Lessing sulla «*Berlinische Privilegierte Zeitung*»,<sup>11</sup> poi tradotto e pubblicato interamente sul quarto numero di «*Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*»: il mensile di cui il pensatore tedesco era co-fondatore, assieme al cognato Christlob Mylius.<sup>12</sup>

Duplici la ragione dell'interesse immediato di Lessing per lo scritto francese: da una parte la presenza, nel trattato, di un passaggio in cui Riccoboni sosteneva che l'attore dovesse imparare a «sentire» i propri movimenti e a giudicarli senza vederli. Al di là del Reno, l'autore aveva toccato quella che per i teorici e i teatranti tedeschi sarebbe diventata il perno attorno cui costruire una nuova concezione del lavoro dell'attore; ovvero, la questione del dominio, da parte dello *Schauspieler*, dei propri mezzi fisici: la sua capacità di far parlare il proprio corpo e «comunicare i propri pensieri in modo tale che essi potessero produ[rre] un'impressione durevole».<sup>13</sup>

L'altro motivo che spinse Lessing ad occuparsi con tanto interesse del trattato francese fu invece la sua utilità concreta. Il trattato francese era nato dalla volontà di

---

<sup>8</sup> Cfr. S. Bellavia, *Dalla rappresentazione all'espressione. Il contributo tedesco allo sviluppo della recitazione nel Settecento*, in *Teatro e Letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, a cura di S. Bellavia, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 105-106.

<sup>9</sup> F. Bender, *Vom "tollen Handwerk" zur Kunstübung*, in *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, a cura di F. Bender, Stuttgart, Franz Steiner, 1992.

<sup>10</sup> Cfr. J. F. Schütze, *Hamburgische Theatergeschichte*, cit., p. 340.

<sup>11</sup> Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Riccoboni, le fils*, "*L'Art du Théâtre à Madame \*\*\**", in «*Berlinische Privilegierte Zeitung*», n. 88, 23 luglio 1750.

<sup>12</sup> Nella premessa alla traduzione dell'opera di François Riccoboni, Lessing ricordava che essa era stata promessa ai lettori nel numero precedente, dove in realtà venne preannunciata la pubblicazione di *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni (padre di François) e quella del trattato di Rémond de Sainte-Albine. Evidentemente, la novità dell'impianto dell'*Art du Théâtre*, su cui si avrà modo di ritornare, fece decidere Lessing per un cambio di programma. Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, Frankfurt, Peter Lang; Bern, Herbert Lang, 1976, p. 164.

<sup>13</sup> Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Der Schauspieler*, cit., pp. 265-276.

addestrare e guidare l'attore, non solo di speculare sulla recitazione, e proprio questo fu quanto il pensatore tedesco mise in luce nella recensione che precedette l'uscita della traduzione sui «Beyträge»: un articolo in cui Lessing esortava tutti gli appassionati di teatro, e naturalmente gli attori, ad arricchire la propria biblioteca del testo francese, in cui i primi avrebbero trovato una piacevole lettura e gli altri un utile strumento di lavoro; perché il trattato – si noterà meglio in seguito – era costruito su un solido impianto pragmatico, in cui all'individuazione e alla catalogazione dei principi generali della recitazione seguiva un'intera sezione dedicata all'addestramento dello *Schauspieler*.<sup>14</sup>

Viste le premesse, appare del tutto logico e conseguente che *L'Art du Théâtre* abbia subito preso a circolare all'interno dell'accademia degli attori (la prima sorta in Europa) fondata da Ekhof a Schwerin – proprio nel paese natale di Schröder – nel 1753: quando già “il Garrick tedesco” aveva preso coscienza che il compito di un commediante fosse ben più complesso della memorizzazione e della mera declamazione del verso poetico.<sup>15</sup> Questa la ragione per cui, nelle riunioni periodiche dell'Accademia, i partecipanti dovevano impegnarsi non solo nella lettura dei testi da portare in scena, ma anche in quella della rassegna critica sul repertorio; nell'analisi puntuale dei caratteri e dei ruoli da rappresentare, così come su quella dei doveri di ogni attore nella vita comune.<sup>16</sup> Infine, ma certo non in ultimo, nel dibattito e nelle spiegazioni ragionate sulla recitazione, nello studio dei principi basilari dell'arte scenica, nelle discussioni su quali fossero i compiti della recitazione, quali i mezzi adatti a raggiungerli e come essi andassero utilizzati.

Nello stralcio della riunione dell'Accademia del 15 giugno 1754 (a un anno dalla conoscenza personale di Ekhof con Lessing, mediata da Christian Felix Weisse)<sup>17</sup> si legge:

A conclusione di un anno di sedute siamo arrivati a toccare l'intima essenza della recitazione e abbiamo osservato che questa consiste nell'imitazione della natura; allo stesso tempo ci siamo tuttavia resi conto che ci si è appropriati della teoria solo nel momento in cui si è in grado di rendere realmente credibile sul palcoscenico lo stato d'animo fittizio, tramite un sapiente uso del movimento e degli atteggiamenti del corpo [...]. Base delle nostre osservazioni è stata *L'art du Théâtre* di Riccoboni il giovane, apparsa in traduzione sui «Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters».

<sup>14</sup> Cfr. G. Piens, *Einleitung*, in François Riccoboni, *Die Schauspielkunst. «L'Art du théâtre. 1750». Übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing. Angefügt: Friedrich Ludwig Schröder Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers mit hinzugefügten Bemerkungen*, a cura di G. Piens, Berlin, Henschelverlag, 1954, p. 7.

<sup>15</sup> Nello stesso anno in cui Riccoboni scriveva il proprio trattato e Schröder non aveva ancora seriamente debuttato sulle scene, Ekhof – allora membro della compagnia di Johann Friedrich Schönemann – venne invitato con i suoi colleghi a recitare al castello di Schwerin, nella Germania del Nord. Il successo delle recite permise alla compagnia di stabilizzarsi nel ducato di Mecklenburg (di cui Schwerin faceva parte) e ad Ekhof di dar vita alla propria accademia.

<sup>16</sup> Lo studioso tedesco Günther Heeg fa notare come i tentativi dell'epoca in direzione di un'educazione alla rispettabilità dell'attore siano testimoniati dai contributi, le proposte e i dibattiti contenuti nelle riviste teatrali comparse soprattutto nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Numerosi, sul tema, gli articoli pubblicati fra il 1775 e il 1793 sul «Theater-Journal» (in particolare n. 17, 1781), e sul «Theater-Kalender». Cfr. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, cit., p. 175.

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*, pp. 208-215. Christian Weiße (1726-1804), letterato e pedagogo, fu una delle personalità di spicco dell'illuminismo tedesco. Ebbe stretti contatti non solo con Lessing, ma anche con Gellert, Kleist e la grande attrice Caroline Neuber.

Abbiamo letto con attenzione punto per punto il trattato di Riccoboni, spiegandolo e dimostrandolo dove necessario con esempi e osservazioni. Al fine di imparare ci siamo curati di prenderne il buono e il bello e di adoperarli a nostro vantaggio e di evitare o correggere il cattivo e l'errato. Abbiamo riconosciuto che i francesi sono nostri predecessori in questa difficile arte [...] e perciò noi, che siamo venuti più tardi, non ci vergogniamo di considerarli nostri maestri e di calcare le loro orme. Tuttavia è nostro obiettivo distinguere i loro errori dai loro meriti e rifiutare tutto ciò che non sia in armonia con la natura e la verosimiglianza.<sup>18</sup>

Tutta l'attività dell'Accademia fu dunque improntata alla concezione, ancora inusitata all'epoca, che il fondatore si era andato formando dell'attore e che lo stesso Schröder avrebbe poi assimilato, quasi "per osmosi", negli anni della giovinezza artistica.<sup>19</sup>

Grazie al dibattito che per impulso del pensiero critico di Lessing si era aperto in Germania sulla ridefinizione del teatro e la riqualificazione della recitazione, da Ekhof in poi lo *Schauspieler* non sarebbe stato più considerato un semplice riproduttore di *dramatis personae*, bensì «creatore» di personaggi – come avrebbe detto Lessing – accanto e al pari del poeta.<sup>20</sup> Un attore capace di restituire l'Umano con disciplinata naturalezza, attraverso l'esercizio dell'immaginazione individuale e della facoltà di giudizio, poste ora a guida della sua costruzione e della resa del personaggio. Concezione, questa, che inficiava la validità dei precetti accademici ed era ovviamente inconciliabile con il perpetrarsi della pratica recitativa declamatoria.

Ma se l'origine della recitazione moderna, a cavallo tra la prima e la seconda metà del XVIII secolo, va rintracciata senza dubbio nella reazione alle leggi e ai precetti che limitavano l'agire dell'attore, pure bisogna tener presente che tale reazione non venne rivolta alle regole *tout court*, bensì a quelle stabilite dall'accademismo francese.<sup>21</sup> La presa di posizione di François Riccoboni contro la recitazione declamata contenuta in *L'Art du Théâtre* fu anzi, a detta di Uwe, «il» motivo per cui Lessing scelse di pubblicare subito il trattato, avendo ravvisato nel suo autore il teorico che, in modo più "conseguente", si allontanava dal dogma del classicismo francese: da regole fatte, non trovate, e dunque – qui è la questione dirimente – non rispondenti alla logica del pensiero empirista, che dalla metà del Settecento (per impulso del sensismo inglese, il cui influsso fu particolarmente vivo in Germania) cominciò a scalzare il predominio del razionalismo francese portando con sé la rivalutazione dell'attività dei sensi (fino ad allora ritenuti imperfetti ed ingannevoli) come mezzo di conoscenza della realtà.

Il passaggio da un concetto razionalistico ad uno empirico di natura non mutò gli scopi del teatro, che anche nel secondo Settecento restarono gli stessi: imitare la

---

<sup>18</sup> Il testo è contenuto nel "Protocollo dell'Accademia di Schwerin", precisamente nelle pagine riferite alla seduta del 15 giugno 1574. Cfr. *Journal der Academie der Schönemannischen Gesellschaft*, in H. Kindermann, *Conrad Ekhofs Schauspieler-Akademie*, Wien, R. M. Rohrer, 1956, p. 40.

<sup>19</sup> Va senz'altro notato come gli scopi delle riunioni dell'Accademia di Schwerin vennero individuati e definiti da Ekhof sulla base delle riflessioni contenute nei «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters»: il mensile nato nel 1750 dalla volontà di Lessing e del cognato Christlob Mylius di diffondere in Germania la cultura teatrale, di cui – scrisse Lessing nel primo numero – ci si era sempre occupati pochissimo.

<sup>20</sup> Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Ankündigung*, in *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart, Universal Bibliothek, 1999, vol. I, p. 12.

<sup>21</sup> Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französische Darstellungstheorie*, cit., p. 167.

natura ed agire come istituto morale; ma rese necessario lo sviluppo di «una recitazione nuova, orientata alla Natura empiricamente data»<sup>22</sup> e che sostituisse, in concreto, la sottolineatura delle «qualità squisitamente estetiche della lingua»<sup>23</sup> con la volontà di comunicare il senso e il significato profondo di ciò che si rappresentava.<sup>24</sup>

Non si trattava dunque di abolire le regole, ma trovarne di nuove. Per questo Lessing già nel 1754, con *Der Schauspieler*, aveva intrapreso il tentativo di una sistematizzazione della recitazione: la formulazione di precetti altrettanto rigidi di quelli classicisti, osservava Uwe, ma che diversamente da quelli – basati sul dominio delle convenzioni – poggiavano sulle doti di osservazione e sulla facoltà di giudizio proprie di tutti gli esseri umani, senza pre-giudizi.<sup>25</sup> E se la declamazione, ancora vigente sui principali palcoscenici d'Europa nella seconda metà del XVIII secolo, cominciò ad apparirgli falsa e manierata (ovvero “innaturale”) non era perché obbediva a delle norme, ma perché quelle norme erano «indipendenti dal carattere del ruolo, dalla situazione scenica e dall'azione drammatica»:<sup>26</sup> avulse cioè dalla volontà di comunicazione del senso e quindi responsabili della falsità della recitazione; dato che per Lessing solo la forma pervasa dal senso era in grado di esprimere adeguatamente la sensazione del vero.<sup>27</sup>

Da qui la necessità di elaborare una tecnica, basata su norme fisse ed immutabili, che garantisse la perfetta disposizione esteriore dell'attore e dunque l'esatta ricezione, da parte del pubblico, di quanto si intendeva comunicare.

La pubblicazione de *L'Art du Théâtre* fece capire a Lessing e ai teatranti tedeschi fautori della recitazione “naturale” ciò di cui avevano bisogno; ovvero, una guida pratica che fornisse agli attori un aiuto “facile” e concreto nell'esercizio della propria arte: l'obiettivo che mezzo secolo più tardi animerà la stesura delle *Vorschriften*, tese a ribadire l'idea della recitazione quale dottrina basata – oltreché sull'innato talento dell'artista – su regole fisse e in quanto tale trasmissibili.

### ***Alla base delle Vorschriften***

Il paragrafo precedente ha mostrato come il teatro tedesco della seconda metà del XVIII secolo fosse interessato da un processo di rinnovamento generale, a cui Schröder contribuì in modo decisivo definendo un'immagine diversa, sia artistica che sociale, dell'attore; finendo con l'incarnare perfettamente il *bürgerlicher Schauspieler* vagheggiato nei programmi estetico-teatrali dei maggiori riformatori del secolo e che l'operato dell'Hamburger Nationaltheater, nei suoi due anni appena d'attività, aveva tentato di tradurre in pratica. Un attore “naturale”, e dunque “credibile”, che fosse un modello di comportamento per il nuovo pubblico borghese che riempiva i palchi e le platee; in omaggio alla visione del teatro come scuola di costumi che la Germania della seconda metà del Settecento aveva ereditato dai teorici del primo Illuminismo, come il letterato Johann Christoph Gottsched e il filosofo Christian Wolff.

<sup>22</sup> E. Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theater*, Tübingen e Basel, Francke, 1999, p. 120.

<sup>23</sup> G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, cit., p. 159.

<sup>24</sup> Cfr. S. Bellavia, *Dalla rappresentazione all'espressione*, cit., p. 106.

<sup>25</sup> Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französische Darstellungstheorie*, cit., p. 177.

<sup>26</sup> G. Piens, *Einleitung*, cit., p. 25.

<sup>27</sup> Cfr. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, cit., p. 159.



In accordo a tale concezione, Schröder era animato dall'idea che il suo mestiere lo investisse giocoforza di una missione di natura non solo artistica, ma anche politico-morale. Di tale convinzione si avverte l'eco nei pochi scritti scampati alla perdita del suo lascito letterario: nelle *Vorschriften*, dove in modo insistente e continuo l'attore richiama i colleghi ad un comportamento disciplinato, in scena come nella vita quotidiana; nello *Schreiben* del 1795 e nelle *Gesetze* (*Leggi del Teatro d'Amburgo*), che Schröder stilò già negli anni della prima direzione del teatro e ribadì poi durante le successive; convinto che se nessuna società può consistere senza leggi, nella società del teatro esse erano tanto più necessarie, poiché bisognava «lottare contro i pregiudizi e, in generale, migliorare i costumi».<sup>28</sup>

Non si trattava – si badi bene – di una mera questione di ordine e costumatezza; era al tempo, quello della morale, un problema strettamente connesso al lavoro dell'attore, al quale – si è visto – i nuovi tempi chiedevano di essere non più un mestierante (un semplice *Schauspieler*), ma un vero artista: non un riproduttore, ma un “creatore” di personaggi; ovvero, un autentico *Menschendarsteller*. E a differenziare l'uno dall'altro – nota Heeg – era proprio la formazione della personalità, poiché l'incarnazione dell'Uomo era un procedimento complesso, che da una parte implicava la restituzione perfettamente adeguata della «vita» del ruolo, dall'altra esigeva l'interiorizzazione della presenza stessa dell'attore.<sup>29</sup> Per questo il commediante che era un vero artista lavorava anche su se stesso, fino ad arrivare (seguendo l'idea che da Ekhof si è snodata fino a Goethe) a comportarsi, pure nella quotidianità, come se fosse in scena: «anche nella vita comune, l'attore deve pensare di essere esposto al pubblico».<sup>30</sup>

Quell'esigenza di restituire la natura umana nella sua totalità e con il grado di verità e di naturalezza che richiedevano i tempi (dominati da un'idea del sapere come acquisito attraverso l'osservazione diretta del reale) era stata proprio ciò che dalla metà del XVIII secolo – come si è visto in precedenza – aveva portato alla reazione contro le regole dell'accademismo francese ed avviato la ricerca di precetti nuovi, necessari a disciplinare l'arte nuova dell'attore. Una delle prime conseguenze fu il

---

<sup>28</sup> La citazione di Schröder è contenuta nelle *Gesetze des Hamburgischen Deutschen Theaters* (Pasqua 1798), riportate da Meyer nella sua biografia schröderiana (cfr. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2 voll., Hamburg, A. Campe, 1823, vol. II, pp. 232-248). Poche sono le variazioni rispetto a quelle del 1792 pubblicate sugli *Annalen des Theaters*, dove le leggi riguardanti gli attori sono quarantotto, anziché quarantasette; quelle riguardanti l'Opera sono sette, in luogo di dieci, e quelle rivolte all'acconciatore sono quattro, invece di cinque. Per il resto, il testo è pressoché identico (cfr. *Annalen des Theaters*, n. 9, 1792, pp. 3-22). Nella Pasqua 1810, riporta Meyer, alle *Gesetze* del 1798 venne aggiunta a mano la *Anweisung für die Controle*; ovvero l'indicazione per gli ispettori all'interno del teatro, i quali avevano tra l'altro il compito di controllare biglietti e prenotazioni, assicurandosi che non insorgessero disordini nell'assegnazione dei posti (cfr. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, cit., vol. II, pp. 248-250). Che esistessero leggi che regolavano l'attività dell'Hamburger Theater anche prima del 1792, lo induce a pensare la lettura della *Hamburgische Theatergeschichte* di Schütze, da cui si intuisce che vi fosse, fin dall'inizio, un ordinamento interno all'impresa gestita da Schröder.

<sup>29</sup> Cfr. G. Heeg, *Der Faden der "Ariadne"*, in E. Fischer-Lichte e J. Schönert (a cura di), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Wallstein, 1999, p. 376. L'interiorizzazione della presenza stessa dell'attore nella rappresentazione dell'Umano è quella che Heeg definisce nel suo studio *Repräsentationsgestalt*.

<sup>30</sup> «der Schauspieler soll auch im gemeinen Leben bedenken, dass er öffentlich zur Schau stehen werde». Johann Wolfgang Goethe, *Regeln für Schauspieler* (75), in *Sämmtliche Werke*, 40 voll., Stuttgart e Tübingen, Cotta, 1840-1858, vol. XXXV, p. 455.

fiorire, nella Germania fra Settecento e Ottocento, di trattati e compendi volti a stabilire quali fossero le direttive che dovevano regolare l'esercizio della *Schauspielkunst*: dalle *Ideen zu einer Mimik* di Engel del 1785-1786, alle *Regeln für Schauspieler* di Goethe del 1803, per finire con i saggi di Iffland fra il 1785 e il 1811. Compresse, naturalmente, le *Vorschriften über die Kunst des Schauspielers* che Schröder compilò nel 1810.

Alla testa delle suddette elaborazioni teoretiche abbiamo collocato il tentativo di Lessing del 1754 (*Der Schauspieler*). Un manuale, si è detto, incompiuto, stimolato dalla lettura de *L'Art du Théâtre* di François Riccoboni e dai suoi intenti pragmatici: non disquisire sulla recitazione, ma indagarne la tecnica e stabilirne i principi costitutivi.<sup>31</sup> Come accennato nelle pagine precedenti, l'esposizione del trattato francese – a cui è necessario, a questo punto, regalare uno sguardo più attento – seguiva un procedimento sistematico che suscitò l'interesse immediato di Lessing, attratto essenzialmente, quale esponente dell'Illuminismo tedesco, dalla «forma logica in cui temi e problemi [era]no presentati o fatti valere».<sup>32</sup>

Il trattato, osserva Uwe, è diviso in una serie di singoli, brevi capitoli la cui sequenza è, secondo Riccoboni, quella in cui un attore deve apprendere la propria arte.<sup>33</sup> L'autore divide le tre tipologie attoriche: l'interprete della tragedia, del comico serio (cioè della commedia, dove – a suo dire – si percorre un registro di toni ancor più ampio che nel genere tragico) e del comico basso (farsa e pantomima), in cui maggiore è l'utilizzo della «fisicità». Separa poi la sua analisi in quelle che chiama «parti meccaniche» – ovvero il gesto e la voce – e le parti che formano la recitazione vera e propria, e che dipendono dall'«intendimento». Su queste ultime spicca l'intelligenza, che presiede sulle altre (espressione e sentimento, a cui attengono forza, furore, entusiasmo, nobiltà) e ne è il principio ordinatore.

Forniti i principi generali, teorici, Riccoboni passa poi a dare indicazioni pratiche, riguardanti l'addestramento dell'attore. Quest'ultima parte in primo luogo dalla voce, che dev'essere provvista di coloriture espressive atte a coinvolgere e persuadere; perché il passaggio alla seconda metà del Settecento chiedeva all'attore – lo ribadiamo – non più solo di «presentare», ma di «essere» il personaggio.<sup>34</sup> Un processo che per l'autore de *L'Art du Théâtre* (alla testa della tendenza «fredda» della recitazione) non doveva avvenire attraverso il coinvolgimento emotivo, ma attraverso l'utilizzo dell'intelligenza, la consapevolezza dei propri mezzi e il possesso della tecnica per

<sup>31</sup> «Conviene [...] intendere i veri principi dell'arte. Ma come s'ha a fare a imparargli? » François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, Paris, C. F. Simon et Giffart, 1750, p. 2: tr. it. *L'arte del teatro alla Signora N.N.*, Venezia, Bartolomeo Occhi, 1762, p. 7. Era questa la domanda d'avvio del trattato, che Riccoboni poneva nella prefazione *A Madame \*\*\**, alla quale l'opera era dedicata. Ricordiamo che François Riccoboni (1707-1792), nato a Mantova, aveva seguito il padre Luigi (il grande Lelio) a Parigi, chiamato nel 1716 a dirigere la troupe italiana all'Hotel de Bourgogne (fino al 1729). Anche François fece parte del teatro italiano a Parigi, dal 1726 al 1750, quando per ragioni di salute si ritirò dalle scene e scrisse *L'Art du Théâtre*.

<sup>32</sup> N. Abbagnano, *Storia della filosofia*, a cura di G. Fornero, Torino, UTET, 1998, vol. III, p. 569.

<sup>33</sup> Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., pp. 145-146.

<sup>34</sup> E questo, afferma Riccoboni, è proprio quanto distingue l'attore dal retore e dal predicatore: costoro sono distanti da ciò che dicono e si presentano come loro stessi: l'avvocato prende le parti del cliente, ma non è il cliente; l'altro legge la parola di Dio, ma non è che un semplice uomo. All'attore che interpreta un personaggio, invece, si chiede adesso di «essere» il personaggio, risolvendo il contrasto fra la propria individualità fenomenica e la rappresentazione del personaggio a favore di quest'ultima. Cfr. François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., p. 101.

bene utilizzarli; la sensibilità era invece necessaria per capire come essi andassero dosati, per misurare il “tempo” e il “fuoco” (la quiete e l’impeto) nella recitazione. Per suo tramite, afferma Uwe, l’attore era capace di rendere il ruolo una struttura unitaria, pienamente significativa, attraverso cui realizzare le proprie possibilità espressive soggettive. Essa regalava coerenza alla prestazione, che lo spettatore avrebbe percepito come “artistica” quando l’innata capacità di convertire le facoltà individuali in azione scenica fosse stata accompagnata dalla perfezione della tecnica.<sup>35</sup>

Se intelligenza e sensibilità (necessarie all’espressione, che metteva in gioco il “sentire”) non erano trasmissibili, i mezzi tecnici si potevano acquisire ed addestrare, seguendo i principi-base che Riccoboni esponeva nel suo trattato. Applicandoli, ci si poteva liberare dall’«affettazione» declamatoria per imparare a recitare con «naturalità»: evitando le pose studiate allo specchio (che Goethe consiglierà ancora nelle *Regeln*),<sup>36</sup> i movimenti rigidi o le forzature di voce, nella ricerca di toni di cui non si era dotati; ricordando però che non tutti gli attori “naturali” erano grandi attori, poiché che lo diventassero o meno ciò dipendeva sempre dal loro grado di intelligenza e sensibilità.<sup>37</sup>

Accanto all’esposizione dei propri principi (che erano solo consigli e non dogmi costrittivi, come i precetti classicisti)<sup>38</sup> Riccoboni poneva dunque la critica a quelli vigenti, rendendo il proprio trattato particolarmente attraente allo sguardo di Lessing, il quale recensendolo scrisse:

Riccoboni svela senza tema gli errori dei commedianti francesi e non è minimamente ipocrita nei loro confronti [...] È svincolato da tutti i pregiudizi della pratica teatrale; per esempio, lotta ardentemente contro l’abitudine che hanno alcuni commedianti di provare le proprie posizioni davanti allo specchio, poiché da ciò scaturisce un agire

<sup>35</sup> O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., pag. 149.

<sup>36</sup> Cfr. Johann Wolfgang Goethe, *Regeln für Schauspieler* (63), in *Sämmtliche Werke*, vol. XXXV, p. 453. Fin da subito, afferma Klaus Schwind, le *Regeln* di Goethe vennero da taluni criticate, poiché si riteneva conducessero al meccanicismo e tendessero a non lasciare spazio alcuno all’esercizio della sensibilità individuale dell’attore (cfr. K. Schwind, *Regeln für Schauspieler -Saet von Goethe gesaet*, in *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, a cura di E. Fischer-Lichte e J. Schönert, cit., pp. 151-183). Fra i “critici”, gli attori Heinrich Beck (1770-1822), che nel 1809 avrebbe lasciato Weimar per il teatro di Amburgo (per tornare poi presso Goethe undici anni dopo) e Carl Wilhelm Reinhold (pseudonimo di Zacharias Lehmann, 1777-1841) autore addirittura di una parodia delle *Regeln* (cfr. Carl Wilhelm Reinhold, *Saet von Goethe gesaet*, Weimar e Leipzig, 1808). Reinhold, nativo di Amburgo – proveniente quindi dalla tradizione “realistica” di Schröder – era giornalista e scrittore di teatro, ancor prima che attore, e fu ingaggiato a Weimar nel 1806. Egli reputava Goethe grandioso sul versante letterario, ma un dilettante per quel che riguardava l’attore. Piattume, monotonia, meccanicismo: queste le sue accuse (le accuse di uno “schröderiano”) allo stile di Weimar.

<sup>37</sup> Spiegando la concezione di «natura» in François Riccoboni, Uwe riteneva che in essa, da un lato, egli sussesse il «quotidiano» (il normale procedere della vita) e la «bellezza semplice», in contrasto con lo «straordinario» (uno dei criteri su cui era costruito l’eroe classicista) e il «ricercato»; dall’altro il reale comportamento umano. Naturale è l’agire riscontrabile in ognuno, sotto determinati presupposti e che si esterna spontaneamente, non occultato e falsato dalle regole dell’etichetta cortese. Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., pp. 147-148.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, p. 150.

affettato. [E] considera una ciarlataneria che si debba sentire tutto ciò che si rappresenta a teatro, dimostrando che questo è impossibile.<sup>39</sup>

Riccoboni decretò l'inattualità della declamazione, prodotto di una concezione «aristocratica del teatro» e mise a fuoco la sua inconciliabilità con i contenuti «generalisti» del ruolo: validi e comuni, in quanto tali, a tutti gli uomini; quale che fosse la loro estrazione sociale.<sup>40</sup> Questo fu, a detta di Uwe, il primo grande merito del suo trattato; ciò che ne avrebbe confermato la validità nella Germania del Nationaltheater e dell'attore borghese, a partire da Lessing e fino allo Schröder delle *Vorschriften*; al quale, peraltro, lo studioso tedesco ascrive il merito di aver centrato l'altro punto nevralgico de *L'Art du Théâtre*, ovvero l'idea che il valore artistico della recitazione potesse “arrivare” al pubblico solo nella perfezione formale, rivelatrice altresì della capacità di autocontrollo dell'attore; di gestione del proprio potenziale emotivo.<sup>41</sup>

In realtà, questo è quanto aveva subito afferrato Lessing e lo aveva spinto al tentativo del 1754. È attraverso di lui – anche considerando il legame amicale che li univa – che è da ritenersi Schröder abbia assimilato i principi fondamentali dello scritto di Riccoboni (di cui si servì come base per le *Vorschriften*) e che sono poi quelli su cui si dispiegò lo sviluppo della tendenza “realistica” della recitazione: lo svincolo dalla declamazione convenzionale, l'imitazione della natura, la ricerca dell'equilibrio fra tecnica e sensibilità.<sup>42</sup> Proprio come Lessing, Schröder non sposava *in toto* le tesi di Riccoboni e prenderà distanza nei confronti della tendenza antiemozionalista del francese, per concordare – riguardo al ruolo del “sentire” individuale nel processo della creazione artistica – con le posizioni lessinghiane. Ne sono chiara testimonianza le parole dell'attore nel 1814.<sup>43</sup>

La questione dell'identificazione emotiva dell'attore col proprio personaggio è notoriamente uno dei nodi centrali de *L'Art du Théâtre*, che sostenendo in merito una tesi opposta a quella contenuta nel famoso *Le Comédien* di Rémond de Sainte-Albine del 1747 – il trattato che la storiografia tradizionale pone alla testa della tendenza cosiddetta “emozionalista” della recitazione – aprì il secondo polo dialettico all'interno del dibattito su ciò che sarebbe stata, ancora due secoli dopo, la problematica prima della recitazione.

Schröder, si è visto, aveva in merito le proprie idee, eppure quasi non ne fece menzione nelle *Vorschriften* (assai sbrigative sono le sue annotazioni alle voci «espressione» e «sentimento» del trattato di Riccoboni), scritte con l'intento di essere

<sup>39</sup> Gotthold Ephraim Lessing, *Riccoboni, le fils, L'Art du Théâtre à Madame \*\*\**, cit. Scrisse Riccoboni nella sezione dedicata a *Le Geste*: «guardatevi molto bene dall'imparar l'azione allo specchio; ch'è metodo, il quale può chiamarsi padre dell'affettazione. De' movimenti, che si fanno si dee avvedersi nell'animo, e giudicarne senza vedergli» (François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., p. 14; *tr. cit.*, p. 15).

<sup>40</sup> Cfr. O. Uwe, *Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie*, cit., p. 146.

<sup>41</sup> Cfr. *ivi*, p. 156. La perfezione formale della recitazione, continua Uwe, è costantemente minacciata dall'emozione, che pur se conforme al ruolo non può seguire in scena il suo sviluppo naturale; poiché a teatro le emozioni si susseguono assai più rapidamente di quanto non avvenga nella realtà.

<sup>42</sup> Sui rapporti fra Schröder e Lessing, e per un approfondimento del pensiero teatrale del grande filosofo tedesco, così come dell'influsso che egli ha esercitato sull'evoluzione della concezione e della pratica teatrale nella Germania del XVIII secolo, si veda il mio *La lezione di Friedrich Ludwig Schröder*, cit.

<sup>43</sup> Il pensiero di Schröder, consegnato a Quandt nel 1814 durante un'intervista per il numero 33 dell'«Allgemein Deutscher Theater-Anzeiger» è riportato, oltre che nella biografia di Meyer e nelle *Zusätzen* alle *Vorschriften* edite da Hartmann nel 1821 (pp. 148-149), anche in E. Buschbeck, *Der Theatervorleser. Kleine Theatergeschichte geschrieben von der Zeitgenossen*, Wien, W. Andermann, 1943, pp. 41-43.

esattamente ciò che il sottotitolo – successivamente apposto – indicava fossero: una guida pratica per attori e declamatori, in cui si ribadiva il legame fra la recitazione e l'arte antica dell'eloquenza, sotteso al *Der Schauspieler* di Lessing: Schröder, racconta Meyer, «era solito richiamare il nome di Cicerone e guardare all'antica arte oratoria»; influenzato, molto probabilmente, dalle riflessioni del pensatore tedesco, il quale godette sempre della stima profonda dell'attore.<sup>44</sup> E anche nel *Der Schauspieler*, si è già avuto modo di notare, la questione dell'identificazione emotiva era un problema secondario; perché anche se l'attore “sentiva” davvero quanto recitava, ciò non risolveva tutti i problemi della rappresentazione e ancora meno della ricezione, da parte del pubblico, di ciò che l'attore rappresentava. Questo era invece il punto su cui Lessing avrebbe focalizzato il proprio pensiero e sviluppato le sue idee intorno all'arte del recitare: l'acquisizione del dominio, da parte dell'attore, dei propri mezzi fisici; premessa necessaria – d'altro canto – al sorgere spontaneo delle passioni; poiché era «[a]ttraverso l'osservazione, l'imitazione e il controllo del corpo, [che] l'attore», per Lessing, «arrivava alla vera sensazione».<sup>45</sup>

Un'idea che Schröder avrebbe condiviso e a cui avrebbe informato la sua attività di artista e pedagogo.

### **La lezione di Schröder**

Quando Schröder si accinse a scrivere le *Vorschriften* perseguì un duplice scopo: da una parte il “compimento” del tentativo di Lessing, a cui in qualche modo lo aveva spinto l'amico e biografo Meyer; e ciò non significa, sia chiaro, che l'attore abbia ripreso in mano i frammenti e proseguito il lavoro del filosofo.<sup>46</sup> Non avrebbe potuto, anche solo perché non ne possedeva la formazione e la statura intellettuale. Chi cominciò da dove Lessing si arrese fu Engel, che contemporaneamente alla pubblicazione dei frammenti del *Der Schauspieler*, diede alla luce le *Ideen zu einer Mimik*: il contributo più rilevante che la trattatistica tedesca abbia fornito allo svolgersi del dibattito teoretico intorno all'arte dell'attore.<sup>47</sup> Tanto che ad esse si dovrebbe guardare – secondo Heeg – non tanto come a un manuale di recitazione, quanto

---

<sup>44</sup> Già nella prefazione al primo numero dei «Beyträge», Lessing si era rammaricato per la perdita dell'oratoria, tenuta in così alta considerazione presso gli antichi e all'epoca poco apprezzata. Cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Vorrede. Aus: Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters* (1750), in K. Hammer (a cura di), *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*, Berlin, Henschelverlag, 1968, p. 131. Il gesto e il movimento erano per l'attore come le parole per il poeta; e come tanto più la “tecnica” della scrittura era salda e raffinata, tanto più efficace era il potere evocativo della poesia, allo stesso modo tanto più sicura sarebbe stata la conoscenza dei principi dell'eloquenza fisica, tanto meglio avrebbe “parlato” il corpo dell'attore; arrivando a comunicare, come faceva il poeta, anche il non-presente e il non-visibile umano. Cfr. S. Bellavia, *Dalla rappresentazione all'espressione*, cit., pp. 112-113.

<sup>45</sup> U. Stephan, *Gefühlsschauspieler-Verstandesschauspieler. Ein theoretisches Problem des 18. Jahrhunderts*, in H. Körner, C. Peres, L. Steiner e L. Tavernier (a cura di), *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1986, p. 112.

<sup>46</sup> Cfr. Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, cit., vol. I, p. 231. Meyer riteneva che Schröder avrebbe dovuto occuparsi di realizzare una sorta di manuale per attori: una guida facile, chiara e comprensibile, come quella che Lessing aveva cercato di scrivere cinquant'anni prima (cfr. ivi, p. 221). L'impulso si sarebbe tradotto nel 1810 nella *Vorschriften*.

<sup>47</sup> Engel, proprio all'inizio del suo trattato, cita il tentativo di Lessing, stabilendo così un collegamento ideale fra questo e la sua opera. Cfr. Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik*, 2 voll., Berlin, Mylius, 1785-1786, vol. I, pp. 4-6.

piuttosto come al tentativo di consegnare una vera e propria *Ausdruckstheorie der menschlichen Seele*: una teoria dell'espressione dell'animo umano.

Engel, partito da Lessing, ne oltrepassò gli intenti. Mosse dal proposito di fornire all'attore le coordinate per comprendere e rendere sensazioni e stati d'animo, le *Ideen zu einer Mimik* si presentano come un testo articolato, complesso e poderoso, ricco di speculazioni d'ordine teoretico, niente affatto paragonabile alle *Vorschriften*, che di Lessing realizzarono invece la tensione verso un'opera agile, chiara, schematica: proprio una sorta di vademecum (quello che non volle essere il testo engeliano), che esponendo in modo sintetico i principi fondamentali dell'eloquenza fisica rendesse trasmissibile solo la parte "meccanica" della recitazione; l'unica, si è detto più volte, che si potesse apprendere. E se storicamente, come sostiene Heeg, le *Ideen zu einer Mimik* segnarono il climax storico del dominio del "naturale" a teatro e, insieme, la sua fine, le *Vorschriften* nacquero invece con l'intenzione – secondo elemento del duplice scopo – di ribadire concezione e prassi che avevano costituito il fondamento della recitazione "realistica", che Schröder sentiva prossima al tramonto.<sup>48</sup> Ripristinare il gusto di un tempo: questo era l'intendimento primo del direttore nel 1810, quand'era prossimo ad insediarsi, per l'ultima volta, alla guida della sua impresa. La lezione del 17 novembre era parte fondamentale del progetto.

Il doppio intento di Schröder: fornire da un lato indicazioni semplici e concise sulla recitazione, reiterando dall'altro i principi che avevano costituito il fondamento della scuola d'Amburgo, chiarisce peraltro – si mostrerà più avanti – l'impianto stesso della *Vorlesung*, che Schröder fece stampare *als Manuskript* (recante la sua firma autografa) perché fosse distribuita agli attori del suo teatro; intenzionato non ad imporre regole come quelle di Goethe a Weimar del 1803, ma a tramandare norme generali sulla recitazione di cui ciascun attore avrebbe potuto servirsi, secondo il proprio discernimento.

Basata su *L'Art du Théâtre*, la "lezione" prese così il titolo di *Auszüge aus Franz Riccobonis Vorschriften über die Kunst des Schauspielers, mit hinzugefügten Bemerkungen. Eine Vorlesung am 17 Nov. 1810 (Compendio delle norme di François Riccoboni sull'arte dell'attore, con annotazioni aggiunte. Una lezione del 17 novembre 1810)* e cominciò a circolare nella cerchia, ristretta, dei teatranti d'Amburgo. Alle norme vennero poi dedicati, nel 1814,

---

<sup>48</sup> Cfr. G. Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt*, cit., p. 303. Lo studio di Engel, scrive Heeg, fu «l'ultima pietra del proposito estetico-psicologico, durato oltre cinquant'anni, di limitare la minaccia dell'affetto entro l'economia del carattere e di chiarirlo attraverso la precisione dell'espressione» (p. 308). L'interesse di Engel non era rivolto tanto all'azione in sé, quanto ai suoi presupposti interiori, poiché le modificazioni involontarie del corpo – aveva già scritto Lessing in *Der Schauspieler* – presuppongono una certa qualità dell'anima, da cui esse provengono, senza che si sappia esattamente come (cfr. Gotthold Ephraim Lessing, *Der Schauspieler*, cit., p. 267). Il compito della recitazione era proprio quello di portare i "caotici" presupposti interiori dell'azione in un estetico ordine esteriore. In accordo a tale concezione, nella sua opera Engel cominciò in primo luogo con l'osservare e l'individuare tutti i sentimenti-base dell'animo umano (odio, amore, rabbia, paura, tristezza, etc.) indicando poi, per ogni emozione-base, la possibile trasposizione scenica. Concependo le azioni come imitazioni di idee interiori, egli stabilì tale trasposizione in base al principio dell'analogia, per cui esiste una relazione fra movimento fisico e mutamento psichico. Una relazione non univoca, poiché i mutamenti degli stati d'animo agiscono sì sull'espressività fisica, ma non la determinano. Sarà sempre l'attore, quindi, a dover "giudicare", da sé, quale sia il gesto esatto per esprimere un sentimento o stato d'animo, tenendo conto del carattere del personaggio, dello svolgimento della scena o del passaggio del testo entro cui esso si inserisce; e naturalmente in base al senso che dovrà comunicare. Cfr. S. Bellavia, *Dalla rappresentazione all'espressione*, cit., pp. 113-114.

alcuni numeri dell'«Allgemein Deutscher Theater-Anzeiger», finché il testo della *Vorlesung* venne poi pubblicato a tre anni dalla scomparsa di Schröder – nel 1819 – nella corposa biografia dell'attore realizzata da Meyer di cui si servì, quasi un secolo e mezzo dopo, Gerhard Piens.<sup>49</sup> Nel 1954 egli diede alle stampe – precedute da un ampio saggio introduttivo – la traduzione de *L'Art du Théâtre* realizzata da Lessing e la “lezione” di Schröder contenuta nel testo di Meyer. Al termine della sua introduzione alle opere, lo studioso tedesco affermava inoltre di essere a conoscenza di un libro intitolato: Fr. Riccoboni und Fr. L. Schröder, *Über die Schauspielkunst (Sulla recitazione)*, edito ad Amburgo nel 1821, ma di non essere riuscito a procurarselo.

Ho ritrovato il volumetto in questione (presente anche nell'archivio della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna) presso la Universität-Bibliothek di Gießen, ed è quello a cui mi riferisco in questa sede. Il titolo esatto del testo è Anton Franz Riccoboni's und Friedrich Ludwig Schröder's, *Vorschriften über die Schauspielkunst. Eine praktische Anleitung für Schauspieler und Declamatoren (Norme sulla recitazione. Una guida pratica per attori e declamatori)* ed è stato stampato a Lipsia – non ad Amburgo, come affermava Piens – nel 1821, presso l'editore Hartmann. Il confronto fra le tre pubblicazioni non lascia emergere variazioni tra il testo della *Vorlesung* pubblicato nel 1821 e quelli del 1810 e del 1819, di cui sopra si è fatta menzione; eccezion fatta per l'inversione dei paragrafi undici e dodici: quelli relativi allo *Zusammenspiel (l'ensemble)* e al *Zeitmass* (il tempo). L'edizione del 1821 è però corredata da una premessa e da un'appendice contenente commenti, aggiunte e note dell'autore alle varie sezioni della *Vorlesung*. Autore di cui, purtroppo, non è stato possibile ricostruire l'identità, visto che il suo nome non è menzionato in nessuna pagina del testo. Ho supposto che potrebbe anche trattarsi, in verità, dello stesso editore: E. H. F. Hartmann, ma non è che un'ipotesi sfuggita – finora – ad ogni tentativo di verifica.

Se ho scelto di occuparmi del volumetto nonostante i suoi elementi “oscuri”, è perché pare interessante che proprio nel momento in cui si stava profilando il declino della tradizione recitativa inaugurata da Schröder, rispondente alla concezione del teatro come *imitatio naturae* (la stessa da cui muoveva Riccoboni), ci fu chi sentì il bisogno di divulgare l'ultimo scritto dell'attore, dopo essersi accorto in ritardo – per sua stessa ammissione – che Meyer aveva già provveduto ad inserirlo nella sua biografia.<sup>50</sup>

<sup>49</sup> Qui si è fatto riferimento all'edizione del 1823, che non presenta variazioni rispetto alla prima. In entrambe, la lezione di Schröder è contenuta nella seconda sezione del secondo volume (pp. 180-215).

<sup>50</sup> Devrient collocava il declino del realismo della scuola di Amburgo intorno al 1830. Il processo era iniziato in ambito letterario, avviato dai seguaci di Goethe e Schiller (per questo, molto probabilmente, oggetto degli attacchi “inspiegabili” di Schröder), i quali si rifacevano al concetto di *Weimerisches Schönheitsideal*, con il prevalere della bellezza sulla verità. Nella convinzione di applicare le direttive di Goethe secondo cui l'arte non deve imitare la natura, ma il processo artistico che la sottende, si tolse – sosteneva Devrient – «carne e sangue» alla recitazione, che cominciò ad evidenziare il lato «tecnico» e ad avvicinarsi al modello operistico: la parola indulse al cantato e il gesto si fece largo ed ampio, nella staticità del movimento. Cfr. Eduard Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, cit., vol. I, p. 185. In realtà la tradizione recitativa inaugurata da Schröder si affievolì, ma non venne dimenticata e continuò a convivere sui palcoscenici tedeschi di primo Ottocento accanto alla tendenza idealistica; per riaffermarsi nel corso degli anni Settanta del XIX secolo, che Ladislao Mittner definisce come gli anni del trionfo del realismo in Germania. Cfr. L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, 3 voll., Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1978.

Visto da una tale prospettiva, il piccolo volume edito da Hartmann diventa più di un semplice omaggio a Schröder, cinque anni dopo la sua scomparsa; poiché vale non solo come celebrazione e riconoscimento dell'apporto sostanziale che l'attore aveva dato all'evoluzione della scena tedesca (contribuendo a collocarla in posizione centrale all'interno del dibattito europeo sulla natura, il valore e la funzione del teatro), ma diventa anche un sostegno alla causa che lo aveva mosso nell'ultimo tratto della sua parabola artistica: ribadire i principi fondamentali della "scuola" in cui era cresciuto e che aveva contribuito a formare e perfezionare, nel momento in cominciava a prevalere la lezione di Weimar. Per questo riteniamo che l'attore si sia rivolto indietro, fino a Riccoboni, recuperando – sessant'anni dopo – le ragioni dell'interessamento di Lessing a *L'Art du Théâtre*; ciò che aveva spinto il filosofo tedesco a farsi subito fautore della diffusione del trattato in Germania.

Quei motivi, è ormai palese, erano nella dichiarazione dei presupposti allo sviluppo della recitazione cosiddetta "naturale", che l'opera di Riccoboni conteneva; a partire dalla ferma reazione contro lo stile declamato dell'accademismo francese e nella forma sistematica del testo, che anteponeva lo scopo pratico ad ogni intento meramente speculativo: leggere i trattati di recitazione «prima d'aver imparato l'arte del recitare», sosteneva d'altronde Riccoboni, è come «voler dipingere, senza aver studiato il disegno». Nel suo scritto intendeva soltanto esporre dettagliatamente quei «piccoli principi», che si devono imparare «prima d'ogni altra cosa», e che «apriranno la via» allo studio di un trattato.<sup>51</sup>

Nella tensione verso un'idea di sintesi e chiarezza assolute, quando Schröder prese in mano il testo francese, lo maneggiò deciso ad estrapolarvi solo quanto era funzionale allo scopo che si era prefissato. Le *Vorschriften*, come dichiarava il titolo della *Vorlesung* stampata nel 1810, si sarebbero dispiegate non sulla totalità dell'opera di Riccoboni, ma su un suo compendio. Il sunto, ragionato, sarebbe stato arricchito dalle annotazioni e dalle riflessioni personali dell'attore; il quale, detto per inciso, non era per nulla interessato a rendere giustizia ai mezzi retorici del testo di riferimento. Contava ciò che veniva detto, non come era detto. Anche perché, si diceva poc'anzi, Schröder cercava un linguaggio basilare, privo di qualsivoglia ricercatezza e comprensibile da chiunque. Forse per questo, a dispetto di ogni logica, il tramite fra lo scritto schröderiano e *L'Art du Théâtre* non fu, come lamentò Meyer, la versione tedesca pubblicata sui «Beyträge», di cui si era invece servito Ekhof nelle discussioni con i membri dell'Accademia di Schwerin: «mi rincresce che Schröder abbia legato le sue osservazioni non alla traduzione di Lessing, ma ad un sunto incompleto che gli venne offerto da un tascabile francese, che fa poco onore al suo editore. [...] Quando mi sorprese con questa lezione, era ormai troppo tardi per mettere in discussione la sua idea». Ma ciò non sminuiva il valore intrinseco dell'operazione: «Al lettore non

---

<sup>51</sup> François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., p. 4; *tr. cit.*, p. 8.



può sfuggire», continuava il biografo schröderiano, «che tutto ciò che segue al dodicesimo paragrafo appartiene non più a Riccoboni, ma soltanto a Schröder». <sup>52</sup>

Nessuno, fino ad ora, è mai riuscito a trovare il tascabile cui accennava Meyer e che evidentemente non faceva parte del materiale lasciategli dall'attore: se così fosse stato il biografo, altrimenti preciso e puntuale, avrebbe di certo menzionato il nome dell'editore, artefice dell'indecoroso volumetto e della sua divulgazione.

In realtà non si capisce perché mai Schröder, che conosceva benissimo il francese e aveva a disposizione la traduzione lessinghiana, avrebbe dovuto basarsi su una "manomissione" del trattato di Riccoboni, quando poteva benissimo riadattarselo da sé. Oltretutto, appare chiaro che le sezioni de *L'Art du Théâtre* che non hanno trovato posto nella *Vorlesung* sono proprio quelle riguardanti la resa delle passioni: tema-chiave delle *Ideen* di Engel, ma che l'attore non aveva interesse ad approfondire in quella sede; teso com'era – lo ripetiamo – a divulgare i primi rudimenti dell'arte teatrale. Può darsi che il libercolo francese deprecato da Meyer contenesse un sunto di tutti i paragrafi che compongono il trattato di Riccoboni, e che Schröder se ne sia servito per accelerare i tempi di stesura della *Vorlesung*. Ritengo però che la scelta di cosa omettere "del" e cosa aggiungere "al" testo francese sia da ascrivere interamente all'attore tedesco, visto che l'impianto della sua lezione si chiarisce alla luce delle motivazioni che lo avevano spinto alla stesura.

Come *L'Art du Théâtre*, la lezione di Schröder si apriva sull'analisi del gesto e della voce: quelle che Riccoboni chiamava «parti meccaniche» della recitazione, gli strumenti di cui necessariamente ci si doveva servire per la rappresentazione. Gesto e voce erano le parti costitutive della declamazione e ad essa era dedicato il terzo paragrafo del trattato francese, che ne conteneva la descrizione: «Cominciar piano, pronunziare con un'affettata lentezza, trascinare i suoni languidamente, senza variargli, ed alzarne uno tutto a un tratto [...] e ritornar poi subitamente a quel tuono, da cui l'Attore si sarà partito». <sup>53</sup> L'affermazione seguente, che indicava in quella modalità recitativa il prodotto di «false riflessioni sopra la declamazione» (ovvero di un'erronea interpretazione dell'arte antica dell'oratoria), fu ciò che avrebbe guadagnato a Riccoboni il plauso immediato di Lessing. <sup>54</sup>

La voce «declamazione» è del tutto omessa nella *Vorlesung*, che della prima sezione de *L'Art du Théâtre* mantiene – si diceva poc'anzi – solo i paragrafi dedicati a *la voix* (la voce: *die Stimme*) e a *le Geste* (il gesto), quest'ultimo tradotto con il termine

<sup>52</sup> Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder*, cit., vol. II, p. 181. «Il nome Riccoboni», scriveva Meyer, «risveglia piacevoli ricordi in colui al quale non resta del tutto estranea la bella eloquenza. Uomini e donne di questa famiglia geniale, conquistarono in quasi un intero secolo notevoli meriti, particolarmente riguardo alla scena, la sua materia, la sua rappresentazione e la sua storia. Lessing, nelle sue prime raccolte drammaturgiche, l'ha più volte e variamente menzionata con amore grato» (ivi). Passava poi a fornire cenni biografici sulla figura di François Riccoboni, ricordandolo come autore del trattato che Lessing aveva subito tradotto sul quarto numero dei «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters». Seguiva infine l'espressione del rammarico per la scelta che Schröder aveva fatto di non utilizzare la versione di Lessing come base per la sua lezione.

<sup>53</sup> Cfr. François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., p. 22; *tr. cit.*, pp. 19-20. Nel suo trattato, Riccoboni definiva la declamazione come veemenza e monotonia congiunte e deplorava il fatto che nella recitazione declamata dell'accademismo francese (nata su un fraintendimento dell'arte antica dell'oratoria) il verso fosse scandito non in base al senso, ma alla metrica: «I versi tragici», sosteneva invece l'autore de *L'Art du Théâtre*, «debbono venir profferiti con quel tuono che richieggono naturalmente i pensieri in essi contenuti» (p. 24; *tr. cit.*, p. 21).

<sup>54</sup> Ivi, p. 25; *tr. cit.*, p. 22.

*Bewegung*, cioè movimento, come nella versione apparsa sui «Beyträge»; mentre la pedissequa trasposizione letteraria avrebbe richiesto l'utilizzo del termine *Gebärde*. La scelta del sostantivo *Bewegung* implicava naturalmente la volontà di denunciare, già dal titolo, come le riflessioni sulla gestualità dell'attore non andassero limitate alle braccia e al busto, ma estese all'intero atteggiamento e all'andatura del suo corpo; poiché era dalla *harmonie* di tutte le sue parti, diceva Riccoboni, che dipendeva *la grace de l'Acteur*.<sup>55</sup> Armonia e grazia: la prima tradotta con *Übereinstimmung* (concordanza, conformità), sia da Lessing che da Schröder, i quali nel secondo caso utilizzano rispettivamente i sostantivi *Anmut* (propriamente: grazia, leggiadria, eleganza) e *Anstand*, da intendersi come l'equivalente di decoro. L'*Anstand* assume in sé non solo l'idea della giusta proporzione fra la sostanza e la forma, le parti e il tutto (in breve, dell'armonia, che costituisce il nucleo dell'estetica classica e di quelle che ad essa si ispirano); ma anche quella del contegno, figlio della padronanza e del dominio di sé, che è esattamente quanto richiesto da Schröder ai suoi attori.

Anche rispetto alla quarta voce del trattato di Riccoboni (la terza della *Vorlesung*, visto che quella relativa alla declamazione era stata cancellata), l'attore tedesco si allontanò dalla scelta terminologica di Lessing. La voce in questione è quella che attiene all'*Intelligence*, che come già accennato era per Riccoboni il principio ordinatore di tutte le parti «non-meccaniche» della recitazione.

L'autore de *L'Art du Théâtre*, notava Piens, partiva dall'idea che non vi fossero sensazioni e sentimenti generali e generalizzati, poiché ognuno di essi veniva differenziato attraverso il carattere e la situazione drammatica. L'*intelligence* era la capacità dell'attore di cogliere, in ogni istante, il rapporto fra le battute e la natura del ruolo, la situazione in cui lo poneva la scena e l'effetto che voleva produrre nell'azione principale.<sup>56</sup> Un'espressione particolare della facoltà intellettuale, che metteva in gioco la capacità di giudizio e spiega perciò la scelta di Lessing di utilizzare, nella sua traduzione, il sostantivo *Einsicht*, che sta per discernimento, cognizione e, in senso più esteso, intelligenza ed intelletto (traducibili in tedesco con i termini *Klugheit* e *Verständnis*).<sup>57</sup> Spingendosi ancora più in là, Schröder decise di utilizzare il termine *Kunstsinn* – che reputo traducibile con “sensibilità artistica” – intendendo evidentemente indicare, nella capacità di cui parlava Riccoboni, la dote precipua di ogni creativo (al quale, come scrisse Mylius nel 1750 sui «Beyträge», era necessaria la *Beurteilungskraft*: la facoltà di giudizio).<sup>58</sup>

Nelle sue annotazioni, l'attore dichiarava che il *Kunstsinn* permette all'attore di cogliere l'essenza del ruolo e di individualizzarlo, dotando la propria rappresentazione di caratteri propri e per questo inimitabili: «dando ad ogni ruolo ciò che gli apparteneva, “né più, né meno”, ognuno [doveva] diventare ciò che nessun altro [poteva] essere». <sup>59</sup> La caratterizzazione del ruolo era dunque un processo che

<sup>55</sup> Cfr. *ivi*, p. 5.

<sup>56</sup> Cfr. G. Piens, *Einleitung*, cit., p. 28.

<sup>57</sup> Nel dizionario dei fratelli Grimm, il primo significato di *Einsicht* (che rimanda a *intelligentia, iudicium*) è quello di *Einblick*: sguardo diretto «su» qualcosa; il secondo è invece più direttamente connesso alla facoltà di giudicare: «chi manca di *Einsicht* valuta in modo erroneo». Cfr. Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, 32 voll., Leipzig, S. Hirzel, 1854-1960, vol. XVI, coll. 294-297.

<sup>58</sup> Cfr. Christlob Mylius, *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist*, in «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters», n. I, 1750, pp. 1-13.

<sup>59</sup> Sono le parole dell'attore a Meyer, pronunciate nell'imminenza della *Theaterreise* del 1780. Il biografo le riporta nel suo *Friedrich Ludwig Schröder* (vol. I, p. 338).

metteva in gioco la sensibilità individuale dell'artista, a cui evidentemente Schröder, nel 1810, dava un peso ben più rilevante di quanto non le desse Riccoboni sessant'anni prima.

*L'intelligence* e *l'expression*: *l'Einsicht* e *l'Ausdruck* erano ciò che per il trattatista francese metteva in moto *le jeu*: la recitazione vera e propria; l'autentico *Spiel*. E poiché l'espressione era la comunicazione dei moti dell'animo da cui l'attore voleva apparire compenetrato, la sesta voce del trattato era dedicata a *le sentiment*: il sentimento, che Lessing tradusse con *die Empfindungen* (le sensazioni) e Schröder con *Gefühl* (sentimento, sensibilità).<sup>60</sup> Le due parole vengono utilizzate sostanzialmente come sinonimi, ma nella seconda metà del Settecento, come informa il dizionario dei fratelli Grimm, venne in uso una sottile distinzione fra i suddetti sostantivi, così come fra i verbi *empfinden* e *fühlen*: *l'Empfindung* (la sensazione) è più soggettiva e riguarda dunque strettamente il sentire intimo dell'attore; il *Gefühl* è più oggettivo; spesso infatti, nei testi coevi, si riscontrano le definizioni: *inneres* e *äusseres Gefühl*: sentimento interiore (cioè la *Empfindung* di cui sopra) e sentimento esteriore, connesso all'attività dei sensi; per esempio, al "sentire" quale esperienza tattile.<sup>61</sup> Si notava prima come nell'ambito della *Vorlesung* Schröder non avesse però intenzione di approfondire la materia, tant'è che in merito limitava le proprie annotazioni al testo di Riccoboni con il richiamo degli attori alla moderazione, ricordando loro la lezione di Amleto.<sup>62</sup> Per questa stessa ragione omise le sei voci che nel trattato francese seguono a *le sentiment* e ne sono parte costitutiva: *la tendresse, la force, la fureur, l'entousiasme, la noblesse, la majesté*.<sup>63</sup> D'altronde, non era possibile impartire precetti sulla resa di sentimenti e passioni. Era, quello, un processo di cui era interamente responsabile il singolo attore, il suo senso del gusto, della misura e del decoro, mai disgiunti dalla verità e dalla naturalezza.

---

<sup>60</sup> «Si chiama espressione», scriveva Riccoboni, «quell'accortezza con cui l'attore fa sentire al pubblico tutti quei moti da cui egli vuole apparire compenetrato» (François Riccoboni, *L'Art du Théâtre*, cit., p. 36). Solo apparire, poiché – com'è noto – per Riccoboni l'attore in scena non doveva «sentire» davvero, ma agire «come se» provasse realmente i sentimenti presupposti. Era lo spettatore, non l'attore, che doveva sentire; una posizione, quest'ultima, condivisa da Schröder, che pure nel 1814 confessò di aver avvertito, a tratti, tutta l'insufficienza di Riccoboni: «non ce la facevo con quest'arte dei segni e del sembiante, laddove essa tentava di coniare il carattere dell'umano puro, del bello, del grande e dell'elevato; qui, la mia abilità di far sentire allo spettatore i moti di cui apparivo compenetrato falliva; [...] uno sguardo, un tono, una mano timidamente sollevata e sì, persino una recitazione muta vivificata da un impulso interiore, parlano in modo più vero e convincente di quanto possano tutti i segni astratti dell'arte dell'apparenza [...]. Abbandonai allora le orme di Riccoboni, scesi nel mio intimo, cercai di percepire da me il bello e l'umano e di rappresentare la verità di questo sentimento» (cfr. E. Buschbeck, *Der Theatervorleser. Kleine Theatergeschichte geschrieben von der Zeitgenossen*, cit., pp. 41-43). Il brano dimostra la concordanza di Schröder con le tesi di Lessing circa lo spontaneo prodursi del sentimento presupposto a seguito della perfetta riproduzione dei segni esteriori della passione, tema a cui qui si è già fatto cenno, alle pp. 12-13.

<sup>61</sup> Cfr. Jacob e Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, cit., vol. III, coll. 432-434.

<sup>62</sup> Così il principe danese si rivolgeva alla compagnia di attori, preparando la *mousetrap*, la recita che avrebbe svelato il fratricidio compiuto dallo zio, il re Claudio: «use all gently; for in the very torrent, tempest, and as I may say the whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness [...]. Be not too tame, neither; but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action, with this special observance: that you o'ertstep not the modesty of nature». Shakespeare, *Hamlet* (III, 2).

<sup>63</sup> Tenerezza, forza, furore, entusiasmo, nobiltà e maestà, che Lessing tradusse con *das Zärtliche, die Stärke, die Wut, die Entzückung, das Edle, das Majestätische*.

Le voci dalla sei alla nove della *Vorlesung* comprendono le riflessioni sulla commedia ed il carattere, sul comico basso e il burlesco: *le plaisant* (la piacevolezza) nel trattato francese, che Lessing traduce con *das Lustige* (l'allegro, il divertente) e Schröder con *das Drollige* (propriamente, il burlesco). Le omissioni al testo di Riccoboni riguardano le voci de *les amans* (gli amanti; *die Liebhaber*, nella traduzione di Lessing) e de *les femmes*, cioè le donne del comico basso, in specie i ruoli da servetta (*die Frauenzimmer*). L'attore tedesco si limita dunque a parlare dei caratteri in generali, evitando – come fa Riccoboni – di dedicare singole voci a quelli principali della commedia (gli amanti, per l'appunto) e del *Niedrigkomische*.

Da ora in poi, del trattato francese, egli terrà in considerazione solo i paragrafi su *le jeu mute* (la pantomima, il *stumme Spiel*), *l'ensemble* (che Lessing tradusse con *Übereinstimmung* e Schröder con *Zusammenspiel*, cioè gioco d'insieme o recitazione di complesso), definito un concetto massimamente importante (quello, in effetti, a cui l'attore dedicò le maggiori attenzioni) e *le tems*: il tempo, che Lessing aveva traslato con *die Zeit* e che nella *Vorlesung* divenne: *Zeitmass (oder die Vorbereitung)*. Tradotto letteralmente, il titolo del dodicesimo paragrafo delle *Vorschriften* suona: «misura del tempo (o la preparazione)» ed è stato scelto, verosimilmente, con la volontà di rimandare in modo specifico ed inequivocabile alla pratica teatrale e all'importanza che ha il ritmo del discorso (a cui concorre in modo sostanziale l'utilizzo delle pause) nella preparazione dello spettatore a «farsi agire» da ciò che vede sulla scena.<sup>64</sup>

Le ultime voci della *Vorlesung*, come avvisava Meyer, sono interamente di Schröder, il quale elimina tutti i paragrafi – eccetto quello relativo al tempo – che in Riccoboni componevano la sezione dedicata al «gioco teatrale» (*das Theaterspiel*), e in cui il trattatista francese, analizzando le varie situazioni in cui ci si poteva esprimere in pubblico, differenziava fra i toni da usare in tribunale, sul pulpito, nella camera, nelle accademie o sulla scena. Schröder preferì invece utilizzare l'ultima parte della sua lezione per ribadire l'importanza, in teatro, della morale (*Sittlichkeit*, che tradurrei con: “moralità”), della costumatezza, anche nell'abbigliamento e dell'educazione dei bambini destinati alla vita di palcoscenico: *Erziehung der zum Theater bestimmten Kinder* (*Educazione dei bambini destinati al teatro*) è il titolo dell'ultima voce contenuta nelle *Vorschriften*, che si chiudono sulla dichiarazione dell'attore, in tempi tanto difficili, del sentimento di coraggio che gli proveniva dalla dedizione di coloro che erano rimasti al suo fianco e dal desiderio di apprendere delle generazioni future, alle quali cercava di lasciare in eredità i principi del proprio insegnamento.

Ma la “lezione” di Schröder era inevitabilmente destinata al tramonto, deciso dall'imporsi della stagione romantica, con la messa in discussione delle concezioni teatrali tardo-illuministe: il miglioramento dei costumi, la divulgazione della morale borghese, l'esercizio dell'empatia, il discorso sull'interiorità, il “semplice” intrattenimento, vennero da un certo punto in poi considerati inattuali ed obsoleti.<sup>65</sup> Come afferma Ruppert, negli anni della *Jahrhundertwende* (cioè nel passaggio fra

<sup>64</sup> Si ricorda che la voce relativa a «il tempo» nella *Vorlesung* (e dunque nel testo contenuto nella biografia di Meyer) è l'undicesima dello scritto schröderiano, mentre la dodicesima è quella relativa allo *Zusammenspiel*, al gioco d'insieme. Ritengo che l'inversione sia frutto di una semplice svista dell'editore a cui si deve la cura del volumetto apparso nel 1821.

<sup>65</sup> Per una breve panoramica sull'origine e lo sviluppo della concezione romantica della recitazione rimando al mio *L'attore e il personaggio nella recitazione tedesca, dal realismo di Schröder all'impressionismo di Kainz*, in «Il castello di Elsinore», n. 57, 2008.

Settecento e Ottocento) «i riformatori del teatro polemizza[ro]no [...] contro i principi fondanti della scena illuminista, che si atten[eva]no alle funzioni pratiche dell'arte e alla rappresentazione del mondo borghese». <sup>66</sup>

Spenta, ma non del tutto persa, la tradizione recitativa inaugurata da Schröder avrebbe ripreso vigore, nella tendenza idealistica dominante, a metà dell'Ottocento: nell'arte dei “virtuosi” come Bogumil Dawison, Eduard Devrient e Ludwig Dessoir, coi quali cominciò il recupero della potenza espressiva del gesto in luogo della convenzionale armonia di movimenti; a favore di uno stile, come disse Dawison, che reggesse al giudizio della verità e della natura. <sup>67</sup>

Rinata, la “lezione” di Schröder avrebbe continuato dunque a produrre i suoi frutti.

---

<sup>66</sup> R. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen*, Berlin, Sigma, 1995, p. 180. Si guardi, per esempio, al caso di Ludwig Tieck e alla sua *Denkwürdiger Geschichtschronik der Schuldbürger*, che Ruppert legge come una vera e propria satira alla società e al pensiero tardo-illuministi. Ad essere prese in gioco sono qui l'elevazione morale dello spettatore da una parte; l'emozionalizzazione, l'immedesimazione e la capacità di compassione dall'altra (ivi, p. 175). Il testo di Tieck apparve nel 1796 nelle sue *Volksmärchen (Fiabe Popolari)*, edite da Friedrich Nicolai.

<sup>67</sup> Cfr. Z. Raszewski in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1957, vol. IV, p. 252.