

# Il corpo archetipo di François Delsarte

Elena Randi  
(Alma Mater Studiorum Università di Bologna)  
elena.randi@unibo.it

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: The archetypal body of François Delsarte

Abstract: Investigating the relationship between bodily movement and internal dynamics, François Delsarte shows how, in the modern individual, the *intus/foris* correspondence is polluted by the intervention of *ratio* and habits that have been consolidated over the development of civilisation. Yet there is a sort of “true” and “sincere” kinetic language, although it is only present in a fragmentary manner in everyday reality and can only be grasped in an intuitive, non-intellectual way. These are gestures that escape the individual will and manifest the *affectus* in its ideal and archetypal form. Consequently, Delsarte can compose a phonetic-gestural dictionary in which every gesture becomes a perfect echo of the inner activity. This procedure is functional to the training of the actor and the construction of a phonetic-gestural score for a given character, but also, more generally, it is aimed at building a “second nature”, that is, at shaping “other” bodies, different from those contaminated by the historical nature of man, close to the original and archetypal dimension of the human being.

Keywords: body, theatre, actor, archetype, François Delsarte

1. «*L'arte è il rapporto sintetico delle bellezze sparse della natura con un tipo superiore e definito*»

Per François Delsarte (Solesmes, 1811-Parigi, 1871), l'uomo è composto da tre facoltà interiori: l'anima, corrispondente all'*affectus*, lo spirito, ossia l'intelletto, e la vita, il canale tramite cui i sensi imprisono in noi le cose. Secondo una lezione della mistica medievale romanticamente riveduta, l'anima, nella sua teoria, costituisce la facoltà interiore più elevata fra le tre, e poiché il gesto ne è l'espressione più diretta, esso risiede sullo scalino più alto di un'ideale gerarchia dei linguaggi. Di conseguenza, la mimica, ossia il genere artistico che ne deriva, si colloca su un gradino superiore a quelli della musica – strettamente connessa alla vita – e della poesia, associata allo spirito<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sul trimundio delsartiano, cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996, pp. 17-51.

Se l'idea del movimento corporeo come idioma più nobile della parola e della voce è senza dubbio erede della spettacolarità parigina ottocentesca, caratterizzata da una preminenza indiscutibile dell'aspetto visivo sul linguaggio verbale<sup>2</sup>, le teorie delsartiane sul gesto sono influenzate anche da precise concezioni filosofiche non taciute dai manoscritti. Una fonte di riferimento di rilievo è S. Tommaso, di cui spesso Delsarte cita una frase facendola propria e ripetendola perlopiù a memoria, con qualche minima variante: «La natura dell'anima è di essere la forma del corpo»<sup>3</sup>. Delsarte interpreta questo passaggio dell'antropologia tomista secondo coordinate moderne: il corpo e l'anima – intesa, qui, come principio considerato nella sua integralità, non nel suo coefficiente affettivo soltanto – sono perfettamente correlati, non sono affatto due entità separate né separabili.

Il pensiero delsartiano sulla relazione tra la psiche e l'espressione corporea è influenzato anche dall'*idéologie*, un indirizzo filosofico di matrice francese situato tra la fine del XVIII secolo e i primi decenni del successivo. In particolare, Delsarte, come gli *idéologues*, si interroga sul rapporto tra i segni espressivi e l'attività interiore, sull'influenza dell'abitudine sul linguaggio del corpo e sulle funzioni intellettive, sulla connessione fra il *moral* e il *physique*.

Ma una differenza sostanziale lo separa dall'*idéologie* “prima maniera” (in particolare, da Cabanis e Destutt de Tracy). Per Delsarte, infatti, la sfera interiore è sostanza immateriale, ontologicamente distinta dal fisico, col quale conserva un'importante correlazione, sia pure nel quotidiano perlopiù inquinata; per Cabanis e Tracy i due poli – corpo e psiche – costituiscono un *unicum* indissolubile, in cui il *moral* si riduce ad entità organica, corporea, l'intelletto e i sentimenti stessi sono considerati entità materiali e persino le dinamiche affettive più “spirituali”, come l'amore e la felicità, sono reputati meccanismi fisiologici<sup>4</sup>. Sotto questo aspetto, Delsarte si avvicina al pensiero

<sup>2</sup> Cfr. E. Randi, *Il primo Ottocento: tipologie di spettacolo, attori e mise en scène*, in *Breve storia del teatro per immagini*, Carocci, Roma 2008, pp. 191-215; in particolare, pp. 191-200.

<sup>3</sup> Sulla concezione dell'anima in S. Tommaso e sul suo essere «la forma del corpo», cfr. l'*Introduzione* a S. Tommaso d'Aquino, *Le Questioni disputate*, vol. IV (1 – *L'anima umana, De anima*; 2 – *Le creature spirituali, De spiritualibus creaturis*), a cura di G. Savagnone, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2001, pp. 7-37; in particolare, pp. 23-37. La citazione di Delsarte si trova, per esempio, in *Cours de Mons. Delsarte*, un manoscritto conservato in box 12, folder 86 della Delsarte Collection nella Hill Memorial Library di Baton Rouge in Louisiana (di qui in avanti D.C.), p. 75. Si tratta della trascrizione di una serie di conferenze tenute da Delsarte a Parigi in Quai Malaquais, secondo Alain Porte risalenti al 1855. In A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, IPMC, Paris 1992; citazione a p. 104. Da qui in avanti tutte le traduzioni da testi in lingua straniera si devono alla scrivente.

<sup>4</sup> Cfr. *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 116; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 120. Sugli *idéologues*, cfr. anche p. 54 del quaderno manoscritto intitolato *Esthétique Appliquée. Cours de F. Delsarte. Exposition en neuf leçons de l'Art de l'Orateur, du Peintre et du Musicien*, conservato in D.C., box 11, folder 40. Il quaderno contiene appunti, presi da Alphonse Pagès, relativi ad una serie di conferenze tenute da Delsarte nel 1859. Vi sono note e correzioni di Delsarte. Un'altra menzione degli *idéologues* sta nel *Traité de la Raison* (1870), un testo trovato da Porte negli archivi privati della famiglia Delsarte ed ora pubblicato in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 247-257; riferimento a p. 251. La scrittura del documento originario non è di Delsarte, ma molto probabilmente lo è il suo contenuto.

“eretico” dell'*idéologie*, ossia a quello di Degérando e di Maine de Biran, che, dopo aver aderito al movimento degli *idéologues*, si discostano dalle teorie della scuola-madre. Di questa mantengono l'argomento di ricerca, ma abbandonano la visione materialistica, e ciò li conduce ad affrontare nuove indagini ed esplorazioni. Un aspetto della filosofia biraniana, in particolare, offre occasione di meditazione a Delsarte: per riconoscere una sensazione, trasformandola in percezione o in idea e non abbandonarla all'inconscio, occorre l'intervento di una forza attiva interiore, che non sempre si mette in moto, sicché ora la psiche agisce come una forza subconscia, ora come un polo dinamico e cosciente. Forse anche a partire da questo spunto, Delsarte comincia ad osservare l'esistenza di movimenti corporei coscienti e di altri involontari, a studiarne la connessione con la sfera interiore, e ad esaminarne i rapporti fra il gesto guidato dall'intelletto e quello non governato razionalmente.

Altra fonte che stimola le riflessioni del Maestro francese è la disputa settecentesca tra la fisiognomica e la patognomica. Una valutazione positiva del pensiero lavateriano espressa da Delsarte nel giovanile *Méthode Philosophique du Chant*, sembra supportare l'idea che sia un proselita della visione fisiognomica<sup>5</sup>. Ma questa ipotesi apre ad un'*impasse* significativa. Lavater, infatti, ritiene che la struttura anatomica dell'individuo, costituzionalmente statica, sia indice di un determinato carattere, e ciò implica un limite notevole alle possibilità interpretative di un attore, nel senso che, così, egli potrebbe dar vita solo a personaggi dotati di una struttura fisica e dunque di una partitura psicologica simile alla propria. L'attore che debba vestire i panni del Padre di famiglia, per esempio, dovrà necessariamente avere i tratti fisici propri dell'uomo moralmente nobile; il Malvagio, il complesso di segni corporei che pertengono a tale genere di personalità. E questo comporterebbe una conseguenza esiziale: l'infruttuosità e l'inefficacia del metodo pedagogico per l'arte attorica elaborato da Delsarte. Non è infatti possibile raggiungere un accordo tra i principi della fisiognomica e il sistema attorico delsartiano, uno dei cui obiettivi fondamentali è di superare la personalità dell'interprete. La teoria di un'imprescindibile corrispondenza tra psiche e struttura statica del corpo è inconciliabile con il principio dell'annullamento (o, quanto meno, dell'attenuazione) del proprio carattere per indossare quello del personaggio.

Mentre in una fase giovanile, quando il metodo attorico di Delsarte non è ancora maturo, la scienza lavateriana può essere considerata credibile, nel corso del tempo la sua visione deve essersi modificata, come confermano alcune dichiarazioni degli anni Cinquanta:

<sup>5</sup> F. Delsarte, *Méthode Philosophique du Chant*, à compte d'auteur, Paris 1833; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 149-153, riferimento a p. 153. In *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, a cura di E. Randi, Bulzoni, Roma 1993, pp. 261-266; riferimento a p. 266.

L'uomo porta in sé il carattere di tre tipi distinti: il tipo stabile o costituzionale o essenziale, cioè il tipo di nascita; il tipo abituale o acquisito, contratto sotto l'influenza dei movimenti; il tipo passionale o fuggitivo, prodotto dalle passioni che modificano temporaneamente le forme. I tre tipi ci danno organicamente due fonti di studi: le forme e i movimenti. Le forme rivelano il valore intimo dell'uomo, le disposizioni di cui è dotato nascendo. I movimenti rivelano le sue abitudini, il suo stato speciale, in una parola il suo valore relativo. [...] La forma insegna ciò che l'uomo può essere, ma non insegna quel che è. È la seconda fonte del nostro studio, il gesto, ad insegnarci a conoscere lo stato attuale del suo valore.<sup>6</sup>

La «forma» della persona, ovvero la sua complessione, manifesta l'essere com'è *in potenza*; il «gesto», ossia i segni dinamici, lo mostrano *in atto*, ne rivelano cioè lo «stato attuale», la cui conformazione può essere molto diversa da quella «fissa» o «costituzionale»<sup>7</sup>. Tale convinzione, sotto il profilo teatrale, è rilevante poiché attribuisce all'attore la capacità di rappresentare qualsiasi tipo di personaggio in misura proporzionale alla sua preparazione tecnica. La presa di distanza di Delsarte dalla prospettiva lavateriana sarebbe confermata dal termine «puerilità» assegnatole dal Maestro francese. L'affidabilità della citazione, però, è dubbia, posto che Alain Porte, al quale la dobbiamo, non ne specifica la provenienza, sicché va trattata con cautela<sup>8</sup>.

In una fase avanzata della sua speculazione, Delsarte coniuga alcune delle tesi della fisiognomica (l'esistenza di una chiave universale di lettura del corpo) con altre teorie della patognomica (è la *dinamica* del corpo ad essere portatrice dei significati interiori), col risultato di emendarle entrambe, e lo fa – pare – riprendendo uno spunto tratto dalle *Ideen zu einer Mimik* di Engel, la cui traduzione francese risale al 1794<sup>9</sup>, spunto rinvenibile in maniera assai più centrale e approfondita nel pensiero di Balzac, in particolare nella *Théorie de la démarche* (1833)<sup>10</sup>. Faccio riferimento alla concezione delsartiana secondo cui nel mondo delle Origini sarebbe esistita una gestualità (intesa sia in senso stretto che come cifra fonetica) caratterizzata da un nesso non mediato con la psiche, un linguag-

<sup>6</sup> Testo manoscritto il cui *incipit* è *Les êtres ont reçu trois modes de révélation*, conservato in D.C., box 1, folder 24, item 5, c. 5r-v. La grafia non sembra di Delsarte. Probabilmente si tratta di appunti presi da un allievo ai corsi di Delsarte. Il manoscritto dovrebbe risalire agli anni Cinquanta.

<sup>7</sup> Analoghe asserzioni si trovano anche in altri manoscritti. Per esempio: «I tipi sono formali o costituzionali, passionali, abituali. Nascono con un tipo formale incessantemente modificato dalle passioni. Quando queste modificazioni si sono moltiplicate, il tipo primitivo prende una modificazione abituale» (*Esthétique Appliquée. Cours de F. Delsarte*, cit., p. 69).

<sup>8</sup> A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 261.

<sup>9</sup> [J.J.] Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, Jansen, Paris 1794. Steele Mackaye si riferisce a Johann Jacob Engel in un quaderno di appunti presi alle lezioni di Delsarte nel biennio 1869-1870 (in D.C., box 12, folder 84, c. 63r). È citato anche in A. Giraudet, *Mimique physiognomie et gestes. Méthode pratique D'après le système de F. Del Sarte [sic] pour servir à l'expression des sentiments*, Librairies-imprimeries Réunies, Paris 1895, p. 8.

<sup>10</sup> Giraudet cita *La Théorie de la démarche* come un testo ispirato agli insegnamenti delsartiani, indicazione ovviamente scorretta, visto che è pubblicato nel 1833 (e non nel 1847 come scrive Giraudet), quando Delsarte aveva solo ventidue anni (*ivi*, p. 9).

gio universale, impiegato da tutti e dotato di un carattere di “verità”. Influenzato dalla lezione neoplatonica (tra i filosofi più presenti nei manoscritti delsartiani, ricorrono Plotino, lo Pseudo-Dionigi, Agostino e Bonaventura), però, pensa anche che nell’individuo del moderno questa gestualità di natura universale sia coperta da una massa di segni inquinati, ora per la deliberata volontà di mentire, ora per abitudini umane-troppo-umane incistatesi in noi nel corso della storia del singolo o dalla specie. Nel *Cours de Monsieur Delsarte*, per esempio, si legge:

L’umanità è come *storpia*, la bellezza esiste solo *in frammenti*, non è *da nessuna parte su questa terra*. *Gli archetipi* non si trovano, sono nell’intelletto, *non sono in natura*. La bellezza non è *da nessuna parte*, occorre di conseguenza che essa *venga costituita dall’artista attraverso un lavoro sintetico*.<sup>11</sup>

Nell’*Esthétique* è scritto:

esaminiamo di nuovo l’uomo in ciò che ne costituisce l’essere. Intendo parlare delle tre potenze attraverso le quali Dio l’ha fatto a sua immagine [...]. Ciò che mi sorprende è la *dissonanza* in cui esse si trovano. È lo stato di *ineguaglianza* in cui sono cadute. [...]

L’uomo porta in sé le *tracce* innegabili di una grandezza folgorante; egli non ha potuto uscire così *mutilato* dalle mani del suo creatore e Dio non ha potuto *mutilare* la sua opera *storpiando* così la sua rassomiglianza [...]. Forse che l’uomo ha potuto uscire così *storpiato* dalle mani del suo creatore? Forse che Dio non è stato sufficiente alla sua opera prediletta, o forse che ha voluto *fin dalla culla* della creazione *mutilare* la sua rassomiglianza? Se così fosse, Dio non sarebbe solo un operaio maldestro, ma sarebbe anche il più duro, il più ingiusto e il più crudele degli esseri,

come ritiene lo gnosticismo, ma non Delsarte. A suo parere, «tutto questo non è ammissibile. Tuttavia l’uomo *porta innegabilmente i caratteri di una grandezza folgorante*»<sup>12</sup>.

A riprova della presenza solo frammentaria del “vero” nel gesto quotidiano, si può citare qualche passo scritto dal maestro francese in riferimento ad alcuni movimenti compiuti nello spazio del “reale”. Per esempio:

quando un uomo vi dice, in forma interiettiva “Amo, soffro, sono incantato, ecc.”, non credetegli se la sua spalla resta in una posizione normale [...]. Non credetegli, mente! La spalla ne inficia la parola. Questa forma negativa ha tradito il suo pensiero.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 18; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 161. Corsivi miei.

<sup>12</sup> *Esthétique. Conférence à l’école de médecine*, in D.C., box 1, folder 26b, item 10, cc. 8-9. Parte del passo sta in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 240. Corsivi miei.

<sup>13</sup> Manoscritto di F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs, ou Histoire d’une Idée appelée à constituer la base de la Science et de l’Art*, conservato in D.C. e scritto nel periodo 1869-1871. I primi due fogli stanno in box 1, folder 26 b, item 7. Il rimanente testo manoscritto sta in box 1, folder OS 36 c, item 2. Citazione in box 1, folder OS 36 c, item 2, c. 18 del *Chapitre VI*, la cui numerazione prosegue quella del capitolo precedente. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in inglese in *All*

Nell'esempio riportato, il linguaggio verbale inganna, mentre la spalla è sincera. Ma si badi bene: nel corso della stessa argomentazione, Delsarte aggiunge: «Non credetegli, quale che sia l'espressione del suo viso»<sup>14</sup>. Mentre la spalla non mente in quanto manifesta il non-amore, la dinamica del volto, menzognera, atesta come almeno alcune porzioni del corpo (nella fattispecie, il viso) possano esprimere un sentimento non corrispondente a quello provato. Lo stesso si apprende leggendo il passo che segue:

Se qualcuno vuole esprimere sorpresa e questa sorpresa non è preceduta da una titillazione [dell'occhio], potete essere certi che la sorpresa è simulata. Se attendendo la visita di una persona fingo emozione nel vederlo, potete dire: "È falso perché non c'è stata titillazione nello sguardo".<sup>15</sup>

Delsarte chiama «esteriori»<sup>16</sup> i gesti mediati rispetto alla dinamica interiore e vi assegna un giudizio negativo o, in alcuni casi, li definisce «gestes d'acteur»<sup>17</sup> (non compiuti da un attore ma da attore, cioè contraffatti e ingannevoli).

Nonostante l'insincerità generale del gesto, in qualunque essere umano si conserverebbe sempre, però, almeno un dettaglio, per quanto piccolo, in cui l'anima si manifesta senza filtri (un impercettibile sollevarsi della spalla, un lieve corrugarsi della fronte, la voce che vibra). Esisterebbe sempre, in altre parole, un micro-gesto, un particolare rivelatore della lingua archetipica, una traccia della vita sotterranea che trapela involontariamente anche nel corpo più "protetto". Si può dire, in altre parole, che il vocabolario corporeo muta col trasformarsi della storia, ma, anche, che nella pletora di segni storici è possibile identificare le voci di una lingua universale che solo nel mondo delle Origini si esprimeva nella sua purezza più candida, senza inquinamenti e alterazioni<sup>18</sup>.

Secondo Delsarte, alcuni segni corporei non sono alterabili e tali sono quelli involontari. Il pericolo della trasformazione scatta laddove tra impulso interiore e sua manifestazione esteriore può incunarsi la *ratio*, facoltà umana-troppo-umana, non obbediente all'autorità dell'*Artifex*. Fra la dinamica non controllata e, come tale, necessariamente "vera", Delsarte colloca il sollevarsi delle spalle: non si tratta del movimento che chiunque può eseguire come un banale esercizio ginnico, ma l'azione, assai più contenuta e in parte diversa nella forma, originata dal diaframma, quando si è colpiti da un'emozione acuta.

*the Literary Remains of François Delsarte (Given in his own words)*, in *Delsarte System of Oratory*, Edgar S. Werner, New York 1893<sup>4</sup>, pp. 385-447. Oggi se ne trova una versione a stampa in francese in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 55-88; citazione a p. 85.

<sup>14</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs*, cit., in D.C., box 1, folder OS 36 c, item 2, c. 18 del *Chapitre VI*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 85.

<sup>15</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 174; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 62.

<sup>16</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 140; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 51.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Che l'idea della decadenza dell'uomo come frutto della storia abbia radici neoplatoniche in Delsarte è esplicitato da lui stesso. Cfr., per esempio, *Cours de Mons. Delsarte*, cit., pp. 104-106; in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 165.

Ne consegue che l'idea spesso propugnata di Delsarte come di un sostenitore della poetica positivista è assolutamente errata, come del resto provano diversi suoi scritti quali, *in primis*, *Positivism dans l'art*, in cui l'arte intesa come «un gabinetto da naturalista» è definita «una reliquia ad uso degli antiquari [...], un ossario etichettato da cui esce un odore di morte e davanti al quale si sente il freddo del sepolcro», un prodotto «seccato e mummificato»<sup>19</sup>. L'interpretazione filo-realistica proviene senza dubbio dall'erronea decriptazione della ricerca compiuta da Delsarte. Il Maestro francese dedica infatti quarant'anni della sua vita ad osservare il modo in cui l'uomo si muove nel quotidiano e di ogni voce delle azioni esaminate definisce il significato intimo (quanto più il pollice è estroflesso tanto più indica vitalità, quanto più le spalle sono sollevate, tanto più segnalano passione). Alla fine, accumula un enorme dizionario fonetico-gestuale da cui l'*actor* deve trarre le voci via via necessarie a definire le sequenze mimiche da compiere in scena per interpretare il personaggio affidatogli. In apparenza, dunque, si tratta di una visione realistica dell'arte attorica. Ma non è così: nel vocabolario Delsarte non trascrive qualunque gesto osservato nel quotidiano, ma sceglie solo quelli che ritiene essere l'eco del perfetto linguaggio primordiale. Nulla a che vedere con il dizionario degradato della quotidianità. Solo i segni puri – nascosti sotto alla gestualità inquinata, frutto della storia – vanno inseriti nel vocabolario che gli attori devono impiegare in scena, sicché sul palcoscenico si rappresenta una *tranche* di Eden, e non una *tranche de vie*. Sulla questione, Delsarte nei manoscritti è chiarissimo:

L'arte non è, come si dice, l'imitazione della natura; ne è l'espressione idealizzata. È il rapporto sintetico delle bellezze sparse della natura con un tipo superiore e definito.

L'arte è inoltre e soprattutto la tendenza dell'anima caduta verso la sua purezza primitiva o il suo splendore finale.

L'arte, in altre parole, è la ricerca del tipo eterno.<sup>20</sup>

Il dilemma è: come riconoscere il gesto genuino nella selva dei movimenti impuri di cui il quotidiano si fa latore? La facoltà in grado di produrre l'agnizione non è la ragione, come gli *Épisodes Révélateurs* testimoniano senza ombra di dubbio, laddove asseriscono:

La ragione umana è cieca in materia di principi e [...] tutti i suoi insegnamenti non sono in grado di servirmi da guida nelle ricerche. [...] Sento [...] che solo sottomettendosi totalmente la mia *ragione* può elevarsi alla *ragione* delle cose [...].

<sup>19</sup> Dal manoscritto *Positivism dans l'Art. Conférence*, conservato in D.C., box 1, folder OS 36 b, item 22 bis, c. 5r. Si tratta di appunti presi da Delsarte per tenere una serie di conferenze databili 1865; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., citazioni p. 244. Note molto simili si rinvengono in due fogli manoscritti il cui *incipit* è *Temple de l'art* (D.C., box 8, folder 147, item 5). Ciò fa supporre trattarsi di carte per la medesima conferenza. In particolare, c. 1v.

<sup>20</sup> La citazione è tratta dalla prima delle dieci conferenze tenute da Delsarte nel 1855 in Quai Malaquais (*Cours de Mons. Delsarte*, cit.), conferenza assente nella copia conservata in D.C., ma presente in un'altra trascrizione posseduta dalla famiglia Delsarte, di cui Alain Porte mi ha cortesemente donato una sua trascrizione.

Ecco, Signori, il primo frutto della mia preziosa osservazione. Consiste anzitutto nel farmi riconoscere nei fatti da esaminare la prova di una ragione superiore ed infallibile, e poi nell'armarmi di diffidenza contro la mia ragione ed i suoi errori.<sup>21</sup>

La scoperta di qualunque legge di corrispondenza del gesto inteso in senso proprio o come cifra fonetica con la dinamica interiore dipende da una sorta di folgorazione o di intuizione, che nulla ha a che vedere con la *ratio*. Così, per esempio, scrive Delsarte negli *Épisodes Révélateurs* dopo aver disvelato come il pollice abdotto sia segno di vitalità:

“Ma”, aggiungi *come colpito dai raggi abbaglianti di una luce intuitiva*, “il criterio della morte non costituisce forse, per la legge dei contrari, il termometro della vita? Dev'essere così. A priori lo è [...]”.<sup>22</sup>

A dischiudere la Verità è una forza non controllabile e non razionale che «fa scintillare il cervello», un «atto che infiamma»<sup>23</sup> improvvisamente, quando meno ce lo aspettiamo, identificabile con l'intuizione, oppure lo *status* della contemplazione, «che appartiene solo all'amore puro»<sup>24</sup>:

Dio solo dischiude i Suoi tesori e, come ho sperimentato, solo Lui li rivela all'occhio di una ragione elevata dall'umiltà alla contemplazione. [...] In un momento del tutto imprevisto Dio gli rivela quel che cerca, voglio dire: quel che non cerca e generalmente, proprio per sua edificazione, gli è rivelato il contrario di ciò che cerca.<sup>25</sup>

Entrambe le situazioni – quella del disvelamento improvviso ed inatteso provocato dall'*intuizione*, e quella della rivelazione scaturita dalla *contemplazione* – sono lontanissime dal raziocinio e legate, invece, a principi inafferrabili e non controllabili. Dall'*ispirazione*, prediletta dai romantici, si differenziano in quanto quest'ultima poggerrebbe sulla «pigrizia e la mediocrità»<sup>26</sup>, mentre le altre due, per quanto inaspettatamente, nascerebbero da «un'attenzione e una pazienza» cagionate dall'«ardore del desiderio»<sup>27</sup> della persona protesa alla ricerca.

<sup>21</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, cc. 4bis-7 del *Chapitre 1<sup>er</sup>*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 59-61.

<sup>22</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. 6 del *Chapitre II*; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 67.

<sup>23</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 101; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 115.

<sup>24</sup> *Esthétique. Conférence à l'école de médecine*, cit., c. 1; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 234.

<sup>25</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. 2 del *Chapitre III* (carte che iniziano con «Me voici loin, ce semble, de la solution»); in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., pp. 74-75.

<sup>26</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 2.

<sup>27</sup> F. Delsarte, *Mes Épisodes Révélateurs [...]*, cit., citazione in *box 1, folder OS 36 c, item 2*, c. del *Chapitre III* (carte che iniziano con «Me voici loin, ce semble, de la solution»); in *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., p. 229.

Già nel *Magistero perduto di Delsarte*, uscito nel 1996, avevo sostenuto che l'attore formato dal Maestro francese, dopo aver creato la partitura fonetico-gestuale del personaggio, dovesse ripeterla in modo distaccato durante le prove così tante volte da poterla eseguire "senza pensare", un po' come si recita il *Pater Noster*. Una volta dominata la sequenza di movimenti e di vocalità in maniera così sicura, l'interprete proverebbe *veramente* gli affetti del suo personaggio grazie al meccanismo utilizzato parecchi anni più tardi da Stanislavsky per il cosiddetto metodo delle "azioni fisiche", secondo il quale non è vero solo che l'anima mette in moto il gesto, ma anche che il movimento del corpo accende la psiche<sup>28</sup>. La tesi, del resto, non è nuova, benché Delsarte la applichi in campo attorico. Era già presente in Tommaso Campanella, il quale, «si dice, quando desiderava sapere quel che passava per la testa di un altro, ne contraffaceva al suo meglio la posizione e la fisionomia del momento concentrando, nel contempo, la propria attenzione sulle proprie emozioni»<sup>29</sup>. Nelle pagine datate 8 maggio 1767 della *Hamburgische Dramaturgie*, Lessing ritorna sulla questione, quando si riferisce al «principio per cui le modificazioni dell'anima, quando hanno come conseguenza delle modificazioni nel fisico, vengono a loro volta determinate da queste»<sup>30</sup>. E teorie analoghe propongono Charles Darwin, più o meno nello stesso periodo di Delsarte, e William Archer, in un momento di poco successivo<sup>31</sup>.

## 2. «L'abitudine è una seconda natura»

Da tempo mi pongo un quesito: se Delsarte abbia insegnato esercizi fisici ai suoi allievi, o se tale pratica pedagogica spetti ai suoi successori, Steele Mackaye, Genevieve Stebbins e il delsartismo americano. Più precisamente, mi interrogo sull'esistenza o meno di un *training* corporeo per l'attore inventato da Delsarte, cioè di una serie di esercizi da eseguire in una fase precedente a quella destinata all'elaborazione di un personaggio. Mi chiedo, in altri termini, se il vocabolario fonetico-gestuale identificato nel corso dei decenni sia da applicarsi non solo in sede di costruzione di una figura del dramma, ma, prima ancora, in una specie di educazione fisica preparatoria.

Comincio da un paio di considerazioni: un allievo di Delsarte, Alfred Giraudet, indica nella prassi pedagogica del Maestro la presenza di esercizi volti ad acquisire elasticità e flessibilità fisica senza implicazioni espressive<sup>32</sup>; secondo un altro discepolo di Delsarte, l'Abbé Delaumosne, la didattica delsartiana presupporrebbe una pratica di "allenamento", ma fin da subito tesa a restituire un

<sup>28</sup> Cfr. E. Randi, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., pp. 111-121.

<sup>29</sup> A.-M. Drouin, *Sémiologie du geste, jeu théâtral et simulation: l'artifice au service de l'explication du vivant*, in «Ludus Vitalis», 4, 1995, pp. 127-155; in particolare, p. 133.

<sup>30</sup> Cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, pp. 20-25.

<sup>31</sup> Cfr. A.-M. Drouin, *Sémiologie du geste, jeu théâtral et simulation*, cit., p. 133.

<sup>32</sup> A. Giraudet, *Mimique: physionomie et gestes*, cit.

senso espressivo, a conseguire una gestualità capace in campo “retorico”<sup>33</sup>. Le notizie offerte da Delaumosne sono in sintonia con le informazioni proposte da altri autori. Giraudet, invece, offre un’informazione a cui altre fonti non fanno cenno. È veramente contemplato dal metodo delsartiano per la preparazione dell’*actor* anche un addestramento corporeo di stampo “ginnico-atletico” come sostiene Giraudet?

Di certo un *training* volto ad ottenere una macchina anatomica più flessuosa e agile si riscontra nella pedagogia di Mackaye e della Stebbins, oltretutto nella didattica di artisti primonovecenteschi che hanno tratto ispirazione dalla lezione delsartiana (significativo il caso di Mejerchol’d, secondo Fausto Malcovati suggestionato dagli studi pubblicati in Russia da Sergej Volkonskij su Delsarte<sup>34</sup>).

Quale che sia il genere di *training*, e ammesso che davvero almeno quello di carattere più espressivo sia proprio della didattica delsartiana, l’allenamento elaborato dal maestro francese potrebbe comportare uno scopo di decisiva importanza. All’attore, infatti, Delsarte potrebbe avere attribuito il fine non solo di concepire una partitura fonetico-gestuale in funzione di un personaggio, ma, prima di questo momento, potrebbe averlo istruito ad eseguire i movimenti archetipici, costruendosi così, attraverso un allenamento sapiente e accorto, una *seconda natura*, nuove abitudini fisiche considerate perfette, pure, prive di filtri di natura storica, molto diverse dalle vecchie, reputate infette e insincere. Lo avrebbe preparato a costruirsi – voglio dire – una seconda natura da assimilare a monte, “per sempre”, per qualunque contesto (non solo teatrale ma anche quotidiano). Si tratterebbe, allora, di una pratica non troppo lontana da quelle di attori più vicini cronologicamente a noi e implicherebbe una visione antropologica del lavoro ancor più marcata di quanto sin qui immaginato.

L’esistenza di un *training* inteso a modificare le abitudini corporee pregresse per indossarne di nuove è presente nella prassi di Steele Mackaye fin dal 1886. Si tratta di una data di cinque anni successiva alla morte di Delsarte, sicché probabilmente non è un’eredità del maestro, ma un’idea concepita dall’artista americano a partire da una modalità cinetica basata su «movimenti di scomposizione», ossia su esercizi in cui ogni porzione del corpo deve agire indipendentemente dalle altre:

I movimenti di scomposizione sono quelli il cui scopo è di aumentare la capacità di rilassamento dei muscoli o la completa resa del corpo da parte dell’Essere, resa che porta a rompere e a distruggere più velocemente le abitudini motorie e a sviluppare con maggiore perfezione la flessibilità muscolare, facendo del corpo uno strumento più disponibile all’influenza di tutte le sfumature emotive e più abile a restituire tutte le più sottili funzioni espressive [...]. Più la vecchia abitudine è profondamente radicata, più il muscolo diventa contratto e rigido, e più è difficile alimentarne la flessibilità.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Abbé Delaumosne, *Pratique de l’Art de l’Orateur de Delsarte*, Joseph Albnel Libraire, Paris 1874.

<sup>34</sup> Cfr. F. Malcovati, *Delsarte in Russia: i saggi di Volkonskij*, in *I movimenti dell’anima. François Delsarte fra teatro e danza*, a cura di E. Randi e S. Brunetti, edizioni di Pagina, Bari 2013, pp. 155-166.

<sup>35</sup> Dattiloscritto di S. Mackaye intitolato *Harmonic Gymnastics. Simple, and complex expressions, and stage business*, conservato in D.C., box 6, folder 76, item 1, pp. 26-27. Probabilmente 1886.

Fra le trascrizioni delle lezioni di Delsarte, solo un passo del 1855 – molto simile ad un altro poco sopra riportato – richiama alla mente le idee esposte da Mackaye:

Ci sono tre tipi nell'uomo: vi sono tipi *costituzionali* (tipi formali, il tipo che si ha nascendo), e poi tipi fuggitivi che chiamerò *passionali*. Infine, una terza specie di tipi che chiamo *abitudinali*, vale a dire che questi tipi passionali molto frequentemente riprodotti in un uomo dal suo essere miologico arrivano persino a modificarne le ossa, di modo che si forma in lui una costituzione particolare... Ne deriva che si dica: l'abitudine è una seconda natura. In effetti, l'abitudine a compiere un movimento modella l'essere materiale, l'essere fisico, creando un tipo che non è di nascita e che chiamo *abituale*.<sup>36</sup>

Il brano – un'ulteriore riprova dell'idea delsartiana secondo cui l'essere umano nel corso della propria storia o di quella della specie ha acquisito abitudini molto distanti dalla natura archetipica – è riferito alla sfera del “reale” e non dell'arte, sfera in cui il meccanismo spiegato segue la propria strada a prescindere dal nostro grado di consapevolezza del suo svolgersi. Non è esplicitato (ma non è neanche escluso), dunque, che il dispositivo tale per cui la ripetizione di un dato movimento crea una seconda natura sia trasportato nel campo della formazione attorica e applicato scientemente al fine di far raggiungere all'apprendista attore (nel suo recitare un personaggio ma forse anche nel suo agire nel quotidiano) un'abitudine rispettosa dell'archetipo anziché delle regole umane-troppo-umane prodotte dalla storia. È sicuro, tuttavia, che, partendo dal pensiero e dalla prassi di Delsarte, Mackaye e, dopo di lui, alcuni artisti dell'avanguardia storica, hanno concepito un *training* per l'attore inteso a dotarlo degli strumenti per vestire una seconda natura caratterizzata da una bellezza più luminosa, da un'unitarietà più solida, per modellare un corpo capace di farsi il limpido specchio della dinamica interiore.

<sup>36</sup> *Cours de Mons. Delsarte*, cit., p. 132; in A. Porte, *François Delsarte: une anthologie*, cit., p. 129.