

L'attore in provetta. Johann Jakob Engel tra teoria dell'attore e *sciences de l'homme*

DAVID MATTEINI

Università di Siena
david.matteini@unisi.it

doi: <https://doi.org/10.62336/unibg.eac.33.490>

Parole chiave

Engel
Diderot
Gesto
Mimica
Simpatia

Keywords

Engel
Diderot
Gesture
Mimic
Sympathy

Abstract

Se la traduzione francese delle *Ideen zur Mimik* (1785) del tedesco Johann Jakob Engel approfondisce una concezione dell'attore che, già a partire dalla seconda metà del secolo in Francia, si vede rinnovata grazie a importanti scritti teorici di letterati quali Luigi e François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Diderot, la centralità culturale del trattato risiede però anche nella messa in rilievo di una tendenza epistemologica che nel contesto del tardo Illuminismo franco-tedesco si stava imponendo anche nell'ambito delle cosiddette "scienze dell'uomo". Il particolare interesse rivolto da Engel verso l'antropologia e i meccanismi neurologici dell'attore coinvolti nel rapporto emotivo con lo spettatore tradisce infatti una volontà indagatoria tesa soprattutto a una più completa comprensione delle riscoperte dinamiche cognitive dell'essere umano. In questo articolo cercherò di mettere in evidenza l'apporto dato da differenti tradizioni pseudoscientifiche del periodo (sensismo, fisiognomica, vitalismo...) alla riflessione attoriale di Engel, e lo statuto assunto da quest'ultima all'interno del fiorente *milieu* scientifico-antropologico della Francia di fine Settecento e inizio Ottocento.

If the French translation of the German Johann Jakob Engel's *Ideen zur Mimik* (1785) deepens a conception of the actor that, already from the second half of the century in France, was renewed thanks to important theoretical writings by literati such as Louis and François Riccoboni, Rémond de Sainte-Albine, Diderot, the treatise's cultural centrality, however, also lies in its highlighting of an epistemological tendency that in the context of the late Franco-German Enlightenment was imposing itself also in the sphere of the so-called 'sciences of man'. Engel's particular interest in anthropology and in the actor's neurological mechanisms involved in the emotional relationship with the spectator betrays in fact an investigative will aimed at a more complete understanding of the rediscovered cognitive dynamics of the human being. In this article, I will try to highlight the contribution made by different pseudo-scientific traditions of the period (sensism, physiognomy, vitalism...) to Engel's acting reflection, and the status assumed by the latter within the flourishing scientific-anthropological milieu of late 18th and early 19th century France.

Nell'ormai classico *The Structure of Scientific Revolutions* del 1962, il filosofo Thomas Samuel Kuhn elabora un modello storiografico che avrà molta fortuna nei successivi studi sulla storia della scienza e dell'epistemologia moderna. Riesaminando gli assunti di Karl Popper riguardanti il progresso scientifico inteso come semplice susseguirsi di confutazioni di ipotesi precedenti, nel suo saggio Kuhn stabilisce una teoria storica più flessibile e dinamica, capace di rendere conto non solo dei criteri oggettivi che nel corso del tempo hanno caratterizzato gli sviluppi della ricerca scientifica in sé, ma anche e soprattutto dei mutamenti complessivi di istanze teoriche e strumenti di indagine propri a comunità intellettuali non appartenenti alla sola cerchia degli scienziati ma che con essa intrattengono un tanto fitto quanto imprescindibile dialogo. Il linguaggio, i metodi di convalida, i problemi ritenuti più essenziali come quelli morali e sociali, l'insieme degli scopi di una comunità, sono tutti elementi che, in un'ottica di studio diacronico della scienza, acquisiscono per Kuhn una rilevanza pari a quella che tradizionalmente gli storici avevano assegnato al mero susseguirsi dei processi di affinamento di dati scientifici pregressi. Secondo Kuhn, il 'cambiamento di paradigma' – questa la denominazione del nuovo modello evolutivo – diventa così il metro preminente per stabilire secondo quali principi di rottura il 'consenso' generale nei confronti di determinate posizioni abbia potuto nel corso della storia innescare 'rivoluzioni' che, più che scientifiche in senso stretto, ci suggerisce l'autore tra le righe, sarebbero state anzitutto di pensiero e di mentalità. Siamo di fronte a una riflessione storiografica che, benché discussa a più riprese nei decenni successivi, ha avuto il merito di porre in relazione la scienza positiva con un più ampio spettro di matrice culturale, una rete di interferenze capace di mettere in comunicazione tra loro la moltitudine di oggetti e interessi costitutivi di uno specifico gruppo sociale, una rete definita da Kuhn, appunto, 'paradigma'.

Mi sembra che il modello proposto dal filosofo americano trovi una assai feconda applicazione nel momento in cui si voglia descrivere con più precisione critica quella rivoluzione epistemologica che investì l'Europa nella seconda metà del XVIII secolo, una rivoluzione che, si ricorderà, prendendo le mosse da una profonda revisione del paradigma fisico-mecanicistico di Galileo, contribuì a sconvolgere la ri-

guida visione della metafisica cartesiana riguardante l'essenza binaria dell'essere umano in favore di una sua riabilitazione in un'inedita chiave organicistica, fondata cioè sulla intima reciprocità tra anima e corpo, tra essenza spirituale ed essenza materiale. Se, infatti, tra il Seicento e i primi decenni del Settecento, ha di recente sottolineato Gianni Iotti, "l'idea del corpo-ingranaggio [...] presupponeva una causa e un fine esterni al corpo stesso", adesso, "nella prospettiva che comincia a imporsi verso metà Settecento, l'essere vivente diventa il suo proprio fine, e quest'ultimo tende a identificarsi *in primis* con la vita del corpo: corpo come *telos*" (2023: 126-127). E non è dunque un caso se le cosiddette *sciences de l'homme* (Moravia 1970; Blanckaert, Blondiaux, Loty, Renneville, Richard 1999; Ferrone 2019) che presero piede nel tardo Illuminismo europeo trovarono il loro sostrato teorico e metodologico esattamente in quelle nuove scienze naturali e della vita che, già a partire dagli anni Cinquanta del Settecento in Francia, iniziarono a concepire la catena degli esistenti come un flusso evolutivistico accidentale e irriducibile a predeterminati schemi di natura provvidenzialistica (Roger 1963). La sempre più articolata attenzione rivolta allo studio dell'essere umano nei suoi legami con i più svariati aspetti dell'esistenza terrena (non solo fisico-biologici, dunque, ma anche economici e sociali) che accomunò nuove discipline come la fisiologia, la clinica, l'economia politica, l'antropologia, coinvolse così ogni campo dell'estetica settecentesca, andando a rideterminarne non solo gli oggetti di studio in sé, ma anche i presupposti teorici e financo retorico-stilistici.

Così come nel caso delle lettere e della riflessione filosofica, questi originali tentativi di 'misurare' l'uomo attraverso l'indagine sull'interrelazione tra le sue componenti 'fisiche' e quelle 'psichiche' (all'epoca definite come 'moralì') hanno influenzato fortemente anche la teoresi intorno all'arte attoriale che, perlomeno sin dalla fine del XVII secolo, aveva assistito a un'impressionante fioritura. Se già i seminali trattati di Jean-Léonor Le Gallois de Grimarest (1707), Luigi e Antoine-François Riccoboni (1728), Pierre Rémond de Sainte-Albine (1747), solo per citare i più noti, avevano iniziato a riflettere su importanti questioni relative all'attore – pur limitandosi a interrogare in chiave perlopiù moralistica il rapporto tra la sola declamazione e la drammaturgia – è solo a partire dagli anni Settanta

del XVIII secolo che si assiste a un reale stravolgimento nell'ambito della teoria attoriale. In quel periodo si va infatti progressivamente affermando una comunità di studiosi che, liberatasi da molte implicazioni di matrice retorico-classica, inizia a osservare l'attore sulla base delle più recenti acquisizioni scientifico-filosofiche riguardanti quell'*organisation physique* dei sentimenti e delle passioni dell'essere umano costitutiva del paradigma delle *sciences de l'homme* e che solo qualche anno più tardi il gruppo degli *Idéologues* francesi avrebbe riflettuto nella maniera più compiuta. Insieme a inedite discipline come l'antropologia, l'antropometria, la fisiologia, la patognomica, e parallelamente alle teorie estetiche sorte intorno a nuove forme letterarie quali il romanzo sentimentale, anche in campo teatrologico, si comincia così a interpretare la figura umana in termini 'calcolabili', studiandone cioè gli elementi sensibili nella loro funzione transittiva e oggettiva. In questa prospettiva, la riflessione antropologica sulla correlazione tra psicologia e corpo dell'attore, sulla sua gestualità e la sua funzione all'interno dell'economia generale della rappresentazione, diventa così il tema centrale di alcuni importanti scritti di autori considerati fino a qualche anno fa come minori, ma che oggi hanno finalmente iniziato a occupare un posto di primo piano non solo nella storia del teatro occidentale ma anche nella storia globale del cosiddetto *tournant des Lumières*.

Tra i 'grandi minori' della storia del teatro del tardo Illuminismo europeo, il tedesco Johann Jakob Engel occupa una posizione di assoluto rilievo. Il poderoso trattato in due volumi delle *Ideen zu einer Mimik* pubblicato tra il 1785 e il 1786 e tradotto in francese appena qualche anno dopo con il titolo *Mimique ou Idées sur le geste et l'action théâtrale* rappresenta di fatto una vera e propria pietra miliare nella storia della teoria attoriale. Momento di reale svolta nello sviluppo di quel concetto di 'espressività particolare' con il quale Charles Le Brun, nella celebre *Conférence* del 1668, era andato a designare la capacità dell'attore di rappresentare mimeticamente i moti invisibili delle passioni dell'animo, nel suo studio Engel elaborò, sulla scorta della *Hamburgische Dramaturgie* e del *Laokoon* di Lessing, uno dei primi significativi tentativi di redigere un codice del linguaggio gestuale destinato agli attori e alle attrici teatrali, proponendosi in questo modo di analizzare il corpo scenico con lo stesso metodo positivo con cui in quegli anni

venivano studiati i fenomeni naturali. A questo proposito, è interessante osservare un passaggio tratto dalle prime pagine della *Mimik*, passaggio che bene evidenzia lo strettissimo rapporto tra l'innovativa *démarche* empirico-naturalistica di fine secolo e lo studio del soggetto scenico che sta alla base del trattato del teorico tedesco:

Non si vorrà sostenere che l'uomo morale, agli occhi dell'osservatore, valga meno del polipo per Trembley o degli afidi per Bonnet? Noi conosciamo la natura dell'anima solo attraverso gli effetti da essa prodotti, ed è fuor di dubbio che si chiarirebbero molte cose in proposito, se solo volessimo dedicarci con maggiore diligenza all'osservazione dei suoi effetti peculiari, ovvero le multiformi espressioni delle sue idee, nonché i molteplici movimenti corporei. Dal momento che non ci è dato vedere l'anima a occhio nudo, con maggiore zelo e attenzione dovremmo scrutarla così come si fa con un'immagine riflessa in uno specchio, o meglio celata da un velo che è sufficientemente mobile e leggero da lasciarci indovinare – attraverso le sue pieghe impalpabili – la sostanza di ciò che occulta alla nostra vista (Engel 2013: 358).

Si capisce chiaramente come il proponimento di Engel soggiacente a tutta l'opera sia quello di mettere, in un certo senso, 'l'attore in provetta' al fine di indagare da un punto di vista empirico il funzionamento della semiotica gestuale in relazione all'espressione dei sentimenti del personaggio (l'anima) da comunicare in scena. Ed è proprio questa peculiare impostazione teorica l'aspetto che più ci interessa indagare. Di fatto, se da un punto di vista squisitamente teatrologico quello di Engel è un trattato che negli ultimi anni è stato oggetto di un'attenta disamina già capace di metterne in risalto gli aspetti tecnici più salienti (Coulombeau 2008; Frantz 2011; Sabatano 2013), ciò su cui vorrei invece porre l'accento in questa sede è piuttosto la posizione che l'opera del tedesco assume all'interno delle aurorali scienze dell'uomo e nella rivoluzione epistemologica di fine Settecento, nella speranza di far luce su un dibattito che esuli dal solo campo degli studi sul teatro e che metta in una prospettiva più larga e, diciamo, culturalista lo studio sull'attore così in voga in quei decenni. Per farlo mi concentrerò principalmente su tre aspetti di cui ho già sfiorato alcuni punti ma che ritengo utile approfondire: il primo, di portata più generale, riguarda, appunto, il paradigma culturale in cui si inserisce Engel

in quanto 'pensatore del Tardo illuminismo europeo', soprattutto in relazione alla tradizione filosofica coeva; il secondo farà leva sulla metodologia di indagine attraverso cui il tedesco delinea la sua, la definirei, 'grammatica dell'eloquenza del corpo'; infine il terzo aspetto, logica derivazione dei primi due, cercherà di trovare dei punti di contatto tra la teoresi di Engel e le successive riflessioni sull'applicazione in chiave letteraria di quello studio intorno all'essere umano che caratterizzò così fortemente il dibattito filosofico e scientifico tra fine Settecento e inizio Ottocento.

Nell'ambito della storia della filosofia, Engel, oltre che per il suo lavoro sul gesto scenico, è conosciuto soprattutto per il ruolo da lui svolto nell'ambito di quella *popularisation* della filosofia che già nel 1754 Diderot aveva concettualizzato nelle sue *Pensées sur l'interprétation de la nature*, un testo in cui, si ricorderà, è elaborata in forma volutamente asistemica un'originale teoria sperimentale dello studio dei fenomeni naturali che troverà larga fortuna presso un gran numero di pensatori europei. Nella volontà di segnare una netta cesura rispetto alla precedente stagione razionalistica e al fissismo creazionistico, il modello di 'filosofia popolare' promosso da Diderot – poi passato in ambito tedesco con il nome di *Popularphilosophie* – prevedeva, per sommi capi, una vera e propria rivoluzione delle modalità indagatorie del pensiero umano. Attaccando certi vizi di *affectation* e di *obscurité* che, secondo il francese, ancora permeavano molte delle opere dei suoi contemporanei, l'autore del *Paradoxe sur le comédien* incoraggiava così una sorta di democratizzazione del discorso speculativo per mezzo di una ridefinizione degli stili e degli interessi sulla natura e l'individuo:

C'è una specie di oscurità che si potrebbe definire l'affectation dei grandi maestri. È un velo che essi si compiacciono di stendere fra il popolo e la natura. [...] Affrettiamoci a rendere popolare la filosofia. Se noi vogliamo che i filosofi progrediscono avviciniamo il popolo muovendo dal punto al quale sono pervenuti i filosofi. Si dirà che vi sono opere che non si potranno mai mettere alla portata degli spiriti comuni? Chi afferma questo, dimostra solo di ignorare ciò che possono realizzare il buon metodo e la lunga abitudine (Diderot 2016: 145).

Quanto auspicato da Diderot non riguardava però una semplice 'volgarizzazione' della filosofia – motivo

che avrebbe d'altronde continuato a intrattenere una distanza tra il pensiero elitario e un impoverimento dello stesso al fine di venire incontro alle esigenze di un pubblico di non specialisti. La filosofia popolare si doveva imporre al contrario come autentico procedimento dialogico tra le parti, come vivo e dinamico atto interlocutorio che permettesse un reciproco accrescimento dei costumi e dei saperi.

Non è quindi un caso che Johann Jakob Engel si affermi nel panorama culturale europeo della seconda metà del Settecento esattamente con un'impresa editoriale che, ancora oggi, meriterebbe di essere studiata con maggiore attenzione: *Der Philosoph für die Welt* (in francese *Le Philosophe pour le monde*) pubblicata in tre volumi tra il 1775 e il 1803, opera eloquente sin dal titolo. Esempio perfetto della nuova 'sociabilità filosofica' della *Popularphilosophie* d'ispirazione francese, la raccolta, che riuni contributi dei più eminenti filosofi tedeschi del periodo, venne salutata in tutta Europa con favore e interesse, in particolare tra coloro i quali, già nelle loro opere, si prefiggevano di riformare la filosofia per mezzo di argomenti in linea con una nuova visione del ruolo dell'individuo nel mondo. I due più importanti scritti che Engel vi pubblicò – *Über die Rückkehr des Aberglaubens* e *Über den Wert der Aufklärung* – stabiliscono in che misura la filosofia popolare, oltre che a presentare il pensiero riformista illuministico a un pubblico più vasto, mirasse a differenziarsi dalla filosofia della stagione precedente per la sua spiccata vocazione a occuparsi di molti aspetti concreti dell'esistenza, come la ricerca umana della felicità, i mezzi con cui tentare di attuarla, e, in particolar modo, la dimensione morale e affettiva dell'essere umano e delle sue ricadute sulla salute del corpo.

Siamo davanti a preoccupazioni che, come è noto, investirono anche le nuove discipline mediche e fisiche di fine Settecento, e che molto influirono sui temi portanti del dibattito intorno alle facoltà espressive dell'attore. A riguardo, è importante soffermarsi brevemente su quanto scritto da Diderot nel suo articolo "Affectation" dell'*Encyclopédie*, articolo nel quale, partendo da una riflessione di tipo psicologico, il *philosophe* giunge a conclusioni che presagiscono di molto il suo *Paradoxe* e molti scritti di teoria attoriale 'sensibile' dell'epoca:

La nostra costituzione è tale che, in occasione d'uno stato

d'animo nel quale si prova amore o odio, attrazione o repulsione, nel corpo si producono dei movimenti muscolari dai quali, con ogni probabilità, dipende l'intensità, o la cessazione, di quei sentimenti. La gioia non va mai senza una grande dilatazione del cuore, il polso batte più forte, il cuore palpita, fino al punto di farsi sentire; la traspirazione è così forte che può essere seguita dallo svenimento e perfino dalla morte. La collera sospende o aumenta tutti i movimenti, soprattutto la circolazione del sangue; il che rende il corpo caldo, rosso, palpitante, etc. [...] Il meccanismo è raramente tale che la libertà dell'anima si possa dire sospesa da simili impressioni. Ma è certo che questo a volte succede: è nel meccanismo del corpo che occorre cercare la causa della differenza di sensibilità in uomini differenti sollecitati dallo stesso oggetto. In ciò assomigliamo a strumenti musicali le cui corde sono tese in modi diversi; gli oggetti esterni svolgono la funzione di archetti su queste corde, e noi produciamo tutti dei suoni più o meno acuti. [...] La nostra costituzione, la nostra educazione, i nostri principi, i nostri sistemi, i nostri pregiudizi, tutto modifica i nostri affetti, e i moti del corpo che ne sono la conseguenza (Diderot 2001: 73-74).¹

Si tratta di posizioni che trovano un vasto terreno argomentativo in gran parte dell'opera diderotiana, tra cui vale la pena ricordare in particolare la *Lettre sur les sourds et les muets* del 1751, opera che, attraverso le sue riflessioni sul rapporto tra espressioni del corpo e linguaggio emotivo dell'attore in scena, rappresentò un testo capitale per il discorso mimico dell'epoca. In effetti Engel nella sua *Mimik* dà prova di una grande conoscenza degli argomenti portati avanti dal discorso scientifico-fisiologico tardo settecentesco. Accanto agli ovvi riferimenti ai suoi maestri Diderot e Lessing, infatti, nel corso delle oltre seicento pagine che compongono il trattato sono citati numerosi *savants* che contribuirono al fiorire del paradigma delle *sciences de l'homme* tardo illuministiche. Giusto qualche nome: Johannes Nikolaus Tetens, padre della psicologia sperimentale; Albrecht von Haller, fondatore della fisiologia; Johann August Unzer, discepolo della divulgazione popolare medica; e ancora James Parsons, medico inglese che approfondì il legame tra muscolatura ed emozioni; François Hemsterhuis, autore della *Lettre sur l'homme et ses rapports*, poi commentata da Diderot; e infine Georg Christoph Lichtenberg, ideatore di quella disciplina patognomica nata in opposizione alla fisiognomica mistica di Lavater (Agazzi 1996). Il fatto che in un

trattato sull'arte della recitazione siano più frequenti i riferimenti a pensatori del genere, piuttosto che quelli a ingombranti figure della retorica antica come Cicerone, Quintiliano e Orazio, o a teorici del teatro del passato, è perciò un segnale lampante del decisivo ruolo giocato dalla mediazione scientifica del periodo nell'elaborazione dell'inventario dei gesti emotivi che Engel tentò di proporre nella sua teoria attoriale.

Oltre ai suoi precoci interessi nei confronti della filosofia antropologica-sensualista, sono dunque le acquisizioni di metodo delle nuove scienze dell'uomo a fondare la teoria attoriale della *Mimik*, acquisizioni che nel trattato vengono tradotte in un'agile forma epistolare e interlocutoria in linea con la vocazione 'popolare' dell'autore, e soprattutto attraverso una terminologia di natura spiccatamente sperimentale. Al centro della discussione intorno all'attore di Engel sono infatti collocate due categorie di assoluto rilievo nel dibattito epistemologico dell'epoca, vale a dire l'osservazione empirica e il concetto di 'analisi'. Se già la citazione precedentemente riportata riguardo il parallelismo tra scienza della natura e scienza attoriale mette bene in risalto il largo impiego da parte del tedesco di una terminologia inerente al campo semantico dell'osservazione, della vista e dello studio (frequenti sono verbi come 'osservare', 'guardare', 'conoscere'), la *Mimik* è altresì caratterizzata da un bagaglio lessicale atto a sostenere il procedimento logico-dimostrativo delle teorie in esso portate avanti: 'sottolineare' (*hinweisen - signaler*), 'significare, implicare' (*bedeuten - signifier*), 'indicare' (*deuten - marquer*), 'designare' (*bezeichnen - désigner*), 'denotare' (*anzeigen - dénoter*), 'segnalare' (*meinen - notifier*), 'specificare' (*angeben - énoncer*), sono tutti verbi che caratterizzano un'argomentazione che, quasi in modo rizomatico, si dirama in una vertiginosa serie di tassonomie di gesti emotivi e di situazioni drammatiche. L'ampio corredo di immagini che accompagna la lettura del trattato denota il metodo empirico di cui si avvale il filosofo tedesco per avallare le sue teorie.

Nel riferimento all'assunto scientifico che intendeva l'essenza delle passioni dell'uomo come dinamica e mutevole, non riconducibile, cioè, a un'inflessibile tassonomia dal valore universale e metafisico, Engel afferma così che l'attore deve sapere acquisire una conoscenza dei movimenti emotivi dell'essere umano a partire da un'attenta osservazione della vita reale e

dei suoi fenomeni per poi ritornare ad assumere su di sé un principio mimico applicabile a ogni situazione richiesta dalla partitura drammatica. Solo così, attraverso il gesto attoriale suscitante la commozione emotiva di chi guarda, potrà essere comunicato allo spettatore il senso ultimo della rappresentazione. Ed è in questo intreccio tra situazione emotiva rappresentata e sensazione mentale suscitata che è da rintracciare uno degli elementi di maggiore innovazione della *Mimik*. Nel trattato diventa infatti centrale quel concetto di empatia che già da qualche decennio era emerso con sempre maggiore insistenza all'interno della cultura europea per il tramite della vague sentimentale e, soprattutto, della filosofia di David Hume. Se, come si ricorderà, a fine Seicento già Locke aveva insistito sul rapporto tra sentimento e percezione sensibile, è nell'imprescindibile *A Treatise of Human Nature* del 1739-1740 che il filosofo scozzese ha di fatto approfondito in termini specificatamente 'corporali' una categoria psicologica che avrebbe trovato larga fortuna ben al di là del secolo XVIII: la simpatia, movimento emozionale che, per mezzo della sollecitazione sensoriale provocata dall'osservazione di uno specifico stato d'animo, scatena nello spirito dell'individuo un sentimento morale dal carattere, ci dice il filosofo, spiccatamente sociale (Hanley 2015; Zagamé 2022):

Le menti di tutti gli uomini sono simili nei loro sentimenti e nelle loro operazioni, e non è possibile che qualcuno sia mosso da un'affezione a cui tutti gli altri sono insensibili. Come nelle corde ugualmente tese il movimento di una si comunica alle altre; così tutte le affezioni passano subito da una persona all'altra, e producono movimenti corrispondenti in ogni creatura umana. Quando vedo gli effetti della passione nella voce e nei gesti di una persona, la mia mente passa immediatamente da questi effetti alle loro cause (Hume 2001: 1134-1135).

Per mezzo della consueta metafora dello strumento a corde, così frequente, come abbiamo visto poco fa con Diderot, nei discorsi medico-filosofici settecenteschi, il celebre passo enuclea alla perfezione quel concetto di empatia che, così come nella gran parte della critica letteraria dell'epoca – si pensi solo ai noti passaggi sul *novel* del diderotiano *Éloge de Richardson* del 1762 – anche nella teoria attoriale di Engel si fa assoluto pivot dell'intero ragionamento. Nella *Mi-*

mik Engel sembra in effetti suggerire che per definirsi realmente efficace una performance teatrale deve essere in grado di spingere lo spettatore a emulare l'attore e, proprio attraverso il processo di immedesimazione empatica, a sperimentare in prima persona le emozioni rappresentate sul palco. Così, nella lettera XX, prendendo le distanze dalla distinzione classicistica tra sensazioni fisiche e passioni dell'anima, Engel si rivolge al suo interlocutore fittizio in questi termini:

Spesse volte esse [le emozioni] scaturiscono dai moti interiori dell'anima e quindi la loro espressione ci riporta immediatamente ad essi come alla loro sorgente. [...] Già sulla base di quanto le ho detto a proposito dell'ammirazione di oggetti fisici grandi ed elevati, lei deve aver formulato l'osservazione che ogni qualvolta siamo sprofondati nella considerazione di un oggetto e non distinguiamo tra noi stessi e la rappresentazione dello stesso, cerchiamo di assumere le qualità di quell'oggetto, tendiamo a volergli assomigliare completamente. Ci allarghiamo contemplando oggetti grandi, ci solleviamo se si tratta di oggetti elevati, ci addolciamo alla vista della dolcezza (Engel 2013: 439, 442).

La prospettiva sensualistica e fisiologica su cui si fonda la *Mimik* si spiega così su questa doppia interdipendenza tra emozione e corporeità, tra sentimento provato e gesto dell'attore che restituisce allo spettatore la medesima impressione sensibile ed emotiva. Si tratta di un principio che, almeno fino a Stanislavskij, troverà larga fortuna nella tradizione attoriale successiva, in particolare in epoca primo ottocentesca, periodo in cui, sulla scia dell' 'autenticità' melodrammatica (Smyth 2011), la disposizione empatica dell'attore sarebbe stata vista come indice massimo delle sue qualità recitative.

Non è un caso, dunque, se a partire dalla seconda metà della *Mimik* è l'arte musicale a diventare il sistema referenziale che sottende l'intera teoria engeliana. D'altra parte, già nel 1780 Engel aveva dato alle stampe un trattato, *Über die musikalische Malerei*, anch'esso poi tradotto in francese a inizio Ottocento, nel quale, prendendo ispirazione dagli scritti sulla musica di Rousseau, si metteva in risalto proprio la maggior abilità della musica di evocare nell'ascoltatore sensazioni emotive che al contrario le altre arti non riuscivano a suscitare. *Tonkünstler*, compositore, abile nel dipingere *Empfindungen*, passioni, per il solo

tramite delle vibrazioni delle note musicali, secondo Engel il musicista, molto più che il pittore, aveva infatti l'innata facoltà di proiettare nello spirito dell'ascoltatore immagini e passioni che passavano anzitutto attraverso i sensi. Simile riflessione sulla musica, che lega tra loro le categorie di affetto e corpo, acquisisce il suo più concreto valore in apertura alla seconda parte della *Mimik*, nella considerazione di una teoria del gesto da pensare non più come pittura, ma, appunto, come musica:

E ora, amico mio, basta occuparsi di una materia, che non potrei in ogni caso trattare in maniera esaustiva in questa sede, e che se non ci fosse stato lei con le sue domande e le sue obiezioni, io avrei toccato appena! Basta, in generale, occuparsi della recitazione in quanto presenta delle analogie con la pittura ed è esclusivamente rappresentazione di una scena nello spazio. Occupiamoci ora di quest'arte, in quanto essa esplica la sua azione nel tempo, o a farla breve, dacché essa è musicale! (Engel 2013: 506)

Il passaggio tra una raffigurazione dell'arte attoriale intesa come pittura e una intesa come musica racchiude in sé la sostanza paradigmatica di una concezione dell'arte che, nel secondo Settecento, iniziò a stabilirsi secondo una 'teoria generale dell'energia' (Delon 1988) che irradia i suoi effetti sensibili nel tempo piuttosto che nel 'qui e ora'. Anche nella *Mimik*, le proprietà dinamiche della forza energetica si uniscono così al sensibile umano esattamente per mezzo della dimensione musicale:

Nell'antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l'energico, ossia operante nello spazio; e il sensibile. Dal primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell'anima (ivi: 507).

Rispetto all'interpretazione per lo più dominante a metà secolo, in cui, ha notato Luciano Mariti nella suo saggio introduttivo alla traduzione italiana della *Mimik*, si "intendeva la recitazione come 'viva pittura' o come 'pittura effimera'; che pensava il tempo dell'azione scenica come successione di pose [...] e conseguentemente la percezione come unicamente visiva", in Engel "la recitazione è musica, ossia forza in azione

nel tempo (*enérgeia* nell'accezione greca)" (Mariti 1993: LII), rimettendo in questo modo al centro del discorso teatologico lo stretto legame, così importante in epoca dei Lumi, tra corpo ed emozione (Marie 2018). Come è stato detto, insomma, si potrebbe affermare che nella *Mimik* vige un particolare regime di *rythmique des idées* (Coulombeau 2006) percepibile unicamente, proprio come nella musica, per mezzo dei sensi. L'idea di attore-musicista che emerge nelle lettere finali fa così riferimento a un'idea di attore che implica la duplice lettura della plasticità del corpo e l'insieme della durata della sensazione provocata dalla sua osservazione: "Egli [l'attore] agisce non solo nello spazio, ma anche nel tempo, [...] egli è non solo pittore ma anche musicista" (Engel 2013: 478). Solo la continuità 'musicale' del gesto, allora, complementare alla frammentarietà del linguaggio verbale, diventa in Engel l'elemento scenico che solo può rendere al meglio la vita interiore della mente e dell'anima del personaggio, il dispiegamento di un carattere emotivo che è anzitutto empatico e morale. Arte della simultaneità dei corpi, degli oggetti nello spazio e insieme arte della successione temporale, il teatro diventa nella *Mimik* pulsazione vitale che va al di là della parola scritta, sistema filosofico e antropologico che serve da vero e proprio laboratorio in cui l'essere umano è indagato, nel suo ritrovato rapporto con l'altro, secondo la nuova unità di misura dell'energia affettiva.

È evidente, insomma, come il teorico tedesco si sia maggiormente preoccupato non tanto di enucleare i principi normativi di una tecnica scenica, quanto piuttosto di delineare un preciso metodo di acquisizione gnoseologica. È per questo motivo, dunque, che più che fungere da modello per possibili sequenze spettacolari, l'apparato iconografico engeliano sembra piuttosto esemplificare, nel suo piano generale, le modalità dell'osservazione scientifica e del criterio analitico di fine Settecento. D'altronde, è proprio il concetto di analisi portato avanti a più riprese da Engel nel corso del suo trattato che si fa vettore di interessanti considerazioni che ci aiutano a inserire la riflessione intorno all'arte attoriale di quegli anni in un contesto più ampio e, appunto, paradigmatico. Lo scarto che si opera nella *Mimik* tra un'impostazione puramente metafisica dell'espressione dei sentimenti e una fondata al contrario sulla pragmatica osservazione dell'*actio*, dell'*agire*, dell'essere umano si ricol-

lega infatti a un più ampio dibattito che proprio tra gli anni Settanta del Settecento e l'inizio del secolo successivo, in particolare in ambito francese, iniziò a imperversare toccando tutti gli ambiti del sapere. Si ricorderà, a tal proposito, come il gruppo degli *Idéologues* formatosi nel 1772 nel salotto di Madame Helvétius per poi consolidarsi solo dopo la Rivoluzione, nel 1795, all'Institut de France, indicasse il proprio *modus operandi* scientifico-filosofico esattamente nel metodo di analisi sperimentale, l'*analyse*, da loro intesa come indagine oggettiva dei particolari processi psico-motori degli individui. Anche qui, basterà leggere un qualsiasi testo dei molti scienziati e filosofi che fecero parte del gruppo per ritrovare diverse analogie con le argomentazioni di Engel. Si pensi in particolare ai *Rapports du physique et du moral de l'homme* del medico Cabanis, così come agli scritti di critica letteraria di Pierre-Louis Ginguené, o ancora al *Projet d'éléments d'Idéologie* di Destutt de Tracy, tutti testi che fanno ampio riferimento alla funzione analitica dell'osservazione scientifica come base indispensabile per avviare qualsiasi atto critico. Prendiamo, giusto a titolo di rapido esempio, un passaggio tratto dal *Dictionnaire des sciences médicales* del 1812 del medico Jean-Baptiste Nacquart, in cui, alla voce, appunto, *Analyse*, viene definita al meglio la questione:

Nemica degli assiomi, dei principi generali e delle definizioni, l'analisi divide ciò che è composto per coglierne gli elementi essenziali; poi, una volta in possesso di questi materiali primari, si eleva da questi dati semplici agli aggregati più composti e ne determina la generazione (Nacquart 1812: 19).²

Il passo enuclea una postura che accomunò gran parte dei letterati del *tournant des Lumières* e che, come dimostra il trattato stesso di Engel, influenzò profondamente la discussione estetica del periodo, andando a ridefinire i temi e gli stili delle espressioni artistiche della prima modernità.

A riguardo, non è di poca importanza soffermarsi su una sorprendente testimonianza offertaci da Stendhal, il quale, al pari di Engel, adottò dichiaratamente i nuovi strumenti analitici e antropologici delle *sciences de l'homme* per delineare i caratteri, le azioni e i pensieri dei personaggi che avrebbero popolato i suoi romanzi. Se, come si ricorderà, già nel celebre *De l'Amour* del 1822 l'autore applica le teorie

degli Ideologi per delineare i tratti del nascere e decadere del sentimento amoroso nei confronti dell'oggetto desiderato, sono soprattutto i *cahiers* intimi che compongono la raccolta postuma della *Filosofia nova* a testimoniare la formazione ideologica di Beyle, il cui obiettivo, sin dalle prime esperienze letterarie e saggistiche, è stato sempre rivendicato come quello di "cercare di conferirmi il potere dell'analisi" (1931: I, 36).³ Anche per Stendhal, infatti, l'*analyse* acquisisce una funzione eminentemente conoscitiva: si tratterebbe di classificare, di stabilire vere e proprie tassonomie dei differenti tipi di passioni, di caratteri e di intrighi osservati in modo da reinvestire questo enorme repertorio nella narrazione letteraria. Questo il piano generale presentato dall'autore in uno dei passaggi più significativi di queste sue *Pensées*:

I sezione. Faccio *la lista* di tutte le passioni.

II sezione. Di tutti *gli stati* della passione, quindi del loro culmine.

III sezione. Di tutti *i mezzi* della passione.

Queste caratteristiche contengono i *vizi* e le *virtù*. Ci faccio una lista.

[...] passare in rassegna tutte le qualità dell'individuo (triste, felice, gentile, irascibile, ecc.), assegnandole al cuore o alla testa [...] farne un quaderno di circa 200 pagine. Dividerlo in sezioni di 10 pagine, in testa a ognuna di queste, copiare il nome di una passione [...] e indicare in queste dieci pagine i tratti di questa passione che si ha avuto modo di osservare o di leggere nella storia, e in una classe a parte quelli che si è letto nella narrativa (Stendhal 1931: II, 134).

In modo non del tutto dissimile dalla tassonomia dei gesti emotivi di Engel, insomma, anche il modello di investigazione intellettuale di Stendhal prevede così un puntuale procedimento analitico volto alla ricognizione dell'universo emotivo dell'individuo e agli effetti fisici dei suoi affetti.

La premura di codificare gli stati affettivi dell'essere umano a partire dall'osservazione diretta dei comportamenti, e lo studio dell'espressività fisiologica e delle relazioni che l'individuo intrattiene con il contesto in cui si muove, contribuiscono così a definire il passaggio che si opera tra fine Settecento e inizio Ottocento verso una nuova forma discorsiva e letteraria pienamente realista, articolata nella sua mutevole essenza. L'elaborazione di un codice gestuale ed espressivo ad uso e consumo dell'azione scenica

formulata da Engel nella sua *Mimik* ci rende così partecipi della volontà, da parte dei letterati dell'epoca, di coniugare il nuovo paradigma scientifico proposto dall'analisi antropologica delle *sciences de l'homme* con la sempre crescente necessità di rendere a livello estetico l'incessante pluralismo del mondo moderno, facendo incontrare in questo modo le esigenze 'popolari' che avevano caratterizzato la filosofia del tardo Illuminismo con nuove tendenze letterarie e drammatiche. Nel nostro caso, l'attore e la riflessione su di esso diventano così la chiave di volta per ripensare non solo il teatro e la riproduzione scenica, ma anche l'essere umano e le sue cogenti polarità dialettiche: sensibilità e freddezza, spontaneità e intelligenza, fuoco e giudizio.

Note

¹ Traduzione mia.

² Traduzione mia.

³ Traduzione mia.

Bibliografia

- AGAZZI E. (1996), "Medicina e indagini sul corpo tra la 'Fisiognomica' di Lavater e la 'Mimica' di Engel", in MONTI C. (a cura di), *Körpersprache und Sprachkörper/La parola del corpo – il corpo della parola. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur/Tensioni semiotiche nella letteratura tedesca*, Studienverlag, Innsbruck-Wien-Bozen, pp. 29-44.
- BLANCKAERT C., BLONDIAUX L., LOTY L., RENNEVILLE M., RICHARD N. (1999), *Histoire des sciences de l'homme. Trajectoire, enjeux et questions vive*, L'Harmattan, Paris.
- COULOMBEAU C. (2006), "Langue et 'langage du geste': la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)", in *Methodos. Savoirs et textes*, 6, pp. 65-73.
- ID. (2008), "Introduction aux extraits choisis de Johann Jakob Engel", in *Cahiers philosophiques*, 1:113, pp. 65-73.
- DELON M. (1988), *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Presses Universitaires de France, Paris.
- DIDEROT D. (2016), "Interpretazione della natura", trad. it. di C. Cantelli, in ID., *Scritti filosofici*, a cura di P. Rossi, SE, Milano, pp. 113-165.
- ID. (2001), *Choix d'articles de L'Encyclopédie*, établi et présenté par M. Leca-Tsiomis, Éditions du C. T. H. S., Paris.
- ENGEL J. J. (2013), "Lettere sulla mimica", trad. it., introduzione e note di L. Sabatano, in *Acting Archives Review*, III:6, pp. 287-643.
- FERRONE V. (2019), *Il mondo dell'Illuminismo. Storia di una rivoluzione culturale*, Einaudi, Torino.
- FRANTZ P. (2011), "La riflessione europea sul gesto e la sensibilità dell'attore: la sintesi di Engel", in IOTTI G., PORCELLI M. G. (a cura di), *Il corpo e la sensibilità morale. Letteratura e Teatro nella Francia e nell'Inghilterra del XVIII secolo*, Pacini, Pisa, pp. 263-280.
- HANLEY R. P. (2015), "The Eighteenth-Century Context of Sympathy from Spinoza to Kant", in SCHLIESSER E. (a cura di), *Sympathy: A History*, Oxford University Press, Oxford, pp. 171-198.
- HUME D. (2001), *Trattato sulla natura umana*, trad. it., introduzione e note di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano.
- IOTTI G. (2023), *Le ragioni della finzione. Retorica letteraria e pensiero dei Lumi*, ETS, Pisa.
- KUHN T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- MARIE L. (2018), *Inventer l'acteur. Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Presses de l'université Paris-Sorbonne, Paris.
- MARITI L. (1993), "Tra scienza dell'uomo e scienza dell'attore", in ENGEL J. J., *Lettere intorno alla mimica*, trad. it. di L. Mariti, Editori & Associati, Roma, pp. VII-LXXX.
- MORAVIA S. (1970), *La scienza dell'uomo nel settecento*, Laterza, Roma-Bari.
- NACQUART J.-B. (1812), "Analyse", in *Dictionnaire des sciences médicales*, vol. II, Panckoucke, Paris, p. 66.
- ROGER J. (1963), *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIIIe siècle. La génération des animaux de Descartes à l'Encyclopédie*, Armand Colin, Paris.
- SABATANO L. (2013), "Johann Jakob Engel e le Ideen zu einer Mimik", in *Acting Archives Review*, III:6, pp. 293-349.
- SMYTH P. (2011), "Representing Authenticity: Attitude and Gesture in Delaroché and Melodrama", in *Oxford Art Journal*, 1:34, pp. 31-53.
- STENDHAL (1931), *Philosophia Nova*, éd. par H. Martineau, Le Divan, Paris.
- ZAGAMÉ A. (2022), "Penser la sympathie au siècle des Lumières : la contribution des Belles-Lettres à la réflexion éthique dans la Théorie des sentiments moraux d'Adam Smith (1759)", in *Dix-huitième siècle*, 1:54, pp. 567-584.