## Commento

### Introduzione

[Intro.1] Ripresa di una teoria che, a partire da Batteux con il suo testo *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), aveva svolto un ruolo chiave all’interno dell’estetica settecentesca. Le belle arti risultano in questo modo accomunate nel loro oggetto di imitazione, distinguendosi invece per la scelta dei mezzi utilizzati: «Ainsi la peinture imite la belle nature par les couleurs, la sculpture par les reliefs, la danse par les mouvements et par les attitudes du corps. La musique l’imite par les sons inarticulés, et la poésie enfin par la parole mesurée», Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Édition critique par Jean-Rémy Mantion, Paris,Aux amateurs de livres, 1989, cap. V, p. 99. Per un inquadramento delle teorie estetiche del periodo, si veda Elio Franzini, *L’estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.

[Intro.2] Si veda quanto affermato da Aristotele nella *Poetica*: «L’imitare, infatti, è connaturato agli esseri umani fin dall’infanzia e ciò li distingue dagli altri animali perché sono i più inclini all’imitazione e attraverso l’imitazione si procurano le prime conoscenza, e perché sono portati tutti a provare piacere delle imitazioni», in Aristotele, *Poetica*, Introduzione, traduzione e commento di Daniele Guastini, Roma, Carocci editore, 2010, par. 4, p. 53.

[Intro.3] Per questa sezione, Salfi segue le riflessioni compiute da Pietro Napoli Signorelli (1731-1815) all’interno della *Storia critica de’ teatri antichi e moderni* (1777): «L’oggetto, di cui l’uomo riceve da’ sensi le prime e le più frequenti notizie, è l’uomo stesso. I bambini tratti dal natural bisogno di nutrirsi si assuefanno alla vista della balia o della madre prima che si avveggano di ogni altra cosa». (Pietro Napoli Signorelli, [*Storia critica de’ teatri antichi e moderni*](http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli_storia-critica-ed2-01_1787), vol. I, p. 6). A questo proposito, si veda anche la teoria sull’ordine del discorso proposta da Diderot all’interno della *Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui éntendent et qui parlent* (1751). La lettera si rivolgeva a Batteux, il quale affrontava lo stesso tema in *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine.*  Diderot vi sostiene che, risalendo alle origini del linguaggio, è possibile osservare come l’uomo sia stato colpito in primo luogo dagli oggetti sensibili; poi da questi oggetti abbia estratto delle qualità sensibili, cioè legate all’esperienza dei sensi; e alla fine abbia individuato dei «noms métaphysiques et généraux» (Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in *Id*. *Œuvres philosophiques*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Barbara De Negroni, Paris, Gallimard, 2010, p. 203). L’ordine naturale sarebbe dunque quello che parte dalle qualità sensibili, per giungere poi fino all’astrattezza dei sostantivi e alle distinzioni di tempo nel campo del predicato.

[Intro.4] La declamazione è la prima a distinguersi tra le arti perché indotta dal bisogno naturale dell’uomo di imitare l’altro da sé tramite il proprio corpo e la propria voce. Sulla declamazione come l’arte più naturale, si veda Napoli Signorelli: «A chi attribuiremo la prima invenzione dell’arte drammatica? Alla maggior parte delle nazioni. Essa s’ingegna di copiar gli uomini che parlano ed operano; è adunque di tutte le invenzioni quella che più naturalmente deriva dalla natura imitatrice dell’uomo, e non è maraviglia, che essa germogli e alligni in tante regioni come produzione naturale di ogni terreno». (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. I, p. 7).

[Intro.5] Sull’origine liturgica delle prime rappresentazioni teatrali, si veda quanto affermato da Pietro Napoli Signorelli: «Troviamo perciò nella storia anteriore ad ogni profana produzione gli oracoli composti da’ sacerdoti gentili, le greche poesie nosiche e ditirambiche ad Apollo e Bacco, i versi saliari del Lazio, gli inni peruviani al Sole, quelli dei Germani alle loro guerriere divinità, e tanti altri». (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. I, p. 11).

[Intro.6] Per un inquadramento delle origini e sviluppi della pantomima nell’antichità, si veda quanto scritto da Luciano nel dialogo *De saltatione*, nel quale, oltre a tracciare una storia della disciplina, ne sottolinea, per bocca di Licino, l’utilità.

[Intro.7] La tesi della tragedia come evoluzione delle feste in onore di Bacco veniva accolta anche dal Signorelli (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. I., p. 53).

[Intro.8] L’aneddoto narrato a proposito della rappresentazione delle *Eumenidi* di Eschilo veniva riportato anche da Napoli Signorelli: «Le Furie rappresentate da cinquanta attori ne formavano il coro, i quali furono dal poeta in tale spaventevole e mostruosa foggia mascherati, e con sì orribili modi e grida entrarono nella scena, che tutto il popolo si riempì di terrore, ed è fama che vi morisse qualche fanciullo, e più di una donna incinta vi si sconciasse». (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. I, p. 62). Anche quello sull’*Andromeda* è presente nel testo di Napoli Signorelli: «Archelao buon commediante rappresentò in Abdera l’Andromeda in una state sommamente calma, e non pochi spettatori uscirono dal teatro febbricitanti. Ora avendo essi l’immaginazione piena della mentovata tragedia, altro non vedevano se non Perseo, Andromeda, Medusa, e ne recitavano i versi, imitando il modo di rappresentare di Archelao». (ivi, vol. I, p. 138)

[Intro.9] Su Nerone attore, si veda quanto affermato da Napoli Signorelli: «Nerone stesso, secondo Svetonio, colla maschera finta a somiglianza delle femmine ch’egli amava, cantando rappresentò Carace che partoriva». (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. II, p. 235-236). Per quanto riguarda Ila e Pilade, i due istrioni che dilettavano il pubblico romano con le loro pantomime in epoca augustea, Signorelli attribuisce a Batillo il titolo di maestro di Ila (ivi, vol. II, p. 239). Anche a proposito delle due fazioni che dividevano Roma nell’esprimere la preferenza per il proprio istrione preferito, Salfi si distanzia da Signorelli, opponendo a Batillo / Pilade la coppia Ila / Pilade. A questo proposito si veda Napoli Signorelli: «Da Batillo e Pilade si formarono le due famose scuole, o partiti, chiamate i Batilli e i Piladi, i quali scambievolmente si disprezzavano e facevansi ogni male». (ivi, vol. II, p. 240)

[Intro.10] Salfi non esprime un giudizio di condanna assoluta nei confronti dei comici dell’arte, sottolineando come questa modalità di recitazione richiedesse una prontezza nell’improvvisare che solo gli italiani a quel tempo dimostrarono di avere. Aggiunge tuttavia che tali messe in scena non poterono attingere alla perfezione che solo un attento studio della declamazione può concedere. Il parere espresso è dunque in linea con l’impostazione del trattato, che vuole fare della declamazione un’arte scandita da regole e dell’attore un mestiere da insegnare.

[Intro.11] Nel *Saggio storico-critico della commedia italiana* (1829) Salfi parlerà di queste sacre rappresentazioni come «i primi abbozzi drammatici dell’Italia», dove «si vedevano alla rinfusa frammisti i personaggi più gravi e più eroici co’ più ridevoli e più grotteschi; e fra gli angeli e i santi faceva ancor l’asino la sua figura», in Francesco Saverio Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, Milano, Per Giacinto Battaglia, Editore dell’Indicator Lombardo, Co’ tipi di Luigi Nervetti e C., MDCCCXXIX, p. 11.

Per quanto concerne la storia dell’evoluzione della commedia in Italia, Salfi prende a riferimento Luigi Riccoboni con la sua *Histoire du Théâtre Italien* (1728). Su Angelo Beolco, detto Ruzzante, Riccoboni scrive: «Je crois que Ruzante a pris de Plaute l’idée de mettre ses differens Dialects dans la Comédie, et que les Mascarades du Carnaval lui ont fourni les habits et les caractères de ses Acteurs», in Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, Paris, André Cailleau, M. DCC. XXX.

A proposito dell’*Orbecche* di Cinzio, rappresentata in casa dell’autore davanti al Duca Ercole II nel 1541, Salfi fa menzione del talento dell’attore che la portò in scena, Sebastiano Clarignano da Montefalco, che Cinzio citava all’interno della *Dedica*: «Composta adunque ch’io hebbi questa tragedia, che fu in meno di due mesi, havendole già parata in casa mia il detto M. Girolamo Sontuosa, fu rappresentata da M. Sebastiano Clarignano da Montefalco, il quale si puote sicuramente dire il Roscio e l’Esopo de nostri tempi […]». Giovanbattista Geraldi Cinzio, *Orbecche*, In Venigia appresso Gabriel Giolito De Ferrari e Fratelli, MDLI, p. 3.

La notizia che vorrebbe l’introduzione delle donne sulle scene contemporanea a Flaminio Scala (1552-1624) viene ricavata sempre da Riccoboni: «On ne sera pas faché d’apprendre ici en passant que c’est du tems de *Flaminio Scala* que les femmes furent introduites sur la Scene , c’est-à-dire, vers l’an 1560, du moins si Flaminio Scala n’étoit pas encore Comedien lorsque cela arriva, il peut l’avoir vû». Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, cit., p. 42.

A proposito di Pietro Maria Cecchini (1563-1645), Riccoboni scrive: «Je conserve une copie imprimée des Lettres de l’Empereur Mathias qui annoblit *Pietro Maria Cecchini,* homme d’esprit et de Lettres, qui jouoit le Rôle d’Arlequin» (Luigi Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, cit., p. 57); e su Nicolò Barbieri (1576-1641) e Giovan Battista Andreini (1576-1654): «*Nicolò Barbieri detto Beltrame* pour prouver que les Comédiens modestes dans leurs paroles et dans leurs actions sont dignes de l’estime des plus grands Princes, nous apprend dans son Livre intitulé *Supplica*, qui est un traité sur la Comédie, que le Roi Louis XIII l’honora de sa protection et le combla de bienfaits. *Giovan Battista Andreini*, qui jouoit le Rôle d’Amoureux fut ainsi favorisé de l’estime de ce grand monarque» (ivi, pp. 57-58).

[Intro.12] Pietro Cotta, detto Celio, attore originario di Roma vissuto nella seconda metà del Diciassettesimo secolo. Inizialmente parte della compagnia Calderoni, alla partenza della *troupe* per la Baviera decise di restare in Italia, assumendo il ruolo di capocomico. Significativa l’apertura del suo repertorio verso generi diversi dal comico, come attestato dalle rappresentazioni del *Pastor Fido* di Guarini e dell’*Aminta* di Tasso, nonché dell’*Aristodemo* del Dottori, opera che riscosse un travolgente successo. Si veda Xavier de Courville, Xavier, *Un apôtre de l’art du théâtre au XVIIIe siècle. Luigi Riccoboni dit Lélio*, *chef de troupe en Italie (1676-1715*), Paris, Zlatin, 1967, pp. 17-20. Da segnalare anche la collaborazione con il marchese Orsi, impegnato nella traduzione dei capolavori dei tragediografi francesi. Sulla questione si veda Gerardo Guccini, «Giovan Gioseffo Orsi», in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura: prospettive biografiche*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti,Modena, Mucchi Editore, 1986, pp. 175-180.

La separazione tra *teatro dei letterati* e *mestiere degli attori*, spesso impiegata per descrivere il teatro settecentesco, specie quello tragico, si infrange se si considera la fertilità del sodalizio di Riccoboni con Maffei e Martello, che consentiva una mediazione tra utopia riformatrice del teatro tragico e esigenze sceniche. Il successo più tangibile di questa stagione fu la messa in scena della *Merope* di Maffei a Modena nel 1713 da parte della compagnia Riccoboni, che rivelava la possibilità insita al genere tragico di conquistare il plauso di un pubblico che si credeva sedotto solo da risa e lazzi (si veda Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995, p. 17). La centralità della resa scenica veniva sottolineata da Maffei nel discorso di prefazione al *Teatro italiano, o sia scelta di tragedie* *per uso della scena*, pubblicato tra il 1723 e il 1725. Nell’esplicitare la ragione per la quale aveva scelto di includere alcuni testi, piuttosto che altri, egli sottolineava come il criterio non fosse stato quello «[…] di accogliere tutte le tragedie nostre lodevoli, che troppo ci vorrebbe, né tutte quelle, che possono esser lette con approvazione in una camera, o in una scuola: l’intenzione è di porre insieme opere da Teatro, che possano in oggi rappresentarsi con piacer dell’udienza: però l’effetto della maggior parte di queste si è prima veduto in pratica, come recitate da’ Comici in questa città, e in altre» (Scipione Maffei, *Teatro italiano o sia scelta di tragedie per uso della scena*, In Verona. MDCCXXIII, presso Jacopo Vallarsi, p. XX). Maffei dunque aveva fondato la propria edizione dei capolavori tragici italiani sulle precedenti rappresentazioni sceniche tenute dalla compagnia Riccoboni. Ma il discorso non si esaurisce qui, e si apre alla considerazione della necessità di promuovere lo studio dell’arte attoriale nei circuiti professionistici, laddove l’orizzonte delle messe in scena private, e dunque del dilettantismo, veniva sprezzato come inadeguato.

[Intro.13] Michel Boyron, detto Baron (1653-1729), attore allievo di Molière, lasciò le scene nel 1691 per ricomparirvi nel 1720, forte di anni di studio durante i quali mise a punto uno stile recitativo naturale, distante dall’enfasi declamatoria del tempo. Si legga quanto affermato da Marmontel: «*Baron parlait en déclamant*, ou plutôt en *récitant*, pour parler le langage de Baron lui-même; car il était blessé du seul mot de *déclamation*. Il imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il se pénétrait de tout», Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in *Écrits sur l’art théâtral (1753-1801),* I – *Spectateurs*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 78. Sulla sua figura si veda Bert-Edward Young, *Michel Baron, auteur et acteur dramatique*, Genève, Slatkine, 1971.

Marie Desmares Champmeslé (1642-1698), attrice tragica allieva di Racine, interprete di grandi ruoli femminili come quello di Bérénice, *Momine* in Mithridate, Atalide in *Bazajet*, Iphygénie, Phèdre. A proposito dell’apprendistato dell’attrice sotto la guida di Racine, si veda Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Première partie, Chez Jean Mariette, M.DCCXIX, pp. 465-466.

Adrianna Lecouvreur (1692-1730), fu attrice tragica alla *Comédie-Française*. Così la donna viene descritta nella *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen* (1730) di Jean Dumas d’Aigueberre: «Mai si presentava sul palcoscenico se non per apparire compenetrata. I suoi occhi annunciavano ciò che avrebbe detto, la paura e i gemiti erano dipinti sul suo volto. Per giunta sapeva utilizzare opportunamente il suo cuore e i suoi sentimenti. Passava senza difficoltà dalla violenza a una calma perfetta, dalla tenerezza al furore, da un’improvvisa paura alla dissimulazione, ecc. Il suo volto era progressivamente sereno, turbato, sottomesso, fiero, abbattuto, minaccioso, incollerito, pieno di compassione». In Jean Dumas d’Aigueberre, «Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conservazione sui difetti della declamazione», introduzione, traduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo, Napoli, Acting Archives Review, maggio 2012, p. 327.

Henri-Louis Caïn, detto Lekain (1729-1778), interprete di rifacimenti di *pièces* di Racine e Coneille, oltre che di diverse tragedie di Voltaire, tra cui *Zaïre*, *Sémiramis* e *Mahomet*. Insieme a Voltaire, lottò per l’abolizione del privilegio di alcuni spettatori di assistere allo spettacolo sul palco, fattore che infrangeva l’effetto di illusione che il teatro dovrebbe suscitare. All’attore si deve inoltre una riforma dei costumi di scena, che lo porterà ad abbandonare gli abiti da *petit maître*, per adeguarsi al principio di congruenza storica. A seguire le sue orme sarà François-Joseph Talma (1763-1826), l’attore della rivoluzione, che nel 1825 pubblicherà le *Réflexions sur Lekain et sur l’art théâtral.*

[Intro.14] David Garrick (1717-1779), grande interprete di drammi shakespeariani, fu attore e, dal 1747 al 1776, direttore del Drury Lane di Londra. Esordì nella parte di Riccardo III, nei panni del quale verrà ritratto da William Hogarth. Reso celebre dal suo gioco pantomimico e dalla sua declamazione naturale, l’attore, con la sua capacità proteiforme, era in grado di incarnare qualsiasi personaggio.

[Intro.15] Susannah Maria Arne (1714-1766), attrice andata in sposa al commediografo Theophilus Cibber, opererà al Drury Lane di Londra. Dopo un periodo di formazione nel teatro cantato, verrà iniziata al teatro parlato sotto la guida di John Hill, autore del testo *The Actor*.

La fonte per la lista di attrici inglesi è ricavata da Napoli Signorelli: «Dopo la Nelly, cioè Elena Guyn attrice comica sì cara al re Carlo II, fiorì la celebre Ofields ammirata in vita e sepolta poi accanto a’ gran poeti del suo paese in Westminster. Quins, Davesport, Marshall, Bowtell, Betteron, Lees furono parimente attrici rinomate» (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., vol. 5, p. 224, nota 64).

[Intro.16] Hans Conrad Dietrich Ekhof (1720-1778), attore tedesco, fondatore della *Theatralische Akademie* di Schwerin, che promuoveva lo studio della recitazione secondo un metodo riformato. Come sottolinea Paolo Chiarini, Ekhof segnalò «la necessità che l’attore studiasse non solo la propria parte, come allora accadeva, ma l’intero copione, l’obbligo di far precedere sistematicamente ogni spettacolo da una serie di prove, la subordinazione dei singoli elementi all’impostazione generale», in Paolo Chiarini, *Introduzione* a Gotthold Ephraïm Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. XXII. Ekhof rappresenta per Engel il modello dell’attore ideale, che sa esprimere il sentimento senza esserne penetrato: «Io so di un solo attore, il migliore tra quelli che conosco – mi riferisco al nostro Ekhof – che non si affidava mai, né nella declamazione né nella gestualità, al sentimento puro e semplice. Anzi, nel corso della rappresentazione evitava con cura di abbandonarsi più del dovuto al sentimento perché temeva che la mancanza di autocontrollo potesse nuocere alla verità, all’espressione, all’armonia e al contegno richiesti dalla parte». Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 356.

[Intro.17] L’impostazione comparatista era alla base delle *Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l’Europe* (1738) di Luigi Riccoboni, dove si metteva in luce come gli autori drammatici e gli attori adeguassero le rappresentazioni teatrali allo spirito della nazione. Il comico attribuiva ad esempio la libertà delle scene inglesi al carattere del popolo d’Oltremanica, per natura incline a pensare incessantemente, e che, senza la presenza di sangue sulla scena e di trame complesse, avrebbe finito per addormentarsi a teatro: «Le fond du caractère des Anglois est de se plonger dans la rêverie, comme nous l’avons dit: c’est parce qu’ils sont continuellement attachés à penser, que les Sciences les plus élevées sont traitées par les Écrivains de leur Nation avec beaucoup de profondeur, & que les Arts font portés à ce degré de perfection que nous savons» (Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, Amsterdam, Aux dépens de la Compagnie, MDCCXL, p. 129).

[intro.18] Ettore Patella (1750-1786), prese parte, tra le altre, alla messa in scena dell’*Aristodemo* del Monti. La sua recitazione segnò in particolar modo Salfi, tanto che l’attore viene ricordato anche all’interno della *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi* scritta da Angelo Maria Renzi: «Salfi assistait un jour à une représentation de l’Électre de Crebillon. Le jeune acteur (Patella) chargé du rôle d’Oreste, le rendit avec tant d’énergie et de vérité, sa voix et sa physionomie exprimèrent si bien les fureurs et les remords d’Oreste après le meurtre de sa mère, que Salfi, tout entier à l’impression que lui causaient et le personnage et l’acteur, se crut à la fois et acteur tragiques». Angelo Maria Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi*, cit., pp. 12-13.

Petronio Zanerini (1737-1802), attore originario di Bologna, si segnalò particolarmente per la cura che metteva nella scelta degli abiti di scena. Si legga quanto affermato da Luigi Rasi: «Nel *Padre di famiglia* di Diderot, nel *Gustavo Wasa* di Piron, nella *Principessa filosofa* e nel *Moro dal corpo bianco* di Carlo Gozzi, nel *Radamisto* di Crebillon, nel *Filottete* di De la Harpe e in altre moltissime opere di ogni genere egli spiegava tutta la forza della sua intelligenza sia per altezza d’interpretazione, sia per forbitezza di dizione, e sia anche per esattezza scrupolosa di costumi; al cui proposito ci avverte il Bartoli ch’egli stesso ne inventava, disegnava e coloriva i modelli, facendo poi ad altri colla sua assistenza ultimarne l’esecuzione», in Luigi Rasi, *I* *comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897, vol. II, p. 725.

Pietro Andolfati (1750 circa – 1828/1830), fu capocomico e direttore del Teatro del Cocomero di Firenze e successivamente dell’Accademia dei Filodrammatici di Milano.

[Intro.19] Vittorio Alfieri (1749-1803) non si sottrasse al confronto con le scene, lamentando l’inadeguatezza del sistema attoriale italiano. Sull’argomento scrisse il *Parere* *sull’arte comica in Italia* (1785), dove sottolinea il legame inscindibile che tiene insieme autori, attori e spettatori, affermando che solo a partire dalla collaborazione tra i tre versanti dello spettacolo si possano realizzare delle messe in scena di pregio. Egli si sofferma sull’incapacità tecnica degli attori, dotati di uno stile ampolloso, artificioso sia al livello del tono («cantarono in versi, e non li recitarono»), sia al livello dell’espressione mimica («faceano mille cose indecenti in teatro, cioè di boccheggiare se avevano a morire, di contorcersi e sfigurarsi se avevano ad esprimere qualche passione che non sentivano»), in Vittorio Alfieri, *Parere sull’arte comica in Italia* in *Id*., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d’Alfieri, 1978, p. 244.

[Intro.20] Così scrive Aristotele all’interno della *Retorica* a proposito dell’azione oratoria: «È dunque chiaro che anche nella retorica vi è questo elemento come già per la poetica, la qual cosa, tra gli altri, veniva fatta oggetto di trattazione anche da Glaucone di Teo» (Aristotele, *Retorica*. *Testo greco a fronte*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Fabio Cannavò, Milano, Bompiani, 2014, Libro III, 1403b). Macrobio invece fa riferimento alla scrittura, da parte di Roscio, di un testo che metteva a paragone l’eloquenza dell’oratore con quella dell’attore (Macrobio Teodosio, *I Saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torino, UTET, 1967, III, 14, 12, pp. 426-427).

[Intro.21] Sulla trattazione del soggetto della recitazione nelle opere dell’antichità, si veda Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, cit., pp. 19-56.

[Intro.22] Angelo Ingegneri (1550-1613), autore *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, testo che lascia poco spazio alla riflessione sull’arte dell’attore. Tale aspetto veniva messo in luce anche dallo stesso *Lelio* nell’esordio al suo *Dell’arte rappresentativa*, che rimarcava la presenza di indicazioni solo «per ciò che spetta alle Scene, alle Machine, al modo di illuminare e cose simili […]». Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., p. 52.

Luigi Riccoboni (1676-1753), pubblica il *Dell’arte rappresentativa* nel 1728 a Londra. Strutturato nella forma del poemetto in ottave, il testo si compone di sei capitoli. Quello che *Lelio* si propone è di istruire i giovani in un’arte tanto trascurata come quella della declamazione, farsi «chirurgo teatrale» in grado di sanare i mali della recitazione (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., v. 104, p. 60). Il suo concetto di rappresentazione si fonda sull’imitazione di una natura non realisticamente intesa, ma sublimata di quanto potrebbe ledere alla *convenientia.* Sulla produzione teorica di Luigi Riccoboni, si veda Sarah Di Bella, L*’expérience théâtrale dans l’œuvre théorique de Luigi Riccoboni: contribution à l’histoire du théâtre au XVIIIe siècle,* Paris, Champion, 2009.

Salfi cita inoltre l’*Arte del teatro*, non specificando che l’autore non è Luigi, ma suo figlio, François Riccoboni. Il testo usciva nel 1750 usciva a Parigi, si presentava nella forma epistolare, avente per destinataria un’anonima *Madame*, e si sviluppava in 30 brevi paragrafi. Sulla figura di François Riccoboni, si veda Emanuele De Luca, *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell’Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, «Biblioteca di Drammaturgia», collana diretta da Annamaria Cascetta, 2015.

[Intro.23] Pierre Rémond de Sainte Albine (1669-1778), autore de *Le Comédien* (1747). Il trattato porrà le basi per la polemica che vedrà lo scontro tra i fautori dell’emozionalismo e quelli dell’antiemozionalismo. Sainte-Albine vedeva come cardini della recitazione tre doti: l’*esprit*, il *sentiment*, il *feu.* La prima dote potrebbe essere intesa come una sorta di intelligenza scenica che rende l’attore atto ad assegnare convenientemente le giuste sfumature al personaggio e alla situazione rappresentata. La seconda dote è il cardine attorno al quale si costituirà il dibattito futuro, specie sull’impulso di Diderot che recensirà l’opera di Sainte-Albine. Mediante il sentimento l’attore penetra nelle passioni del personaggio come fossero le proprie. Questo implica la necessità di una certa propensione a determinate emozioni e di una corrispondenza tra animo dell’attore e quello del personaggio: «Chi non ha l’animo elevato rappresenta male un eroe» (Pierre Rémond de Sainte-Albine, «L’attore*»*, traduzione, introduzione e note di Edoardo Giovanni Carlotti, Napoli, *Acting Archives Review*, novembre 2012, p. 299). La terza dote giudicata necessaria da Sainte-Albine è il *feu*, ossia il calore che imprime naturalezza al sentimento, che distingue una declamazione verosimile da una ampollosa, in cui si ha la tendenza a eccedere nel sentimento.

Jean-Nicolas Servandoni, detto D’Hannetaire (1718-1780), è invece autore delle *Observations sur l’art du comédien* (1776), che si presentano nella forma di lettere indirizzate a dei giovani attori. D’Hannetaire, che è legittimato a istruire chi vuole affacciarsi al mondo del teatro dalla sua passata esperienza di attore, insiste sulla necessità dello studio dell’arte drammatica. Promuovendo l’istituzione di scuole e assegnando un ruolo privilegiato alla figura del maestro, egli sancisce la superiorità dell’Arte sulla Natura. Il commediante non deve affidarsi al fuoco del momento, ma deve seguire dei modelli di recitazione prestabiliti grazie all’ausilio di una guida: «Ce ne serait donc que par l’établissement des Écoles et des maîtres dramatiques, suivant la forme indiquée plus haut, que cette meilleure façon de réciter pourrait se perpétuer», in Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, Paris, Chez la veuve Duchesne, MDCCLXXV, p. 45. A questo proposito, si veda quanto affermato da Sabine Chaouche: «Un perception du jeu qui se ferait uniquement de l’intérieur est tronquée selon D’Hannetaire. Car si l’acteur peut parler de lui-meme, c’est en aveugle. Il ne se voit jamais tel qu’il est sur scène – et par conséquent refuse bien souvent d’admettre ses propres défauts», Sabine Chaouche, *Écrits sur l’art théâtral (1753-1801)*, *II – Acteurs*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 25.

Jean Mauduit, detto Larive (1747-1827), attore francese, scrisse il *Cours de déclamation* (1804), quando si era già ritirato dalle scene. L’autore si fa partigiano dell’emozionalismo, facendo del palco la scena dell’anima, che aggiusta anche i difetti della fisionomia. La Natura ha dunque la meglio sull’Arte: L’art d’être vraiment tragique tient donc aux seules émotions de l’âme: c’est un talent d’inspiration», In Jean Mauduit, dit Larive, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, par Larive, Paris, De l’imprimerie de Charles, 1804.

Hyppolite Clairon (1723-1803), e Marie-Françoise Marchand, nota come M.lle Dumesnil (1713-1803), furono attrici alla *Comédie-Française*. Entrambe lasciarono delle Memorie, pubblicate nel 1758, nelle quali agli aneddoti di vita personale e professionale si uniscono delle riflessioni sull’arte drammatica. Per un approfondimento sulla figura di M.lle Clairon si veda Valeria De Gregorio Cirillo, *Introduzione*, in Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo, Napoli, «Acting Archives Review», novembre 2014, pp. 9-31.

Per un quadro generale degli attori e della recitazione in Francia nel XVIII secolo, si rimanda a Martine De Rougemont, «Le jeu des acteurs», in *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 1988, pp. 109-131.

Claude-Joseph Dorat (1734-1780), autore di un *Poème didactique en trois chants* (1766) dedicato al tema della declamazione teatrale, diviso in tre sezioni: una per la tragedia, una per la commedia e l’ultima per l’opera in musica. Il testo è preceduto da un *Discours préliminaire*, nel quale viene ripercorsa la storia della declamazione dell’antichità e dove l’autore offre un quadro dettagliato degli attori che hanno segnato la vita teatrale francese nel Diciottesimo secolo. L’impostazione, complice la scelta del verso e i toni spesso scherzosi, presenta scarsa sistematicità. L’autore si limita a dare dei consigli ai giovani attori e, più in generale, agli amatori di teatro, ma è lontano dall’elaborare una trattazione che miri a rendere insegnabile il mestiere dell’attore.

*Garrick, ou les acteurs anglois* (1769), da attribuire a Michel Sticotti, è una traduzione libera, con annessi commenti del traduttore, del testo inglese *The Actor* di John Hill. Frequenti le citazioni di drammi shakespeariani e i riferimenti all’idolo delle scene inglesi, David Garrick. Il testo porrà le basi per il dibattito sollevato da Diderot sulle pagine della rivista *Correspondance* dell’ottobre 1770, in occasione della recensione di *Garrick, ou les acteurs anglais*, in un articolo intitolato *Observations de Diderot sur Garrick, ou les acteurs anglais*.

Johann Friedrich Löwen (1727-1771), è autore dell’opera che Salfi cita in traduzione francese, ossia l’*Abrégé de principes de l’eloquence du geste*, pubblicata ad Amburgo nel 1755. Il testo, che si presentava come un breve trattato sulla mimica, veniva menzionato da Engel, che lo giudicava di scarso valore. A questo proposito, veniva contestata l’incoerenza dell’autore, che: prima si scagliava contro le teorie di François Riccoboni, promotore di un gesto retto dalle leggi dell’eleganza ma nemico della verità; poi consigliava ai suoi lettori le riflessioni sulla bellezza di Hogarth. A questo proposito si veda Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 376-378.

Johann Jakob Engel (1741-1802), fu autore di *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), apparso in Francia già dal 1788 e in Italia nel 1818 nella traduzione curata da Rasori, amico di Salfi, stampato a Milano presso l’editore Pirotta. È nelle pagine del *Conciliatore* che l’opera in traduzione italiana verrà recensita dallo stesso Rasori, unita ai sei capitoli del *Dell’arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni (N. 16, 25 ottobre 1818. In a cura di Vittore Branca, *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*, cit., vol. I, p. 254). Il rischio dell’applicazione della teoria cartesiana, attraverso la mediazione di Le Brun, alla pratica teatrale era quella di un’eccessiva composizione e staticità dell’espressione, che sarebbe risultata inadatta alle transizioni da una passione all’altra. Engel, al contrario, propone una teoria che segua le passioni nella loro dimensione dinamica, e auspica all’elaborazione di una trattazione che sia scientifica. Nelle *Lettere sulla mimica*, composte di 44 lettere rivolte ad un ipotetico destinatario,Engel distingue due categorie principali di gesti, una relativa alla rappresentazione, l’altra all’espressione, da cui si determinano da una parte i gesti pittorici, dall’altra i gesti espressivi. I gesti pittorici imitano oggetti sensibili, i gesti espressivi le disposizioni assunte dall’anima. In generale, Engel sottolinea insistentemente la sua diffidenza rispetto a un catalogo delle passioni, rivelando in questo una sensibilità pre-romantica che guarda all’individuo come a un’entità emozionale irripetibile.

Jean-François Marmontel (1723-1799) fu autore della voce *Déclamation théâtrale* (1753) all’interno dell’*Encyclopédie*. Egli ripercorre la storia della declamazione a partire dalle origini, affrontando la questione della musica all’interno della tragedia e sottolineando l’incredibile diffusione della pantomima nella Roma antica. Arrivando rapidamente al secolo Diciassettesimo, Marmontel sottolinea la centralità di Michel Baron per la rinascita di una buona declamazione, seguito dalla Lecouvreur. Dopo aver elencato le qualità che un buon attore dovrebbe possedere, passa poi a parlare più distesamente della voce e del gesto, concedendo un particolare rilievo a quest’ultimo: «Il n’est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce d’action ne doive entrer dans les silences», Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in *Écrits sur l’art théâtral (1753-1801),* *I – Spectateurs*, cit., p. 93. Di particolare rilievo anche l’articolo che Marmontel scrive a proposito della distinzione tra *pathétique direct* e *pathétique réfléchi*, espressioni chiave per comprendere il dibattito tra emozionalisti e antiemozionalisti. Con il primo si intende «le *pathétique* dont l’émotion se communique sans changer de nature [...]», (Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, dans *Id.*, *Œuvres complètes*, tome 4, première partie, Paris, Belin, 1819, p. 835). Con il secondo, «le pathétique dont l’impression diffère de sa cause [...]» (*ibid.*). Per riassumere la questione, la distanza tra i due risiede nello stato emotivo dell’oratore/attore. Se l’interprete è in preda all’emozione, corre il rischio di cadere in ridicolo e far perdere di dignità all’eloquenza. Se invece riesce a creare una sorta di distanziamento, provocherà la commozione degli spettatori, e solo a quel punto anche lui sarà preso dal sentimento, facendo seguire al *pathétique réfléchi* quello *direct* (ivi, p. 836).

Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), autore del testo *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l’art dramatique* (1773), dove viene sottolineata la necessità di assegnare una funzione civile al teatro, come avveniva ai tempi dell’antica Grecia, facendo divenire la scena una cattedra dalla quale esortare alla virtù: «Quelle étude plus digne du poète que de bien sentir ce qu’il faut exposer à son siècle au moment où il écrit; et d’approprier tellement son drame aux circonstances, que les abus soient à la fois dévoilés, attaqués et corrigés, s’il est possible», Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l’art dramatique*, Amsterdam, Chez E. Van Harrevelt, MDCCLXXIII,p. 41. A questo proposito, Mercier sottolinea la superiorità del dramma, in grado di farsi portavoce della contemporaneità e di abolire l’arbitraria distinzione tra commedia e tragedia.

Gotthold Ephraim Lessing, autore della *Drammaturgia d’Amburgo* (1767-1768), testo che si caratterizza per un’impostazione empirica. Gli interventi sorgevano infatti in concomitanza con le messe in scena del teatro di Amburgo, e dall’analisi di queste prendevano le mosse, per poi arrivare a toccare temi di carattere più generale, che tuttavia sono lontani dal costituire una riflessione sistematica. Sulla questione si veda Paolo Chiarini, *Introduzione*, in Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., pp. VII-LXIV.

A proposito delle riflessioni di Johann Georg Sulzer (1720-1779), Salfi probabilmente ebbe accesso ad alcuni articoli tradotti in francese comparsi sul *Supplément* all*’Encyclopédie*, estratti dal testo *Theorie der schönen Künste* (1771-1774). Tra questi, quello dedicato all’*Expression* (*Art théâtral*), nel quale Sulzer, in opposizione alla teoria di *Riccoboni fils*, si pronuncia a favore dell’emozionalismo.

Nell’ambito della produzione teorica di Denis Diderot, viene invece fatta menzione del testo *De la poésie dramatique* (1758), all’interno del quale il filosofo assegnava un ruolo privilegiato alla gestualità dell’attore e esprimeva la sua concezione di dramma come successione di quadri. A questo proposito, egli riconosceva il merito degli attori italiani, che «[…] jouent avec plus de liberté que les comédiens français; ils font moins de cas du spectateur». Diderot, Denis*, De la poésie dramatique,* in *Id*., *Œuvres esthétiques*, édités par Paul Vernière, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 268.

Antonio Planelli (1737-1803), autore del testo *Dell’opera in musica* (1772). La sezione che mostra un’affinità con le riflessioni portate avanti da Salfi è quella relativa alla pronunciazione, nella sua duplice componente gestuale e vocale. In particolare, a proposito del gesto, egli abbozza una categorizzazione che si presenta come una versione semplificata di quella esposta nel *Della declamazione*: «Si divide il Gesto in Imitativo, Indicativo ed Affettivo. Gesto Imitativo è quello, che contraffà il moto, o la figura di una cosa; […] Gesto Indicativo è quello, che dimostra dov’è la cosa, di cui si ragiona, o dove se l’immagina chi gestisce […] Il Gesto Affettivo è quello, che dimostra la passione, che in quel punto possiede chi l’adopra». Antonio Planelli, *Dell’opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell’ordine gerosolimitano*, Napoli, nella Stamperia di Donato Campo, MDCCLXXII, pp. 160-161.

Pietro Napoli Signorelli (1731-1815), autore della *Storia critica de’ teatri antichi e moderni* (1777), opera magistrale che ripercorre la storia del teatro dall’antichità fino alla sua contemporaneità. Il testo tuttavia si sofferma solo marginalmente sulla componente performativa dei drammi, e dunque sullo sviluppo dell’arte della declamazione. Un maggiore spazio le viene invece riservato all’interno degli *Elementi di poesia drammatica* (1801), che approntano un tentativo di suddivisione dei gesti in imitativi, indicativi e patetici, svolgono una riflessione sul ruolo del silenzio, si soffermano sulla postura che l’attore deve tenere in scena, il tutto in una prosa limpida e organizzata, come la vocazione didattica del testo richiede.

### Capitolo I

[1.1] Per comprendere la corrispondenza tra anima e corpo, qui espressa nei termini di dualismo tra facoltà-forza dell’anima / effetto, occorre risalire a Descartes. Era stato lui il primo a rivoluzionare l’approccio nella trattazione delle passioni, sottolineandone la natura propriamente fisica e analizzando sistematicamente le modificazioni che queste apportavano nei tratti somatici. Il suo *Les passions de l’âme* (1649) avrà, specie attraverso la mediazione di Charles Le Brun e le sue conferenze pubblicate nel 1698, grande influenza nell’ambito della trattatistica teatrale settecentesca (Joseph Roach, *The player’s passions: studies in the science of acting*, Newark, University of Delaware Press Associated, 1985, p. 66). Assumendo la perfetta corrispondenza tra passione e azione e la contiguità tra corpo e anima, uniti attraverso la mediazione della ghiandola pineale, Descartes conferisce alle passioni cause e effetti fisici. La causa risiede infatti nel movimento degli spiriti animali, le parti più sottili del sangue, dal cuore verso il cervello. Una volta penetrati i pori del cervello, passano attraverso i nervi, per arrivare fino ai muscoli che producono il movimento. La dottrina elaborata da Cartesio sulle passioni trovava un compendio in lingua italiana nell’opera *Delle scienze metafisiche per gli giovanetti* (1767), all’interno della sezione *Antropologia*, scritta da Antonio Genovesi (1713-1769), filosofo che ebbe un ruolo di spicco nella Napoli del Diciottesimo secolo. Salfi cita il testo all’interno dell’articolo *Du génie des italiens et de l’état actuel de leur littérature*, pubblicato nel 1819, sottolineando come la sua trattazione fosse «d’après la methode originale de Descartes» («Revue Encyclopédique», 1819, tome I, p. 522). Anche Genovesi sostiene infatti la necessità di analizzare l’elemento passionale a partire dai *fenomeni* nei quali si manifesta, in quanto il suo scopo è tratteggiarne «la natura fisica» (Antonio Genovesi, *Delle scienze metafisiche per gli giovanetti del Sig. Abate Genovesi*, Venezia, MDCCCLII, Presso Tommaso Bettinelli, Con regia approvazione, cap. VI, p. 333). Per un inquadramento della figura di Antonio Genovesi si veda Giovanni Gentile, *Storia della filosofia italiana: dal Genovesi al Galluppi*, Volume I, Firenze, Le Lettere, 2003, pp. 1-23.

[1.2] Tale esternazione dell’attività interiore accomuna tutti gli organismi, viventi e non. L’idea di una natura «parlante» lo stesso linguaggio dell’uomo è retaggio vichiano, il quale sosteneva che, ai primordi dell’umanità, la natura fosse concepita al pari di un corpo, e le manifestazioni esterne di questa considerate come il corrispettivo delle umane passioni. Così il tuonare del cielo era l’immagine dell’ira della natura. Sull’argomento si veda Luigi Rosiello, *Le teorie linguistiche di Vico e Condillac*, «Forum Italicum», 2, 1968, pp. 386-393.

[1.3] La propensione dei primi uomini al parlare per metafora è ancora riferimento alla teoria vichiana. Vico mostra allora l’esistenza di una continuità tra le prime forme di linguaggio verbale, dalla naturale fortemente figurale, e il linguaggio muto dei primi uomini. Grazie ai tropi, che donano natura corporale a entità astratte prive di corpo, persiste il tratto della visibilità proprio del linguaggio muto, seppur mediato attraverso le parole. Il primato spetta così alla metafora, che conferisce tratti sensibili a cose spirituali: «Quello è degno di osservazione, che ‘n tutte le Lingue la maggior parte dell’espressioni d’intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano, e delle sue parti, e degli umani sensi, e dell’umane passioni» (Giambattista Vico, *La scienza Nuova (1744),* in *Id*., *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano, Bompiani, 2012, cpv. 156, p. 932).

[1.4] Salfi entra nel vivo del dibattito a proposito dell’origine del linguaggio. Riferimento fondamentale restava a questo proposito la teoria del sensista Condillac, Nell’*Essai sur l’origine des connaissances humaines* (1746) egli individuava tre categorie di segni: i segni accidentali, i segni naturali e quelli istituzionali. Con il primo termine ci si riferisce alle percezioni o oggetti cui si legano delle idee; con il secondo si intendono i *cris naturels* legati all’espressione dei sentimenti; con il terzo termine ci si riferisce a segni creati appositamente dall’uomo in relazione a determinate idee.

La terza categoria proposta da Condillac implica un diverso grado di sviluppo rispetto alle prime due, e porta con sé la formazione della memoria. Era la casualità infatti che inizialmente determinava il ripresentarsi degli stessi segni, che fossero essi accidentali o naturali, perché per entrambi era necessaria la riproposizione del medesimo oggetto, situazione o sentimento. Il primo distacco dalla situazione contingente si ebbe in primo luogo quando si presentò la necessità della comunicazione. Inizialmente l’imitazione di gesti che un altro individuo aveva compiuto in una determinata situazione era istintiva, successivamente subentrò la riflessione: attraverso un meccanismo di ripetizione grazie alla facoltà mnemonica, il gesto diveniva infatti segno di sentimenti legati a oggetti assenti o situazioni passate. Il filosofo poneva l’esempio di due bambini di sesso opposto che, in seguito al Diluvio, dopo aver vissuto da soli, si ritrovano insieme in una terra disabitata, avulsi dalla società, con l’esigenza di comunicare. La prima forma di scambio comunicativo avveniva attraverso i gesti: «Plus ils se familiarisèrent ces signes, plus ils furent en état de se les rappeler à leur gré». In Etienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances humaines*, présentation de Aliènor Bertrand, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, p. 101. Il gesto si interiorizzava ripresentandosi al comparire di una stessa passione, come il terrore, e poi la memoria agiva facendo sì che rimanesse impresso nella mente anche al venir meno del medesimo stato emotivo. Sull’argomento si veda Roberto Salvucci, *Sviluppi della problematica del linguaggio nel XVIII secolo: Condillac, Rousseau, Smith*, Rimini, Maggioli Editore, 1982.

[1.6] Salfi propone qui una distinzione tra le arti imitative, in base alla distanza esistente tra oggetto imitato e oggetto imitante, ossia gli strumenti e i mezzi con i quali l’imitazione viene realizzata. La voce e il gesto, strumenti rispettivamente del canto e della danza pantomimica, appaiono dunque come le prime arti ad essersi sviluppate. Sulla confluenza della pantomima nelle arti musicali si veda Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Troisième partie, cit., p. 214.

[1.7] Più tarde risultano la pittura e la scultura, che utilizzano strumenti lontani dall’oggetto imitato, ossia la natura. Uno schema simile aveva guidato anche le riflessioni di Pagano, che attribuiva il primato cronologico alla pantomima, mossa dall’istinto imitativo proprio dell’uomo. «Questo animale imitativo che forse non per altra cagione che per tal proprietà su gli altri animali s’innalza, ed a cui si approssima bella gran catena degli esseri sensibili ed animali, quella bestia che tra tutti i brutti è di più forza imitativa dotata, cioè la scimia, questo animale, io dico, cominciò da prima cogli atti e coi gesti a ritrarre le azioni degli altri uomini suoi simili, e creò la pantomimica, la quale non andò scompagnata dal ballo, che divenne una parte dì quella» (Francesco Mario Pagano, *Discorso sull’origine e natura della poesia*, cit., p. 61).

[1.8] A questo proposito, l’Abbé Du Bos, nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture,* si sofferma sulla spartizione che gli attori dell’antichità facevano del gesto e della voce, affermando che fossero due gli attori ad andare in scena, uno destinato a declamare, l’altro a eseguire i gesti corrispondenti. L’origine di questa pratica era stata raccontata da Tito Livio a proposito di Livio Andronico che, stanco dei continui *bis* domandati dal pubblico, aveva lasciato declamare al suo schiavo mentre lui continuava a eseguire i gesti.

[1.10] La messa in scena del corpo dell’attore, attraverso la quale la declamazione attinge al sommo grado di illusione, sarà anche la ragione che porterà i moralisti a condannare il teatro, nell’idea che si determini un contagio di passioni nocive tra la scena e la sala. Tali idee trovavano una spiegazione filosofica nella dottrina di Malebranches, che, nel 1674, pubblica *De la recherche de la vérité.* Egli dedica un ampio spazio alla questione del contagio delle passioni, che si verifica attraverso canali prettamente sensibili, ossia la vista e l’udito. All’interno di una sezione dedicata all’immaginazione, egli individua nell’uomo un’inclinazione all’imitazione dei simili, attraverso dei *liens naturels* che lo uniscono agli altri: «Ces liens naturels, qui nous sont communs avec les bêtes, consistent dans une certaine disposition du cerveau qu’ont tous les hommes pour imiter quelques-uns de ceux avec lesquels ils conversent, pour former les mêmes jugements qu’ils font et pour entrer dans les mêmes passions dont ils sont agités» (Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité. Où l’on traite de la Nature de l’Esprit de l’homme, & de l’usage qu’il en doit faire pour éviter l’erreur dans les Sciences,* in *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris, Imprimerie de Sapia, 1837, tome premier, livre II, IIIe partie, ch. I, p. 77). Questa capacità di attrarre l’inclinazione mimetica altrui si verifica soprattutto negli individui dotati di una «imagination forte et vigureuse». Gli elementi che questi utilizzano per contagiare gli altri agiscono sul piano dell’emotività piuttosto che della razionalità, e vanno individuati ne «l’air de leur visage, le ton de leur voix, et le tour de leurs paroles» (ivi, livre II, IIIe partie, ch. I, p. 80).In questo possiamo trovare una vicinanza con l’attore, che fa partecipare lo spettatore delle stesse passioni del suo personaggio attraverso i medesimi strumenti, in grado di far leva sul *pathos* della platea. Un contagio implica infatti che colui che contagia sia il primo a essere contagiato. Come afferma il filosofo, «Car enfin un homme qui est pénétré de ce qu’il dit en pénètre ordinairement les autres» (*bid*.) Egli riprenderà la questione anche nel libro V, dedicato alle passioni *tout court*, sottolineando ancora una volta come sia la natura fisica delle passioni a permettere il contagio, che avviene attraverso la contemplazione dei segni che la passione manifesta al livello del corpo. A proposito dell’individuo preso dalla passione, dice infatti che gli spiriti che si muovono nel corpo «[…] répandent sur son visage et sur le reste de son corps un certain air capable d’agiter les autres de la même passion dont il est ému» (ivi, livre V, ch. 3, p. 169).

[1.11] Era stato Shakespeare a infrangere i confini tra comico e tragico, la cui influenza determinerà la diffusione di forme drammatiche intermedie, quali il dramma borghese e la *comédie larmoyante.*

[1.12] Salfi individua come materia privilegiata del trattato la declamazione, ossia l’arte drammatica propria del genere tragico. Bisogna sottolineare come il termine fosse spesso connesso a un’idea di recitazione ampollosa e enfatica, propria della maniera alla francese. Luigi Riccoboni si era scagliato contro questa maniera di declamare che, invece di attingere all’illusione, produceva nello spettatore un immediato effetto di finzione. Gli attori francesi, a suo dire, avevano infatti abituato il pubblico a credere che i personaggi tragici dovessero esprimere le passioni diversamente da come farebbe un uomo comune, allontanando la declamazione dal naturale: Tout le monde sait que César, Alexandre, Annibal, & tous les Héros de t’Antiquité étoient des hommes comme nous; et l’on est persuadé qu’ils ne traitoient pas les plus grandes passions, ni les actions les plus héroïques, autrement que les grands hommes de nos jours: cependant ces mêmes Spectateurs séduits dès leur tendre jeunesses par l’expression outrée de la Déclamation Tragique, prennent les Héros de l’antiquité sur le pied que les Comédiens veulent bien les leur donner, c’est-à-dire, comme des hommes extraordinaires; on les voit marcher, parler tout, autrement que nous, et avoir une contenance tout à-fait différente de la nôtre», in Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, cit., p. 267.

[1.13] Salfi precisa la distanza che intercorre tra attore e oratore, in linea con quanto avevano già fatto i suoi predecessori, a partire da Riccoboni che nel *Dell’arte rappresentativa* (1728) aveva scelto di rivolgersi specificatamente all’universo dei professionisti del teatro. In questa sede riprende in particolare Engel, che aveva sottolineato come il dramma, a differenza dell’epica e dell’oratoria, si fondasse sull’idea di presenza: «I personaggi del dramma espongono pensieri che stanno nascendo proprio in quel momento; il predicatore pensieri che ha già meditato in precedenza; i primi si trovano in uno stato di effettiva agitazione esteriore e sono in bilico tra idee e sentimenti; il secondo se ne sta in uno stato di calma esteriore, ed è occupato da un solo oggetto, come pure da un solo sentimento principale, permanente, che può sviluppare a proprio piacimento», Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 541.

[1.14] L’idea che il testo drammatico prenda vita unicamente una volta portato in scena era già ampiamente diffusa nel Settecento. Si pensi alla figura di Alfieri e alla sua attenzione per gli aspetti performativi dei suoi drammi. Egli si soffermerà lungamente, ad esempio, sulla natura visiva da conferire alla catastrofe. Nel *Parere sulle* *tragedie*, pubblicato nel 1789 nell’edizione parigina delle sue tragedie, a proposito del *Filippo* scriveva: «Circa alla catastrofe di questa tragedia, io rimango molto in dubbio, se ella stia bene o male così. Bisognerebbe ch’io la vedessi ottimamente recitata più volte, per ben giudicarne. Quel che mi pare a lettura, e che sul totale mi pare d’ogni mio quint’atto, si è, che le catastrofi, nel solo stampato non ajutate dall’azione, non possono ottenere, né per metà pure, il loro effetto; essendo fatte assai più per gli occhi, che per gli orecchi», Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie,*in *Id*., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 86.

Come spesso fa notare nelle riflessioni a proposito delle varie tragedie, è proprio il momento performativo che consente la verifica dell’impatto sullo spettatore, proprio perché il testo, specie nel caso dei quinti atti, trova piena realizzazione solo nell’azione drammatica.

### Capitolo II

[2.1] Nell’ambito della trattatistica concernente la retorica o la declamazione il termine *pronuncia* (o *pronunzia*) si vede sostituito da *pronunciazione* (o *pronunziazione*), trasposizione del latino *pronunciatio*. Si legga ad esempio Planelli: «Ora alla Formazione dell’Opera in Musica concorrono la Poesia, la Musica, la Pronunziazione, e la Decorazione» (Antonio Planelli, *Dell’opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell’ordine gerosolimitano*, cit., p. 26). Lo stesso in Napoli Signorelli: «Ma perché la pronunciazione di cui in questo capo trattiamo è un talento d’immensa estensione, e necessario per ogni sentimento da comunicarsi altrui per la voce, pel volto e pel gesto, uopo è farne parola in prima in generale, ed in seguito passare alla teatrale», Pietro Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica di Pietro Napoli Signorelli, Professore nel Ginnasio nazionale di Brera*, Milano, 1801, p. 130.

[2.2] Stessa premessa in Planelli: «Per vedere ora qual sia la Pronunziazione, di cui abbisogna l’Opera in Musica, la considereremo relativamente al Gesto e alla Voce, che sono i due oggetti di quest’Arte», in Antonio Planelli, *Dell’opera in musica. Trattato del cavaliere Antonio Planelli dell’ordine gerosolimitano*, cit., p. 160.

[2.4] Rousseau aveva parlato a questo proposito di *accent de la langue*: «La seule différence de plus ou moins d’imagination et de sensibilité qu’on remarque d’un peuple à l’autre en doit introduire une infinie dans l’idiome accentué, si j’ose parler ainsi. L’Allemand, par exemple, hausse également et fortement la voix dans la colère; il crie toujours sur le même ton. L’Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement et successivement dans le même cas modifie sa voix de mille manières […]» Jean-Jacques Rousseau, Accent», in *Id*., *Dictionnaire de musique*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, M. DCC. LXVIII, p. 16

[2.6] Une voyelle peut faire une seule syllabe. Deux voyelles aussi peuvent composer une syllabe, ou entrer dans la même syllabe; mais alors on les appelle diphthongues, parce que les deux sons se joignent en un son complet, comme *mien*, *hier*, *ayant*, *eau*. […] Les consonnes ne peuvent seules composer une syllabe; mais il faut qu’elles soient accompagnées de voyelles ou de diphthongues, soit qu’elles les suivent, soit qu’elles les précèdent» (Antoine Arnauld, Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal, par Arnauld et Lancelot, précédée d’un Essai sur l’origine et les progrès de la langue françoise*, Paris, Chez Perlet, 1803, pp. 257-258).

[2.7] Si veda quanto scritto da Marmontel: «C’est l’accent qui donne du caractère à l’expression: de l’esprit, de la vérité, de la variété à la lecture; de la vie et de l’âme à la déclamation […]». (Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, in *Id*., *Œuvres complètes*, cit., p. 60).

[2.8] «Questa misura ha per norma l’osservazione, l’ordine e l’usanza, come nella parola Amo, l’accento ritrovasi nella prima Sillaba, in Amare nella seconda, Amerò nella terza: e se ne vedrà in fine la regola» (Giovanni Lancillotti, *I principj della lingua italiana*, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/l/lancillotti/i\_principj\_della\_lingua\_italiana/pdf/i\_prin\_p.pdf., p. 10).

[2.9] Come scrive l’Abbé Olivet, Par l’accent *prosodique*, on entend, comme je l’ai dit ci-dessus, une inflexion de la voix, qui s’élève, ou qui s’abaisse. Quelquefois aussi, et l’on élève d’abord, et l’on rabaisse ensuite la voix, sur une même syllabe. Voilà ce qui forme trois accens, que les Grammairiens appellent l’*Aigu*, le *Grave* et le *Circonflexe* […]», Pierre-Joseph Thoulier d’Olivet, *Traité de la prosodie françoise*, *par M. l’Abbé d’Olivet*, cit., p. 24.

[2.10] A questo proposito si legga quanto scritto da Trissino: «[…] sì come i Latini, ed i Greci governavano i loro Poemi per i tempi, noi, come vederemo, gli governiamo per li toni», in Giovan Giorgio Trissino, *Le sei divisioni della poetica*, in *Id*., *Tutte le opere di Giovan Giorgio Trissino Gentiluomo vicentino non più raccolte. Tomo secondo contenente le prose*, In Verona, Presso Jacopo Vallarsi, Con Licenza de’ superiori, 1719, p. 15.

[2.11] Salfi diffida della possibilità di ricostruire la declamazione degli antichi, come ad esempio aveva cercato di fare Du Bos nelle sue *Réflexions*.

[2.12] Il testo di riferimento per l’analisi logica del discorso sono i *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues: avec leur application particulière à la langue française* (1798) di Condillac, il quale si serve a titolo esemplificativo del discorso pronunciato da Racine per l’ingresso di Corneille all’*Académie Française:* Une pensée qui demande un développement d’une certaine étendue, telle que celle qui nous sert d’exemple, forme ce qu’on appelle un paragraphe; plusieurs paragraphes un chapitre; plusieurs chapitres font un livre; plusieurs livres font un traité» (Étienne Bonnot de Condillac, *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues: avec leur application particulière à la langue française*, Paris, Chez A. J. Dugour, 1798, p. 91).

[2.13] «Dans le discours prononcé, les repos de la voix tiennent lieu d’alinéa et de points. C’est par ces repos que Racine distinguoit les différentes parties de sa pensée lorqu’il prononçoit son discours». E ancora: Chacun de ces alinéas est formé de parties distinctes: et vous remarquerez, en y jetant les yeux, qu’elles sont séparées, tantôt par un point, tantôt par deux, tantôt par un point et une virgule, tantôt par une virgule. Les deux points marquent un repos moins grand que le pont; et le point et la virgule, un repos plus foible encore». (Étienne Bonnot de Condillac, *Principes généraux de grammaire pour toutes les langues: avec leur application particulière à la langue française*, cit., pp. 90-93).

[2.14] A proposito dell’*ordre oratoire*, Batteux scriveva: «Il faut donc en revenir à la troisième espèce d’ordre ou d’arrangement, c’est-à-dire, à celui qui est fondé sur l’intérêt ou le point de vue de celui qui parle. […] Si je veux faire entendre à un homme autre que moi, qu’il doit fuir ou rechercher quelque objet, commencerai-je par l’engager à avancer ou à s’éloigner ? Je lui montrerai l’objet, et l’objet lui dira ce qu’il doit faire. L’ordre que j’ai suivi pour moi est le même à suivre pour lui. Sa machine étant composée comme la mienne, c’est le même ressort qui doit la faire mouvoir. J’ai vu un serpent, j’ai fui. Il faut donc que je lui donne d’abord l’idée du danger, si je veux qu’il se détermine à fuir» (Charles Batteux, *Traité de la construction oratoire*, Paris, Chez Demonville, 1810, pp. 6-7. Per un quadro generale sui dibattiti di ordine linguistico del periodo si veda Raffaele Simone, *Seicento e Settecento*, in *Storia della linguistica*, a cura di Giulio C. Lepschy, vol. II, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 313-395.

### Capitolo III

[3.1] La superiorità della superficie visiva era da rintracciarsi già nella trattatistica cartesiana. Egli apre l’art. 113 affermando: «Il n’y a aucune Passion que quelque particulière action des yeux ne déclare [...]» (René Descartes, *Le passioni dell’anima*, cit., art. CXIII, p. 282). La preferenza assegnata alle sopracciglia risaliva invece a Le Brun: «Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l’âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux», in Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l’expression générale et particulière*, Amsterdam, Chez J. L. De Lorme, MDCXCVIII, pp. 19-20. Sulle mani e le dita si erano invece soffermati gli oratori dell’antichità. Era Quintiliano infatti a affermare: «Per quanto riguarda le mani, poi, senza le quali l’azione oratoria sarebbe mutila e debole, è quasi impossibile dire quanti movimenti possiedano, perché essi eguagliano quasi il numero stesso delle parole» (Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell’oratore.* Testo latino a fronte, traduzione e note di Cesare Marco Calcante, Milano, BUR, 1997, vol. III, libro XI, cpv. 85, p. 1893). Anche Lessing aveva dedicato loro uno spazio all’interno della *Drammaturgia d’Amburgo*, alludendo in maniera evocativa al linguaggio delle mani elaborato dagli oratori antichi, e contrapponendolo ai «gesti meccanici», complici di rendere gli attori simili a marionette, che degradavano la scena coeva: «Poco sappiamo della cosiddetta chiromania degli antichi, cioè del complesso di regole che essi avevano proscritto per il movimento delle mani; ma sappiamo di certo che avevano portato il linguaggio delle mani a un grado di perfezione quale i nostri oratori non sanno neppure immaginare», Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. 25.

Salfi intende il linguaggio del corpo in termini sensistico-vichiani, ossia come prima tappa della comunicazione, la cui naturale evoluzione è costituita dal linguaggio verbale. Questa tematica aveva trovato spazio anche nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia*, frutto degli insegnamenti da lui impartiti a Brera e a Napoli. In una sezione dedicata al linguaggio, facendo esplicito riferimento alle riflessioni di Condillac, assegnava il primato temporale alla lingua «pantomimica o di azione» (Francesco Saverio Salfi, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di Franco Crispini, Morano, 1990, p. 260).

[3.2] Salfi passa qui a definire le forme che il gesto può assumere, concependo la triade «*naturale* e *nazionale*, *logico* e *oratorio*», e applicando i termini del dibattito sull’ordine del discorso verbale formulati da Batteux a quello non verbale. Estraneo rispetto al dibattito è solo il binomio naturale / nazionale, che va a formare un’unica categoria. Questa aggiunta discende probabilmente da Engel. Egli infatti prendeva come esempio il caso della venerazione e sottolineava come, nella sua espressione, si potessero rintracciare tratti caratteristici delle singole nazionalità, ossia il coprirsi il capo degli orientali e lo scoprirsi il capo degli europei. Tuttavia questi gesti si accompagnano a un tratto universale, quello di piegare il corpo in segno di rispetto dell’oggetto di venerazione (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 362-363). Il gesto esprimente la venerazione, declinato in più cinemi simultanei, permetteva così la coesistenza di naturale e nazionale.

[3.3] Essi hanno dunque natura *deittica*, perché fanno riferimento al contesto spazio-temporale in cui il personaggio si trova ad agire, traslando la funzione deittica del linguaggio verbale a quello non verbale. A questo proposito Patrice Pavis individua la seguente funzione: «*Fonction* *indicielle:* elle s’applique à la fois au geste d’indication (regard, index pointé vers…, voix s’adressant à…) et au système linguistique: les déictique (ici, maintenant, etc.)» (Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la reception,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, p. 118).

[3.4] Gli *eccitatori* possono essere visti come l’equivalente della funzione *fatica* propria del linguaggio verbale.

[3.5] Gli *accompagnatori* sono invece di semplice supporto al discorso e alla scansione del suo andamento. Appartengono dunque alla sfera della pre-espressività.

[3.6] I pittorici sono volti alla rappresentazione dell’oggetto o della persona in questione e costituiscono, sul piano gestuale, quello che gli ideogrammi sono nel linguaggio verbale. Nel caso di questi gesti si verifica dunque un’esclusione del soggetto, che sacrifica la rappresentazione di sé per lasciare spazio all’altro. A proposito del linguaggio dei sordo-muti al quale Salfi fa riferimento, occorre fare menzione della figura dell’Abbé de l’Épée, primo istitutore gratuito dei sordo-muti di nascita. Al pari di Condillac, che fa partire le sue riflessioni sull’origine del linguaggio dal bisogno comunicativo di due bambini situati ai primordi dell’umanità, anche le riflessioni dell’abate nascono da un’impellenza comunicativa: quella tra due gemelle sordo-mute, che egli incontrò attorno al 1760. Morto il loro precettore, il padre Vavint, l’Abate le prese sotto la sua ala, elaborando un nuovo metodo per l’istruzione dei sordo-muti di nascita, che approdò nella pubblicazione di scritti al riguardo e l’inaugurazione di un istituto. All’interno della sua prima opera pubblicata nel 1776, *Institution des sourds et muets par la voie des signes méthodiques*, egli constaterà l’inadeguatezza della *Dactylologie,* ossia dell’alfabeto a due mani, in quanto questi segni non sono che lettere, incapaci di comunicare l’idea della cosa. Egli propone allora di partire da un linguaggio che i sordo-muti già possiedono naturalmente, quello dei segni, e che essi utilizzano in relazione a bisogni istintuali. A questi segni naturali, egli intende affiancare dei «signes méthodiques», dal momento che non sempre ciò di cui parliamo è sotto ai nostri occhi o può essere percepito dai sensi (si pensi all’idea di tempo, del tutto astratta). Per un inquadramento della sua figura si veda Maryse Bézagu-Deluy, *L’abbé de l’Épée. Instituteur gratuit des sourds muets (1712-1789)*, Paris, Seghers, 1990.

[3.7] La distinzione tra pittorici e espressivi era già presente in Engel. I gesti pittorici imitano oggetti sensibili, i gesti espressivi le disposizioni assunte dall’anima. Egli tuttavia sottolineava la debolezza della pura rappresentazione: «La montagna da imitare il corpo umano che la imita sono due entità tra loro troppo dissimili, che a stento hanno dei punti in contatto» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica,* cit., p. 379). A proposito dell’espressione invece Engel afferma: «con il termine espressione [*designo*] ogni raffigurazione sensibile del contegno, della disposizione che l’anima assume in quanto compenetrata dal pensiero di un determinato oggetto, ovvero ogni raffigurazione sensibile dello stato d’animo complessivo indotto dal pensiero» (*ibid.*).

[3.8] Era stato Descartes a sottolineare l’impossibilità della volontà dell’anima di intervenire per evitare alcune manifestazioni somatiche, ossia «[…] les changements de couleur, les tremblements, la langueur, la pâmoison, le ris, les larmes, les gémissements et les soupirs» (René Derscartes, *Le passioni dell’anima*, cit., art. CXII, p. 280). La sola possibilità per l’attore di riprodurle risiede nel possesso di potenti facoltà immaginative, in grado di evocare immagini dell’oggetto a cui sono legate le idee di piacere o dispiacere. In Engel tali gesti erano stati classificati come movimenti «che traggono origine dal meccanismo del corpo», in opposizione a quelli determinati «dall’attività dell’anima» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit. p. 367).

[3.9] Sono quelli che Engel chiama gesti intenzionali, indici di una volontà da parte del soggetto, «ad esempio il piegarsi in direzione dell’oggetto che desta il nostro interesse, la postura rigida e pronta all’aggressione di chi sia in preda all’ira, le braccia protese all’amore [...]». (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 384).

[3.10] Nel caso degli analoghi, vi è l’applicazione di un tropo del linguaggio verbale al linguaggio del corpo. La pittura in questo caso non ha come oggetto un corpo sensibile, ma un sentimento, che sia esso con o privo di interlocutore.

[3.11] La prova tangibile della parentela tra il linguaggio verbale e quello gestuale, o meglio, della discendenza primo a partire da quello di azione, risiede nelle tracce residue che ne testimoniano la continuità: le forme di scrittura pittoriche e geroglifiche e la presenza dei tropi, figure del discorso nelle quali il linguaggio si fa corpo. Salfi sfrutta questo legame in funzione inversa: non si tratta di risalire dalle tracce alle origini, ma di valutare le origini in funzione delle tracce. In sintesi, la novità dell’oggetto di studio e la prospettiva pseudoscientifica che Salfi si propone di adottare implicano la necessità di strumenti di catalogazione del gesto. Le categorie allora, invece di essere create *ex novo*, vengono attinte dall’orizzonte del linguaggio verbale: dalle sue forme di scrittura, dal dibattito sull’ordine del discorso, dai tropi del linguaggio.

[3.12] L’evoluzione da lui prospettata presenta un’evidente somiglianza con quella che Condillac individuava per la scrittura. Nell’*Essai* egli sottolineava come le prime forme di scrittura non fossero altro che il disegno dell’oggetto che si voleva esprimere, ossia «une simple peinture» (Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances humaines*, présentation de Aliènor Bertrand, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, p. 154). Pittorica è l’origine dei caratteri della scrittura come lo sono quei gesti, pittorici appunto, che Engel giudica come i più elementari e che tende a scartare dal bagaglio cinestetico attoriale. Furono gli Egizi che, per primi, elaborarono un sistema di scrittura che fosse più sintetico e permettesse di accorpare i significati di più cose in uno segno. Dalla sola pittura, si passò allora a «peinture et caractère» (*ivi*, p. 155) Successivamente tre metodologie si andarono sviluppando e perfezionando. La prima potrebbe essere definita di tipo metonimico (che Engel fa rientrare nei gesti pittorici) e viene così descritta: «La première consiste à employer la principale circonstance d’un sujet pour tenir lieu du tout». La seconda è invece di tipo metaforico e «[…] consistait à substituer l’instrument réel ou métaphorique de la chose à la chose même». La terza era invece di natura analogica.

Dante Alighieri, *Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991, canto XXV, vv.1-2, p. 737.

[3.13] Nel *corpus* salfiano la riflessione sul linguaggio mimico in relazione alla ritualità massonica era presente all’interno della memoria *Dell’utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale* (1807), nella quale il gesto viene designato come il linguaggio della fratellanza massonica, nella sua capacità di infrangere i vincoli di spazio e tempo che dividono l’uomo dall’uomo: «La lingua mimica fu la prima ad usarsi tra gli uomini, ed è la più facile a comunicarsi da chi non abbia altro mezzo da farsi intendere; ed è perciò la sola, che i massoni abbiano adottata, come quella ch’è meno esposta della vocale ad essere dai varj popoli alterata e confusa. Per essa dunque tutti si riconoscono, s’intendono e si avvicinano; e l’identità ed universalità della lingua c’ispira e prescrive l’identità ed universalità degli affetti», in Francesco Saverio Salfi, *Dell’utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale*, Dai tipi del Grande Oriente d’Italia, 1811, p. 51.

[3.14] Il testo di riferimento è ancora una volta l’*Essai* di Condillac, che prospettava una gradazione dagli albori del linguaggio di azione, nei quali i gesti erano mossi da bisogni istintuali, fino al progressivo svincolarsi dalla situazione contingente, complice l’attivazione delle facoltà mnemoniche.

[3.15] Plinio, *Storia naturale*, libro XI, V, 123;

«abbracciandogli le ginocchia in tali suppliche si profonde» (Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Introduzione di Alessandro Barchiesi, Traduzione e note di Riccardo Scarcia, Milano, BUR, 2006, Libro X, 523, p. 314).

[3.16] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, Milano, BUR, 2012, canto XXIV, 19, p. 798.

[3.17] Si veda quanto affermato da Engel: «Stando al Talmud, invece, la consuetudine dei cristiani di scoprirsi il capo affonderebbe altrove le proprie radici, sarebbe riconducibile al fondatore della loro religione, il quale avrebbe manifestato la sua intenzione di sopprimere le consuetudini del culto ebraico proprio entrando a capo scoperto nella sinagoga», Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 362.

[3.18] Salfi esplicita la natura individualizzante del gesto, che muta al mutare delle passioni, della contingenza, del grado sociale, della nazione. In questo senso il linguaggio di azione si rivelerà un veicolo per conferire al personaggio sulla scena un maggiore spessore psicologico.

### Capitolo IV

[4.1] Antoine Houdar de La Motte (1672-1731) fu tra i primi ad accendere la polemica contro l’uso del verso. In particolare, nel *Discours sur la tragédie à l’occasion d’Œdipe*, opera che pubblica sia in prosa che in versi, egli sottolinea la superiorità della prosa nel conferire verosimiglianza: N’est-il pas, j’ose le dire, contre nature, qu’un héros, qu’une princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de sillabes; qu’ils y ménagent scrupuleusement des repos reglés; et qu’ils affectent, jusques dans le détail de leurs intérêts, ou dans leurs passions les plus impetueuses, le retour exact des mêmes sons qui ne peut être que le fruit d’une recherche aussi puerile que pénible ?» (Antoine Houdar de la Motte, *Discours sur la tragédie à l’occasion d’Œdipe*, in *Id.*, *Œuvres de Monsieur Houdar De La Motte*, tome quatrième, Paris, Chez Prault, M. DCC. LIV, p. 392). La Motte raccomandava così di impiegare il tempo che normalmente il poeta utilizza per la versificazione per conferire alla prosa quella nobiltà ed eleganza delle quali ingiustamente si crede che essa sia priva.

Su tale *querelle*, si veda Georges Lote, *Histoire du vers français*, *tome VII, Troisième partie, Le vers et les idées littéraires; la poétique classique du XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence, Université de Provence, 1992, pp. 79-96.

Nelle *Lettere sulla mimica* Engel aveva contestato l’uso del verso in tragedia, al quale veniva anteposta la prosa. Se infatti la tragedia era chiamata a mettere in scena la simultaneità tra l’avvicendarsi dei sentimenti e la loro espressione, l’uso della versificazione difficilmente avrebbe potuto riprodurre queste transizioni: «Senza entrare troppo nel merito dell’effettiva natura del genere drammatico, possiamo riconoscere a prima vista che in questo caso l’anima non deve essere compresa da un unico sentimento, che deve essere percorsa da una molteplicità di sentimenti e che tutta la bellezza e tutto l’effetto dei lavori drammatici si basano proprio su questa ben collegata molteplicità. Per conseguire questo fine ultimo come può essere vantaggioso per il poeta legarsi totalmente a uno stesso metro che resta fisso e immutato?» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 529). L’utilizzo del medesimo metro avrebbe condannato all’uniformità il sentimento ma, allo stesso tempo, anche l’impiego di metri differenti si sarebbe rivelato inadatto a esprimere la graduale progressione delle passioni, causando al contrario stacchi bruschi e del tutto innaturali. Già gli antichi, attraverso l’adozione del metro giambico, avevano dimostrato la necessità di *variatio*, che un metro uniforme, quale quello epico, non avrebbe potuto concedere. La declamazione cantata che l’uso del verso porta con sé, e che conferisce un effetto di languore generale, viene paragonata così all’utilizzo di una mimica orientata soltanto secondo le leggi della bellezza e della grazia. In virtù di questa corrispondenza, secondo Engel era necessario portare l’intuizione degli antichi a ulteriore sviluppo, e abbandonare definitivamente il verso. La composizione di drammi in prosa risultava così in armonia con la scelta di far virare la tragedia verso nuove forme, quelle della tragedia borghese o domestica. Nei suoi *Entretiens sur le Fils naturel,* Diderot scriveva: «Les tragédies de Shakespeare sont moitié vers et moitié prose. Le premier poète qui nous fit rire avec de la prose, introduisit la prose dans la comédie. Le premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose, introduira la prose dans la tragédie» (Denis Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in *Id.*, *Œuvres esthétiques*, cit., p. 120). Nell’*Éloge de Richardson* (1762) Diderot sottolineava come l’impatto dell’autore inglese sui suoi lettori fosse da attribuire all’infrazione della distanza tra la pagina e la vita. Le situazioni, le passioni, i caratteri che si incontrano nei suoi romanzi sono gli stessi con cui ci si interfaccia nella vita di tutti i giorni. L’inconsistenza dello scarto tra realtà e finzione è evidente allorché Pamela, Clarissa e gli altri personaggi diventano oggetto di conversazione all’interno della società. (Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in *Id.*, *Œuvres esthétiques*, cit., p. 37). La poetica richardsoniana si proietta nei drammi in prosadi Diderot, nei quali il baricentro si sposta verso il microcosmo familiare e i personaggi si scalzano dei coturni per indossare gli abiti della borghesia. La tragedia si desublima nel dramma borghese, o meglio, gli eroi del nuovo universo borghese assumono la grandezza interiore degli eroi antichi. L’abolizione del verso permetteva così di dare un linguaggio verosimile ai nuovi protagonisti che andavano popolando le scene, e che difficilmente avrebbero goduto di credibilità presso il pubblico se si fossero espressi attraverso l’enfasi declamatoria dell’alessandrino. Sull’argomento si legga quanto osservato da Georges Lote, «Quelles que soient en effet les intentions les plus louables du comédien, quelque désir qu’il ait de ne pas balancer les hémistiches, la prose le préserve de toutes les défaillances que le vers rendrait inévitables; le plus sûr moyen pour qu’un acteur ne soit pas victime de la césure et de la rime, c’est de lui enlever et la césure et la rime», in Georges Lote, *Histoire du vers français. Le XVIIIe siècle. Les genres et les formes, la versification, du classicisme au romantisme*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1996, tome IX, troisième partie, p. 273.

Salfi fa inoltre menzione di Giacinto Ceruti (1735-1792) che, ne *Le disgrazie di Ecuba*, aveva adattato la prosa armonica ad un soggetto tragico tradizionale. Con queste parole Signorelli descriveva l’esperimento: «Il piano è semplice, e l’economia della Favola è sul gusto de’ Greci; ma è scritta in prosa, giusta il progetto anni sono proposto da *M. Diderot* e da non seguitarsi punto nella tragedia» (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, cit., tomo VI, p.171, n. 48).

[4.3] Alfieri insisteva sulla necessità da parte degli interpreti di comprendere il *senso* di quanto stessero recitando e adattarvi la propria declamazione, per non rischiare che i versi restassero oscuri al pubblico. Un esempio positivo si rivela allora la messa in scena dell’*Antigone*, nella quale aveva recitato lui stesso insieme ad altri nobili dilettanti: «I versi dell’*Antigone* erano da noi recitati, non bene, ma a senso, e quindi erano chiari a più idioti; letti poi forse non così a senso, ma badando al punteggiato, divenivano oscuri. Recitati, parlano energici, perché il dire era breve, e non cantabile, né cantato», (Vittorio Alfieri, *Risposta di Vittorio Alfieri a Lettera del Signor Rinieri de’ Calzabigj scrittagli sopra le sue Tragedie*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 232). Salfi resterà fedele alla prescrizione alfieriana di una recitazione *a senso,* ma esigerà dagli attori anche la capacità di ricreare, attraverso la pronunciazione, non solo i nessi sintattici, ma anche quelli metrici.

[4.4] L’Alfieri costituisce per Salfi il modello privilegiato di riferimento quanto alla versificazione. Questi aveva infatti intuito la necessità di adattare il verso alle variegate forme del sentimento espresso, superando la monotonia dell’endecasillabo tradizionale. Per questa ragione, ispirandosi al verso senecano, Alfieri, in seguito a un lungo periodo di sperimentazione, sceglie di conferire mobilità all’endecasillabo per piegarlo alle sue intenzioni. L’asprezza della versificazione avrebbe portato con sé l’allontanamento dalla declamazione cantata, che sottraeva vigore all’espressione dei sentimenti.

[4.5] Come sottolineava Alfieri nella *Risposta di Vittorio Alfieri a Lettera del Signor Ranieri de’ Calzabigj scrittagli sopra le sue Tragedie* (1784), il pericolo risiedeva da una parte nell’eccesso di languore e monotonia, dall’altra nella degenerazione verso il comico: «In tragedia un amante parla all’amata; ma le parla, non le fa versi: dunque non le recita affetti con armonia e stile di sonetto; bensì tra il sonetto e il discorso familiare troverà una via di mezzo, per cui l’amata che in palco lo ascolta non rida delle sue espressioni, come fuori di natura il dialogo; né la platea che lo sta a sentire rida del suo parlare, come triviale e di comune conversazione», Vittorio Alfieri, *Risposta di Vittorio Alfieri a Lettera del Sig.r Rinieri de’ Calzabigj scrittagli sopra le sue Tragedie*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 231.

[4.6] Questo problema si ripresentava spesso nell’interpretazione dei testi tragici alfieriani, caratterizzati da un uso insistito dell’*enjembement,* che nega la coincidenza tra la fine del verso e la fine della frase.

[4.7] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXXIII, vv. 1-6, pp. 981-982.

[4.8] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXXIII, vv. 7-9, p. 982.

[4.9] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXXIII, v. 10, p. 982.

[4.10] Vittorio Alfieri, *Filippo*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., I, 1, p. 7.

[4.11] «Infatti, ai versi occorre dare un volto, per così dire, mutevole, perché il primo verso non sia mai uguale al secondo e il secondo non sia uguale al terzo; insomma, perché nessuno di essi appaia mai con la fisionomia di un altro. Un verso è migliore per il movimento dei piedi, e con le sue ali veloci, in volo leggero e silenzioso, è in grado di sfiorare appena il suolo; un altro invece sopporta inerte grandi pesi, procede con mille vani sforzi, rimanendo attardato. Ecco che nasce un altro stupendo verso dall’aspetto solenne e Venere gli rende volentieri onore in ogni sua parte; al contrario, un altro verso duro esibisce le sue membra sgraziate, il sopracciglio irsuto e la coda tortuosa; è sgradevole nell’aspetto e ha, per giunta, un suono inquietante. In realtà questi vari tipi di versi non si danno senza una regola e senza una fondatezza; al contrario, ad ognuno di essi si deve riservare una forma, una posizione e un suono convenienti, con una scelta rigorosa delle relative soluzioni verbali» (Marco Girolamo Vida, *L’Arte poetica*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di Raffaele Girardi, Bari, Adriatica Editrice, 1982, Lib. III, vv. 370-384, pp. 184-187).

[4.12] Sulla ripresa dello stile di versificazione dantesco da parte di Alfieri, così Salfi si esprimeva all’interno del *Ristretto della storia della letteratura italiana*: «Diretto dal medesimo spirito Alfieri non potè tollerare quello stile e quella versificazione o troppo molli o troppo lirici, e più o meno effemminati che sfigurarono le precedenti tragedie. Quantunque ammiratore del Petrarca, credeva, che egli avesse alquanto spogliata la sua propria lingua della forza che Dante le aveva impressa. Intraprese a formare il suo stile sopra quello di questo gran poeta che gli sembrava il più drammatico di tutti, e che ci fa ancor versare delle lacrime sopra le sventure di Francesca da Rimini, del conte Ugolino, di Manfredi e di tanti altri» (Francesco Saverio Salfi, *Ristretto di storia della letteratura italiana*, cit., vol. II, pp. 490-491).

[4.14] Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, Tragedie, cit., II, 1, p. 275.

[4.15] Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, Tragedie, cit., II, 1, pp. 275-276.

[4.17] Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., II, 1, p. 276.

[4.18] Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., II, 1, p. 276.

[4.19] Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., II, 1, p. 276.

[4.20] A proposito della metrica dantesca, Salfi si esprimeva in questo modo: «Riguardasi la lingua italiana come la più armoniosa di tutte le lingue moderne; ma nessuno fra i poeti italiani ha concepito una varietà così grande di ritmi come Dante. Quasi ogni suo verso è imitativo, ed il suono contribuisce sempre al colorito del soggetto, ed all’espressione del sentimento» (Francesco Saverio Salfi, *Ristretto della letteratura italiana*, cit., vol. II, pp. 36-37).

**Capitolo V**

[5.1] Il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo si caratterizzano per l’assegnazione di una funzione espressiva al gesto, che viene visto come riflesso diretto della passione, al contrario di quanto avverrà in epoche più recenti, che vedranno l’ascesa del «geste comme production» (Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l’analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 192). Per un inquadramento più dettagliato della questione, si veda Patrizia Magli, *The system of the passions in eighteenth century dramatic mime*, in «Versus: quaderni di studi semiotici», 22, 1979, pp. 32-47.

[5.2] Riferimento fondamentale a proposito della corrispondenza tra anima e corpo è la dottrina di Jacopo Stellini (1699-1770), Professore di Etica e Morale presso l’Università di Padova, che, originariamente in latino, venne divulgata tramite le *Lettere Stelliniane* (1811), redatte da Luigi Mabil. All’interno del MS. XX. 42 (I), cc. 143-150, conservato presso la Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, troviamo delle annotazioni di Salfi tratte da questa opera che vanno a confluire nella *Selva per la declamazione*.

Salfi si esprimeva in questi termini a proposito dello Stellini: «Après les tentatives d’Hobbes et de tant d’autres, ce célèbre professeur de Padoue, dont les ouvrages sont plus vantés que connues, voulut donner à la morale la méthode et la forme de la physique expérimentale» («Revue encyclopédique», 1819, tome I, p. 522).

[5.3] Nel ripercorrere la genesi del linguaggio verbale, Salfi seguiva passo passo le riflessioni proposte da Condillac nell’*Essai sur l’origine des connaissances humaines.* In quella sede, il filosofo francese sottolineava la natura del tutto istintiva dei primi suoni emessi tramite l’organo vocale, dettati dal bisogno contingente di comunicare i propri stati d’animo.

[5.4] L’impossibilità dei primi uomini di articolare parole complesse faceva sì che le forme embrionali di linguaggio che essi erano in grado di pronunciare assumessero valore polisemico. Condillac poneva il caso del suono *Ah!,* che, a seconda dell’intonazione che gli si assegnava, era in grado di coprire da solo l’ampio repertorio delle passioni: «Or, les cris naturels introduisent nécessairement l’usage des inflexions violentes, puisque différents sentiments ont pour signe le même son varié sur différents tons. Ah, par exemple, selon la manière dont il est prononcé, exprime l’admiration, la douleur, le plaisir, la tristesse, la joie, la crainte, le dégoût, et presque tous les sentiments de l’âme» (Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l’origine des connaissances humaines*, cit., p. 105). Queste teorie potevano così offrire a Salfi l’esempio di un tempo in cui la povertà del linguaggio non costituiva un limite per l’espressione della varietà del sentimento. Tutto stava nel comprendere il potere della flessibilità del tono.

[5.5] «L’ira, ad esempio, assumerà per manifestarsi un certo tono di voce acuto, agitato con continue interruzioni […] Altro ancora è il tono della paura, basso, esitante, abbattuto […] La violenza invece sarà espressa da un tono teso, impetuoso, incalzante come per un’esaltata solennità […] Il piacere ne impiegherà uno scorrevole e lieve, rallegrato e sereno […] Altro ancora sarà quello dello scoraggiamento, un po’ solenne senza commiserazione e che proceda in modo uniforme e monotono», Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, Traduzione e commento a cura di Pietro Li Causi, Rosanna Marino, Marco Formisano, Introduzione di Elisa Romano, Testo latino a fronte, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2015, Libro III, 58, 217-219, pp. 366-369.

[5.6] La citazione non trova corrispondenza nella sezione *Della virilità*, contenuta nella *Storia naturale dell’uomo* di George-Louis Leclerc de Buffon, a cui rimanda la nota apposta da Alfonso Salfi nell’edizione del 1878.

[5.7] Si veda la nota 5.6.

[5.9] In *Anthologia Latina, sive Poesis Latinae supplementum*,recensuit Alexander Riese, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, MDCCCLXVIII, 111, vv. 3-4, p. 108.

[5.11] Le citazioni tratte da testi letterari che Salfi utilizza in questa sezione, come altrove, assolvono il compito di «didascalie implicite», funzionali a illustrare i movimenti che l’espressione di una determinata passione chiama in causa. I testi da cui attingere sono dunque selezionati in funzione della loro potenzialità drammatica, della loro capacità di generare immagini mentali. Come scrive nel *R**istretto della Storia della Letteratura Italiana*: «I quadri di Dante non sono mai tanto notabili, che quando caratterizza i suoi personaggi e le loro passioni. Direbbesi che le sue frasi hanno qualche cosa di magico. In poche parole egli disegna un bel ritratto, e questo ritratto è veramente vivo» (Francesco Saverio Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, cit., vol. I, p. 31). Dante si prefigura così come un *pittor poeta*, in grado di comporre scene dalla forte vocazione drammatica. Sulla visione che Salfi aveva della Commedia dantesca, si veda Giuliana Angiolillo, *Dante nel pensiero di F. S. Salfi*, in *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l’Europa*, a cura di Pasquale Alberto De Lisio, cit., pp. 227-235.

Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto X, vv. 35-36, pp. 311-312;

Ivi, canto X, vv. 73-75, pp. 319-320.

[5.12] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., canto XI, 35, p. 375.

Un giudizio simile a quello su Dante viene espresso da Salfi anche a proposito dell’Ariosto: «Se i discorsi, se le azioni sono sempre appropriati allo stato ed al carattere dei personaggi, il colorito di una estrema freschezza, non è meno costantemente adattato ai quadri ed ai ritratti che gli delinea» (Francesco Saverio Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, cit., vol. I, p. 104).

[5.13] «e veramente dea apparve al portamento». (Publio Virgilio Marone, *Eneide*, cit., I, 405, p. 34).

[5.14] Dante, *Inferno*, cit., canto I, vv. 46-47, p. 19;

Dante, *Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994, canto XX, v. 16, p. 585;

Dante, *Purgatorio*, cit., canto XII, vv. 7-8, p. 354.

[5.15] La rilevanza del volto nell’espressione delle passioni era un luogo comune nella trattatistica teatrale, messa in luce già da Riccoboni all’interno del poemetto *Dell’arte rappresentativa*: «Oh! se agli occhi di tutte le persone / fosse appiccato un ﬁlo e si portasse / al punto ove lo sguardo si dispone! / A quai de’ membri credi si attaccasse / la gomena formata? Solo al viso, / né altrove pensar già che terminasse», in Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. 4, vv. 16-21, p. 66).

A questo proposito si vedano le critiche mosse da parte degli attori del Settecento al pigmento della biacca, che cristallizzava i movimenti del volto: l’uso di una tale sostanza «[…] assorbe la fisionomia, fa scomparire la preziosa mobilità dei muscoli e mette continuamente in contraddizione ciò che si sente con quanto si vede», in Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, traduzione, introduzione e note di Valeria De Gregorio Cirillo, «Acting Archives Review», 2014, p. 139. Da qui anche la condanna dell’uso delle maschere durante i balletti pronunciata da Cahusac: «Il est certain que les mouvements extérieurs du visage sont les gestes les plus expressifs de l’homme: pourquoi donc tous les danseurs se privent-ils sur nos théâtres de l’avantage que leur procurerait cette expression supérieure à toutes les autres ?». Si veda Louis de Cahusac, «Geste», *Encyclopédie*, 1751, tome 7, pp.651-653. Cfr. Jean-Georges Noverre, *Lettres sur la danse et sur les ballets*, Lyon, Chez Aimé Delaroche, MDCCLX, p. 55.

«Elemento dominante è soprattutto il viso. Con esso esprimiamo supplica, minaccia, adulazione, tristezza, allegria, fierezza, umiltà: è il viso che gli uomini fissano, guardano; è questo che viene osservato anche prima che si inizi a parlare; con questo esprimiamo amore e odio nei confronti di determinate persone; è questo che ci fa comprendere moltissime cose; questo fa spesso le veci di ogni parola» (Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell’oratore*, cit., vol. III, Libro XI, 3, 72, pp. 1886-1887);

Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., canto IX, vv. 41-42, p. 269;

Dante Alighieri, *Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1997, canto XXIV, vv. 40-42, p. 663.

Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XVIII, vv. 46, 47, p. 546.

[5.16] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto VIII, vv. 62-63, p. 253;

Ivi, canto XII, v. 14-15, p. 363;

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., a cura di Lanfranco Caretti, Torino, Einaudi, 2014, canto IV, I, p. 100.

[5.17] «la dea contrariata manteneva gli occhi fissi al suolo» (Publio Virgilio Marone, *Eneide*, cit., I, 482, p. 36).

[5.18] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto IV, vv. 112-113, p. 121.

[5.19] Dante, *Inferno*, cit., canto III, vv. 79-81, pp. 89-90.

[5.20] Dante, *Inferno*, cit., canto III, v. 99, p. 93.

[5.21] Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., canto IV, LXXXIV, p. 124.

[5.22] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXXIII, vv. 94-96, p. 995.

Una descrizione fisiologica del fenomeno della lacrimazione era stata fornita da Descartes all’interno de *Les passions de l’âme*, in cui specifica che i vapori presenti negli occhi sono presenti anche negli altri organi del corpo, nei quali però si volgono in sudore (si vedano gli articoli CXXVIII, CXXIX, CXXX, CXXXI. In René Descartes, *Le passioni* *dell’anima*, cit., pp. 302-309).

[5.23] «[…] indubbiamente l’anima abita negli occhi. Brillano, si fanno acuti, si inumidiscono, si chiudono. Da essi scendono le lacrime della pietà; quando li baciamo ci sembra di toccare l’anima stessa; da loro scendono i rivi di pianto che bagnano il viso» (Plinio*, Storia naturale. II. Antropologia e zoologia. Libri 7-11*, traduzioni e note di Alberto Borghini, Elena Giannarelli, Arnaldo Marcone, Giuliano Ranucci. Testo originale a fronte, Torino, Einaudi, 1983, XI, cap. 54, p. 615. Al passo, proveniente si faceva allusione anche in Engel: «È d’accordo con Le Brun oppure con Plinio il vecchio, secondo il quale il primato spetta all’occhio?» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica,* cit., p. 372). Lo stesso può dirsi dell’aneddoto raccontato da Apuleio (*Metamorphoses*, Libro X, cap. 32): «Quando Apuleio descrive una rappresentazione pantomimica a cui aveva assistito a Corinto, che aveva per oggetto Paride sul monte Ida, e riferendosi alla dea dell’amore dice che ella spesse volte danzava con gli occhi» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 466).

[5.24] La sesta categoria è quella delle ciglia, a cui Le Brun aveva assegnato la preferenza. Egli sottolineava come l’elevarsi o l’abbassarsi del sopracciglio rispetto al centro corrispondesse a passioni gradevoli o sgradevoli, e come movimenti semplici fossero segno di passioni semplici, movimenti composti di passioni composte. La trattazione delle passioni nella loro accezione fisica veniva tradotta da Le Brun in una serie di codici da applicare in pittura, atti a rendere i mutamenti nel volto al manifestarsi del sentimento. Egli accompagnava la pubblicazione delle sue conferenze di una serie di disegni in cui il volto si trovava inquadrato in una griglia. Aderendo alla classificazione cartesiana delle passioni e alla corrispondenza tra passione e azione, egli amplifica l’importanza che Descartes aveva assegnato al volto, facendo risiedere il culmine dell’espressività nei movimenti delle sopracciglia, in quanto costituiscono la parte più vicina alla ghiandola pineale, situata al centro del cervello: «Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l’âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux», in Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l’expression générale et particulière*, Amsterdam, Chez J. L. De Lorme, MDCXCVIII, pp. 19-20. R. Darren Gobert fa tuttavia notare come Le Brun traduca in termini prescrittivi ciò che in Descartes era espresso in termini descrittivi, costruendo dei paradigmi universali per le passioni, laddove invece il filosofo ne aveva sottolineato la soggettività, il loro mutare da individuo a individuo. Si veda Robert Darren Gobert, *The mind-body stage: passion and interaction in the Cartesian theatre*, cit., p. 85.

[5.25] La forma corretta del verso è: «Alte terrà lungo tempo le fronti». (Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto VI, v. 70, p. 193);

Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, cit., canto I, LVIII, p. 31.

[5.27] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXIII, vv. 19-20, pp. 683-684.

[5.28] «spingere indietro i capelli dalla fonte in modo innaturale perché si drizzino in modo terrificante» (Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell’oratore*, cit., vol. III, Libro XI, 3, 160, pp. 1928-1929).

[5.29] «Manus vero, sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum paene ipsam verborum copiam persequantur. Nam ceterae partes loquentem adiuvant, hae, prope est ut dicam, ipsae locuntur» («Per quanto riguarda le mani, poi, senza le quali l’azione oratoria sarebbe mutila e debole, è quasi impossibile dire quanti movimenti possiedano, perché essi eguagliano quasi il numero stesso delle parole. Infatti le altre parti del corpo aiutano chi parla, queste, starei quasi per dire, parlano da sé»). In Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell’oratore*, cit., vol. III, Libro XI, 3, 85, pp. 1892-1893;

Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto IX, vv. 49-50, p. 281;

Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., canto IX, 76, p. 321.

[5.30] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXIX, v. 26, p. 866.

[5.31] Souvenez-vous de quel air et de quel ton elle vous adressait ce quatrième vers, avec une sorte de menace du doigt, qu’elle savait si bien ennoblir », in *Mémoires de M.lle Dumesnil, en réponse aux Mémoires d’Hyppolite Clairon; revus, corrigés et augmentés d’une notice sur cette comédienne par M. Dussault*, Paris, Chez Ponthieu, Libraire, 1823, p. 153.

[5.32] Salfi rimanda qui al progetto formulato da Sulzer di elaborare un «dizionarietto tecnico» volto alla classificazione dei gesti con gli stessi criteri con cui si esaminavano gli oggetti di studio della Botanica. La proposta di Sulzer veniva riportata anche in Engel, nel quale suscitava il medesimo dissenso: «Quanto poi al paragone così dissimilmente simile su cui Sulzer costruisce tutta la sua argomentazione ci sarebbe così tanto da dire che preferisco non parlarne affatto. Del resto lei mi ha già rimproverato una volta di aver chiamato in causa questo altrimenti stimabile e valente uomo solo per dargli torto; ma mi chiedo se questa sia colpa mia o non piuttosto piuttosto di Sulzer» In Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 375. Il gesto infatti, per la possibilità di essere scisso in unità minimali simultanee, consente di esprimere la coesistenza delle passioni, cosa che la linearità alla base della successione dei segni linguistici è meno incline a rendere. La pronunciazione visibile può infatti declinarsi contemporaneamente in più organi, in grado di sfumare la passione tramite espressioni diverse o, addirittura, di diventare terreno di battaglia tra due passioni contrastanti. Facendosi strumento privilegiato delle emozioni, il gesto non può che soggiacere ai limiti che investono la tassonomia del fenomeno passionale. Il trattato dunque nasce nella consapevolezza di un fallimento.

[5.33] «Un volto che tace spesso ha voce e parole» (Publio Ovidio Nasone, *L’arte di amare*, Traduzione a cura di Cesare Vivaldi, Testo latino a fronte, Roma, Newton Compton, 2005, I, v. 572, pp. 550-551).

[5.34] Dante Alighieri, *Paradiso*, cit., canto IV, vv. 10-11, p. 108.

[5.35] Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., canto XXI, vvv. 103-104, pp. 630-631.

[5.36] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., canto VIII, 39, p. 284.

[5.37] «A che scopo attendi un ordine esplicito, quando la loro volontà traspare anche solo dal silenzio? […] Invece, trattandosi di te, approvano col silenzio, lasciandomi parlare pronunciano giudizi, tacendo gridano», Cicerone, *Le catilinarie,* A cura di Elisabetta Risari, Milano, Mondadori, 1993, I, VIII, 20-21, pp. 52-53,

**Capitolo VI**

[6.2] Locke aveva individuato le due idee semplici di *piacere* e *dolore* all’interno del *Saggio sull’intelletto umano* (1689), concependole come nozioni comprensibili solamente a livello empirico. Da esse dipendono il concetto di bene o male che attribuiamo a un oggetto. Piacere e dolore si rivelano in questo modo essere «[…] i cardini intorno a cui ruotano le nostre passioni» (John Locke, *Saggio sull’intelletto umano*. Testo inglese a fronte, a cura di Vincenzo Cicero e Maria Grazia D’Amico, introduzione di Pietro Emanuele, Milano, Bompiani, 2004, libro II, cap. XX, p. 409). A risentire dell’influsso di Locke fu Hume, che pubblicò il suo *Trattato sulla* *natura umana* nel 1738. All’interno del secondo libro dell’opera, viene affrontato il soggetto delle passioni, e vengono così riprese le idee di piacere e dolore facendo discendere da esse le passioni dirette, ossia desiderio / avversione, angoscia / gioia, speranza / terrore, disperazione / fiducia, e la maggior parte delle passioni indirette (David Hume, *Trattato sulla natura umana.* *Testo inglese a fronte*, Introduzione, traduzione, note e apparati di Paolo Guglielmoni, 2001, libro II, par. 276, p. 553).

Tale concezione viene egregiamente sintetizzata da Francesco Soave (1743-1806), il padre somasco noto per aver diffuso in Italia il pensiero empirista di Locke e il sensismo di Condillac: «Or l’atto di accorgerci di quella interna modificazione piacevole, o dispiacevole, da noi si dirà propriamente *sensazione*; e l’atto di accorgerci di quella esterna rappresentazione si dirà in vece *percezione*. Al fiutar di una rosa pertanto diremo di aver la sensazione dell’odor suo, ed al mirarla di aver la percezione del suo colore, e della sua figura», Francesco Soave, *Istituzioni di logica, metafisica ed etica,* Napoli, Dalla Stamperia della Biblioteca Analitica, 1819, vol. I, p. 79. Sulla figura di Soave si veda Franco Venturi, *Settecento riformatore. L’Italia dei Lumi (1764-1790), V.I, La rivoluzione di Corsica. Le grandi carestie degli anni sessanta. La Lombardia delle riforme*, Torino, Einaudi, 1987, pp.755-764.

[6.3] All’interno del trattato non mancano riferimenti ad opere d’arte, indice della cultura artistica del Salfi. Sull’argomento si veda, Emilia Zinzi, *Francesco Saverio Salfi e la letteratura artistica. Primi appunti per una ricerca,* in a cura di Pasquale Alberto De Lisio, *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l’Europa*, cit., pp. 251-259.

[6.4] A proposito dei gesti fisiologici, Engel non nascondeva la difficoltà dell’attore di riprodurli sulla scena, e mostrava la sua diffidenza nell’evocazione mentale di immagini che possano riprodurre quegli stessi indizi somatici. Da qui si denota l’avversione dell’autore per le teorie emozionaliste, nel cui filone si inserivano Riccoboni e Sainte-Albine, e il suo allineamento con la teoria antiemozionalista di François Riccoboni: «I sentimenti veri si impossessano con troppa facilità del cuore e così facendo finiscono con l’inibire o falsare quelle espressioni che, nelle intenzioni dell’attore, avrebbero dovuto rafforzare» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica,* cit., p. 387).

[6.5] Così si esprimeva Engel: «I gesti analoghi traggono origine in parte dall’istinto dell’anima che tende a ricondurre, ad assimilare alle idee sensibili quelle che tali non sono e quindi a riprodurre figuratamente, per mezzo di immagini, i suoi effetti non immediatamente sensibili» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 384) Tra gli esempi, viene posto quello dell’andatura che segue il succedersi rapido dei pensieri, e che dunque rende visibile, attualizza un movimento astratto che si sta svolgendo nella mente.

[6.6] L’analisi della gestualità tramite il ricorso alle figure retoriche era già presente in Engel, che allargava il circolo anche alla metonimia, alla sineddoche e all’ironia. Un esempio di uso metonimico del gesto veniva fornito dalla figura del servitore che, mentre allude alle potenziali percosse che riceverà dal padrone per le malefatte compiute, si tocca la schiena con la mano, mostrando «l’effetto in luogo della causa». (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 382)

[6.8] Nella descrizione della gestualità legata all’innamoramento possiamo notare come ad emergere sia una dimensione attiva. Non c’è solo contemplazione dell’amato, ma desiderio di possederlo, e questo si traduce, visivamente, in una serie di linee che, dal soggetto, conducono all’oggetto del sentimento. Tutto il corpo tende nella direzione dell’innamorato, come se la vicinanza fisica, oltre a creare una comunicazione tra i corpi, la creasse anche tra le anime. Nell’odio, al contrario, le linee si muovono in direzione opposta rispetto all’oggetto della passione, quasi che all’allontanamento fisico corrispondesse anche l’allontanamento del pensiero dell’oggetto.

[6.10] Se il sentimento da cui siamo occupati non prevede o non permette una reazione contro corpi esterni all’individuo, si verifica un ripiegamento del corpo su sé stesso, allo stesso modo con cui l’anima è tutta ripiegata nella sua interiorità. Questa differenza separa la gioia dalla tristezza. Se, nel caso della seconda, il desiderio di esternazione si coniuga con un desiderio di comunicazione e propagazione del sentimento agli altri, la tristezza non vuole avere alcun impatto sull’orizzonte esterno, che viene rifiutato per paura di aggravare lo stato in cui si versa.

[6.11] Salfi, sulla scorta di Engel, si allontana da una tassonomia che, impostata da Descartes, era arrivata fino a Hume, estromettendo il Desiderio dall’orizzonte delle passioni. Ne *Les passions de l’âme* esso veniva individuato come passione a sé declinata verso l’avvenire, mentre in Salfi si presenta come tratto sovrapposto all’Amore e all’Odio, conferendo loro un dinamismo, un impulso all’azione del tutto inediti. La cooperazione dunque nasce dalla sovrapposizione di una passione con il desiderio. Evidente dunque l’influsso della ripartizione operata da Engel in affetti contemplativi (affetti dell’intelletto) e affetti desiderativi, che si ripercuote nel binomio imitazione / cooperazione. Si veda quanto affermato da Engel: «Distinguo pertanto due specie di affetti. Perché l’attività dell’anima può risolversi nella contemplazione di uno stato di fatto oppure nell’anelito verso ciò di cui vorremmo appropriarci. Definisco desiderio quest’ultima specie di attività dell’anima, che sola ci rende effettivamente consapevoli delle nostre forze, laddove nel primo caso non facciamo altro che subire, accogliere passivamente impressioni» Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 402.

[6.12] Salfi sottolinea le differenze di utilizzo tra *cooperativi* e *imitativi* ponendo come esempio una situazione in cui si richieda la fuga da un oggetto o la minaccia di esso. Gli organi non possono indugiare nella pittura dell’oggetto o nella pittura del sentimento provato dal soggetto, e allora si renderà necessaria la cooperazione, che dà l’impulso all’azione. La preoccupazione risiede primariamente nell’intervento sulla realtà esterna (attraverso la fuga o lo scontro), poi sulla realtà interiore e, solo in seguito, magari all’interno del resoconto dell’accaduto a un interlocutore, si può fare uso di gesti pittorici o imitativi per descrivere l’oggetto o il proprio sentire in rapporto all’oggetto. L’esempio dell’uomo in fuga era presente anche in Engel: «È dunque sbagliato il disegno di Lairesse che rappresenta un uomo che non è ben chiaro se sia già stato morso o stia per essere morso da un serpente; l’individuo in questione, che è in procinto di darsi alla fuga, tiene ancora il piede in terrà in prossimità del serpente, laddove quel piede dovrebbe essere immediatamente ritratto, come si ritrae il dito dalla fiamma quando ci si scotta» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 421).

[6.13] Salfi sottolinea la possibilità di simultaneità di cooperazione e imitazione, inserendosi nel solco delle riflessioni engeliane, che contemplavano la coesistenza di espressione e rappresentazione. Questo si verifica perché il succedersi delle passioni è talmente rapido che alcuni organi reagiscono più lentamente degli altri al mutamento del sentimento e quindi, mentre una componente è ancora impegnata nella cooperazione, l’altra è già passata all’imitazione. È il caso di passioni che investono le braccia, le gambe, la persona, organi che, rispetto ad esempio al viso, impiegano più tempo nel passare da una posa all’altra, e quindi sembrano ostacolare la pronunciazione successiva.

[6.14] Il gesto, al contrario del linguaggio verbale, fondato sulla successione lineare, può essere scisso in unità minimali simultanee. In questo senso, la pronunciazione verbale consente di esprimere la coesistenza di passioni diverse, dislocate in organi differenti.

[6.15] Si legga quanto affermato da Engel: «Se poi considera la gelosia dell’amore, allora si troverà dinanzi a un autentico Proteo che non ha mai una forma sua propria e che ad ogni istante ne assume una diversa. Otello infuria, piange, sogghigna, scruta diffidente, si lamenta, sviene, colpisce, uccide: queste sono tutte espressioni proprie della gelosia, eppure quanto sono infinitamente discordanti e multiformi! Quanto poco simili a se stesse ad ogni istante!» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 436-437). Sulla figura di Otello si veda anche quanto scritto da Home: «He is resolved to put her to death, but he will not shed her blood, not so much as ruffle her skin» (Henry Home, *Elements of Criticism*, cit., p. 178). Non è un caso che anche Manzoni, per sottolineare come le unità aristoteliche ostacolino lo sviluppo del carattere, prenderà il considerazione il diverso trattamento a cui è soggetta la gelosia nell’*Otello* di Shakespeare e nella *Zaïre* di Voltaire nella *Lettre à* *Monsieur Chauvet sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820).

[6.18] Si veda la definizione di ipotiposi fornita da Dumarsais: «L’hypotypose est un mot grec qui signifie image, tableau. C’est lorsque dans les descriptions on peint les faits dont on parle, comme si ce qu’on dit étoit actuèlement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu’on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour les tableaux», in Dumarsais, *Les Tropes*, publiées avec une introduction de Gérard Genette, Genève, Slatkine Reprints, 1967, tome I, p. 151.

[6.19] Salfi fa propria la visione prospettata ha Hume, che affronta il tema delle passioni nel *Trattato sulla natura umana* (1738) e nella già menzionata *Dissertazione sulle passioni*. Se da una parte nella sua trattatistica sono ancora vivi molti retaggi cartesiani (quale la presenza degli spiriti animali e certe analogie nella tassonomia), dall’altra il filosofo scozzese ha saputo cogliere il fenomeno nel suo dinamismo, cosa che Descartes non erano riuscito a fare. Tale mobilità del fenomeno passionale si concretizza nell’individuazione della natura mista di ogni passione, che risente sempre della persistenza della passione precedente o delle prime tracce della passione che le succederà

[6.20] Pierre Corneille, *Cinna*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, préface de Raymond Lebègue, presentation et notes de André Stegmann, Paris, Seuil, 1963, I, 3, vv. 159-163, p. 271.

[6.21] Salfi riporta le critiche mosse da Engel a Dorat che, all’interno de *La déclamation* *théâtrale*, aveva inserito la battuta pronunciata da Michel Baron nel ruolo di Cinna nell’omonima tragedia di Racine: «Et dans un même instant, par un effet contraire, sachez pâlir d’horreur et rougir de colère», Claude-Joseph Dorat, *La déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants, précédé d’un discours, et de notions historiques sur la danse. Nouvelle Édition*, Paris, Sébastien Jorry, 1767, chant I, p. 71. Egli, parlando dei congiurati che muovevano contro Augusto, aveva saputo far succedere al pallore dettato dal terrore, il rossore mosso della collera, utilizzati in funzione analogica per dipingere lo stato emotivo dei congiurati. Engel aveva rilevato l’impossibilità, da parte del corpo, di passare così rapidamente da una passione all’altra. In primo luogo, questo passaggio sarebbe stato impedito dal trucco dell’attore. In secondo luogo, anche nel caso in cui Baron vi fosse riuscito, la scelta non sarebbe stata degna di lode, perché il sentimento dominante da trasmettere sarebbe stata la speranza: «Non vuole infonderle nell’anima speranza e coraggio? E non è egli stesso pieno di speranza e di coraggio? Come potevano permettere questi sentimenti che nella sua anima quelli opposti della collera e dell’orrore raggiungessero una potenza tale da manifestarsi così rapidamente e attraverso i loro effetti più violenti?» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 481-482). Salfi in questo caso sembra prendere le parti di Dorat nell’apprezzamento nei confronti della *performance* di Baron, affermando tuttavia che il problema si sarebbe facilmente risolto attraverso la coesistenza tra gesti analoghi, aventi per referenti la collera e il terrore dei congiurati, e gesti cooperativi, volti a comunicare a Emilia il sentimento di speranza che lo animava.

[6.22] «Infatti nel seguente periodo: - Il pretore del popolo romano stava in piedi calzato di sandali - non bisogna mimare Verre inclinato che si appoggia alla donnina, o nel seguente: - Veniva fustigato nel mezzo del foro di Messina - non bisogna imitare il movimento di torsione dei fianchi che è usuale quando si è esposti alle percosse […]», Marco Fabio Quintiliano, *La formazione dell’oratore*, cit., vol. III, Libro XI, 3, 90, p. 1895. Si veda quanto affermato da Engel: «Dunque ciò che Quintiliano vuole vedere rappresentati sul pulpito e sulle scene non sono gli oggetti esterni sensibili di cui stiamo parlando, né i sentimenti altrui, da cui scaturisce il nostro particolare sentimento, bensì proprio il nostro sentimento attuale, o per dirla altrimenti: Quintiliano non vuole che si rappresentino sensibilmente gli oggetti a cui pensiamo, bensì i sentimenti che proviamo mentre pensiamo a questi oggetti» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 480).

**Capitolo VII**

[7.1] La scelta di Salfi di conferire un ruolo visibilmente prioritario al gesto piuttosto che alla pronunciazione vocale risiede nella volontà di stabilire dei precetti per insegnare il mestiere dell’attore. Imitare i gesti dell’innamorato consentiva di inscenare la parte dell’innamorato anche a chi non fosse penetrato dal sentimento amoroso; conoscere le reazioni somatiche della collera e saperle riprodurre significava non affidare la messa in scena a sentimenti effimeri, che potevano fare il successo di una recita, ma condannare al fallimento la successiva e che, soprattutto, dipendevano dal genio dell’attore. Questa impostazione, già largamente adottata nella trattatistica teatrale tedesca (Lessing, Engel), risente del pensiero di Edmund Burke, autore del testo *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757), la cui recensione, scritta da Mendelssohn, comparve tra le pagine della *Bibliothek der schönen* *Wissenschaften und der freyen Künste* nel 1758. La rivista era frutto della collaborazione, oltre che di Mendelssohn, anche di Nicolai e Lessing. Nella quarta sezione dell’opera, Burke evidenzia in particolare la stretta interdipendenza che lega corpo e anima. Da questo ne consegue che il corpo, spinto per qualche ragione a un certo movimento, può provocare il prorompere di una passione analoga nell’anima, allo stesso modo con cui un’emozione interna crea un corrispettivo sul piano somatico. Burke in questo modo apre la strada a quanti, nell’ambito della trattatistica teatrale, insinueranno la possibilità di ricreare le passioni sulla scena, mimandone solamente i segni fisici, legittimando in termini filosofici la possibilità dell’antiemozionalismo.

[7.2] «Infatti ogni emozione ha ricevuto dalla natura come un’espressione del volto, un suono e un gesto; ogni parte del corpo dell’uomo, ogni espressione del suo viso e il suono di ogni sua parola, come le corde della lira, producono un suono corrispondente all’emozione che li tocca» (Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, cit., Libro III, 57, 216, pp. 366-367). Il passo è citato anche in Francesco Mario Pagano, *Discorso sull’origine e natura della poesia*, cit., cap. II, p. 6.

[7.3] Anche Engel, designandosi analista di mimica, aveva preso le distanze dalla figura del filosofo: «L’analista di mimica che ha a che fare esclusivamente con le manifestazioni esteriori delle passioni, non deve in generale seguire troppo da presso il filosofo né conformarsi troppo scrupolosamente alle sue spiegazioni e partizioni. Perché per il filosofo c’è unità, laddove per l’analista di mimica c’è molteplicità», Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 435. La frase rieccheggia inoltre dell’affermazione programmatica di Descartes a proposito della sua opera *Les passions de l’âme*: «[…] mon dessein n’a pas été d’expliquer les Passions en Orateur, ni même en Philosophe moral, mais seulement en Physicien» (René Descartes, *Response à la seconde lettre*, in *Id.*, *Le passioni dell’anima,* cit., p. 110). Si veda anche quanto scritto nelle *Lettere stelliniane*: «Mi guardi il cielo dell’inselvarmi nella molteplice divisione degli affetti proposta dai filosofi. È impossibile noverarli tutti, non che ridurli a certe classi, varii tanto, quanto sono varii gli oggetti che li destano, la costituzione dell’animo che vi è commosso, varie e pressoché infinite le maniere con cui possono gli uni cogli altri rimescolarsi e confondersi» (Luigi Mabil, *Lettere stelliniane e prospetto della dottrina stelliniana intorno all’origine e al progresso dei costumi del Cav. Luigi Mabil*, Padova, Coi tipi della Minerva, 1832, p. 87).

[7.5] Salfi individua una scala ascendente della passione che, a seconda dell’intensità, si muta in trasporto e entusiasmo, fino a degenerare in furore e fanatismo. Una progressione simile era già prospettata da Francesco Soave all’interno delle *Istituzioni di Logica e Metafisica,* dove veniva sottolineato come dallo stato di indifferenza si passasse al sentimento, poi alla passione vera e propria, «indi al *trasporto* e all’*entusiasmo*, e finalmente al *fanatismo*, al *furore*, alla *manìa* […]» (Francesco Soave, *Istituzioni di Metafisica*, Pisa, presso Sebastiano Nistri, 1814, Parte prima, pp. 144-145)

[7.6] Salfi si attiene alla tassonomia del sistema passionale che si era imposta a partire da Descartes, fondata su una serie di opposizioni binarie, da cui far discendere le passioni secondarie.

[7.7] Pur essendo evidente il retaggio cartesiano di una tale definizione, una fonte più vicina va rintracciata nel saggio di Francesco Mario Pagano, *Discorso sull’origine e natura della poesia*, in cui si parlava del corpo umano come «macchina», paragonandolo a uno strumento a corde (evidente l’influenza di Hume): «L’uomo nelle violente passioni è poeta e cantore. La sua macchina considerar si può come un istrumento da corde. Le sensazioni son simili a’ tuoni. Quando le corde son tese e le vibrazioni più forti, riescon più acuti i tuoni. Così del pari le fibre più tese e gagliardamente vibrate generano le più vive sensazioni». In Francesco Mario Pagano, *Discorso sull’origine e natura della poesia,* In Francesco Mario Pagano, *Discorso sull’origine e natura della poesia*, cit., cap. II, p. 3. L’introduzione della pigrizia all’interno del sistema delle passioni si caratterizza come un’innovazione rispetto alla tassonomia elaborata a partire da Descartes. Il fatto che Salfi la inserisca tra le passioni potrebbe sembrare una contraddizione, visto che precedentemente aveva sottolineato come lo stato passionale si connotasse come violento e straordinario. Tuttavia anche la pigrizia può assumere i tratti di un atteggiamento ostinato, di un volontario rifiuto di ogni impulso all’azione. Già Engel aveva tratteggiato le caratteristiche del pigro, individuando come emblematici: «una testa che non si tiene retta sulla cervice, ma ricade avanti sul petto; le labbra dischiuse che lasciano cadere il mento; gli occhi con la pupilla per metà nascosta dalle palpebre; le ginocchia piegate; il ventre sporgente; i piedi rivolti verso l’interno; le mani conficcate nelle tasche o addirittura le braccia che ricadono penzoloni» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica,* cit., p. 391).

Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., canto IV, vv. 107-108, p. 126.

[7.8] Dante Alighieri, *Purgatorio*, cit., canto IV, vv. 121-122, p. 127.

[7.11] L’ammirazione si accomuna con la pigrizia per l’atteggiamento di staticità che caratterizza il corpo. Tuttavia se nel caso precedente tutti gli organi manifestavano un completo disinteresse per il fuori, ora l’immobilità è data da un interesse troppo forte, quanto improvviso, per un oggetto o un individuo. Descartes faceva discendere questa immobilità («[…] le corps demeure immobile comme une statue») dal fatto che gli spiriti, tutti rivolti verso il luogo che conserva l’impressione dell’oggetto, non riescono ad arrivare ai muscoli che danno l’impulso al movimento. Si veda René Descartes, *Le passioni dell’anima*, cit., art. LXXIII, p. 224.

[7.12] La sollecitazione di impulsi diversi provoca in noi l’*incertezza*, che si connota come uno stato di irrequietezza provocato dall’insinuarsi del dubbio. In termini cinetici, essa si traduce in un procedere inquieto avanti e indietro, che segue la transitorietà dei pensieri e la provvisorietà delle decisioni prese. Ha dunque un impatto particolarmente forte sull’incesso. Quella dell’incertezza è dunque una frase transitoria necessaria perché si possa deliberare se quello che si prova per l’oggetto in questione è odio o amore. Come afferma Engel, «Così come l’intelletto, quando in luogo di un’idea che considera alla stregua di una verità e in cui si è acquietato, deve accogliere un’idea totalmente opposta, deve necessariamente passare prima attraverso il dubbio; analogamente il cuore, dovendo improvvisamente trascorrere dalla quiete a una qualunque data passione, deve necessariamente prima attraversare uno stato di confusione» Johann Jakok Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 551.

Dante, *Inferno*, cit., canto II, vv. 37-39, p. 53.

[7.13] L’autore delle *Lettere sulla mimica* forniva come esempio la condizione di Amleto, che «medita sui pro e i contro del suicidio» (*ivi*, p. 395), distinguendo la sua attitudine da quella del «freddo moralista», intento a vedere solo i risvolti intellettuali della questione.

[7.14] Dante, *Inferno*, cit., canto II, v. 4, p. 46.

[7.15] Nella venerazione invece la postura tende all’abbassamento, in analogia con la sensazione di inferiorità che si percepisce rispetto a un oggetto o a un individuo. Questa inclinazione verso il basso veniva ravvisata anche da Le Brun a proposito delle sopracciglia e dei lati della bocca: «Cet abaissement de sourcils et de la bouche marque la soumission et le respect que l’âme a pour un objet qu’elle croit au dessus d’elle», in Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l’expression générale et particulière*, cit., p. 5.

[7.17] Per usare dei termini propri alla semiotica teatrale, potremmo parlare, a proposito dell’amore, di *deissi prossimale*, ossia di un movimento di avvicinamento verso il corpo dell’altro (Keir Elam, *Semiotica del teatro*, traduzione di Fernando Cioni, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 78). Tuttavia occorre notare come l’innamorato si serva di una gestualità di natura deittica anche quando l’oggetto dell’amore è assente, e dunque è dato parlare di *deissi orientata verso il fantasma* (*ivi*, p. 149).Il corpo si atteggia come se l’amato fosse lì, in quel momento, e dunque non solo il pensiero, ma anche gli organi del corpo sviluppano una particolare tensione. Descartes faceva risalire questa attitudine fisica al movimento degli spiriti, che incitano l’anima «à se joindre de volonté aux objets qui paroissent lui estre convenables» (René Descartes, *Le passioni dell’anima*, cit., art. LXXIX, p. 232). Engel tratteggia questo atteggiamento apportando come esempio la postura di Giulietta nella messa in scena della tragedia shakespeariana da parte di Gotter: «Prendiamo in esame, se le va, un altro più nobile esempio! Si figuri Giulietta – nell’opera di Gotter e Benda – che mentre aspetta Romeo esclama: «Ascolta! Un passo!» Che atteggiamento crede che assumerà Giulietta in questo momento? Sicuramente quello che mi accingo a descriverle: tenderà l’orecchio insieme a tutto il corpo – che non osa muovere di un passo per timore di non riuscire a sentire più quel suono – nella direzione da cui proviene il rumore» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica,* cit., p. 418).

[7.18] A questo proposito si rimanda a quanto scritto nelle *Lettere stelliniane*: «Questa pienezza di grato senso si spande fuori, esilara gli occhi e la fronte, tutti i lineamenti del viso; si diffonde sugli altri, e ripercossa ritorna a noi ad aumentare il nostro giubilo» Luigi Mabil, *Lettere stelliniane e prospetto della dottrina stelliniana intorno all’origine e al progresso dei costumi del Cav. Luigi Mabil*, cit., p. 99.

[7.20] L’espressione «laetitia gestiens» è contenuta in Marco Tullio Cicerone, *Le Tuscolane*, a cura di Fabio Demolli, testo latino a fronte, Milano, Bompiani, 1993, IV, 13, p. 234.

[7.21] Il pallore del volto veniva individuato come tratto caratteristico già in Descartes, che lo attribuiva al fatto che il sangue, scorrendo lentamente, si facesse freddo e denso e tendesse ad abbandonare le vene lontane, quali quelle del viso. (René Descartes, Le passioni dell’anima, cit., art. CXVI, p. 286).

L’individuo soggetto a tale passione cerca di sfuggire il contatto con l’altro, ricercando la solitudine.

La tristezza può declinarsi o in una totale afasia, oppure in un parlare delirante. Salfi individua come caratteristiche di questo stato la situazione di Fedra, Saul e Mirra. Guardando alla Mirra alfieriana, sin dal primo atto le forme della malinconia si manifestano nei termini che abbiamo osservato. Riportiamo qui le parole pronunciate dalla madre per descrivere il sentimento di cui è preda la figlia: «CECRI. […] una muta, una ostinata ed alta / malinconia mortale appanna in lei / quel sì vivido sguardo; e, piangesse ella!… / Ma, innanzi a me, tacita stassi; e sempre / pregno ha di pianto, asciutto sempre ha il ciglio. / E invan l’abbraccio; e le chieggio, e richieggio, / invano ognor, che il suo dolor mi sveli: / niega ella il duol; mentre di giorno in giorno / io dal dolor strugger la veggio» (Vittorio Alfieri, *Mirra*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., I, 1, p. 460).

Gli elementi caratteristici sono dunque quelli dell’ostinato mutismo, l’inclinazione al pianto, il rifiuto del confronto con l’altro. E, nelle parole del futuro sposo Peréo, «PERÉO: [...] in volto / d’alto pallor si pinge; de’ begli occhi / dono a me mai non fa; dubbj, interrotti, / e pochi accenti in mortal gelo involti / muove; nel suolo le pupille, sempre / di pianto pregne, affigge; in doglia orrenda / sepolta è l’alma; illanguidito il fiore / di sua beltá divina: – ecco il suo stato» (ivi, II, 1, vv. 42-49, p. 473).

Oltre al pianto, nella descrizione qui proposta emerge anche il languore e l’impallidirsi del volto.

A proposito delle manifestazioni di tristezza presso la Fedra raciniana, riportiamo qui un passo in cui la sposa di Teseo descrive il suo stato e la passione che la opprime: «PHÈDRE. Je ne me soutiens plus, ma force m’abandonne. / Mes yeux sont éblouis du jour que je revois, / Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi» Jean Racine, *Phèdre*, in *Id.*, *Théâtre complet*, Édition d’Alain Viala et Sylvaine Guyot, Paris, Classiques Garnier, 2014, I, 3, cit., p. 842. Ritroviamo dunque la spossatezza del corpo e la conseguente impossibilità di movimento e, poco dopo, si ripresenta l’elemento del pianto («Et mes yeux malgré moi se remplissent des pleurs»).

[7.22] In questo caso la deissi è tuttavia di tipo *distale* (Keir Elam, *Semiotica del teatro*, cit., p. 78), in quanto tutti gli organi del corpo, in un atteggiamento di rifiuto per un oggetto o un individuo, presente o assente che sia, sono in posizione di allontanamento. Descartes sottolineava come questa aspirazione alla separazione fosse dettata dal movimento degli spiriti, che incita l’anima a allontanarsi dagli oggetti visti come nocivi. (René Descartes, *Le passioni dell’anima*, cit., p. 232, art. LXXIX).

[7.23] Significativo, a proposito dell’orgoglio, l’aneddoto raccontato da Engel: «Ekhof, già incurvato dall’età, non dimenticava mai quando interpretava personaggi orgogliosi, ciò che il carattere del personaggio esigeva; ancora dietro le quinte, fintantoché l’occhio dello spettatore riusciva a scorgerlo, teneva la cervice ritta; quindi tornava improvvisamente ad essere l’ometto gobbo e raggrinzito che era e che tutto si sarebbe pensato potesse essere fuorché un attore» Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 461.

[7.25] «come il pazzo ha un’espressione insolente e minacciosa, la fronte accigliata, lo sguardo torvo, il passo nervoso, le mani irrequiete, il colorito alterato, il respiro affannoso e frequente, così l’adirato ha gli occhi accesi e fiammeggianti, il viso arrossato per via del sangue che sale e ribolle fin dai precordi, le labbra tremanti, i denti serrati, ispidi e dritti i capelli, il respiro faticoso e stridente, le articolazioni contorte e scricchiolanti, la voce spezzata e confusa mista di gemiti e brontolii, frequenti colpi delle mani, un pestar la terra coi piedi, mentre dal corpo tutto eccitato «schizzano grandi e minacciosi segnali»: turpe e orrendo è l’aspetto di un uomo sfigurato dall’ira». In Lucio Anneo Seneca, *L’arte di non* *adirarsi*, cura e traduzione di Mario Scaffidi Abbate, Roma, Newton Compton, 2007, I, 1, p. 37;

Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto VI, v. 24, p. 182.

[7.26] «Ma quando la mente è commossa da più violento terrore, vediamo l’anima tutta consentire attraverso le membra, e sudore quindi e pallore affiorare per tutto il corpo, e incepparsi la lingua e la voce languire, oscurarsi gli occhi, ronzare le orecchie, mancar le ginocchia, infine per il terrore dell’animo vediamo spesso crollare gli uomini», Tito Lucrezio Caro, *La natura*, a cura di Armando Fellini, Torino, UTET, 1997, III, vv. 152-158, pp. 208-209.

[7.27] Si veda quanto affermato da Le Brun a proposito dell’orrore: «[…] le sourcil sera encore plus foncé que dans la première action, la prunelle au lieu d’être située au milieu de l’œil, sera située au bas, la bouche sera entr’ouverte, mais plus serrée par le milieu que par les coins qui doivent être comme retirés en arrière. Se formeront par cette action des plis aux joues, le couleur du visage sera pâle, et les lèvres et les yeux un peu livides», Charles Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l’expression générale et particulière*, cit., p. 13.

[7.28] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto III, vv. 22-30, pp. 81-82;

Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto III, vv. 100-105, pp. 93-94.

[7.29] Il Conte Ugolino veniva menzionato come emblema della disperazione anche in Engel, dove veniva illustrato tramite la descrizione di una stampa inglese di Joshua Reynolds: «[…] se osserviamo la nota stampa inglese che ritrae Ugolino, emaciato e mezzo morto dalla fame, nessuno potrà negare che quella è l’espressione della disperazione, ma lo è altrettanto il ritratto di un suicida tratteggiato da Da Vinci: e tuttavia non è possibile individuare la sia pur minima somiglianza tra i due, né nell’espressione del volto né nella postura», in Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 438. Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XIII, v. 5, p. 982

[7.30] La citazione dantesca corretta è: «ambo le man per lo dolor mi morsi» (Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XIII, v. 58, p. 989). Salfi cita in realtà un’espressione ricavata da Tasso (Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, canto IV, 1).

[7.31] Dante Alighieri, *Inferno*, cit., canto XXXIII, vv. 73-78, pp. 991-992.

[7.34] La passione che più delle altre assume forme di gradazione differenti è la gelosia, perché accoglie ora i tratti della tristezza, ora quelli dell’ira, del timore, dell’incertezza o dell’orrore. Prendiamo il caso di Otello. Nella scena prima, atto IV, in seguito alla dichiarazione di Iago che Desdemona e Cassio hanno giaciuto insieme, la didascalia che riguarda Otello indica il seguente movimento: «*Sviene*» (William Shakespeare, *Otello*, in *Id.*, *Teatro completo di Shakespeare. Le tragedie,* Volume IV, a cura di Giorgio Melchiori, Milano, Mondadori, 1976, IV, 1, p. 455). La gelosia sembra dunque assumere i tratti della disperazione. Emblema della natura multiforme della gelosia è la scena dell’uccisione di Desdemona (V, 2). Le transazioni dalla venerazione amorosa all’odio sono rapide tanto che al bacio farà presto seguito il soffocamento.

[7.35] L’ammissione dei limiti del progetto di catalogazione costituisce un *leitmotiv* anche all’interno delle *Lettere sulla mimica* di Engel. Nella lettera XLII, ad esempio, in risposta alle possibili rimostranze del suo interlocutore, che probabilmente auspicherebbe da parte sua a una trattazione più dettagliata delle espressioni corrispondenti alle sfumature passionali, obietta: «Con quanta precisione dovrebbe essere possibile determinare le differenze proprie della maniera di procedere delle idee, che io ho indicato solo in generale, come pure le differenze che occorrono nelle modificazioni esteriori prodotte dal riso, dal pianto, dal tremore, e via di questo passo; con quanta esattezza dovrebbe essere possibile individuare nelle prime il rapporto tra le differenti condizioni, nelle seconde il grado e le sfumature, se i risultati non dovessero risultare dappertutto o estremamente imprecisi, o anche di tanto in tanto totalmente inesatti!» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 566). Ogni discorso sul gesto deve dunque essere formulato nel segno dell’approssimazione, nella consapevolezza che è in tale impermeabilità alla razionalizzazione che risiede la sua forza espressiva sul luogo della scena. Considerato in quest’ottica, il gesto sfugge al paragone con le pose immobilizzate individuate da Le Brun o dalla fisiognomica.

**Capitolo VIII**

[7.3] Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura scultura ed architettura*, Roma, presso Saverio Del Monte editore proprietario, 1844, vol. 1, libro II, cap. I, p. 176.

Domenico Barone, marchese di Liveri (1685-1757), nato come attore dilettante in seno al Collegio gesuitico dei Nobili, aveva cominciato a far rappresentare le sue commedie da compagnie di filodrammatici all’interno del suo palazzo a Liveri. Era poi diventato il commediografo prediletto del teatro di corte di Carlo di Borbone e ispettore al Teatro San Carlo. In questi termini Salfi parla delle sue messe in scena all’interno del *Saggio storico-critico della commedia italiana*: «Si vedevano a un tempo diversi gruppi di persone, ciascuno occupato esclusivamente de’ suoi negozii particolari. Diderot tentò poscia di mettere in voga alcune di tali pratiche; ed a lui fu attribuito da taluni una parte di quella gloria che al Liveri era principalmente dovuta» (Francesco Saverio Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, cit., p. 42) Particolare rilievo veniva assegnato alla sua «arte di rappresentare», ossia all’attenzione da lui prestata alla gestualità degli attori e alla concertazione delle scene, che si sviluppavano su più piani simultanei. Questo faceva di Domenico Barone un precursore delle tecniche utilizzate da Goldoni e Diderot, che infatti ne fanno menzione, l’uno nella prefazione al *Filosofo inglese*, l’altro all’interno del *Paradoxe sur le comédien*. Per un approfondimento sulla figura di Domenico Barone, si veda Francesco Cotticelli, *Intorno al Liveri e a Partenio*, in Domenico Barone, Marchese di Liveri, *Il Partenio*, a cura di Francesco Cotticelli, «Biblioteca Pregoldoniana», n° 16, Venezia, Lineadacqua edizioni, pp. 9-19.

[7.4] L’insistenza sull’influenza che il carattere nazionale aveva sulle opere letterarie era presente nell’opera *De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales* di Madame de Staël, citata da Salfi all’interno della *Selva per la declamazione* (Ms. XX. 43 (II), 122*v*), dove viene riportato il seguente passo: «Les italiens ont de l’invention dans les sujets, et de l’éclat dans les expressions, mais les personnages qu’ils peignent ne sont point caractérisés de manière à laisser des profondes traces, et les douleurs qu’ils représentent arrachent peu des larmes», Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales,* in *Ead*., *Œuvres complètes*, tome quatrième, Bruxelles, Louis Hauman & C., M DCC XXX, p. 176.

[7.5] Engel si soffermava sulla vivacità e la potenzialità espressiva della gestualità dell’italiano nella lettera VIII, descrivendo la pantomima che mette in atto per mettere in guardia qualcuno, oppure il gesto che indica non curanza rispetto a una minaccia o un ammonimento. Si veda Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 382-383. La riflessione continuava anche nella lettera seguente: «Prendendo a modello l’attore italiano, l’attore tedesco finirebbe con l’imbattersi in espressioni che sono frutto della maggiore irruenza delle passioni e che pertanto possono darsi solo in quei paesi situati più a Mezzogiorno, dove il sangue è più caldo; espressioni che però anche noi, proprio in virtù di tale loro eccesso di verità, siamo in grado di comprendere immediatamente» (ivi, p. 384).

[8.7] «Comme le Ris n’est jamais causé par les plus grandes Ioyes, ainsi les larmes ne viennent point d’une extrême Tristesse, mais seulement de celle qui est médiocre et accompagnée ou suivie de quelque sentiment d’Amour ou aussi de Ioye» (René Descartes, *Le passioni dell’anima*, cit., art. CXXVIII, pp. 303-305).

[8.8] Il modello del cortigiano prospettato dalla trattatistica cinquecentesca, *in primis* ne *Il Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione, apriva la strada a un parallelo con l’arte della recitazione: alla scena teatrale si sostituiva la scena della società, dove le virtù sovrane sono *grazia* e *sprezzatura*. Come scrive Castiglione, «Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l’hanno, trovo una regola universalissima, la quale mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi» (Baldassar Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Introduzione di Amedeo Quondam, Note di Nicola Longo, Milano, Garzanti, 2006, cap. XXVI, pp. 59-60). Le indicazioni di Castiglione risultano bel lontani dalla spontaneità nell’espressione delle passioni ricercata da Salfi. A proposito si legga la sezione *La recitazione negli esperimenti umanistici e nelle rappresentazioni di corte* contenuta in: Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, cit., pp. 70-75.

[8.10] Impossibile non relazionare la riflessione che Salfi fa a proposito della nascita di passioni nuove nei personaggi moderni con l’apertura del suo repertorio tragico alla tematica amorosa con la scrittura della *Francesca da Rimini* nell’esilio parigino. Il mancato adeguamento delle passioni portate in scena alla sensibilità di un pubblico moderno era uno dei cardini della critica rivolta dai romantici all’Alfieri. Come scriveva Niccolini all’interno di un articolo pubblicato nel *Conciliatore*, non era giusto prendere per assunto quello che in tanti affermavano, cioè «[…] che dopo Alfieri non sia più lecito compor tragedie in Italia, quando pur fosse vera in una parte, nol sarebbe assolutamente nell’altra» (n. 79, 3 giugno 1819. In a cura di Vittore Branca, *Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario*, cit., p. 670). L’autore dell’articolo indica dunque una nuova via per il tragico italiano: «[…] l’Alfieri occupato delle pubbliche passioni, delle pubbliche calamità, degli enormi misfatti, raro o non mai seppe o volle discendere alle private virtù, alle tenere passioni, alle peripezie della natura e dell’amore» (ivi, pp. 671-672). L’astigiano si era lasciato dietro una lunga fila di soggetti, non penetrando mai nella sfera delle passioni private, prima fra tutte l’amore, e non indugiando mai sull’elemento patetico.

[8.13] Particolarmente suggestivo il giudizio formulato da Salfi su Antonio Canova, autore di sculture che «hanno tutto dell’antico, fuorchè l’età». Le sue opere non sono frutto di una pedissequa imitazione, ma hanno saputo ricreare la bellezza dell’antico pur restando all’interno di una sensibilità moderna. Impossibile non pensare al poemetto *Le Grazie* (1814) di Ugo Foscolo, ispirato all’omonima opera dello scultore veneto.

[8.15] «Les livres ne présentent point de modèle aux yeux, mais ils en offrent à l’esprit: ils donnent le ton à l’imagination et au sentiment; l’imagination et le sentiment le donnent aux organes. L’actrice qui lirait dans Virgile: *-* *Illa graves oculos conata attollere, rursùs / Deficit… / Ter sese attollens, cubitoque innixa levavit, / Ter revoluta toro est, oculisque errantibus alto / quaesevit coelo lucem, ingemuitque reperta.*- L’actrice qui lirait cette peinture sublime, apprendrait à mourir sur le theatre» (Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, cit., pp. 84-85).

[8.17] «La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell’azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile. Allo stesso modo anche la poesia può utilizzare nelle proprie imitazioni progressive solo un’unica qualità dei corpi, e deve pertanto scegliere quella che suscita la più sensibile immagine del corpo dal punto di vista di cui si serve», Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 63.

[8.19] Il Sacrificio di Ifigenia rappresentato da Timante (V-IV sec. a. C) veniva menzionato anche da *Lelio* all’interno del *Dell’arte rappresentativa*. Il dipinto diveniva l’esempio di come fosse possibile individualizzare la passione a seconda del soggetto («In cento un sol dolor vario pingesti»). In Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. 4, v. 63, p. 67. In Lessing il dipinto si ergeva a emblema dell’impossibilità di rappresentare con le immagini la forza brutale di certi sentimenti umani. Così si esprimeva a proposito di Timante: «Egli sapeva che lo strazio che si addiceva ad Agamennone in qualità di padre si manifesta con stravolgimenti del volto che sono comunque brutti. […] Ciò che non poteva dipingere, lo lasciò indovinare. In breve, questo nascondimento è un sacrificio che l’artista fece alla bellezza». Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 28.

**Capitolo IX**

[9.1] La nozione di bella natura ricopriva un ruolo fondante all’interno dell’estetica di Batteux, che la distingueva dalla natura realisticamente intesa: «Sur ce principe, il faut conclure que si les arts sont imitateurs de la nature, ce doit être une imitation sage et éclairée qui ne la copie pas servilement, mais qui choisissant les objets et les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles: en un mot, une imitation, où on voit la nature, non telle qu’elle est en elle-même, mais telle qu’elle peut être, et qu’on peut la concevoir par l’esprit», Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, cit., p. 91.

[9.4] Sull’immutabilità del paradigma di bella natura, si legga Batteux: «Si le fond essentiel des arts a été revêtu de différentes formes, dans les différents temps, chez les différents peuples qui ont des décences d’institutions, des préjugés, des modes, des caprices qui varient, ces différences n’ont eu pour objet que l’accessoire, et jamais le fond des choses», Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, cit., p. 131.

[9.5] Francesco Petrarca, *Come ‘l candido pie’ per l’erba fresca*, in *Id.*, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, vv. 9-11, p. 751.

[9.6] Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, cit., canto XIV, 87, p. 468.

[9.7] L’aneddoto viene riportato da Engel: ««Lei», pare che Garrick abbia detto una volta ad un attore francese che terminato lo spettacolo gli aveva chiesto cosa ne pensasse della sua interpretazione, «lei ha interpretato il ruolo dell’ubriaco con molta verità e – cosa che in simili casi è difficile da conciliare con la verità – anche con molto decoro; è solo che – se mi è consentito farle questo piccolo appunto – il suo piede sinistro era troppo sobrio», in Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 459.

[9.9] Salfi, nel suo eclettismo nella ripresa delle fonti, mostra talvolta delle contraddizioni. Egli riprende infatti da Lessing la menzione dei gladiatori e della loro morte dignitosa che suscitava interesse nel pubblico ma, nel paragonarli alla dignità che mantengono Aiace, Filottete e Ercole pur in preda al dolore, diverge dal critico tedesco. Se per Lessing nella bella morte dei gladiatori ad agire è l’arte, che «[…] doveva insegnare a nascondere ogni sensazione», negli eroi tragici ad agire è la «semplice natura», che gli permetta di esprimere umanamente le loro sensazioni (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 2007, p. 36). I due piani che qui divergono trovano invece convergenza in Salfi, che probabilmente sarebbe stato poco favorevole a trasporre sulla scena le grida di dolore di un Filottete, come voleva la tragedia sofoclea.

[9.10] Come specificherà nel paragrafo seguente, si fa qui riferimento alle indicazioni contenute ne l’*Arte del teatro* di François Riccoboni e ne *L’analisi della bellezza* (1753) di William Hogarth. Si riveda a questo proposito la critica fatta da Engel a Löwen: Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., pp. 377-378.

[9.11] Le linee non devono essere scelte per la grazia del movimento che esprimono, ma per la loro capacità di resa veritiera dell’espressione. Da qui deriva la critica che Salfi muove a François Riccoboni, che ha fissato delle regole per i gesti che sono generalmente valide per l’acquisizione di un movimento aggraziato, ma che si rivelano inadeguate ad esprimere una specifica passione. In questo caso i movimenti che egli descrive non appaiono tanto diversi da quelli di un ballerino, più incline a far risaltare la propria figura, piuttosto che a votarsi alla creazione della verosimiglianza scenica. A proposito della posizione delle braccia ad esempio afferma: «Perché il movimento del braccio sia dolce ecco la regola che si deve osservare. Quando se ne vuole alzare uno, bisogna che la parte superiore, cioè quella compresa tra la spalla e il gomito, si distacchi per prima dal corpo e che conduca con sé le altre due, che devono prendere forza per muoversi solo successivamente, e senza troppa precipitazione» (François Valentin Riccoboni, *L’Arte del teatro*, cit., p. 173). Riccoboni non fornisce dunque nessun riferimento ad una passione specifica, ma dei paradigmi generali da osservare. Lo stesso aveva fatto Hogarth nelle sue indicazioni date ai pittori all’interno de *L’analisi della bellezza*, in cui egli aveva delineato il maggior o minor concorso alla bellezza che i vari tipi di linee potevano apportare. Si va dalle linee rette, «le meno ornamentali», passando per le curve, quelle composte, le ondeggianti fino a giungere alla linea serpentina, che è la linea della bellezza (William Hogarth, *L’analisi della bellezza*, a cura di Maria C. Laudando, presentazione di Laura Di Michele, Palermo, Aesthetica, 1999, p. 67). Dal pittore inglese il Salfi poteva trarre l’idea che «[…] tutti i movimenti sono linee» (*ivi*, p. 126), ma non poteva sottostare ai paradigmi che lo stesso Hogarth sosteneva applicabili anche all’arte attoriale (*ivi*, p. 132).

[9.12] «Una seconda osservazione che troverà conferma in tutti i casi di desiderio vivace è che il corpo sia che voglia approssimarsi all’oggetto del suo desiderio, sia che voglia allontanarsi da esso si muove sempre seguendo una linea retta. La ragione è evidente; perché il desiderio vuole congiungersi all’oggetto che brama o allontanarsi da quello che aborrisce il più velocemente possibile; e tra tutte le linee che congiungono due punti, la linea retta è quella che segue il percorso più breve» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 411).

[9.13] Salfi sfrutta dunque l’impostazione di Hogarth fondata sulle linee, ma alla linea curva predilige le linee che contribuiscano maggiormente al soffisfacimento del desiderio di unione o di fuga.

**Capitolo X**

[10.1] La ricerca di una sublimazione della realtà tramite l’arte era propria anche dell’estetica riccoboniana. Nel *Dell’arte rappresentativa* infatti vi si affermava: «Oh, mi dirà talun, che su la scena / deve immitarsi il natural vivente / e chi più cerca è pazzo da catena. / È pazzo chi non cerca e se ne mente. / Scherza talor natura o talor falla / ne la struttura dell’umana gente. / V’è chi ha un piede più corto e chi una spalla / più sollevata e chi l’occhio bugiardo, / chi è lungo in picca e chi rotondo in palla. / […] Immitabil non è certo colui / che sia gibboso, se vuol farsi il bello, / e non pur quei che guarda a un tempo dui», Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. I, vv. 109-126, p. 56.

[10.2] Si veda quanto scritto a proposito del genio da Batteux: «Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est. Inventer dans les arts, n’est point donner l’être à un objet, c’est le reconnaître où il est, et comme il est», Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, cit., p. 85. Per un approfondimento sulla questione, si veda Giampiero Moretti, *Il genio*, Bologna, Il Mulino, 1998.

[10.4] Il tema dell’illusione compariva anche in apertura del *Laocoonte* di Lessing, dove, a proposito di pittura e poesia, si affermava: «Entrambe […] ci rappresentano oggetti assenti come se fossero presenti, la parvenza come realtà; entrambe ci illudono, e l’illusione di entrambe piace», Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 21. Appare chiaro come la declamazione, rispetto alle altre due arti sopraelencate, rappresenti una fase successiva, in quanto all’assenza sostituisce la presenza tramite l’esposizione di corpi sulla scena.

[10.5] Salfi riprende la classificazione delle arti operata da Lessing all’interno del *Laocoonte*. Le arti figurative erano da lui designate come arti spaziali, che fanno uso di segni naturali, laddove le arti temporali (ossia la poesia) facevano uso di segno arbitrari. La teoria dei segni aveva la sua radice in Mendelssohn, che la esponeva all’interno de *I principî fondamentali delle Belle Arti* (1757): «I segni tramite i quali un oggetto può essere espresso possono essere naturali o arbitrari. Si dicono naturali quando il nesso tra il segno e la cosa designata si fonda sulle caratteristiche della cosa designata stessa. Le passioni sono, per loro natura, connesse a determinati movimenti degli organi del nostro coro, per esempio determinati suoni o gesti. Chi dunque esprime un moto dell’anima tramite i relativi suoni, gesti e movimenti, usa segni naturali. Si dicono invece arbitrari quei segni che per loro natura non hanno nulla a che fare con la cosa designata, ma che tuttavia sono stati adottati in modo arbitrario. Di questo tipo sono i suoni articolati in tutte le lingue, gli alfabeti, i segni geroglifici degli antichi, e alcune immagini allegoriche che si possono a ragione assimilare ai geroglifici», in Moses Mendelssohn*, I principî fondamentali delle Belle Arti*, Palermo, Aesthetica, 1989, p. 35.

[10.6] «Oggetti che esistono l’uno accanto all’altro, o le cui parti esistono l’una accanto all’altra si chiamano corpi. Di conseguenza sono i corpi, con le loro qualità visibili, i veri oggetti della pittura. Oggetti che si susseguono l’un l’altro, o le cui parti si susseguono, si chiamano in generale azioni. Di conseguenza le azioni sono i veri oggetti della poesia», Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 63.

[10.7] Engel giudicava la musica, nell’accezione che ad essa davano gli antichi, come arte all’incrocio tra il tempo e lo spazio, e per questa ragione la poneva a modello per l’attore che dovesse imparare a passare da un tono all’altro: «Se lei pone a confronto le summenzionate belle arti, allora riconoscerà subito che nell’antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l’energico, ossia operante nello spazio; e il sensibile. Dal primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell’anima», Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 507.

[10.8] Nel *Laocoonte* lo statuto della declamazione appare incerto: «Il dramma, che è destinato alla pittura vivente dell’attore, forse dovrebbe anch’esso attenersi alle leggi della pittura materiale» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 32). Tuttavia, procedendo nella riflessione, egli non nega la possibilità, da parte dell’attore, di spingersi laddove solo la poesia può farlo. Tutto dipende dal talento individuale dell’interprete: «Io non oso né affermare né negare che l’attore possa portare le grida e le convulsioni del dolore fino a creare un’illusione. Se trovassi che i nostri attori non ci riescono, dovrei prima sapere se non ci sia neppure capace uno come Garrick» (ivi, p. 37)

È nella *Drammaturgia d’Amburgo* che la declamazione viene invece posta all’incrocio tra le arti spaziali e quelle temporali: «L’arte dell’attore tiene qui una via di mezzo tra le arti figurative e la poesia; come «pittura visibile» [*sichtbare Malerei*], la sua legge suprema deve essere naturalmente la bellezza; ma come «pittura effimera» [*transitorische Malerei*], essa non ha sempre bisogno di dare alle sue posizioni quella calma che rende così imponenti le antiche opere d’arte. Essa può e deve assai spesso permettersi l’impeto selvaggio di un Tempesta o l’audacia sfrontata di un Bernini […] ma essa non deve indugiarvi troppo, quanto piuttosto prepararle a poco a poco attraverso i movimenti precedenti e a poco a poco discioglierle di nuovo attraverso i susseguenti […]. Poiché essa è, sì, poesia muta, ma tale che si deve rendere comprensibile immediatamente ai nostri occhi» (Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. 34)

[10.9]Salfi si interroga su quale sia l’estensione del campo del rappresentabile in relazione all’arte della declamazione. La teoria estetica lessinghiana aveva messo in crisi l’estetica di Batteux che, all’interno dell’opera *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, accomunava le belle arti nel loro oggetto di mimesi, ossia la bella natura. Al contrario, Lessing scardinava questa unione, sottolineando come quanto era concesso rappresentare all’una, non lo era all’altra. Se nel gruppo scultoreo del *Laocoonte* le grida vengono tramutate in stoicismo nell’accettazione del dolore, perché la bocca spalancata negava la legge suprema della bellezza, al contrario lo stesso soggetto, in sede di poesia drammatica, sarebbe stato rappresentato diversamente: «Tra i drammi perduti di Sofocle si trova persino un Laocoonte. Se solo il destino ce l’avesse concesso. Dai brevi accenni che ne fanno i grammatici non si riesce a dedurre come il poeta abbia trattato questo argomento. Tuttavia sono certo che egli non avrà rappresentato Laocoonte più stoico di Filottetete e di Ercole. Lo stoicismo è antiteatrale; e la nostra compassione è sempre commisurata alla sofferenza che l’oggetto del nostro interesse esprime» (Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 25). Su tale questione il punto di vista di Salfi diverge da quello di Lessing. L’attore da lui prospettato si deve arrestare prima di varcare le soglie del deforme e del disgustoso, categorie verso le quali si apriva l’estetica lessinghiana, se utilizzate in funzione dell’evocazione del terribile e del ridicolo (si veda Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, cit., pp. 94-99). Il trattato salfiano resta invece vicino a un’estetica più tradizionale, come lo era quella del Riccoboni del *Dell’arte rappresentativa*, fondata sul rispetto delle *bienséances.*

[10.10]«ciò che mi mostri, incredulo respingo» (Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, in *Id.*, *Le opere. II. Le satire. Le epistole. L’arte poetica*, testo critico di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Roma, Istituto Poligrafo e Zecca dello Stato, 1977, v. 188, pp. 936-937).

[10.12] Fu per compiacere il gusto del popolo inglese contemporaneo che i drammaturghi inglesi, come osserva Luigi Riccoboni, «[…] ont ensanglanté la Scène au delà de l’imagination […]». (Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l’Europe. Avec les Pensées sur la déclamation*, cit., p. 128). Sulla questione della necessità, da parte dei poeti drammatici, di adeguarsi al gusto della nazione, Riccoboni si soffermava nel cap. VIII della *Dissertation sur la tragédie moderne:* «Le but des Poètes Dramatiques est de plaire. Pour y parvenir ils doivent se conformer au goût de leur Nation. Chez les Grecs, le Peuple aïant une grande part aux affaires, rien ne l’interessoit tant, que les révolutions des Roïaumes. Il aimoit à voir la peinture des passions, qui les causent, il se plaisoit à entendre les Théâtres retentir des maximes de politique. Les François, contens d’être gouvernés heureusement depuis tant de Siècles par les volontés sages de leurs Princes, sont moins touchés de tout ce qui leur depeint les intrigues de l’ambition. Ils se livrent plus volontiers au plaisir de voir l’amour, et la jalousie occuper leur Théâtre», Luigi Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in *Id.*, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, cit., pp. 314-315.

### Capitolo XI

[11.2] «Ma ci sono persone che hanno una lingua così impacciata, una voce così sgradevole, un modo di atteggiare il viso e di muoversi così rozzo e inurbano che, anche se sono intellettualmente dotate e conoscono la tecnica della retorica, non potranno mai essere inserite nel novero dei veri oratori. Al contrario, ve ne sono altre che sono così dotate di quelle stesse qualità, così benevolente fornite dalla natura di doni da sembrare, più che comuni mortali, esseri plasmati da una qualche entità divina», Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, Libro I, 25, cit., 115, pp. 48-49.

[11.3] Senofonte, *Memorabili*, a cura di Fiorenza Bevilacqua, Torino, UTET, 2010, Libro III, X, 6-8, pp. 557-559.

[11.4] «Non ho risparmiato sforzo alcuno per formare mademoiselle Dubois e mademoiselle Raucourt; faccio appello a tutti quelli che le hanno viste. Le mie deliziose scolare sono state figure importanti?» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 156). Il resto della citazione, assente dalla prima edizione a stampa delle *Memorie*, viene riportata in nota dalla traduttrice: «Ahimè, malgrado le mie cure e quanto avevano di doni naturali, non ho mai potuto farne che le mie scimmie. Il loro debutto prometteva le più grandi speranze perché ero dietro le quinte e perché il pubblico si entusiasmava sempre per la gioventù e la bellezza, ma si è visto che, cessando le mie lezioni, i loro talenti erano scomparsi» (ivi, n. 271, p. 156)

[11.6] «[…] credo che l’egizio Proteo di cui l’antico mito narrava, altro non fosse che un pantomimo, un imitatore capace di assumere le movenze di qualsiasi cosa e trasformarsi, di imitare nell’impulso del suo movimento la fluidità dell’acqua e la veemenza del fuoco, la ferocia del leone e l’impeto del leopardo, l’agitarsi dell’albero e qualsiasi cosa desiderasse» (Luciano, *La danza*, a cura di Simone Beta, traduzione di Marina Nordera, Venezia, Marsilio, 1992, p. 67). E, per l’aneddoto raccontato, si veda ancora Luciano: «A questo proposito voglio ora parlarti di un altro straniero che, avendo visto cinque maschere già predisposte – altrettante infatti erano le parti dello spettacolo – e vedendo un solo pantomimo, si domandava chi fossero gli attori e i danzatori che avrebbero interpretato gli altri personaggi. Quando seppe che un solo pantomimo avrebbe recitato indossando tutte le maschere disse: «Caro amico, avevo dimenticato che tu hai un solo corpo ma molte anime» (ivi, 93)

[11.7] A proposito del Tasso e del suo frequente dialogare con uno spirito, nutrimento per la sua ispirazione, si legga l’aneddoto raccontato in Giambattista Manso, *Vita di Torquato Tasso scritta da Giambattista Manso napoletano*, Bologna, Presso Riccardo Masi, Nella Stamperia di S. Tommaso d’Aquino da S. Domenico, 1832, pp. 144-152. La prima edizione dell’opera risale al 1621. L’opera del Manso sarà inoltre la fonte utilizzata da Leopardi per la costruzione del suo *Dialogo di Tasso e del suo genio familiare*, contenuto nelle *Operette morali* (1827).

[11.8] Impossibile non rintracciare l’eco delle riflessioni esposte da Sainte-Albine, che faceva leva sul *feu* dell’attore, mosso dal calore dal sentimento: «La prima regola è muovere l’uditorio, e a teatro la recitazione fredda è sempre la più difettosa» (Pierre Rémond de Sainte-Albine, *L’attore*, cit., p. 288).

[11.9] Salfi si trova a scrivere il trattato *Della declamazione* in un’epoca in cui il dibattito tra emozionalisti e antiemozionalisti aveva perso di attualità. Egli non si pronuncia esplicitamente in favore dell’attore freddo o dell’attore caldo, ma mostra un certo eclettismo. Da una parte l’impostazione del trattato e la finalità pedagogica rivelano una propensione verso le prospettive assunte da Lessing e Engel, partigiani di un attore freddo che riproducesse le passioni imitando la gestualità corrispondente, senza venirne penetrato; dall’altra, Salfi concede spazio al ruolo del genio e al potere del sentimento, sottolineando come un ruolo fondamentale all’interno della *performance* sia svolto da «un certo che», ossia da un elemento irrazionale che tuttavia conferisce vita e anima alla parte da portare sulle scene.

[11.10] L’autore del *Della declamazione* tuttavia è ben lontano dall’affidare il successo di una *performance* al solo travolgimento emotivo dell’attore, e dunque sottolinea come a questa propensione naturale debba accompagnarsi lo studio, in grado di perfezionare la natura attraverso l’arte. Il massimo momento di genio è anche quello in cui l’attore ha maggiore bisogno dell’arte, in grado di razionalizzare questo furore divampante. Anche un attore rivoluzionario come Talma, tanto impegnato nella valutazione ragionata dei costumi e nello studio della gestualità tramite l’ausilio della pittura, affidava tuttavia un peso notevole alla forza travolgente del sentimento. Così, nell’introduzione alle sue *Réflexions sur Lekain,* insisteva sul ruolo del *genio* nel fare la differenza tra un’interpretazione e l’altra: «Tout acteur doit être son propre instituteur. S’il n’y a pas en lui-même les facultés nécessaires à l’expression des passions, à la peinture des caractères, tous les conseils du monde ne pourront les lui donner: le génie ne s’apprend pas» (François-Joseph Talma*, Réflexions sur Lekain et l’art théâtral*, cit., p. 28).

L’approccio paradossale del Salfi, che propugna l’apertura di scuole che insegnino il mestiere d’attore e poi si lascia andare all’encomio dell’attore caldo, è in realtà proprio di tutto il secolo. L’Ottocento italiano sarà l’epoca in cui si tenterà di inquadrare l’arte attorica in canoni razionali, ma sarà anche il tempo in cui troverà affermazione il grande attore, mosso da ardori romantici, i cui precursori solcavano le scene già ai tempi del Salfi. Studio e sentimento sono i due cardini di una nuova generazione per certi versi contraddittoria. Ne è un emblema Antonio Morrocchesi (1768-1838), che nel 1794, con il «ferimento accidentale in scena» durante la rappresentazione del *Saul* di Alfieri, rivelava un’anima «romantica*»*. Ma l’interprete che, per il troppo furore, genera confusione tra realtà e scena, sarà lo stesso che, a partire dal 1811, si troverà, dall’alto di una cattedra, a sostenere la possibilità di insegnare il mestiere di attore. A questo proposito si legga Stefano Geraci, *Comici italiani: la generazione «alfieriana*», «Teatro e storia», vol. 7, ottobre 1989, pp. 215-243.

[11.11] L’espressione più idonea a definire il modello del tempo è quella dell’attore come «sciacallo dei sentimenti» (Sandra Pietrini, *Fuori scena: il teatro dietro le quinte dell’Ottocento*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 161): non è tanto necessario calarsi nelle emozioni del personaggio, quanto attingere a emozioni già sperimentate e adattarle alla parte interpretata. All’attore si richiede dunque non di provare sentimenti nel momento della *performance*, ma di avere una particolare propensione al sentimento fuori dalle scene, in modo poi di riuscire a attuare, sul palco, uno sdoppiamento tra componente emozionale e tra la componente gestuale corrispondente.

[11.12] Nel contesto di didattica attoriale nel quale il *Della declamazione* si situa è possibile inquadrare anche la grande mole di citazioni da opere letterarie, drammatiche e non, presenti all’interno del testo. Il trattato assume allora su di sé una doppia finalità pedagogica: da una parte si propone come manuale atto a fornire precetti circa la vocalità e la gestualità dell’attore; dall’altra, adempie a una funzione di divulgazione culturale, offrendo in compendio una sorta di antologia dei testi di maggior valore di autori che vanno da Dante a Shakespeare, da Ariosto a Alfieri.

[11.13] Jean Jacques Rousseau, «Génie», in *Id.*, *Dictionnaire de musique*, cit., pp. 230-231. L’aneddoto sull’attrice è invece riportato in Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, cit., p. 93.

[11.14] «Mi ricordo di aver visto una volta un pantomimo che aveva una buona fama, intelligente e veramente degno di essere ammirato, il quale, non so per quale sorte, incappò in una sgradevole interpretazione per eccesso di immedesimazione. Mentre danzava nel ruolo di Aiace impazzito subito dopo la mancata assegnazione delle armi di Achille, oltrepassò il limite fino al punto che qualcuno avrebbe potuto pensare che non stesse recitando la follia, ma che fosse egli stesso folle» (Luciano, *La danza*, cit., pp. 106-107).

**Capitolo XII**

[12.2] La superiorità del tragico risiedeva, nella visione del Salfi, nella capacità di coinvolgere lo spettatore in tematiche di attualità politica, seppur rappresentate attraverso il filtro della temporalità, come era accaduto in epoca giacobina, dove le tragedie alfieriane si erano fatte interpreti di sentimenti propri del presente, in cui si auspicava la morte del tiranno e il trionfo delle libertà individuali. L’ossessione di Salfi per il genere tragico è vivo sin dagli anni napoletani, quando, in una lettera datata 9 agosto 1792, scriveva a Luigi Serio, censore dei teatri di Napoli: «Maledetto questo coturno, che sono entrato in impegno di volermi calzare. Non vi è tempo, non vi è destrezza, che basti. Sacrifico i giorni, le veglie, la mia salute, me stesso ad un’opera tanto difficile; ed il frutto che finalmente ne colgo, si riduce ad una ragionata disperazione di giungere a quello scopo, a cui miro» (Francesco Saverio Salfi, *Salfi tra Napoli e Parigi. Carteggio 1792 - 1832*, cit., p. 109). Il contesto è quello della scrittura di una tragedia di soggetto «barbaro» andata perduta, ambientata al tempo degli odi tra Napoli e una Benevento longobarda. Dalle sue parole emerge la forza totalizzante che lo spinge al lavoro sul tragico, dettata dalla volontà di portare sulla scena quella «ferocia» nei caratteri e nelle passioni che il genere richiede, nell’idea che «[...] ogni tempo ed ogni paese possa aver degli uomini capaci di grandi passioni, e quindi di grandi delitti, e talvolta ancora di grandi virtù» (ivi, p. 110). Un elemento da non sottovalutare è il fatto che il trattato di Salfi si rivolga all’attore tragico, proprio al tempo in cui cominciava a affermarsi una generazione di attori, nati in seno al dilettantismo, che aveva acquisito una particolare vocazione al tragico in virtù di anni di messe in scena delle tragedie alfieriane. Tra questi Antonio Morrocchesi e Paolo Belli Blanes che, una volta penetrati nelle compagnie dei professionisti, nonostante la necessità di piegarsi a un repertorio eclettico, avevano potuto apportare un contributo notevole nell’approccio con il genere (Stefano Geraci, *Comici italiani: la generazione «alfieriana»*, «Teatro e storia», cit., p. 230). È giusto non sottostare al pregiudizio secondo il quale la tragedia settecentesca fosse oggetto di sola lettura e fosse separata dalla prassi scenica. Ma non va dimenticato come solo con i drammi alfieriani il genere tragico aveva fatto ingresso sistematico nel repertorio dei comici professionisti. Basta sfogliare gli elenchi delle opere messe in scena dalle compagnie privilegiate sotto la guida di Fabbrichesi per rendersi conto di come la presenza alfieriana fosse tra le più preponderanti (si veda l’*Elenco cronologico degli spettacoli proposti dalla compagnia vicereale, dalla reale di Napoli e dalla compagnia Fabbrichesi (1806/1826)*, in Alberto Bentoglio, *L’arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827),* cit., pp. 231-303).

[12.3] Pur pronunciandosi a favore della nobiltà del genere tragico, non per questo Salfi sostiene sia necessario trarre i propri soggetti unicamente dall’antichità, come dimostra il fatto che egli stesso abbia attinto alla storia moderna. Al contrario, più i soggetti sono vicini alla platea, più è possibile ottenere l’effetto auspicato. È necessario tuttavia che le virtù messe in luce sulla scena abbiano la grandezza che era propria di quelle antiche. Si legga quanto scritto nella prefazione alla Virginia bresciana: «I fatti patrii e domestici debbono esser sempre mai prescelti a cagione dell’effetto, che possono pro durre grandissimo nell’animo d’un uditorio, che a preferenza degli altri mette sempre maggiore interesse in quelli, che più gli appartengono. Quantunque sia l’oscurità e la stranezza d’un fatto, la memoria n’è sempre cara a quel popolo, che in essa richiama la dolce memoria de’ suoi maggiori. Il teatro greco non ammetteva se non se i fasti della Grecia; e forse a tempi di Eschilo e di Sofocle non erano meno oscuri ed incerti gli argomenti delle loro tragedie, ed i costumi de’ tempi e delle persone, da loro caratterizzati», Francesco Saverio Salfi, *Virginia bresciana. Tragedia*, Brescia, Dalla Stamperia Nazionale, VI. R. F., p. XV.

[12.4] Una posizione simile, di difesa della nobiltà tradizionale del genere tragico, era stata assunta anche da Luigi Riccoboni e dalla sua consorte, Elena Balletti Riccoboni, che avevano mosso le loro critiche contro lo stile recitativo troppo realistico di Baron. Riccoboni adombrava la sua figura nei seguenti versi: «Su le ginocchia il re (stando a sedere) / i gomiti appoggiava, e le mascelle / in fra le mani si vedea tenere» (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., vv. 91-93, p. 63). La Balletti invece ne parlava diffusamente in una lettera ad Antonio Conti, pubblicata nel 1736 nella *Raccolta d’opuscoli scientiﬁci e ﬁlologici*: «Nel resto poi (sia detto però con quel rispetto che merita la riputazione di un sì grand’uomo) trovai la maniera di Monsieur Baron sempre vera e naturale al certo; ma come che la natura non è sempre bella, né ogni verità convenevole sul teatro, parvemi qualche volta non in tutto confacente al soggetto. È senza contraddizione che l’eroe della tragedia, essendo uomo, non deve scostarsi dalla natura; ma è ben anche vero che la grandezza delle azioni e l’altezza della nascita o del grado de’ tragici eroi addimanda una natura maestosa e degna», Elena Virginia Balletti, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, a cura di Valentina Gallo, «Les savoirs des acteurs italiens», collection numérique dirigée par Andrea Fabiano réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire «Histoire de Savoirs», p. 7.

[12.5] «tutti i barbari infatti hanno un senso di venerazione davanti ad una statua imponente e non ritengono capaci di grandi opere se non quelli che la natura s’è degnata di dotare di uno straordinario aspetto» (Quinto Curzio Rufo, *Historiarum Alexandri Magni Macedonis*, Libro VI, V, 29, pp. 334-335);

«li stimola la presenza di Turno». Publio Virgilio Marone, *Eneide*, cit., Libro IX, v. 73, p. 268;

Charles Batteux, *Les Beaux-Arts reduits à un même principe*, cit., pp. 212-213.

[12.6] «Gli abitanti di Antiochia, nobile città che onora la pantomima in modo particolare, osservano con tale attenzione tutto ciò che viene detto e fatto sulla scena, che non si lasciano sfuggire nulla. Una volta salì sulla scena un pantomimo piccolo di statura per interpretare il ruolo di Ettore; tutti proruppero in un unico grido: «Tu sei Astianatte, ma dov’è Ettore?» (Luciano, *La danza*, cit., p. 101).

Capaneo, uno dei sette che assediarono Tebe, compariva nel canto XIV dell’Inferno dantesco, nel terzo girone del settimo cerchio, ed era punito per essersi macchaito di violenza contro Dio.

[12.7] A questo proposito Madame de Staël affermava: «Une des beautés de la tragédie de Richard III, à la lecture, c’est ce qu’il lui dit lui-même de sa difformité naturelle. On sent que l’horreur qu’il cause doit réagir sur son âme, et la rendre plus atroce encore. Cependant qu’y a-t-il de plus difficile dans le genre noble, de plus voisin du ridicule, que l’imitation d’un homme contrefait sur la scène ? Tout ce qui est dans la nature peut intéresser l’esprit; mais il faut, au spectacle, ménager les caprices des yeux avec le plus grand scrupule; ils peuvent détruire sans appel tout effet sérieux», Germaine de Staël-Holstein, *De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales*, cit., p. 204.

[12.8] L’aneddoto, riportato nella *Biographie Universelle* di Michaud, riguardava il maestro di ballo francese W. Marcel, che si vantava di saper riconoscere la nazionalità di un individuo dalla sola postura e attitudine del corpo («Marcel W.», in *Biographie Universelle, ancienne et moderne*, Paris, Chez L. G. Michaud, 1820, tome XVI, pp. 589-590).

«Se durante ventiquattro ore al giorno mi comporto come una borghese, per quanti sforzi faccia non sarò che una borghese in Agrippina. Toni, gesti familiari mi sfuggiranno a ogni istante, la mia anima, svilita dall’abitudine di un fare timoroso e subalterno non avrà, o solo a momenti, gli slanci della grandezza di continuo necessari al ruolo rappresentato» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 146).

[12.9] «Senza mai dimenticare la mia posizione, mi sono imposta di non fare e di non dire alcunché se fosse stato privo del carattere di nobiltà e di austerità. Non ignoro le ridicolaggini che questo modo d’essere ha suscitato nei miei compagni e nel gran numero di quelli che non si rendono conto di nulla: pretendevano che avessi sempre l’aria della regina di Cartagine» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 146).

[12.10] «*Anecdote*. Feu des Essarts, très-bon premier rôle de la Troupe de La Haye, ayant été un jour surpris à la chasse, sur les plaisirs du Stathouder, sut profiter à propos de cette magie poétique & théâtrale pour sortir d’embarras.... Un des principaux Gardes, qui n’avoit jamais vu cet Acteur que dans des rôles de Prince, l’ayant abordé en lui demandant, *de quel droit il venoit chasser en ce lieu-là ?*, l’autre, sans se démonter, lui répondit, en déclamant avec l’air & le ton de la fierté la plus héroïque: *de quel droit, dites-vous ?...* […] Ce qui en imposa tellement au Garde, que tout étourdi du ton & de la réponse, il se retira en disant: *Ah ! .... c’est autre chose; excusez, Monsieur, je ne savais pas cela»*, in Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, cit., p. 338. E, a proposito della frase pronunciata da Baron, la fonte resta sempre D’Hannetaire: «Baron avoit coutume de dire qu’un Comédien devroit avoir été nourri sur les genoux des Reines. Expression peu mesurée, mais bien sentie» (ivi, p. 357).

**Capitolo XIII**

[13.1] Tertulliano, *De spectaculis*, in *Id.*, *Opere catechetiche*, a cura di S. Isetta, S. Matteoli, T. Piscitelli, V. Sturli, Roma, Città Nuova, 2008, XXV, 3, p. 92.

«un comico recita in tono dimesso, un tragico declama a gola spiegata». (Lucio Apuleio, *Florida*, in Francesca Piccioni, *I* Florida *di Apuleio. Prolegomena, testo critico e traduzione*. Tesi di Dottorato in Storia, Letterature e Culture del Mediterraneo, XXVI ciclo, Università degli studi di Sassari, XVIII, p. 126).

[13.2] «Je n’exige pas qu’on admette cette conjecture. Je demande qu’on l’examine. N’est-il pas assez vraisemblable que le grand nombre de spectateurs auxquels il falloit se faire entendre, malgré le murmure confus qu’ils excitent, même dans les momens attentifs, a fait élever la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, & sentir l’utilité de la versification ?» (Denis Diderot, *Entretiens sur Le fils naturel*, in *Id.*, *Œuvres esthétiques*, cit., p. 123).

«ci son forse voci in grado di superare il fracasso dei nostri teatri? Diresti che sta muggendo il bosco Gargano […]». Quinto Orazio Flacco, *Epistole e Ars poetica*, cit., II, 1, vv. 200-202, pp. 110-111.

[13.3] «innalzò il tono dei discorsi e diede agli attori il sostegno del coturno», Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, in *Id*., *Le opere. II. Le satire. Le epistole. L’arte poetica*, cit., v. 280, pp. 942-943.

[13.4] «che invade di fantasmi il mio cuore, lo punge e lo accarezza, lo colma di terrori vani», Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, in *Id.*, *Le opere. II. Le satire. Le epistole. L’arte poetica*, cit., vv. 211-212, pp. 898-899.

[13.5] «siamo poi noi […] a delirare invasati da Bacco, con la rimbombante bocca di Sofocle in un carme grandioso». In Decimo Giunio Giovenale, *Satire*, a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1990, Libro II, VI, v. 636, pp. 252-253.

[13.6] Salfi riprende l’idea di presenza, individuata da Engel come fondatrice del dramma. In esso compaiono «[…] personaggi che comunicano i loro sentimenti nel momento stesso in cui ricevono una data impressione; le loro idee nel momento stesso in cui le concepiscono; che non sono mai occupati esclusivamente dallo sviluppo di quelle idee e di quei sentimenti, bensì intendono sempre perseguire una mira, i loro pensieri sono sempre proiettati in avanti, verso l’avvenire, sono sempre soggetti a cambiamenti e rivolgimenti della loro condizione interiore o esteriore, cambiamenti e rivolgimenti che ora producono personalmente ora sono indotti da altri» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 531).

[13.7] La ricerca di una soluzione mediana tra il conversevole e la preservazione della sublimità del tragico era individuata come necessaria anche da Alfieri: «In tragedia un amante parla all’amata; ma le parla, non le fa versi: dunque non le recita affetti con armonia e stile di sonetto; bensì tra il sonetto e il discorso familiare troverà una via di mezzo, per cui l’amata che in palco lo ascolta non rida delle sue espressioni, come fuori di natura il dialogo; né la platea che lo sta a sentire rida del suo parlare, come triviale e di comune conversazione» (Vittorio Alfieri, *Risposta di Vittorio Alfieri a Lettera del Sig.r Rinieri de’ Calzabigj scrittagli sopra le sue Tragedie*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 231).

[13.10] Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo di Pier Jacopo Martello*, In Bologna, Nella Stamperia di Lelio Dalla Volpe, MDCCXXXV, pp. 165-166. La seconda citazione è tratta da Antonio Eximeno, *Dell’origine e delle regole della musica*, In Roma, MDCCLXXIV, Nella Stamperia di Michel’Angelo Barbiellini, p. 428.

La citazione di Clement veniva invece riportata in Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, cit., vol. III, p. 387.

[13.12] L’introduzione frequente di citazioni provenienti da Shakespeare testimonia la fluidità delle categorie di classicisti, che condannano l’infrazione delle unità aristoteliche e la commistione di tragico e comico propria delle opere del tragediografo, e romantici, che si proclamavano discendenti del genio proveniente d’Oltremanica.

[13.14] A proposito della penetrazione di queste contaminazioni tra tragico e comico in Italia, si legga quanto scritto da Salfi nel *Saggio storico- critico della commedia italiana*: «Mentre tali scrittori si succedevano, non cessavano tanti altri di tradurre i drammatisti oltremontani più stravaganti e d’imitare, ed anche esagerare la loro maniera. Quindi a’ drammi di Mercier, d’Arnaud, di Beaumarchais, di Kotzebue e simili si uniscono le più strane imitazioni che ne fecero il veneziano Avelloni, il Gualzetti napoletano, il Greppi di Bologna e specialmente il Gamerra, nomi tutti universalmente sprezzati da quegli stessi Italiani che loro usavano qualche indulgenza nel teatro», Francesco Saverio Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, cit., p. 65.

**Capitolo XIV**

[14.1] Salfi si inoltra qui in riflessioni di ordine più concreto, che coinvolgono la gerarchia stessa delle compagnie e la divisione delle parti. Non dimentichiamoci che il trattato *Della declamazione* si inserisce in un piano di riforma che non coinvolge solo l’orizzonte della recitazione, ma anche la dimensione istituzionale del fare teatro.

[14.2] Sull’argomento si veda Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002.

[14.3] Ecco allora che il trattato si presenta come una serie di riflessioni volte non tanto a perfezionare la resa scenica del singolo, quanto l’orchestrazione armonica del dramma nel suo complesso. La scena non è, nella concezione del Salfi, il tempio di venerazione dei primi attori acclamati dal pubblico, ma un luogo senza gerarchie, dove anche le espressioni delle comparse risultano determinanti per la creazione di un prodotto di successo.

[14.4] La scelta delle due macro categorie di *parti fiere* e *parti tenere* rende esplicita la volontà di privilegiare la reale corrispondenza tra le caratteristiche dell’attore e quelle del personaggio da interpretare, piuttosto che promuovere aprioristicamente alcuni attori, i primi uomini e le prime donne della compagnia.

[14.5] Sull’importanza del *physique du role* si era già soffermato Luigi Riccoboni in *Dell’arte rappresentativa*: «Per ben ﬁngere un re fra nobil coro / non ti basta apparire in regia corte, / né il manto aver di gemme asperso e d’oro. / Sguardo irritato che minacci morte, / portamento cortese in uno e altero, / voce che ti spaventi e ti conforte!» (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. II, vv. 25-30, p. 58).

[14.6] Sull’insostituibilità dell’apporto della Natura, si legga Riccoboni: «Chi le gambe bistorte e fatte in *esse* / e la testa congiunta in un col petto / e le due anche sgangherate avesse, / se in onta di Natura e per dispetto / sciegliendo il ballo per lo suo mestiere / danzasse la corrente e il minuetto, / non sarebbe una cosa da vedere / per far che si scompisci una brigata, / non potendo le risa contenere? / Così del comediante: se adeguata / non avrà la ﬁ gura, non imprenda / un’arte sì gentile e delicata» (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. II, vv. 1-12, p. 58).

[14.7] Salfi si riferisce alla tendenza degli attori italiani di alternarsi tra rappresentazioni tragiche e comiche, procurando un effetto straniante sullo spettatore. Questa convenzione, dettata da esigenze economiche, veniva segnalata da Riccoboni come un pregio proprio della nazione: «On voit d’ailleurs en Italie ce qu’il n’est pas facile de trouver parmi les autres Nations. Jamais une troupe italienne n’a plus d’onze Acteurs ou Actrices; parmi lesquels, cinq, y compris le Scaramouche, ne parlent que Boulonois, Venetien, Lombard et Napoletain. Cependant lorsqu’il s’agit de jouer une Tragédie qui est chargé d’Acteurs, tous s’y employent, jusqu’à Arlequin qui ôte son masque, et tous déclament des vers en bon Romain […]» (Luigi Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l’Europe. Avec des Pensées sur la Déclamation*, cit., p. 29).

[14.8] Salfi aveva trattato il tema già nel numero 10 del *Termometro politico della Lombardia*, datato 8 termidoro IV repub. (martedì 26 luglio 1796), nel quale aveva formulato tredici norme per la costituzione di un Teatro nazionale. Nel punto VII si alludeva infatti a una riforma da adottare nel sistema dei ruoli, in particolare sull’impossibilità per un attore di calarsi indifferentemente nel comico e nel tragico, di interpretare «[…] ora *Bruto*, ora *Arlecchino*» (*Teatro nazionale*, n. 10, 26 luglio 1796. In a cura di Vittorio Criscuolo, *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 1, p. 164). Cristina Jandelli si è soffermata sulla questione, sottolineando come tale stato di cose fosse sorto in seguito alla disgregazione della comicità dell’arte. Il passaggio da un sistema fondato sui ruoli fissi e dunque sulla specializzazione dell’attore, a un’epoca di transizione in cui al contrario la qualità più apprezzata era la versatilità nel comico quanto nel tragico, risultò in molti casi disorientante: «Nella fase di transizione dal teatro delle maschere a quello dei ruoli l’attore restò privo di punti di riferimento, con il proprio bagaglio di riferimento svanito e irrecuperabile: il teatro delle maschere stava perdendo la sua identità, il teatro dei ruoli non ne aveva ancora una» (Cristina Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere, 2002, p. 6). Il problema era stato evidenziato anche da Alfieri nel *Parere sull’arte comica*: «Quando ci saranno autori sommi, o supposto che ci siano, gli attori, ove non debbano contrastare colla fame, e recitare oggi il Brighella, e domani l’Alessandro, facilmente si formeranno a poco a poco da sé, per semplice forza di natura» (Vittorio Alfieri, *Parere sull’arte comica in Italia*, cit., p. 241).

[14.9] L’importanza dei confidenti era già stata riscontrata in pieno Settecento da Madame Clairon: «I direttori dello spettacolo e persino gli attori credono che il primo arrivato sia all’altezza delle parti di confidente. Lungi da me tale idea, il ruolo richiede un’intelligenza molto acuta e pronta, per di più quasi tutti rappresentano governatori, principi, ministri, generali, ambasciatori, comandanti delle guardie o favoriti, sono i depositari di tutti i grandi segreti, vengono loro affidati ordini importantissimi» In Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 134.

[14.10] L’ostilità dell’Alfieri per i confidenti emerge viva in questo passo: «Ora io domando, se un soliloquio di persona importante e appassionatissima, un soliloquio rotto, pieno, breve, e accennante piuttosto che narrante le cose, non debba riuscire più caldo, meno stucchevole, e altrettanto probabile, quanto una lunga scena tra quel personaggio importante e un personaggio subalterno, il quale invano tentando di riscaldare se stesso alla fiamma dell’altro, in vece di ciò, e l’altro e se stesso e gli spettatori raffredda», Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in *Id*., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 151. Come nota Giuseppe Antonio Camerino, «Sua preoccupazione primaria è quella di creare soltanto «personaggi attori» e di escludere nel modo più assoluto sia il «personaggio indifferente e creato soltanto per ascoltare» sia il «narratore indifferente»» (Giuseppe Antonio Camerino, *Alfieri e il linguaggio della tragedia: verso, stile, tópoi,* Napoli, Liguori, 1999, p. 40). La critica all’introduzione dei confidenti era già presente in Luigi Riccoboni: «En ôtant le Chœur, et le Coriphée de la Tragédie, et en introduisant les Confidens, on est tombé, si je ne me trompe, d’une irrégularité, et d’une petite faute dans une plus grande. Leurs Héros, à l’imitation de *Cirus*, d’*Oroondate*, et de tant d’autres Romans, font dépositaires de leurs secrets, non pas un novica de l’art de la Chevalerie, comme l’étoient les Ecuïers; mais un Esclave très souvent, à qui ils confient non seulement leurs amours, mais les conspirations les plus délicates», Luigi Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in *Id*., *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, cit., pp. 276-277.

[14.12] Sull’interpretazione di Piritoo fatta Lekain, D’Hannetaire si esprimeva in questo modo: Quant aux Confidens, dont je faisois mention; fans entrer dans de plus longs détails sur ce qui les concerne, quiconque aura vu jouer le Rôle de Pirithoüs, dans Ariane, par M. le Kain, pourra apprendre quel ton de vérité il faut mettre dans de pareils Rôles pour les rendre importans, quelque peu qu’ils paroissent l’être par eux-mêmes» (Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, cit., p. 296). A proposito di M.lle Clairon, Larive scriveva: M.lle Clairon a fait connaître les beautés du rôle d’Eriphile, qu’avant elle on avait toujours regardé comme mauvais», Jean Mauduit, dit Larive, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, cit., p. 264.

[14.13] La citazione da D’Hannetaire a proposito dell’inadeguatezza dei confidenti che si atteggiano a primi attori è la seguente: «C’est ce que je me rappelle avoir vu faire à Paris, par une très-grande Actrice, dans la Confidente de Mérope, dont elle rendoit, il est vrai, le récit supérieurement; mais tout le reste fort mal. Effectivement, elle affectoit un air et un ton de premier rôle, qui ne conviennent point au caractère simple d’Isménie. Rien ne dénote donc le défaut de jugement de la part d’un Acteur, comme cette inexactitude des convenances dans chaque caractère» (Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, pp. 292-293).

**Capitolo XV**

[15.2] Sulla natura individuale delle passioni, che prendono forme differenti a seconda del carattere del personaggio, si veda quanto affermato da Riccoboni: «les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les differens caractères des Hommes rendent la même passion différente dans chaque Homme: tous les Hommes peuvent être amoureux; mais chaque Homme est amoureux à sa façon, et cette façon dépend du caractère, qui domine en lui, et qui est plus ou moins alteré par ces passions accidentelles, suivant qu’il est plus, ou moins propre à résister à leurs impressions», Luigi Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in *Id*., *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, cit., pp. 303-304.

[14.4] Per quanto riguarda la figura di Nerone, la tragedia di Racine a cui si fa riferimento è il *Britannicus* (1669), mentre quella alfieriana è l’*Ottavia* (1783). A proposito della figura di Oreste, Salfi allude invece a *Le* *Coefore* (458 a.C.)di Eschilo e all’*Andromaque* (1668) di Racine.

[14.7] La critica ad Alfieri è presente anche all’interno del *Ristretto della Letteratura italiana*, sede in cui viene ulteriormente sviluppata. Salfi sottolinea come egli attinga per i suoi caratteri al mito e alla storia, per poi trasporli su un piano ideale, con l’effetto di «collocarli al di sopra della specie umana, o piuttosto della generazione attuale» (Francesco Saverio Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, cit., vol. II, p. 254). Egli riconosceva all’astigiano una certa uniformità nella creazione dei caratteri, provocata dall’aver infuso troppo del suo *io* ai personaggi messi in scena: «La sola cosa che si può con ragione rimproverare all’Alfieri si è di aver mescolato un po’ troppo della sua tempra nella rifusione fatta di questi esseri, che ha voluto rappresentarci. Sembra qualche volta ispirar loro il proprio pensiero, piuttosto che esprimere il loro: ciò che viene a gettare una tinta un poco uniforme, soprattutto in certi personaggi» (*ibid*.)

[14.8] L’interesse per la complessità e contraddittorietà dei caratteri, soggetti a uno sviluppo progressivo, era la parola d’ordine dei romantici, che vedevano nel rispetto delle unità un appiattimento del personaggio. A questo proposito si legga l’introduzione al trattato.

[14.9] Salfi cita a partire dalla traduzione curata da Vittorio Alfieri. Si veda Gaio Sallustio Crispo, *La guerra di Catilina*, in *Id.*, *C. Crispo Sallustio tradotto da Vittorio Alfieri. Col testo latino a piè di pagine*, Napoli, Stamperia dell’Ancora, 1836, p. 10.

Il *Catilina* di Crébillon risale al 1748, mentre quello di Voltaire al 1752.

[14.11] Nei suoi *Mémoires* M.lle Clairon criticava l’esibizione di M.lle Gaussin nella parte di *Rodogune*: «Rodogune ama e l’attrice, dimentica che l’espressione del sentimento si modifica secondo il carattere e non secondo le parole, diceva questi versi con una grazia, un’ingenuità voluttuosa, giusta, secondo me per Lucinde nell’*Oracle* e non per Rodogune». La Clairon sottolineava invece come nella propria esibizione ebbe l’ardire di discostarsi dall’interpretazione a cui il pubblico era abituato, e restituire a Rodogune il carattere con il quale era stata concepita: «Declamai quei versi con l’irritazione di una donna fiera che si vede obbligata a confessare di essere sensibile. Non ci fu un rifiuto, ma neanche un applauso: era bastevole per il mio tentativo. […] Sentii Duclos, dell’Académie française, dire, col suo tono di voce assertivo, che la tragedia era stata ben recitata, che avevo avuto degli ottimi momenti, ma che non dovevo pensare a recitare le parti tenere dopo mademoiselle Gaussin. Stupita da un giudizio così poco misurato, temendo l’impressione che avrebbe potuto produrre su tutti coloro i quali lo ascoltavano e spinta da un moto di collera, andai da lui e gli dissi: Rodogune, una parte tenera, signore? Una Parta, una furia che chiede ai suoi amanti la testa della loro madre e regina, una parte tenera? Ecco, certo, un bel giudizio!…» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* pp. 63-64).

Pierre Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, cit., I, 5, vv. 359-362, p. 422.

### Capitolo XVI

[16.1] Oltre alla trattazione di Hume, ulteriore punto di riferimento per Salfi a proposito della mobilità del fenomeno passionale fu Henry Home, autore scozzese di un’opera di teoria estetica chiamata *Elements of Criticism* (1762), che risente delle riflessioni humiane risente. Salfi ne aveva preso conoscenza molto probabilmente attraverso la mediazione di Engel. La sezione quarta del capitolo II dell’opera è infatti dedicata alle *Coexistent passions and* *emotions*, nella quale sottolinea l’impossibilità di considerare le passioni unicamente nella loro individualità, dal momento che si contaminano continuamente l’una con l’altra: «To have a thorough knowledge of the human passions and emotions, it is not sufficient that they be examined singly and separately. As a plurality of them are sometimes felt at the same instant, the manner of their coexistence, and the effects thereby produced, ought also to be examined» (Henry Home, *Elements of Criticism*, Edinburgh, printed for A. Millar, London; and A. Kincaid and J. Bell, Edinburgh, MDCCLXIL, vol. 1, cap. II, part IV, p. 151).

[16.2] Le modalità di coesistenza di passioni diverse, di transizione da una passione all’altra e da una passione di grado debole alla corrispondente di grado forte erano state indagate da Hume. Hume definisce i principi che regolano la coesistenza di più passioni insieme o il passaggio da una passione all’altra. Specifica ad esempio l’impossibilità, da parte dell’orgoglio e dell’umiltà, di convivere nello stesso momento, in quanto entrambe hanno per oggetto l’*Io*: una lo sublima, l’altra lo sminuisce. Al massimo si può verificare la transizione dall’una all’altra, ma la coesistenza è negata (David Hume, *Trattato sulla natura umana*, cit., p. 557, par. 278). Dunque il passaggio da una passione all’altra può sintetizzarsi in questi termini: «[…] quando due passioni pongono la mente nella stessa disposizione, o in disposizioni simili, questa passa con molta naturalezza da una all’altra: come, al contrario, un contrasto di disposizioni ostacola il passaggio delle passioni» (ivi, p. 683, par. 343). Oltre alle differenze di genere, occorre considerare le differenze di grado. Il passare da una passione di grado forte a una di grado debole si rivela non privo di ostacoli. Hume sottolinea come il sovrapporsi di una passione all’altra spesso non faccia che accrescere la passione dominante, anche se tra di esse manca una relazione. Fornisce così vari esempi per certificare la sua ipotesi: mostra come le gelosie e i litigi nell’amore finiscano per alimentarlo; o come la paura e il terrore in un soldato coraggioso non facciano che aumentarne il coraggio (ivi, p. 831, par. 420). Questo è particolarmente evidente quando si trovano a scontrarsi passioni di segno opposto: «Si può infatti osservare che un’opposizione fra passioni di solito provoca una nuova emozione negli spiriti animali, e produce più disordini che al convergere di due affezioni di uguale forza. Questa nuova emozione si converte facilmente nella passione predominante, e accresce la sua violenza oltre il livello a cui sarebbe arrivata se non avesse incontrato alcuna opposizione» (ivi, p. 833, par. 421).

Riassumendo, si può affermare che: le passioni contrarie si susseguono quando sono provocate da oggetti differenti; una distrugge l’altra se provocate da due lati diversi dello stesso oggetto; coesistono mescolandosi se dipendono dalle possibilità contrarie insite a ciascun oggetto (ivi, p. 875, par. 443).

[16.5] Gli scatti da un tono all’altro, all’interno di una medesima battuta, non devono apparire bruschi, ma seguire la progressione graduale della passione. Salfi si scontra con il pregiudizio secondo il quale, al culmine del sentimento, debba corrispondere l’innalzamento della voce verso i toni più acuti. Discendere «all’ottava grave e inferiore» non equivale niente affatto a smorzare il sentimento, ma anzi può conferirgli nuova forza e, in più, allontanare la voce dal rischio di inoltrarsi in «tuoni strani e pericolosi». La medesima obiezione veniva formulata anche da Planelli a proposito dell’opera in musica: «Comparve, poco tempo è, sopra uno de’ più illustri Teatri d’Europa una valente Cantatrice, dotata di voce sì acuta, che non avea forse avuta mai la pari in questo genere. Costei con una voce da calderino si tirò la maraviglia di tutti; ma non altro poté ottenere che maraviglia. Quella sua voce non solamente era incapace di servire alla drammatica passione, ma non appagava né pur l’orecchio», Antonio Planelli, *Dell’opera in musica*, cit., p. 126.

[16.8] Lucio Anneo Seneca, *Medea*, in *Id.*, *Tragedie*, a cura di Giancarlo Giardina, con la collaborazione di Rita Cuccioli Melloni, Torino, UTET, 1987, p. 286, v. 166;

Pierre Corneille, *Horace*, in *Id*., *Œuvres complètes*, cit., III, 6, p. 260;

Voltaire, *Zaïre*, in *Id.*, *The complete works of Voltaire. 1731-1732*, 8, Oxford, The University of Oxford, 1988, IV, 2, p. 492.

Jean Racine, *Mithridate*, in *Id*., *Théâtre complet*, cit., III, 5, p. 701.

[16.10] «Roscio non recita mai con quel gesto con cui potrebbe, il verso: *Il saggio pretende come premio per la sua virtù l’onore, non il guadagno*, anzi recede con la voce, cosicché al successivo: *Ma che vedo? La sacra sede quello occupa cinto d’armi* possa precipitarsi, sgranare gli occhi, meravigliarsi e restare attonito. E quell’altro attore famoso: *Che aiuto potrò chiedere?* recita quanto più dolcemente e placidamente possibile, senza alcun eccesso nel gesto, per poi incalzare: *O padre, o patria, o casa di Priamo!* Verso cui una così impressionante azione drammatica non potrebbe suscitare emozioni, se fosse stata consumata nel movimento precedente, e per questo esaurita. E gli attori non se ne accorsero certo prima dei poeti stessi, né di coloro che composero la musica; entrambi infatti assumono un tono basso, che dopo aumentano, attenuano, gonfiano, variano e sfumano», Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, cit., Libro III, 26, 101-102, pp. 314-317.

[16.12] «Afin qu’elle pût prendre facilement un ton à l’octave au-dessus de celui sur lequel elle avoit dit ces paroles: *Nous nous aimions*, pour prononcer à l’octave, *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, étoit excellent pour marquer le désordre d’esprit où Monime doit être dans l’instant qu’elle apperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu’à tirer son secret, vient de jetter, elle & son amant dans un péril extrême» (Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, cit., p. 144-145).

[16.15] «Partoriranno i monti, nascerà un ridicolo topo», Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, in *Id.*, *Le opere. II. Le satire. Le epistole. L’arte poetica*, cit., v. 139, pp. 932-933.

[16.18] Il contatto tra una passione e l’altra deve così dare vita a una terza passione che indica la coesistenza tra le due, finché la dominante non abbia annichilito l’altra. Salfi sottolinea come la resa di questi passaggi intermedi sia interamente nelle mani dell’attore, perché si tratta di gradazioni impercettibili che il poeta non riuscirebbe a tratteggiare con le parole. È dunque alla *performance* che viene destinato il compito di colmare lo spazio bianco lasciato tra una parola e l’altra, tra un sentimento e l’altro, per consentire il naturale sviluppo del carattere. La dilatazione della temporalità che i romantici ottenevano infrangendo le unità, poteva così essere ottenuta se trasposta unicamente nella resa scenica. L’attore poteva prolungare la durata di una battuta tramite i silenzi, e, a ogni gesto, far corrispondere una progressione del sentimento. Laddove il poeta sottomesso ai vincoli della classicità doveva fermarsi, subentrava l’attore, in grado di mostrare agli spettatori il percorso interno vissuto dai personaggi interpretati, rendendo manifesti quei nessi passionali, quella coesistenza di sentimenti che l’autore aveva elaborato nella mente e che lì aveva serbati.

**Capitolo XVII**

[17.1] Finora Salfi ha considerato l’attore nella sua fisionomia individuale, come se lo spazio della scena fosse un luogo deserto, sede di una serie ininterrotta di monologhi. Non bisogna dimenticare che il primo motore del teatro è il dialogo tra personaggio e personaggio, tra corpo e corpo, e allora la scena diviene un luogo di incontro o di scontro tra gli interessi e le passioni che guidano la condotta dei singoli. L’attitudine individuale non può restare impermeabile al contatto con gli altri interlocutori.

[17.4] Il «celebre attore» di cui parla è Baron. L’episodio era raccontato da Marmontel: «On sait, par exemple, avec quelle finesse d’intelligence et de sentiment, Baron, dans le début de Mithridate avec les deux fils, marquoit son amour pour Xipharès, et sa haine contre Pharnace» (Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, cit., pp. 82). E, sull’interpretazione dello stesso Baron ne *La mort de Pompée*, si legga: «Dans la mort de Pompée, Baron jouant César entrait chez Ptolomée comme dans sa salle d’audience, entouré d’une foule de courtisans qu’il accueillait d’un mot, d’un coup d’œil, d’un signe de tête. Beaubourg, dans la même scène, s’avançait avec la hauteur d’un maître au milieu de ses esclaves, parmi lesquels il semblait compter les spectateurs eux-mêmes, à qui son regard faisait baisser les yeux» (ivi, p. 79).

[17.5] Pierre Trochon, sieur de Beaubourg (1662-1725), fece il suo debutto alla *Comédie* nel 1691, prendendo il posto di Baron che aveva abbandonato le scene. A proposito dell’eccessiva enfasi della sua recitazione, Lemazurier scrive: «[…] son jeu était outré, ses gestes forcés, sa déclamation peu naturelle, ses inflexions désagréables» (Pierre-David Lemazurier, *Galerie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu’à nos jours*, Tome premier, Paris, Joseph Chaumerot, MDCCCX, p. 124).

[17.6] La necessità da parte dell’attore di ignorare il pubblico in sala era stata sottolineata da Diderot in diversi luoghi dei suoi scritti. Già nell’ambito della critica d’arte, egli aveva mostrato la sua preferenza per pittori quali Greuze e Van Loo, che raffiguravano i loro soggetti assorbiti dalle loro attività, inconsci di essere osservati. Questa tecnica, che Michael Fried identifica con il nome di *absorbement*, si traduce sulla scena in un’attitudine di indifferenza che, secondo Diderot, l’attore deve mostrare nei riguardi del *parterre*, mostrandosi completamente assorto da un’attività o da un dialogo che richiede tutta la sua attenzione. Michael Fried, *La place du spectateur*, traduit de l’anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

[17.7] La recitazione in posizione non frontale era un punto che aveva generato scontri in sede di dibattito teatrale, di cui è testimonianza ben nota lo scambio epistolare tra Madame Riccoboni e Diderot. La lettera in questione è datata 27 novembre 1758 e venne scritta dalla moglie di François in seguito alla lettura del manoscritto de *Le père de famille*. L’attrice manifesta la sua disapprovazione per una recitazione di spalle, adducendo a motivo la perdita dell’espressività del viso: La position des acteurs, toujours debout, toujours tournés vers le parterre, vous paraît gauche, mais ce gauche est nécessaire pour deux raisons. La première, c’est que l’acteur qui tourne assez la tête pour voir dans la seconde coulisse, n’est entendu que du quart des spectateurs. La seconde, c’est que dans une scène intéressante, le visage ajoute à l’expression; qu’il est des occasions où un regard, un mouvement de tête peu marqué fait beaucoup; où un souris fait sentir qu’on se moque de celui qu’on écoute, ou qu’on trompe celui auquel on parle; que les yeux levés ou baissés marquent mille choses; et qu’à trois pieds des lampes un acteur n’a plus de visage» (Marie-Jeanne Riccoboni, *Lettre de Madame Riccoboni, actrice du Théâtre-Italien, auteur des Lettres de miss Fanny Butler et du Marquis de Cressy à Monsier Diderot,* in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, par J. Assézat, tome VII, Paris, Garnier Frères, 1875, p. 396). Ancor prima di Diderot, era stato Goldoni, nel suo *Teatro comico* (1750), *comédie des comédiens*, a mostrare la sua predilezione per una recitazione spontanea, che concedesse all’attore di dare le spalle al pubblico. Nella commedia gli attori di una *troupe*, guidati dal capo-comico Orazio, sono rappresentati nel corso delle prove per la messa in scena de *Il* *padre rivale del figlio*, ancora legata all’universo della comicità dell’arte. Sin dall’inizio della *pièce* tuttavia, Goldoni immerge il pubblico in una modalità di declamazione del tutto innovativa, dal momento che i due personaggi sulla scena, Orazio e Eugenio, cominciano a parlare prima che le tende del sipario siano state del tutto tirate su (la didascalia recita: «*S’alza la tenda, e prima che interiamente sia alzata, esce»*). Inoltre, essi mostrano le spalle agli spettatori, come evidenzia l’insistenza della didascalia *verso la scena.* Queste annotazioni sottolineano il fatto che, dialogando sul palco, i due attori fanno conto che il pubblico non sia lì. (Carlo Goldoni, *Il teatro comico*, in *Id.*, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1959, vol. 2, I, 1, p. 1049).

[17.9] Si veda la scena di apertura de *Le Père de famille*: Sur le devant de la salle, on voit le Père de famille qui se promène à pas lents. […] Un peu sur le fond, vers la cheminée qui est à l’un des cotés de la salle, le Commandeur et sa nièce font une partie de trictrac. - Derrière le Commandeur, un peu plus près du feu, Germeuil est assis négligemment dans un fauteuil, un livre à la main. [...]». (Denis Diderot, *Le Père de famille*, dans *Id.*, Denis Diderot, *Œuvres. Esthétique – Théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris: Éditions Robert Laffont, 1996, tome IV, I, 1, p. 1198).

[17.12] Non è un caso allora che il soggetto della sua ultima opera tragica, la *Francesca da Rimini*, sarà proprio l’amore. Salfi intuisce nel dispiegamento della passione amorosa la possibilità di conferire maggior impatto al messaggio ideologico. Un individuo affetto da amore, e di un amore colpevole agli occhi del mondo, sarebbe infatti risultato più umano agli spettatori. Di conseguenza, anche i sentimenti politici di cui si faceva portavoce, sarebbero apparsi più condivisibili, dal momento che ad esprimerli non era un eroe, ma un uomo con le debolezze che l’umanità porta con sé. L’individuazione nel binomio amore-politica di un tramite per veicolare il messaggio civile ad un pubblico più vasto va inquadrata nei rivolgimenti politici del tempo, che lasciano intuire il ruolo determinante che il popolo avrebbe potuto svolgere all’interno del processo di unificazione nazionale. La scelta di Salfi di seguire le tracce di Pellico, travolto da un incredibile successo di pubblico con la sua *Francesca da Rimini*, messa in scena nel 1815, va dunque letta in funzione dell’imperativo a coinvolgere nuovi interlocutori. La tragedia mostra dunque un volto inedito dell’autore cosentino, che, senza abbandonare la vena anticuriale della produzione precedente, si avvia a nuove sperimentazioni. Lo slittamento verso la sfera intima dell’individuo, manifestato già in germe nella *Virginia bresciana*, ci mostra un’incredibile capacità di introspezione del tragediografo, che può essere letta in parallelo all’attenzione manifestata nel *Della declamazione* per lo sviluppo delle passioni.

[17.13] Siamo ormai lontani dall’epoca in cui la nobilitazione dell’arte dell’attore passava per il parallelo con l’oratoria. Salfi è estraneo dal voler conferire al teatro una dignità acquisita per riflesso, e la distinzione tra l’attore, chiamato a esprimere passioni che il personaggio vive in quell’istante, e l’oratore è ormai chiara. Sui rapporti tra declamazione e retorica si veda Marc Fumaroli*, Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996.

[17.15] Vittorio Alfieri, *Antigone*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., IV, 1, p. 143.

Salfi si servirà di questa tecnica di ascendenza alfieriana in grado di mimare uno scambio rapido di battute attraverso la frantumazione del verso anche all’interno della propria scrittura tragica. Si veda Francesco Saverio Salfi, *Virginia bresciana*, in *Id.*, *Teatro giacobino*, a cura di Rosanna Serpa, Palermo, Palumbo Editore, 1975, III, 5, p. 69; ivi, IV, 2, p. 73.

[17.16] Vittorio Alfieri, *Virginia*, in *Id.*, *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, Introduzione di Sergio Romagnoli, Firenze, Sansoni Editore, 1985, V, 3, p. 368.

[17.17] Vittorio Alfieri, *Agamennone*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., III, 2, pp. 217-218.

[17.18] Vittorio Alfieri, *Agamennone*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., IV, 1, pp. 228-229.

[17.19] Vittorio Alfieri, *Filippo*, in *Id.*, *Tragedie*, II, 5, cit., p. 36.

[17.20] Per un approfondimento della versificazione alfieriana, si veda Gian Luigi Beccaria, *I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico*, in «Sigma», IX, n. 1-2, 1976, pp. 107-151.

**Capitolo XVIII**

[18.1] Luigi Riccoboni dedicava all’arte del tacere un capitolo apposito, il sesto, all’interno del testo *Dell’arte rappresentativa*: «Tu credi, comediante, che sia un gioco / quando hai parlato il doverti tacere, / mentre il compagno dal gracchiar vien roco. / Or io pretendo, e tel farò vedere, / che mai non fosti in più grande imbarazzo / d’alora che uditor déi comparere» (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. VI, vv. 16-21, p. 77).

[18.3] «La seconda regola, che gl’inglesi scrittori osservano poco più della prima si è che niuna persona debba mai comparir sulla scena o partirne, senza una qualche apparente ragione. Non vi ha cosa più goffa, e più contraria all’arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta ch’ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senz’altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca», Hugh Blair, *Lezioni di retorica e belle lettere di Ugone Blair Professore di Retorica e Belle Lettere nell’Univ. Di Edimburgo*, tradotte dall’inglese e commentate da Francesco Soave, Milano, Presso Ferdinando Baret, tomo II, pp. 290-291.

[18.4] A proposito della critica al dramma per musica, si rimanda al testo *L’autore al pubblico* premesso a *Clitemnestra*, dove Salfi mette in luce la tendenza diffusa di tali produzioni teatrali a rivolgere attenzione unicamente a quei fattori che destino diletto (*canto* e *decorazione*), piuttosto che al testo e al messaggio da trasmettere al pubblico (Francesco Saverio Salfi, *L’autore al pubblico* in *Id.*, *Clitemnestra*, in a cura di Francesco Paolo Russo, *Salfi librettista*, cit., p. 343).

[18.5] William Shakespeare, *Cymbeline*, in *Id.*, *Œuvres dramatiques de Shakespeare,* traduites de l’anglais par Letourneur, tome XII, Lavigne, Libraire, 1836, III, 3, p. 844.

[18.6] Jean Racine, *Athalie*, in *Id.*, *Théâtre complet*, Edition d’Alain Viala et Sylvaine Guyot, Paris, Classiques Garnier, 2013, III, 5, p. 1047. A questo proposito si veda anche quanto affermato nel paragrafo *Il Tempo* da François Riccoboni ne *L’arte del teatro*: «Quando dovete rispondere a colui che ha appena parlato, esaminate se ciò che dovete dirgli è di una natura tale che non possa provenire che da un moto che il suo discorso ha appena prodotto nel vostro animo, subitamente, e senza preparazione. Più questo moto deve sembrare improvviso e più è necessario che la vostra risposta sia preceduta da una pausa. Poiché, quando siamo sorpresi da un sentimento imprevisto, il nostro animo si riempie d’un colpo di un gran numero di idee, ma non le distingue con la stessa velocità. Esso resta per qualche momento impacciato di fronte alla scelta dell’idea che deve determinarlo; infine l’idea che prende maggiormente dominio su di noi è quella che ci trasporta; allora tutte le altre svaniscono e noi esprimiamo con forza il sentimento da cui siamo dominati» (François Antoine Valentin Riccoboni, *L’Arte del Teatro*, cit., p. 199).

[18.7] «Ekhof, già incurvato dall’età, non dimenticava mai quando interpretava personaggi orgogliosi, ciò che il carattere del personaggio esigeva; ancora dietro le quinte, fintantoché l’occhio dello spettatore riusciva a scorgerlo, teneva la cervice ritta; quindi tornava improvvisamente ad essere l’ometto gobbo e raggrinzito che era e che tutto si sarebbe pensato potesse essere fuorché un attore» (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 461).

[18.9] Jean Racine, *Bajazet*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., V, 4, p. 632;

Jean Racine, *Iphigénie*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., II, 2, p. 766.

La citazione dall’*Iphigénie* trovava spazio anche in Marmontel: «L’expression des yeux et du visage est l’âme de la déclamation: c’est là que les passions vont se peindre en caractères de feu; c’est de là que partent ces traits qui nous pénètrent, lorsque nous entendons dans Iphigénie, *Vous y serez, ma fille*», Jean-François Marmontel, *Déclamation théâtrale*, cit., p. 39.

L’aneddoto su Garrick era riportato in nota nella traduzione francese del dramma: «M. Garrick dit que dans ce moment terrible, il s’étoit senti pâlir sous son crêpe noir, et qu’il avoit entendu un frémissement de terreur dans toute l’assemblée», in William Shakespeare, *Othello, ou le More de Venise*, in *Id*., *Shakespeare traduit de l’anglois, dédié au Roi*, Tome premier, Paris, M.DCC.LXXVI, p. 126, n. I.

La battuta dell’*Antigone* a cui si fa rimento è: «Odimi Ipseo» (*Gli favella alcune parole all’orecchio*)». In Vittorio Alfieri, *Antigone*, in *Id*., *Tragedie*, cit., V, 4, p. 165.

[18.15] Impossibile, tramite il termine «quadri», non richiamare alla mente i *tableaux* di Diderot, nella doppia declinazione di *tableau comble* e *tableau stase*, tra espressione delle passioni e espressione delle condizioni. Per le due nozioni si veda Pierre Frantz, *L’esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, cit.. Tuttavia Salfi non fa menzione esplicita del filosofo francese, probabilmente in virtù dell’ostilità per il genere del dramma borghese. I suoi richiami provengono dunque dall’orizzonte dei classici. Salfi menziona inoltre i quinti atti alfieriani, in cui all’ostensione del corpo in scena si doveva accompagnare un’adeguata reazione da parte degli altri personaggi, spettatori interni del dramma, chiamati, al pari degli spettatori in sala, a contemplare la catastrofe. Sull’argomento si veda Beatrice Alfonzetti, *Il corpo di Cesare: percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Modena, Mucchi, 1989).

Questo tipo di orchestrazione veniva sperimentata anche all’interno di un altro orizzonte, quello del coreodramma, genere portato alla ribalta da Salvatore Viganò, coreografo e pantomimo che compariva tra gli interlocutori nel *Dialogo sulle unità* *drammatiche* di Visconti nelle pagine del *Conciliatore*. Non è un caso che il suo genio venga caldamente lodato nella dedica *Al signor conte Luigi Porro Lambertenghi* della traduzione delle *Lettere* di Engel da parte del Rasori. In essa si rievocano le migliori interpretazioni del Viganò, tra cui quella del *Coriolano*, messo in scena alla Scala nel 1804: «Dopo lunghi anni, pieni di tante e sì gravi vicende, che nell’abbondanza e nel tumulto loro mi si confondono e mi si cancellano quasi dalla mente, ho ancora dinanzi agli occhi vegeto e fresco il Coriolano, e tutti dipinti, che gli esprimerei colla matita, i bei gruppi e le attitudini varie, commoventi parlanti, della gran scena ultima tra la madre e il figlio alle porte di Roma», Giovanni Rasori, *Al signor conte Luigi Porro Lambertenghi*, in Johann Jakob Engel, *Lettere intorno alla mimica*, *versione dal tedesco di G. Rasori, aggiuntovi i capitoli sull’arte rappresentativa di L. Riccoboni, Milano*, presso Batelli e Fanfani, 1820, p. XV. L’espressione *i bei gruppi e le attitudini varie* richiama il talento del Viganò nel dare vita a composizioni corali in cui il gesto si presentasse come individualizzato, seppur in comunicazione con i gesti altrui. Sulla figura di Salvatore Viganò si veda Ezio Raimondi, *Il coreografo perduto*, in *Id.*, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 123–157.

All’interno della *Drammaturgia d’Amburgo* Lessing, paragonando la comparsa di un fantasma nell’*Amleto* di Shakespeare e nella *Semiramide* di Voltaire, sosteneva che l’autore francese non avesse considerato che il terrore nello spettatore non nasce dalla visione del meraviglioso, ma dalla contemplazione dell’effetto che il meraviglioso ha sui personaggi: «Se Voltaire avesse fatto un po’ di attenzione ai gesti e atteggiamenti degli attori, si sarebbe dato ragione, anche da un altro punto di vista, della opportunità di far apparire un fantasma davanti agli occhi di una grande folla. Tutti devono esprimere paura e orrore nel momento stesso in cui lo scorgono, e tutti in maniera differente, se non si vuole che la scena abbia la gelida simmetria di un balletto» (Gotthold Ephraïm Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. 62). Salfi aveva sperimentato questa tecnica all’interno del dramma per musica *Saulle*, rappresentato al Teatro del Fondo di Napoli nel 1794. La scena undicesima del secondo atto si apre infatti sulla seguente didascalia: «*Tutti si compongono nelle attitudini del terrore e della sorpresa. Saulle cade a terra spaventato, e tosto si dilegua la visione*» (Francesco Saverio Salfi, *Saulle*, in *Salfi librettista: studi e testi*, a cura di Francesco Paolo Russo, cit., II, 11, p. 271). Saulle e gli astanti si connotano così come spettatori interni di una scena alla quale anche il pubblico sta assistendo, e si fanno portatori delle reazioni che l’autore auspicava dalla sala. La comparsa spettacolare di Samuele si verificava anche all’interno di un’altra tragedia, della quale è possibile che il Salfi avesse avuto lettura: il *Saulle* (1788) di Francesco Ringhieri, ecclesiastico dedito al teatro originario di Imola. La didascalia che apre la scena settima del secondo atto recita infatti: «*Samuele, che sorge improvvisamente dalla terra vestito di un lungo purpureo Manto, che mirasi diviso in due parti. All’apparir di Samuele cadono rovesciate sull’Ara le immagini di Plutone, e delle Furie infernali, fuggono i seguaci di Tanatea, ed ella, abbandonando la face, palpita alla vista di Samuele»* (Francesco Ringhieri, *Saulle*, tragedia del Padre Francesco Ringhieri monaco ulivetano. In Padova MDCCLXI, nella Stamperia Conzatti. Con Licenza de’ superiori, atto II, scena 20, p. 20).

**Capitolo XIX**

[19.1] A questo proposito, Alfieri rispondeva alle critiche di chi reputava inverosimili i suoi soliloqui in questo modo: «Circa all’inverosimile, io non lo credo tale: ed io senza esser persona tragica, parlo spessissimo solo: ed anche che io non parli con bocca, parlo con la mente, ed alle volte per fino dialogizzo con altri. Ma lasciamo andar questo; chi crederà per esempio, che un uomo che medita di ucciderne un altro, non possa parlar da sé: e chi non vede anzi, che ogni uomo, che medita una terribile impresa, dev’essere solo, e non fidare in nessuno?». In Vittorio Alfieri, *Parere sulle tragedie*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 331.

[19.2] Sulla difficoltà di interpretare i soliloqui si era soffermato anche Goldoni nel *Teatro comico*:

ORAZIO. - Signor Lelio, con chi intendete di parlar?

LELIO. - Non vedete ch’io recito?

ORAZIO. - Capisco che recitate; ma recitando con chi parlate?

LELIO. - Parlo da me stesso. Questa è un’uscita, un soliloquio.

ORAZIO. - […] Pare che venghiate in iscena a raccontare a qualche persona dove siete stato.

LELIO. - Ebbene, parlo col popolo.

ORAZIO. - Qui vi voleva. E non vedete, che col popolo non si parla? Che il comico deve immaginarsi, quando è solo, che nessuno lo senta e che nessuno lo veda? Quello di parlare è un vizio intollerabile e non si permette in verun conto.

(Carlo Goldoni, *Teatro comico*, in *Id.*, *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, cit., III, 2, p. 1089).

[19.7] Il gesto di Lady Macbeth era stato menzionato anche da Diderot come esempio di sublimità del linguaggio di azione: «[…] parce qu’il y a des gestes sublimes qui toute l’éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la Tragédie de Shakespeare. La somnambule Mackbett s’avance en silence et les yeux fermés sur la scène; imitant l’action d’une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son Roi qu’elle avait égorgé il y avait vingt ans» (Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in *Id.* *Œuvres philosophiques*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Barbara De Negroni, Paris, Gallimard, 2010, p. 208).

La traduzione del secondo monologo viene tratta da Ranieri Calzabigi, *Lettera al Signor Conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in *Id.*, *Scritti teatrali e letterari,* a cura di Anna Laura Bellina, Roma, Salerno, 1994, vol. I, pp. 224-225.

[19.8] OTELLO. «Giacere con lei! Giacere su di lei! Noi diciamo «giace» anche di chi è immobile per sempre. Giacere con lei! Cristo, che schifo! Il fazzoletto – confessione – il fazzoletto! Farlo confessare e poi impiccarlo per quello che ha fatto», William Shakespeare, *Otello*, in *Id.*, *Teatro completo di Shakespeare. Le tragedie,* Volume IV, cit., IV, 1, p. 453.

[19.9] A proposito di Salfi traduttore di Shakespeare, si legga quanto scritto da Renzi sulla fuga del cosentino da Napoli verso Capri nel 1794, in seguito all’accusa di aver partecipato alla congiura giacobina dello stesso anno: «[...] malgré les inquiétudes qui venaient à tout moment l’assaillir, Salfi trouva moyen d’exercer son esprit en traduisant en vers italiens les tragédies de Shakespeare» (Angelo Maria Renzi, *Vie politique et littéraire* *de F. S. Salfi par M. A. Renzi*, cit., p. 15).

[19.10] Joseph Addison, *Cato, a Tragedy by Mr. Addison: Il Catone, Tragedia del Signore Addison, Tradotta da Anton Maria Salvini Gentiluomo fiorentino*, In Firenze, MDCCXXV, Nella Stamperia di Michele Nestenus, Con lic. de’ Super., V, 1, pp. 143-146.

[19.12] Jean Racine, *Phèdre*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., I, 3, p. 843.

[19.13] Jean Racine, *Andromaque*, *Id.*, *Théâtre complet*, cit., III, 8, p. 262.

[19.14] GIOCASTA: «[…] Ma, chi altronde mi appella? Un fragor odo, / che inorridir fa Dite: ecco di brandi / Suonar guerriero. O figli del mio figlio, / O figli miei, feroci ombre, fratelli, / Duran gli sdegni oltre la morte? O Lajo, / Deh! dividili tu. — Ma al fianco loro / Stan l’Eumenidi infami!... Ultrice Aletto, / Io son lor madre; in me il vipereo torci / flagel sanguigno: è questo il fianco, è questo, / Che incestuoso a tai mostri diè vita. / Furia, che tardi?... Io mi t’avvento... […]». In Vittorio Alfieri, *Polinice. Testo definitivo e redazioni inedite*, a cura di Carmine Jannaco, Asti, Casa d’Alfieri, 1953, V, 3, p. 87;

ORESTE: «O sacra / tomba del re dei re, vittima aspetti? / L’avrai». A queste parole fanno seguito le battute di Elettra e Pilade (ELETTRA: «Che dice?» / PILADE: «Io non l’intesi»). In Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., II, 2, p. 287;

ORESTE: «Ove son io? Che feci?... / chi mi trattien?... chi mi persegue?... […]» a cui fa seguito la constatazione di Elettra: «Ahi misero fratello!... / Già più non ci ode; […]» (ivi, V, 13, p. 353).

SAUL: «Ombra adirata, e tremenda, deh! cessa: / Lasciami, deh!... Vedi: a’ tuoi piè mi prostro... / Ahi! dove fuggo?... Ove mi ascondo? O fera / Ombra terribil, plàcati... Ma è sorda / Ai miei preghi; e m’incalza?... Apriti, o terra, / Vivo m’inghiotti... Ah! pur che il truce sguardo / Non mi saetti della orribil ombra» (Vittorio Alfieri, *Saul*, in *Id*., *Tragedie*, cit., V, 3, pp. 445-446.

[19.15] CLITEMNESTRA: «Dal punto in poi, quel sanguinoso spettro / e giorno e notte orribilmente sempre / sugli occhi stammi. Ov’io pur muova, il veggo / di sanguinosa striscia atro sentiero / precedendo segnarmi […]». (Vittorio Alfieri, *Oreste*, in *Id.*, *Tragedie*, cit., I, 2, p. 263).

Per il sogno di Athalie si veda Jean Racine, *Athalie*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., II, 5, pp. 1021-1023.

**Capitolo XX**

[20.1] Per un inquadramento della questione si veda Renzo Guardenti, *Il costume teatrale: un lento cammino verso il realismo*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, cit., pp. 1163-1193.

[20.2] Talma, attore di riferimento per Salfi, aveva dimostrato un interesse inedito per il teatro francese dell’epoca rispetto alla veridicità dei costumi. Il 17 novembre 1790 egli comparirà sulle scene del *Théâtre de la Nation* in toga romana, braccia e gambe scoperte, per ricoprire fedelmente il ruolo del tribuno Proculo in occasione di una replica del *Brutus* di Voltaire. Nelle *Réflexions* egli alluderà all’incongruenza dei costumi nelle messe in scena del suo tempo scrivendo: Je me rappelle très bien que dans mes jeunes années, en lisant l’histoire, mon imagination ne se représentait jamais les princes et les héros que comme je les avais vu au théâtre. [...] Je voyais César serré dans un bel habit de satin blanc, la chevelure flottante et réunie sous les mœurs de rubans» (François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et l’art théâtral*, édition établie et présentée par Pierre Frantz, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, p. 36). La sostituzione di belletti, parrucche e abiti da *petit maître* con la veste da antico romano era qualcosa di più che una semplice riforma estetica dettata dalla volontà di congruenza storica. Era la fine di un’era, dentro e fuori la scena, e l’inizio di un tempo in cui il corpo dell’attore sarebbe diventato il veicolo per messaggi rivoluzionari. Sulle implicazioni rivoluzionarie del denudamento del corpo dell’attore, si rimanda a Denis Guénoun, *Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma*, «Les Temps Modernes», n. 534, janvier 1991, pp. 44-69. Per uno studio approfondito sull’attore si veda: Mara Fazio*, François-Joseph Talma. Le théâtre et l’histoire de la révolution à la restauration*, traduit de l’italien par Jérôme Nicolas, Paris, CNRS Éditions, 2011.

Nell’ambito del teatro tragico italiano, l’interesse per la verosimiglianza dei costumi è precedente rispetto all’orizzonte francese. Si pensi alla lettera dedicatoria del *Giulio Cesare* (1726) di Antonio Conti, nella quale si legge: «Se mai si volesse rappresentare sul teatro questa Tragedia, bisogna che gli attori sieno vestiti alla foggia Romana. Nel terzo volume de’ Monumenti antichi del Padre Montfaucon si possono vedere le forme delle toghe, e la maniera di portarle». In Antonio Conti, *A Sua Eminenza il Signor Cardinale Bentivoglio D’Aragona*, in *Id.*, *Le quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S. E. il signor conte Emanuele di Richecourt*, In Firenze, MDCCLI, appresso Andrea Bonducci. Con licenza de’ superiori, vol. I, p. 348.

[20.3] Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna. Dialogo di Pier Jacopo Martello*, cit., p. 172. A proposito della Clairon, si legga quanto l’attrice scrive nelle sue *Memorie*: «Desidero, innanzi tutto, che con grande rigore si evitino tutti gli abiti e tutte le mode del tempo. La pettinatura delle Francesi, nel momento in cui scrivo, la massa di capelli e le mostruose acconciature danno al loro insieme una sproporzione scioccante, denaturandone le fisionomie, nascondono il movimento del collo e conferiscono un’aria avventata, goffa, rigida e sconcia. L’unica moda da seguire è il costume della parte interpretata» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 138).

«chiamati o amici, ad osservare il quadro, vi tratterreste dal riso?». In Quinto Orazio Flacco, *Arte poetica*, in *Id.*, *Le opere. II. Le satire. Le epistole. L’arte poetica*, cit., v. 5, pp. 922-923.

[20.4] «Je fus le premier qui osai paraître en vrai romain; j’osai le premier supprimer les grands cheveux et la poudre» (Jean Larive, *Cours de déclamation*, cit., vol. II, p. 397).

[20.9] Salfi si riferisce qui alla tendenza dei primi attori di ostentare abiti lussuosi sulla scena, oscurando gli attori secondari.

[20.10] Sulle inverosimiglianze della scena si legga: Francesco Algarotti, *Saggio sopra l’opera in musica*, Livorno, MDCCLXIII, Per Marco Coltellini in Via Grande, pp. 59-70.

[20.13] L’interesse per la struttura fisica dell’edificio teatrale, determinante per la resa scenica, era viva anche in un autore come Foscolo che, sul *Giornale del Lario*, il 28 agosto 1813 pubblicava un articolo intitolato *Sul nuovo teatro di Como*, nel quale, pur lodando la costruzione, esprimeva alcune critiche al riguardo. Tra queste, la preoccupazione che l’apertura della scena fosse troppo vasta e rischiasse di non far arrivare le voci degli attori sino alla platea. Al contrario, veniva apprezzata la scelta di posizionare i palchetti in modo che da ognuno fosse visibile la scena, e di eliminare i palchetti in proscenio, che «[…] rammettendosi come una nuova fabbrica tra la scena e l’orchestra, rompono l’illusione, e lasciano sovente vedere una finta principessa che recita da innamorata accanto una dama che nel palchetto del proscenio fa veramente all’amore col suo cicisbeo», Ugo Foscolo, *Sul nuovo teatro di Como*, in *Prose politiche e letteraria dal 1811 al 1816*, vol. VIII, a cura di Luigi Fassò, Edizione Nazionale delle Opere, Firenze, Le Monnier, 1933, p. 371.

[20.14] Salfi sottolinea come nella pianificazione della struttura del teatro gli architetti debbano essere guidati da criteri di funzionalità: in primo luogo devono far in modo che l’acustica sia tale da far pervenire la voce dell’attore a tutti gli spettatori; in secondo luogo, l’edificio deve essere strutturato in maniera da permettere una buona visuale da qualsiasi punto della sala. Dietro questi dettagli materiali si cela un’idea estremamente democratica di teatro, che riecheggia delle proposte fatte in epoca giacobina, le quali auspicavano a un teatro specchio della rivoluzione che si voleva attuare in società. Tra i punti cardine, un certo numero di spettacoli gratuiti perché anche il popolo accorresse, e l’abolizione di logge e palchetti. Sull’argomento si veda Paola Bignami, *L’edificio teatrale: estetica e razionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, pp. 977-996.

**Capitolo XXI**

[21.1] All’epoca in cui Salfi scrive il trattato *Della declamazione*, l’apprendimento integrale della parte non costituiva un requisito indispensabile per l’attore, complice il fatto che, per fini commerciali, il repertorio subiva un continuo aggiornamento e che gli spettacoli non venivano allestiti che in pochi giorni. Per questo le proposte da lui formulate a proposito di tale soggetto, che ai nostri occhi potrebbero apparire scontate, vanno inquadrate in un orizzonte spettacolare ancora dominato dal suggeritore, figura professionale che si era resa quanto mai necessaria con la fine del sistema della comicità dell’arte, in cui prevaleva la recitazione all’*impromptu*.

[21.5] Lo studio individuale della parte rientrava già nella prassi scenica del tempo, seppure solitamente, per motivi di tempo e per scarso sviluppo delle facoltà mnemoniche (certo incoraggiato dalla presenza del suggeritore), non durava che poco tempo e si limitava alle proprie battute. Salfi sottolinea come l’attore, in presenza di dialogo, debba conoscere non solo la propria parte, ma anche quella dei suoi interlocutori, per non cadere in errore negli attacchi tra una battuta e l’altra. Non si trattava solo di orchestrare correttamente le parole, ma anche di concertare i momenti di silenzio, durante i quali l’attore avrebbe dovuto sapere adattare velocemente la propria fisionomia all’effetto generato dalla risposta dell’interlocutore. Le riforme proposte da Salfi mostrano notevole vicinanza con quelle promosse da Ekhof in seno alla *Theatralische Akademie:* «la necessità che l’attore studiasse non solo la propria parte, come allora accadeva, ma l’intero copione, l’obbligo di far precedere sistematicamente ogni spettacolo da una serie di prove, la subordinazione dei singoli elementi all’impostazione generale». In Paolo Chiarini, *Introduzione* a Gotthold Ephraïm Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. XXII. Si legga anche quanto scritto da Noverre a proposito di Garrick: «Garrick avoit une mémoire imperturbable Le soufﬂeur étoit pour lui une machine étrangère, dont il ne connissoit ni l’usage, ni l’utilité. Cette faculté prodigieuse devoit nécessairement lui procurer cette aisance, et cette sécurité si essentielle au jeu de l’acteur, qui, dans le cas contraire, se trouve perpétuellement embarrassé» (Jean-Georges Noverre, *Lettres sur Garrick, écrites à Voltaire par M. Noverre*, in Jean Étienne François Marignié, *Vie de David Garrick, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur et de l’histoire abrégée du théâtre anglais depuis son origine jusqu’à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, De l’Imprimerie de H. L. Perronneau, p. 134).

[21.6] Il suggeritore, tramite un effetto di raddoppiamento della parte, infrange ogni illusione, ricordando allo spettatore che si trova in una sala di teatro e che lo spettacolo non è altro se non artificio. Per questo Pellico, nel tessere le lodi di Carlotta Marchionni, la Francesca da Rimini dell’omonima tragedia messa in scena al Teatro Re di Milano nel 1815, mette in luce il fatto che l’attrice avesse rigettato l’uso del suggeritore (Lettera al fratello Luigi, Milano, 18 luglio 1815. In Silvio Pellico, *Lettere milanesi (1815-1821),* a cura di Mario Scotti, Torino, Loescher, 1963, p. 18).

[21.8] Du Bos, nel suo tentativo di ricostruzione dello spettacolo nell’antichità, si sofferma sulla spartizione che gli attori facevano del gesto e della voce, affermando che fossero due gli attori ad andare in scena, uno destinato a declamare, l’altro a eseguire i gesti corrispondenti. L’origine di questa pratica era stata raccontata da Tito Livio a proposito di Livio Andronico che, stanco dei continui *bis* domandati dal pubblico, aveva lasciato declamare al suo schiavo mentre lui continuava a eseguire i gesti (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Troisième partie, cit., pp. 174-175).

[21.9] Si legga quanto scrive Larive a proposito della novità del suo metodo di insegnamento della declamazione nella prefazione: «Jusqu’à présent personne n’a pensé à indiquer, comme je l’ai fait, les tons, les intonations et les nuances qui composent la déclamation, et l’on doit convenir qu’il n’y a qu’une manière de dire et de lire avec justesse et précision. Je m’appuierai d’une faible autorité: c’est de celle de ma femme, qui n’est pas née française, et qui ne s’est servie que de mes cahiers pour apprendre à dire des vers d’une manière correcte et pure» (Jean Mauduit, dit Larive, *Cours de déclamation*, Tome second, première partie, Paris, Chez Delaunay, 1810, s.n.).

Du Bos aveva trattato la questione della notazione della declamazione, presumibilmente praticata dagli antichi. Nonostante i pregiudizi legati alla presunta meccanicità che ne deriverebbe, egli sottolinea come tale pratica non impedisse (né impedirebbe, se trovasse nuovamente spazio) di lasciare il terreno libero per la manifestazione del genio del singolo attore, perché non tutto può essere annotato con precisione; né questo provocherebbe la freddezza dell’interprete, che avrebbe comunque la possibilità di emozionarsi e emozionare (Jean-Baptiste Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Troisième partie, cit., pp. 309-323). Come fa notare Claudio Vicentini, «In questo modo Du Bos si trova inconsapevolmente all’avanguardia di quanti, tendenzialmente antiemozionalisti, reagiscono nel corso del settecento alla crisi del rapporto tra oratoria e recitazione teatrale riformulando il codice vocale e gestuale corrente, irrimediabilmente schiacciato nei limiti dell’*actio*» (Claudio Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l’estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo, Palermo, Supplemento al periodo Aesthetica Preprint edito dal Centro Internazionale Studi di Estetica, p. 85).

D’Hannetaire, nelle sue *Observations*, sosteneva che la dizione dovesse essere fissata per ogni parte, creando così un bacino di tradizione a cui attingere, e negando l’esistenza di stili diversi adeguati a interpretare uno stesso carattere: «De nos jours, la meilleure récitation ainsi fixée et transmise par la tradition, auroit tous les avantages de la déclamation notée, sans en avoir les inconvéniens». In Jean-Nicolas Servandoni, dit D’Hannetaire, *Observations sur l’art du comédien*, cit., p. 44.

[21.10] Luigi Riccoboni adduceva a un uso troppo ossessivo dello specchio la perdita di ogni spontaneità e la tendenza a sviluppare una gestualità rigida. Rivolgendosi all’ipotetico lettore-attore del suo poema, gli chiede se, nella vita quotidiana, ci fosse forse uno specchio che lo indirizzasse nei suoi movimenti: «chi ti consiglia quando in casa o in strada / parli con varie sorti di persone?» (Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit., cap. II, p. 59, vv. 89-90). L’invito è allora a affidarsi alla *Natura maestra*, piuttosto che a uno studio troppo sistematico che sottrarrebbe di verosimiglianza alla recita. Riccoboni sembra tuttavia contraddirsi nel cap. IV, quando consiglia, a chi non riesca a emozionarsi sulla scena: «Abbi dunque uno specchio a te davante / e, per arte forzando i sensi tuoi, / o senti o fallo credere all’astante; / e la tanto vantata ignota a noi / arte mimica cerca, pensa, inventa / e sia ﬁttizio il ver, s’altro non puoi» (ivi, cap. IV, p. 69, vv. 136-141). A questo proposito si esprimeva anche Riccoboni *fils*: «Oltre a ciò, guardatevi bene, Signora, dal recitare davanti ad uno specchio per studiare i vostri gesti; questo metodo è il padre dell’affettazione: bisogna sentire i propri movimenti e giudicarli senza vederli» (François Antoine Valentin Riccoboni, *L’Arte del Teatro*, introduzione, traduzione e note a cura di Emanuele De Luca, Napoli, «Acting Archives Review», novembre 2015, p. 174).

[21.11] L’ausilio dello specchio è dunque auspicabile nel lavoro propedeutico per la messa in scena dei quadri, in cui la funzione individualizzante assegnata al gesto, corrispettivo di una specifica reazione del personaggio a un evento straordinario, richiede una preparazione particolare. In queste circostanza, è bene che la prova sia fatta in costume, perché l’interazione con l’abito di scena può contribuire a far risaltare l’espressività del movimento.

«più volte trattiene la voce, e nascondendosi con la veste il viso per la vergogna sospira». In Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi. Testo a fronte*, a cura di Piero Bernardini Marzolla, con un saggio di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 2015, Libro X, 421, pp. 406-407.

[21.17] Sulle dieci prove auspicate da Alfieri: «Costoro non hanno mai neppure per ombra contentato nessuna persona di senso e di gusto […] perché avean fatto due o tre sole prove, e male, in vece di dieci esatte che bisognavano» (Vittorio Alfieri, *Parere sull’arte comica in Italia*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 244);

«Infatti la scioltezza della lingua, il movimento del corpo, il respiro hanno bisogno, per essere migliorati, non della teoria, ma dell’allenamento» (Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, cit., Libro I, 34, 156, pp. 62-63).

### Capitolo XXII

[22.1] La fiducia che Salfi riponeva nelle potenzialità educatrici del genere tragico e, più in generale, del teatro, appare manifesta se ci considera il *corpus* drammatico dell’autore, orientato verso soggetti di chiara attualità politica. Già all’interno del *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*, trattato composto attorno al 1783, relativo agli effetti che un cataclisma naturale, come il terremoto che aveva investito le Calabrie quello stesso anno, potesse avere sulla popolazione, egli aveva discusso del ruolo centrale svolto dai «trattenimenti sensibili». (Francesco Saverio Salfi, *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*, Napoli, MDCCLXXXVII. Per Vincenzo Flauto. Con licenza de’ superiori. A spese di Michele Stasi, p. 145.) Salfi assegnava agli spettacoli non soltanto la capacità di distrazione delle masse, ma soprattutto di istruzione contro le superstizioni: per questa ragione «[...] il Poeta non dovrebbe perdere di veduta il secolo la nazione e più la sua patria» (ivi, p. 150). Significativo appare allora il paragone che egli instaura all’interno della memoria *Dell’utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale* tra catarsi tragica e ritualità massonica: «Quando Aristotele diceva, che lo spettacolo drammatico servisse a purgare le passioni, egli non diceva altro, che lo spettacolo delle passioni altrui servisse potentemente a corregger le proprie» (Francesco Saverio Salfi, *Dell’utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale*, cit., p. 19). Nel rito massonico, come nel rito tragico, l’uomo, facendo esperienza della «morte massonica», risorgeva a nuova vita, dando avvio a un cammino di perfezionamento e purgazione. Non è un caso che tra gli emblemi della simbologia massonica comparisse la fenice, l’uccello che, dopo la morte risorge dalle sue ceneri.

[22.2] Euripide, *Supplici*, introduzione e traduzione di Umberto Albini, note di Fulvio Barberis, Milano, Garzanti, 2009, vv. 180-183, p. 76.

[22.3] La critica agli apparati troppo maestosi sembra ricordare certe sue polemiche indirizzate contro la tendenza generalizzata dei drammi per musica dell’epoca, in cui l’ostentazione della ricchezza della scena e lo sfruttamento di elementi estriseci al dramma, non era funzionale all’azione, ma ad un’effimera presa sullo spettatore. Si legga ad esempio quanto scritto nel *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*: «Io non fui, che ammaliato alla prima dalle più superbe decorazioni dellle machine più ingegnose dalla musica più toccante, in una parola, da tutto quel mostruoso *rendevous* di vedute incantatrici ma isolate, e che sembrano non aver veruno attacco fra loro» (Francesco Saverio Salfi, *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*, cit., p. 154, nota b).

[22.4] La necessità di giudicare le qualità performative in base a dei criteri oggettivi, senza lasciare offuscare la critica all’attore dal carisma della sua figura, era già presente in D’Aigueberre. Egli sottolineava allora come fosse del tutto inadeguata la lode che, nella cornice di finzione del suo testo, faceva pronunciare da uno dei commensali nei confronti di un’attrice, in quanto questi invalidava il suo giudizio contaminando il parere critico con l’invaghimento che provava nei confronti della donna: «[…] la conversazione ben presto si fece vivace e uno dei Normanni, invaghito di una delle nostre attrici, volle a ogni costo che tutti fossero d’accordo nel giudicare ammirevole la sua declamazione». In Jean Dumas d’Aigueberre, *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conservazione sui difetti della declamazione,* cit., p. 230.

[22.5] Certe critiche pronunciate in questa sede da Salfi mostrano una certa vicinanza con quelle che egli rivolgeva, dalle colonne del *Termometro politico della Lombardia*, ai cantanti del dramma per musica, sempre pronti a cogliere di sorpresa il pubblico con i loro virtuosismi, inclini maggiormente a mettere in risalto le proprie capacità piuttosto che a concentrarsi sull’espressione del sentimento. A questo proposito si leggano le osservazioni sul castrato Crescentini: «Di fatto il pubblico non applaudiva, che là dove Crescentini giuocava del gorguzzolo, come un ballerino giuoca di gamba sulla corda. Una volata, un gorgheggio, uno sforzo di arte non fanno che sorprenderci per un momento, e tosto ci lascian freddi ed indifferenti come prima. […] Se il cantante in vece di di sorprendere (e la sorpresa non è mai successiva e di lunga durata) commovesse il cuore degli ascoltanti, allora questi non avrebbero né il tempo, né la libertà di applaudire» (*Sul presente spettacolo del teatro della Scala*, n. 52, 30 dicembre 1797. In *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 3, p. 403).

L’episodio del suonatore Ippomaco, tratto dalle *Storie varie* di Eliano (Libro XIV, cap. VIII), veniva riportato anche da Engel: «Bene spesso quando il teatro risuona di applausi fragorosi, vorremmo bisbigliare all’orecchio dell’attore che esce di scena le parole che una volta il suonatore di flauto Ippomaco disse a uno dei suoi allievi: «Hai suonato male: se no questa gente non ti elogerebbe»». In Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 476.

Jacques-Henri Meister, *Lettres sur l’imagination*, Paris, Chez Lemierre libraire, 1799, pp. 162-163.

[22.7] «Dove infelice recarmi? Dove rifugiarmi? In Campidoglio, dove scorre il sangue di mio fratello? O a casa, per assistere allo spettacolo di una madre infelice e prostrata dal dolore?» (Marco Tullio Cicerone, *De oratore*, cit., Libro III, 56, 214, pp. 364-365).

[22.8] L’aneddoto su Condé veniva riportato da Napoli Signorelli: «Si sono renduti assai memorabili pel pubblico plauso e per le lagrime del gran Condè i versi dell’ultima scena […]» (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, cit., Libro VII, p. 12);

«Alessandro, tiranno di Fere (solo così conviene chiamarlo anche per non disonorare il nome di Alessandro), assistendo alla recita di un attore tragico, fin troppo compreso nella sua parte, fu mosso a pietà dal piacere. Balzato dunque in piedi, si allontanò dal teatro più di corsa che a passo normale, dicendo che era intollerabile veder piangere sulle sventure di Ecuba e Polissena colui che faceva uccidere tanti cittadini», Plutarco, *La fortuna o la virtù di Alessandro Magno*, Seconda orazione, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di Maria Rubina Cammarota, M. D’Auria Editore, Napoli, 1998, II, 1, 334a, p. 113.

Salfi parla con cognizione della proscrizione del genere tragico, dal momento che aveva potuto sperimantala sulla sua stessa pelle nell’anno 1794 a Napoli, dove regnava un clima di sospetto da parte del potere monarchico nei confronti delle logge massoniche, culminato nella congiura ordita, fra gli altri, dal ventunenne pugliese Emmanuele De Deo, membro della neonata *Società Patriottica Napoletana*, che venne repressa nel sangue. A questo proposito Beatrice Alfonzetti nota, a partire dall’analisi di uno schizzo di Francesco Lapegna che ritrae Salfi mentre declama il *Timoleone* di Alfieri nel 1794, come la lettura in circoli private di tragedie dai forti contenuti politici andasse a sopperire l’impossibilità della rappresentazione: «Il verbo «declamare» è usato dalla didascalia collocata in basso, quasi a sottolineare, secondo i valori semantici del tempo, la stretta affinità con un certo tipo di recitazione – si pensi infatti alla pratica assai diffusa della lettura tragica – nella quale sembra impegnato Salfi». In Beatrice Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794). Nuova edizione rivista e ampliata*, cit., p. 181.

**Capitolo XXIII**

[23.1] Come è già stato osservato nella nostra *Introduzione* al trattato, l’impostazione pedagogica del *Della declamazione* ne fa un documento del processo di stabilizzazione che stava vivendo il teatro dell’epoca, con la costituzione delle prime cattedre di declamazione e la creazione delle prime compagnie privilegiate. Il progetto di apertura di una scuola pubblica, che insegnasse all’attore non solo i rudimenti del mestiere, ma anche la storia, la poesia, la morale e la lingua italiana, si inscrive così in un contesto più ampio di rivalutazione sociale e morale del ruolo dell’attore. Se l’esperienza del Teatro Patriottico aveva rivelato la funzione civile che le scene erano chiamate a svolgere, finiti i fuochi della rivoluzione era apparsa quanto più impellente la necessità di creare un settore di professionisti moralmente irreprensibili e il cui mestiere non fosse frutto di improvvisazione, ma di uno studio approfondito. La condanna plurisecolare che aveva gravato sugli attori, considerati alla stregua di ciarlatani e gente di malaffare, si tramutava così nel tentativo di sviluppare le potenzialità educative dell’evento teatrale.

Salfi negli anni dell’esilio parigino aveva inoltre potuto acquisire esperienza tangibile del sistema teatrale francese, improntato su una netta divisione tra compagnie privilegiate e le altre compagnie relegate ai margini. In epoca napoleonica in Francia aveva inoltre visto la luce il *Conservatoire impérial de musique et de declamation* di Parigi, scuola di lirica e declamazione sovvenzionata dallo Stato.

[23.4] Alfieri sostiene la necessità per gli attori «[…] di saper parlare e pronunziare la lingua toscana; cosa, senza di cui ogni recita sarà sempre ridicola. E, prescindendo da ogni disputa di primato d’idioma in Italia, è certo che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l’autore, sempre in lingua toscana; onde vogliono essere pronunziate in lingua e accento toscano. E se in Parigi un attore pronunziasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale o d’altra provincia, sarebbe fischiato, e non tollerato, quando anche fosse eccellente per la comica», Vittorio Alfieri, *Parere sull’arte comica in Italia*, in *Id.*, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, cit., p. 241. Le citazioni proposte all’interno del *Della declamazione* potevano dunque assolvere anche al compito di proporre un modello linguisticamente positivo in un tempo in cui non si parlava l’italiano, ma i dialetti. Se nel genere comico l’uso del dialetto poteva giocare a favore delle rappresentazioni, questo non avveniva nel caso del tragico, che richiedeva l’uso dell’italiano letterario, ossia il toscano. Sulla questione si veda: *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, a cura di Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Bari, Laterza, 1991, pp. 136-137.

[23.5] A questo proposito si legga quanto scritto da Talma: «Ce n’est que lorsque notre célèbre David parut, qu’inspirés par lui, les peintres et les sculpteurs et surtout les jeunes gens parmi eux, s’occupèrent de ces recherches. Lié avec la plupart d’entre eux, sentant toute l’utilité dont cette étude pouvait être au théâtre, j’y mis une ardeur peu commune. Je devins peintre à ma manière» (François-Joseph Talma, *Réflexions sur Lekain et l’art théâtral*, cit., pp. 36-37).

[23.6] Il riferimento alla danza era fondamentale per François Riccoboni. Si veda quanto scritto ne *L’arte del teatro*: «Se si facesse attenzione al modo in cui un uomo è costruito, si vedrebbe che non è mai più comodamente posizionato, e con più certezza ben disegnato, che quando, poggiandosi in egual misura su entrambi i piedi, poco distanti l’uno dall’altro, egli lascia cadere le braccia e le mani dove il loro peso le porta naturalmente; è ciò che si chiama, in termini di danza, essere alla seconda posizione, le mani sulle tasche» (François Antoine Valentin Riccoboni, *L’Arte del Teatro*, cit., p. 173). Si legga inoltre quanto affermato dalla Clairon: «Per camminare armoniosamente, per presentarsi con signorilità, per gesticolare con grazia e facilità, per avere sangue freddo ed equilibrio, per non mostrare mai atteggiamenti contrari alla natura è indispensabile studiare a fondo la danza nobile e figurata, bisogna assolutamente evitare d’imparare a eseguire dei passi e di assumere l’aria atteggiata del ballerino, ma il resto della sua arte è di grande necessità» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 141).

[23.7] A questo proposito si tenga a mente il parallelo instaurato tra musica e declamazione da Engel. Si legga inoltre quanto scritto da M.lle Clairon: «Senza pretendere di approfondire la musica, bisogna apprendere gli elementi per conoscere l’estensione della propria voce, per rendere facilmente ogni intonazione, per evitare le discordanze, per graduare i suoni, sostenerli, variarli e per dare agli accenti acuti o lamentosi la giusta modulazione. Senza questo studio è quasi impossibile interpretare bene Corneille: è così grande o così comune che, in mancanza di una notevole sicurezza delle proprie intonazioni, si corre il rischio di apparire o grandioso o triviale» (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 141).

[23.12] Con il termine *Morale* Salfi intende qui che l’attore deve padroneggiare nozioni di filosofia morale.

[23.13] Il riferimento all’eloquenza come materia di studio separata testimonia l’affrancamento che la declamazione aveva ormai compiuto dalla retorica.

[23.14] La sezione del trattato dedicata alla pronunciazione vocale, con l’esposizione dei rudimenti del sistema di versificazione, poteva certo assolvere a guida per l’attore che si inoltrasse nello studio di tale materia.

[23.15] A proposito dell’*Edipo* di La Motte, Signorelli scriveva: «In effetto egli purga quest’ argomento tanto dell’episodio degli amori di Teseo e Dirce, alieni dall’avventura di Edipo, introdotto con mal consiglio dal padre del teatro francese, quanto di quello non meno eterogeneo della galanteria di Filottete che con rincrescimento si legge nell’ *Edipo* del Voltaire» (Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, cit., vol. V, p. 80);

Tout le monde se rappelle encore les refus obstinés des acteurs, quand Voltaire faisait représenter *Zaire*. Toutes les portes lui étaient fermées. Un seul homme parvint à les faire ouvrir. Cet habile négociateur, à qui Voltaire ou plutôt la France doit le grand succès de *Zaire*, était un pâtissier». In *Mémoires de M.lle Dumesnil*, *en réponse aux Mémoires d’Hyppolite Clairon, revus, corrigés et augmentés d’une notice sur cette comédienne par M. Dussault*, Paris, Chez Ponthieu, Libraire, 1823, p. 100.

[23.16] I versi a cui si fa riferimento sono i seguenti: «Et vous, rentrez ma fille, et du moins à mes lois / Obéissez encor pour la dernière fois» (Jean Racine, *Iphygénie*, in *Id.*, *Théâtre complet*, cit., IV, 4, p. 797).

**Capitolo XXIV**

[24.1] «Je désirerais qu’il pût être établi entre nous, à des époques désignées, des séances consacrées à la lecture de Mémoires instructifs, non seulement sur les vices généraux de la représentation théâtrale, mais sur les fautes de langue, sur les contresens, et sur la manière d’entendre bien ou mal tels et tels rôles dont la tradition serait malheureusement perdue, et que l’on ne peut retrouver que par des réflexions profondes, ou un tact fin et délicat». (Henri-Louis Caïn, detto Lekain, *Observations soumises à M. de La Ferté*, in François-Joseph Talma, *Mémoires de Lekain, précédées de réflexions sur cet acteur, et sur l’art théâtral*, par M. Talma, Paris, Chez Etienne Ledoux, Libraire, 1825, pp. 185-186). La proposta di Sulzer è nota a Salfi tramite Engel, che l’aveva estratta dalla voce «Pantomime» contenuta nel testo *Allgemeine Theorie der schönen Künste*: «Sulzer avrebbe voluto che qualcuno si dedicasse all’analisi critica di un cospicuo numero di singole scene, con particolare riguardo alla pantomima che si conviene alle differenti situazioni». (Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 367).

[24.2] **«**Non nasconderò che univo un’illimitata vanità al desiderio giusto e naturale di godere di uno status più onesto; il mio talento non può né descriversi né rappresentarsi, se ne perde l’idea con i miei contemporanei […]». (Hyppolite Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, cit., p. 55).

[24.3] Ecco cosa scrive Cornelio Nepote a proposito della sconfitta di Agesilao da parte di Cabria: «Il fatto ottenne tanta fama in tutta la Grecia, che Cabria volle essere ritratto in quell’atteggiamento nella statua che gli Ateniesi gli eressero nella piazza a spese pubbliche. Di qui l’abitudine, invalsa tra atleti e artisti, di adottare nelle raffigurazioni statuarie, quella posa con la quale avevano ottenuto la vittoria», Cornelio Nepote, *Liber de excellentium ducibus exterarum gentium*, in *Id*., *Opere*, a cura di Leopoldo Agnes, Torino, UTET, 1977, XII, I, 3, pp. 176-177.

[24.4] Promuovendo la creazione di un’Accademia direttrice che, mediante critiche scritte o materiale figurativo, sviluppasse un sistema di archiviazione e divulgazione degli elementi di maggior pregio di ogni *performance*, Salfi intendeva oltrepassare una lacuna intrinseca all’arte della declamazione, ossia l’assenza di una tradizione a cui l’attore potesse fare riferimento per ispirarsi.

[24.7] Un simile progetto appare già *in nuce* negli scritti di critica teatrale di Salfi contenuti all’interno del *Termometro politico della Lombardia* che, più che soffermarsi su aspetti legati al testo, si concentrano sui meriti o i vizi emersi nell’ambito della *performance*.