**Introduzione**

[…] concediamo pure che ci sia (che esista primariamente e assolutamente; si vuol dire: indipendentemente dallo studio che se ne effettua) un oggetto degli studi teatrali. Quale sarebbe? Lo spettacolo, certo. Ma l’oggetto, oltre che significante, deve essere dato, presente: il che non avviene per nessuna, o quasi, componente dello spettacolo escluso il testo verbale cioè, per indebita identificazione, il testo letterario.[[1]](#footnote-1)

Come sottolinea Franco Ruffini all’interno del suo studio *Semiotica del testo. L’esempio teatro* (1978), la ricostruzione di uno spettacolo (in particolare di spettacoli risalenti all’era pre-digitale) deve far fronte all’assenza di una fonte diretta, che non sia il testo drammatico. Se l’intenzione è quella di svincolarsi da una prospettiva logocentrica del fenomeno teatrale, occorre ricercare altrove le fonti per ricostruire la messa in scena, pur nella consapevolezza della virtualità di tale ricostruzione. Questo altrove consiste, per dirla con le parole di Marco De Marinis, nel «recupero del *testo (culturale) generale* (TG)»,[[2]](#footnote-2) ossia di testi teatrali ed extra teatrali che, agendo sul contesto artistico, filosofico, letterario, abbiano potuto orientare la creazione dello spettacolo. Tra questi testi rientrano dunque trattati di scenografia, di architettura o di pittura, testi letterari, filosofici, fonti iconografiche. E, ovviamente, testi sull’arte dell’attore.

Lo studio delle immagini in seno agli studi teatrali ha avuto un notevole impulso nell’ultimo decennio, soprattutto grazie ai contributi di studiosi quali Renzo Guardenti e Maria Ines Aliverti. Nonostante la difficoltà nello stabilire il grado di vicinanza che intercorre tra un documento figurativo illustrativo di una messa in scena e lo spettacolo reale, o l’apporto che un’immagine non strettamente teatrale può offrire alla ricostruzione delle pratiche teatrali, lo studio dell’iconografia si rivela un mezzo fondamentale per colmare la lacunosità delle fonti.[[3]](#footnote-3)

Per quanto concerne i trattati italiani sull’arte dell’attore tra Settecento e Ottocento, gli studi critici in materia si rivelano invece del tutto insufficienti.[[4]](#footnote-4) A ostacolare uno studio sistematico di tali fonti è in primo luogo lo statuto incerto di tali testi, che non hanno natura né descrittiva, né prescrittiva. Essi infatti non possono dirsi resoconto analitico delle pratiche attoriali del tempo in cui sono composti, né può essere definita la reale forza di impatto che ebbero sulla recitazione degli attori a venire. Tuttavia a partire dai testi che riflettono su come la recitazione di un attore dovrebbe essere, è possibile ricostruire quello che la recitazione non era. Le critiche mosse a certe prassi (a un certo tipo di gestualità, di intonazione, di interpretazione del personaggio) ci aiutano a formulare un modello virtuale di quello che doveva essere lo spettacolo nel periodo preso in esame, ossia l’epoca a cavallo tra il Settecento e l’Ottocento. Tali testi contribuiscono inoltre, insieme a fonti quali le memorie attoriali, a inquadrare il ruolo svolto dall’attore nel contesto storico-sociale nel quale fioriscono, e ci forniscono un’idea sull’orizzonte di ricezione con cui il fenomeno spettacolare si doveva confrontare.

Il trattato *Della declamazione* di Francesco Saverio Salfi (Cosenza, 1759 – Parigi, 1832), abbozzato al tempo del triennio giacobino e la cui composizione probabilmente accompagnò il suo autore per il resto dell’esistenza, venne pubblicato postumo nel 1878, in un tempo lontano dall’epoca in cui quelle idee erano state concepite. L’ottica con cui analizzeremo il trattato è quella di specchio di un’epoca di transizione, che aveva fatto tesoro della nuova estetica della sensibilità elaborata al tempo dei Lumi, e al contempo guardava alle nuove sollecitazioni romantiche a proposito dello sviluppo dei caratteri. Il nostro studio ha dunque seguito le linee guida proposte da Federico Doglio all’interno dell’articolo *Appunti per un progetto di ricerca su F. S. Salfi teorico e autore del teatro giacobino*:

Egualmente ci domandiamo quanto dell’esperienza teatrale parigina risulti nell’opera *Della declamazione* che egli avrebbe letto al Talma, quanto derivi dalla conoscenza dei testi del Riccoboni, quanto dalla sua precedente vita teatrale in Italia.[[5]](#footnote-5)

Quando ci si avventura nel campo degli studi teatrali, ci si trova spesso davanti ad una certa settorialità, che oppone il testo drammaturgico al testo spettacolare, a seconda che si tratti di ricerche inerenti alla letteratura teatrale o alla storia dello spettacolo. La storia degli attori dunque risulta divisa da quella dei letterati, come se i dibattiti svoltisi attorno al teatro, nell’accezione letteraria del termine, non avessero potere di influenza sull’elaborazione delle teorie sulla recitazione. Il discorso è valido anche nel senso opposto ovviamente. È pregiudizio comune guardare ai letterati del periodo da noi preso in esame come ad individui alieni della prassi scenica e dal contatto con gli attori. In realtà, la maggior parte di loro prestava notevole attenzione all’aspetto performativo del proprio testo, consapevole che l’incontro con il pubblico costituiva la fase determinante per giudicare il valore e l’efficacia della propria opera. Una delle ragioni che ha sottratto il trattato a uno studio puntuale ha a che fare proprio con il poco interesse che, in sede di studi letterari, viene prestato alla questione della recitazione degli attori e, in ugual misura, allo scarso spazio che, nelle discipline dello spettacolo, viene riservato alla tragedia italiana tra Settecento e Ottocento.

In questa sede abbiamo deciso di adottare una prospettiva che tenesse conto della natura fluida dell’orizzonte dell’arte attoriale, in grado di recepire gli impulsi derivanti dai dibattiti letterari, filosofici e politici coevi. Ragionare sull’attore vuol dire infatti riflettere sul personaggio da lui interpretato, sul corpo tramite il quale mette in scena le passioni, sul suo ruolo di educatore all’interno della società. L’incolmabile assenza dello spettacolo si tramuta così, se non in una presenza, almeno in delle tracce da seguire per ricostruire il macro testo spettacolare della tragedia del tempo.

Tuttavia c’è un’altra assenza, o sarebbe meglio parlare di lacuna, a cui abbiamo dovuto far fronte, ossia l’inconsistenza della bibliografia secondaria inerente al trattato preso in esame e, più in generale, al suo autore, del quale diversi testi di rilievo restano tutt’ora inediti.

Francesco Saverio Salfi rientra tra quelle figure per le quali il volto del letterato è stato subordinato a quello dell’uomo attivo, politicamente impegnato, e la cui produzione letteraria è stata spesso analizzata con un atteggiamento deterministico che la vorrebbe unicamente frutto di istanze politiche. È una prassi comune per certi letterati della stagione giacobina e Risorgimentale. Si pensi all’espressione “Poeta soldato”[[6]](#footnote-6) con la quale per lungo tempo è stato etichettato Ippolito Nievo, solo tardivamente sfumata. Discreto interesse ha suscitato tra gli storici il pensiero politico del Salfi, con l’obiettivo di mettere in evidenza il suo coinvolgimento nella costruzione della nazione, dagli anni del giacobinismo napoletano fino a giungere all’adesione alla Carboneria nell’esilio parigino.[[7]](#footnote-7) Sul piano letterario, a questo proposito, notevole risalto è stato dato alla produzione teatrale del triennio giacobino, in linea con la costituzione di un Teatro Patriottico che divenisse canale di diffusione delle nuove idee rivoluzionarie venute da Oltralpe.[[8]](#footnote-8) Sul precedente periodo napoletano, tra adesione al dispotismo illuminato, massoneria e giacobinismo, si è soffermata la monografia di Beatrice Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi* (1994),[[9]](#footnote-9) che indaga la sua produzione tragica e librettistica prendendo come punto di partenza il *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto* (1787). Di recente pubblicazione il lavoro dello storico Vittorio Criscuolo*,* *La penna armata contro la «vil superstizione e la feroce tirannide». Studi sul teatro di Francesco Saverio Salfi* (2016), che si è occupato della produzione tragica e per il teatro musicale risalente alla stagione napoletana, pubblicando in appendice gli inediti *Giovanna I*, *Andromeda* e *Calliroe e Coreso*.[[10]](#footnote-10) Sulla produzione di libretti per i drammi per musica si sono soffermati gli studi raccolti in *Salfi librettista* (2001), a cura di Francesco Paolo Russo. Da segnalare in particolare l’intervento di Gerardo Tocchini, Dall'Antico Regime alla Cisalpina. Morale e politica nel teatro per musica di Francesco Saverio Salfi,[[11]](#footnote-11) che sottolinea il valore politico che Salfi affidava alla produzione librettistica, tramite l’adozione di soggetti anticuriali e rivoluzionari che sottraessero il genere alla funzione di puro svago che aveva finito per assumere.

Studi su aspetti specifici della produzione letteraria, filosofica, critica dell’autore sono stati raccolti nel volume *Francesco Saverio Salfi. Un calabrese per l’Europa*, frutto di un Convegno a lui dedicato svoltosi a Cosenza (23-24 febbraio 1980), a cura di Pasquale Alberto De Lisio.

Agli anni dell’esilio parigino ha dedicato un articolo Gianluigi Goggi,[[12]](#footnote-12) con particolare rilievo all’attività di critico letterario e alle posizioni politiche assunte da Salfi in quel periodo. Del rifacimento del *Corradino* del 1831, con il testo della tragedia in appendice all’articolo, si è occupato invece Nicola Galizia.[[13]](#footnote-13)

Fondamentale per la ricostruzione dei rapporti intrattenuti dal Salfi con gli altri letterati e con esponenti della politica dell’epoca si è rivelata la raccolta di lettere, per lo più risalenti agli anni dell’esilio parigino, pubblicata da Rocco Froio.[[14]](#footnote-14)

Il trattato *Della declamazione* da noi preso in esame non è stato oggetto finora di alcuno studio sistematico. Alcune pagine gli vengono dedicate nella datata, ma sempre valida, monografia di Carlo Nardi, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi* (1925).[[15]](#footnote-15) Del trattato fa cenno anche Giovanni Battista De Sanctis in *Francesco Saverio Salfi. Patriota, critico, drammaturgo* (1970), che ne fornisce un giudizio decisamente negativo,[[16]](#footnote-16) senza tuttavia inquadrarlo nel suo contesto e senza menzionare la fonte principale del Salfi, le *Lettere sulla mimica* di Engel, la cui influenza lo situa in una posizione di innovazione in area italiana. Maggiore spazio gli viene dedicato nel volume di Luciano Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*,[[17]](#footnote-17) che cerca di tracciare, a partire dagli anni del triennio giacobino, le fasi di una storia non scritta che legherebbe Salfi e la sua attenzione per una gestualità individualizzante al Manzoni autore dei *Promessi Sposi*. Il critico rileva l’importanza assegnata dal Salfi al corpo dell’attore e individua il precedente engeliano, sottolineando l’interesse che il *Della declamazione* può assumere nell’ambito di una “antropologia teatrale ottocentesca”.[[18]](#footnote-18)

Unicamente due capitoli del trattato sono stati oggetto di un’edizione moderna all’interno della pubblicazione *Teatro giacobino* (1975), a cura di Rosanna Serpa, nella quale vengono raccolti anche il testo de *Il general Colli in Roma*, della *Virginia bresciana*, de *I Plateesi* e delle *Norme per un teatro nazionale*. I capitoli in questione sono il primo, che affronta genericamente lo statuto della declamazione, e il XXIII, che tratta del progetto di costituzione di una Scuola teatrale. I due testi sono accompagnati da brevi note di commento.

Il presente lavoro nasce dalla rielaborazione delle ricerche svolte dall’autrice per la tesi di Laurea magistrale in Filologia moderna presso l’Università La Sapienza di Roma, in codiploma con l’Université Paris -Sorbonne, sostenuta nel settembre 2017, sotto la direzione della Prof.ssa Beatrice Alfonzetti e del Prof. Andrea Fabiano. L’*Introduzione* mira in primo luogo a stabilire il peso che le riflessioni svolte sul *Termometro politico della Lombardia* in veste di critico drammatico, e, più in generale, l’esperienza teatrale milanese, ebbero sull’elaborazione del trattato *Della declamazione*. Successivamente si è voluto delineare un quadro orientativo della *querelle* tra classici e romantici, argomento di primo piano al tempo dell’esilio parigino dell’autore cosentino, e si è ricostruita la posizione assunta da Salfi in tale dibattito. Alla luce di tali riflessioni, si è formulata una proposta di lettura del trattato *Della* *declamazione* come trasposizione, sul piano della prassi scenica, di quello sviluppo progressivo del carattere che i romantici sostenevano di poter ottenere tramite l’infrazione delle unità aristoteliche. L’ultima sezione introduttiva è dedicata all’inquadramento del trattato in un contesto di nascente pedagogia dell’arte dell’attore, sottolineandone la funzione pedagogica e individuandone il destinatario ideale, ossia l’attore in via di formazione.

Nella *Guida alla lettura* viene fornito un piano del trattato, che individua i nuclei principali affrontati in ogni capitolo del testo.

Per finire, il commento, accessibile direttamente dal testo del trattato cliccando sulle indicazioni numeriche dei paragrafi, oltre a permettere di rintracciare le fonti di riferimenti puntuali fatti da Salfi, lascia spazio alla ricostruzione del contesto estetico-filosofico in cui *Della declamazione* si inserisce e individua le tracce lasciate dalla trattatistica attoriale precedente.

**Tra i fuochi della rivoluzione e la *querelle* classico-romantica**

Salfi accorreva a Milano nel 1796, in seguito all’occupazione della città da parte dei francesi, anche lui, come molti altri esuli meridionali, infiammato dagli ideali rivoluzionari.[[19]](#footnote-19) L’imperativo dell’epoca tra i giacobini era quello dell’Istruzione pubblica,[[20]](#footnote-20) ed è in questo orizzonte che si situava il teatro. I rischi derivanti da una rivoluzione troppo impetuosa, come lo era stata quella francese, degenerata nel Terrore, facevano optare per il gradualismo: la trasformazione sarebbe arrivata lentamente, e un passo decisivo era quello dell’istruzione delle masse. Così Matteo Galdi nel *Giornale de’ patrioti d’Italia*, della cui redazione faceva parte anche Salfi, all’interno dell’articolo *Idea* *delle rivoluzioni* constatava il fallimento di rivoluzioni mosse dalla precipitazione, come quella dei Gracchi o quella francese, affermando: «Dunque bisogna che le rivoluzioni si facciano placidamente e con l’ordine della natura».[[21]](#footnote-21) Come fa notare Paul Hazard, è con la fondazione di una società drammatica all’interno della sala del collegio Longoni che il teatro repubblicano viene esportato in Italia.[[22]](#footnote-22) A Milano si istituirà un concorso per la riforma dell’impianto teatrale, che darà luogo a tre bandi, il primo dei quali il 29 ottobre 1797, con vittoria finale di Luigi Gori.

A questo periodo risalgono degli articoli di critica teatrale scritti da Salfi per il *Termometro politico della Lombardia*[[23]](#footnote-23) di Carlo Salvador, uno dei giornali di maggior diffusione nel periodo giacobino, nato per misurare i cambiamenti della «nuova atmosfera politica, nel cui seno fermenta il sacro cuore del patriottismo».[[24]](#footnote-24) Dall’analisi di tali testi emerge l’interesse che Salfi nutriva per gli aspetti performativi del teatro, in particolare per la recitazione degli attori. Nel numero 10, datato 8 termidoro IV repub. (martedì 26 luglio 1796), Salfi aveva formulato tredici norme per la costituzione di un Teatro nazionale. Egli insiste sul ruolo pedagogico del teatro, destinato ad insinuare nel popolo l’amore per la libertà:

Or non vi è scuola più attiva ed efficace del teatro, la cui rivoluzione effettuerebbe il più presto possibile la compiuta rivoluzione del Popolo.[[25]](#footnote-25)

In particolare, a proposito del genere tragico, scrive: «L’oggetto della tragedia è l’interesse politico delle nazioni e quindi la loro indipendenza e l’odio de’ tiranni».[[26]](#footnote-26) Salfi, come l’Alfieri del *Parere sull’arte comica in Italia*, lamenta l’assenza di attori istruiti nell’arte della declamazione, e sostiene dunque la necessità di creare «un’*accademia del* *teatro nazionale*».[[27]](#footnote-27) Riprende poi il luogo comune plurisecolare dell’assenza di moralità dell’attore, che aveva assunto particolare rilievo nei progetti di riforma arcadica del teatro, fattore che condiziona l’opinione pubblica sull’evento teatrale, relegato a puro svago che induce al vizio e alla perdizione. Per questa ragione, in una prima fase Salfi ipotizza possano salire sulle scene attori dilettanti, dotati tuttavia di pregi morali e devozione alla Patria.[[28]](#footnote-28) L’interscambio tra l’orizzonte dei dilettanti e l’orizzonte dei letterati si era rivelato un terreno fertile per la sperimentazione di una riforma del tragico già a partire dal secolo precedente: basti pensare al circolo di nobili bolognesi radunati attorno alla figura del marchese Orsi.[[29]](#footnote-29) Il teatro giacobino estremizza questa pratica, assegnandole un valore politico.[[30]](#footnote-30)

L’articolo *Declamazione tragica* del 20 agosto 1796 consiste invece in una recensione di una rappresentazione del *Bruto I* di Alfieri, allestita a Milano da una *troupe* di dilettanti patrioti nella Sala dei Nobili. Anche in questa sede il recensore si sofferma sulla prostituzione delle scene italiane dominate «[…] da persone ignoranti, presuntuose, ridicole ec. quali sono coloro che compongono le ordinarie truppe o greggie comiche».[[31]](#footnote-31) Loda dunque il calore e la passione che un gruppo di non professionisti ha saputo trasmettere agli spettatori. Sul finale dell’articolo fornisce dei consigli tecnici agli attori per la rappresentazione delle tragedie alfieriane, che alludono in germe a quanto Salfi teorizzerà nel trattato:

Non sempre si richiede lo stesso movimento di voce e di gesto nel progredire un monologo, un dialogo, una qualunque ripresa. Di quanto effetto sarebbero talvolta alcuni riposi opportuni ed espressivi? Si eviti specialmente la troppa nojosa cadenza de’ versi, senza affatto smarrirne il ripieno e l’armonia...[[32]](#footnote-32)

All’interno dell’articolo *Teatro*, datato 15 novembre 1796, in cui si sottolinea la rapidità e l’efficacia con le quali la rappresentazione scenica trasmette dei valori al *parterre*, Salfi propone un piano di costituzione di un teatro nazionale articolato in diciassette punti. Egli si sofferma sulla necessità di retribuire degnamente gli attori per ovviare all’alone di disprezzo che avvolge i mestieranti di questo settore (si veda il punto 4). Il desiderio di partecipazione popolare è alla base del punto 10, nel quale si afferma:

Montato il teatro nazionale su questi principj, si dee diminuire il prezzo, il più ch’è possibile, degli spettatori, perché se ne agevoli il concorso.[[33]](#footnote-33)

Sempre per incentivare il concorso universale, nel punto 11 si formula la possibilità di fare come ad Atene, dove si offrivano rappresentazioni al popolo, predisponendo almeno ogni dieci giorni uno spettacolo gratuito. In generale, l’intenzione che guida le proposte è quella di sottrarre il teatro all’interesse dei privati per ridonarlo al pubblico, e dunque di ottenere finanziamenti statali che concedessero una maggiore autonomia economica:

Esistono fondi per delle università; n’esistono ancora ed infelicemente per delle istituzioni pregiudicevoli o pericolose: e perché non debbono esisterne per un teatro nazionale?[[34]](#footnote-34)

In un articolo intitolato *Teatri* il recensore, sempre identificabile con la figura di Salfi, parla della rappresentazione della *Virginia* alfieriana svoltasi nel Teatro patriottico. L’interesse della critica risiede nell’attenzione prestata alla componente gestuale della declamazione degli interpreti:

Pare che gli attori si sieno tutti chi più, chi meno imposta una legge di far rispondere a ciascuna parola un movimento di braccia e di gambe, che fa degli attori altrettanti energumeni o paralitici, cui spesso bisogna non guardare, per intendere più facilmente.[[35]](#footnote-35)

Salfi contesta la meccanicità dei gesti, laddove questi potrebbero essere strumentali alla resa dei sentimenti più della parola stessa. Trascurando del tutto l’aspetto testuale, egli si sofferma sulla resa interpretativa, passando in lista i singoli personaggi.[[36]](#footnote-36) A proposito dell’interprete di Virginia ad esempio scrive:

Qual effetto si sarebbe ottenuto, se non osando di alzare lo sguardo ad Appio, si fosse più manifestato il contrasto di un giustissimo risentimento e della natural verecondia![[37]](#footnote-37)

Invece, per quanto riguarda l’interprete di Appio, lamenta l’assenza di gradualità nel manifestare la passione, tema che acquisterà notevole importanza nelle pagine del trattato, nel quale si sottolineerà la necessità di uno *sviluppo progressivo del carattere*.

Occorre a questo punto domandarsi quanto del *Della declamazione* si mostrasse già in germe nell’attività svolta sulle colonne del *Termometro politico della Lombardia*. In questo senso, la sezione che maggiormente risente di tali recensionicoincide con parte finale del trattato, in cui si prospetta l’istituzione di una Scuola teatrale e di un’Accademia direttrice, più orientata dunque verso progetti concreti di organizzazione delle istituzioni operanti nel campo della diffusione dell’arte attoriale. Bisogna tuttavia sottolineare come anche l’attenzione per la gestualità dell’attore, nonché minimi accenni alla necessità di manifestare gradualmente la passione, fossero presenti già a quest’altezza.

A questo proposito, non bisogna trascurare l’esperienza maturata da Salfi tramite la rappresentazione presso il Teatro de’ Fiorentini di Napoli dell’*Idomeneo* (1792), *scène lyrique* alla maniera del *Pygmalion* di Rousseau, e del pantomimo *Il general Colli a Roma* (1797) presso La Scala di Milano. La sperimentazione all’interno di generi teatrali in cui l’espressione verbale è soppiantata dal movimento del corpo ha certamente permesso all’autore cosentino di elaborare delle riflessioni sul gesto come sostituto della parola e sulla capacità di impatto che uno spettacolo esclusivamente visivo può avere sullo spettatore.

Già dall’analisi del testo dell’*Idomeneo* è intuibile il lungo apprendistato compiuto da Salfi nella messa in scena del corpo dell’attore. Numerose sono infatti le indicazioni mimico-gestuali,[[38]](#footnote-38) come «*Torna ad avviarsi animato dalla gioja, ma viene arrestato da non so qual turbamento*» o «*Guarda i luoghi d’intorno con inquietudine*»,[[39]](#footnote-39) nelle quali la descrizione del movimento da compiere si accompagna all’annotazione del sentimento corrispondente. Viene inoltre posto l’accento sui silenzi significativi, sottolineando il valore che la pausa è chiamata ad assumere, come avviene nella didascalia «*Resta immobile per qualche tempo quasi considerando gli occulti moti del suo cuore*»,[[40]](#footnote-40) che indica il momento in cui Idomeneo è assalito dal dubbio di poter incontrare sul lido la moglie e il figlio, ed essere costretto a sacrificarli. Particolare interesse meritano i quadri, ossia le scene corali in cui ogni individuo in scena assume una posa che riflette la sua reazione personale all’evento straordinario che si sta svolgendo. Si veda a questo proposito la didascalia: «*Intanto molti, che erano accorsi a soffermarlo, restan sorpresi in diverse attitudini di raccapriccio, di orrore e di pietà»*.[[41]](#footnote-41). L’attenzione per l’orchestrazione armonica della collettività troverà spazio anche nel capitolo XVIII del *Della declamazione*:

Dal concorso armonico di questa muta attitudine che debbono prendere tutti gli astanti si viene via via sviluppando una serie di gruppi e di quadri, che in certi momenti straordinari, se siano bene assortiti, riescono sorprendenti e maravigliosi. In tali incontri dee ciascuno atteggiarsi secondo la sua passione e la sua condizione particolare, sicché, tutte armonizzandosi fra di loro, primeggino sempre le figure predominanti.[[42]](#footnote-42)

Per quanto concerne invece *Il general Colli a Roma*, il manoscritto del pantomimo consiste in una descrizione interamente didascalica di quello che avviene sulla scena, con particolare attenzione al decoro e alla disposizione spaziale di oggetti e personaggi. Si legga ad esempio la didascalia che apre il primo atto:

Sala del concistoro; nel fondo il trono pontificio, in cui si monta per tre gradini; la sedia e il di sopra del trono sono coperti di un drappo di oro ecc. Intorno siedono i cardinali, i vescovi, i prelati, teologi ecc. secondo il loro ordine. Dai due lati del trono siedono ancora il nipote del papa ed il principe romano.[[43]](#footnote-43)

Come fa notare un articolo sul *Giornale de’ patrioti d’Italia*, «le decorazioni teatrali ora per la sala del concistoro, ora per la piazza di S. Pietro ora per altri oggetti magnificamente espressi, accrescono la bellezza dello spettacolo».[[44]](#footnote-44) Questo fa pensare che non solo da quanto si evince dalle indicazioni didascaliche, ma anche nella concreta prassi scenica, l’effetto sul pubblico dovesse essere forte.

Da una recensione fatta da Matteo Galdi alla *La Congiura pisoniana* di Salfi, dramma per musica messo in scena alla Scala nel 1797, riceviamo inoltre una testimonianza scritta del fatto che l’autore lavorasse a stretto contatto con gli interpreti e li indirizzasse nelle prove. Nonostante alcuni difetti, la declamazione degli attori risultava infatti migliorata rispetto al passato, grazie «[...] alle cure e ai travagli incalcolabili di Salfi [...]».[[45]](#footnote-45)

Altro testo del periodo precedente all’esilio parigino, in cui è possibile rintracciare alcuni nuclei tematici che troveranno successivamente spazio nel trattato, è il *Discorso dell’autore intorno la presente tragedia diretto alla Società del Teatro patriottico di Milano*, pubblicato insieme alla tragedia *Pausania* (1801). In primo luogo, Salfi sottolinea la centralità della messa in scena nella formulazione di un giudizio in merito a un testo drammatico:

La rappresentazione è uno dei mezzi più sicuri, per giudicare massimamente dell’effetto di una tragedia. Spesse volte n’è regolarissimo il piano, ben deffiniti i caratteri, l’azione economicamente promossa, lo stile conveniente, la versificazione felice; ma tutti questi pregi mancano di quella specie di vita, che sola animando l’azione, i caratteri, lo stile, i versi, le parole medesime, rianima sempre più l’interesse non pur di chi legge, ma di chi ascolta.[[46]](#footnote-46)

Ritroviamo poi un passo che trova perfetta corrispondenza nel *Della declamazione*,[[47]](#footnote-47) nel quale si fa menzione di certe battute che, nella storia del teatro, hanno dimostrato come l’uso di alcune parole specifiche, in una determinata collocazione, possa fare la differenza:

Spesso una parola di meno, o di più, o qua piuttosto che là collocata, è capace di produrre un effetto prodigioso. Ne sono un’evidente dimostrazione il *Qu’il mourût* di Pierre Corneille nell’*Orazio*; il *Vous changez de visage!* di Racine nel *Mitridate*; il *Vous pleurez!* di Voltaire nella Zaira.[[48]](#footnote-48)

Salfi si sofferma inoltre sulla questione della versificazione, sottolineando come spesso siano i versi meno agili a declamarsi a suscitare più impressione nello spettatore, mentre quelli che concedono all’interprete una maggior fluidità «[…] non producono lo stesso effetto, per non potersi evitare quella troppa armonia che spesso svela il troppo artificio del versificatore a danno della passione […]».[[49]](#footnote-49) In tale affermazione sono già *in nuce* le riflessioni che troveranno spazio nel capitolo quarto del trattato, che tratta la questione della *pronunciazione metrica*, e nel quale Salfi sottolinea la sua predilezione per la metrica alfieriana.

All’interno del *Discorso*, viene inoltre espresso il rimpianto per l’assenza di attenzione nei confronti dell’arte della declamazione in Italia, che non può vantare in quest’ambito talenti degni di essere definiti tali, se non forse «[…] Petronio Zanarini, come il solo fenomeno, il quale mostrando, di quanto gli restino indietro gli attori italiani, mostra altresì di quanto potrebbero andare avanti».[[50]](#footnote-50) La figura dell’attore Petronio Zanerini veniva d’altronde citata anche nel trattato (Intro.18), nell’elenco di quei pochi interpreti italiani che si segnalassero in un orizzonte complessivamente povero.

Altro punto chiave che emerge dal *Discorso*, è la proposta di aprire un giornale internamente dedicato alla censura drammatica, che troverà riscontro nel capitolo XXIV del trattato:

Io spero di sottomettere al vostro giudizio alcune mie idee sul metodo della censura drammatica, e forse all’occasione che verrà da voi destinato un giornale per questo oggetto. I trascorsi altrui, rilevati a tempo e giudiziosamente biasimati, o tollerati, offrono la miglior guida a coloro, che volessero e sapessero profittarne.[[51]](#footnote-51)

Recensioni scritte degli spettacoli, che focalizzassero l’attenzione sull’orizzonte performativo della *pièce*, ossia sul tono, sul gesto, sui quadri, potevano costituire infatti un importante bagaglio per l’attore, che, a differenza di altri artisti, non può attingere ad una storia scritta della sua arte, dal momento che essa è effimera e non dura che il tempo della rappresentazione.

In seguito all’occupazione austriaca di Milano nel maggio 1814, Salfi riparerà a Napoli, dalla quale fuggirà alla volta della Francia nel 1815, in seguito alla disillusione delle speranze riposte in Gioacchino Murat. A Parigi, tramite l’amicizia con il Guinguené, otterrà la possibilità di collaborare alla *Biographie Universelle* curata da Michaud. Entrerà inoltre nella cerchia dei recensori della *Revue Encyclopédique* del Jullien, alla quale collaborò a partire dal 1819, occupandosi soprattutto della recensione di opere italiane, sia letterarie, che tecniche e scientifiche,[[52]](#footnote-52) e si dedicherà alla continuazione dell’*Histoire littéraire d’Italie* del Guinguené. Al periodo parigino risale, oltre alla riscrittura del *Corradino*, anche la composizione di una *Francesca da Rimini* rimasta inedita. Nel 1829 pubblicherà inoltre il *Saggio storico-critico della Commedia italiana,* premesso all’edizione delle commedie di Alberto Nota.

Il trattato *Della declamazione* si situa lungo un arco temporale che va dal 1797 fino alla morte del Salfi, avvenuta nel 1832. Entra dunque *in medias res* in un’epoca che vedeva svolgersi un acceso dibattito attorno al genere tragico. Dibattito che, come fa notare Bernard Franco,[[53]](#footnote-53) apertosi sulla figura di Diderot, avrà poi ripercussioni nella Germania del Gruppo di Coppet, fino a riecheggiare nei testi di un Romanticismo francese ai suoi albori, primo fra tutti quello della *Préface à Cromwell* (1827) di Victor Hugo.

Salfi entra nel vivo del dibattito fornendo le sue opinioni al riguardo all’interno del *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana* (1831).[[54]](#footnote-54) Nell’ultima sezione dell’opera, dedicata all’epoca a lui coeva, si interroga infatti sulle ragioni di divergenza tra classici e romantici. Viene rimproverato in primo luogo a questi ultimi il vanto che essi fanno della propria estraneità da ogni regola e dalla dittatura degli antichi, quando invece sono i primi a imitare pedissequamente i moderni e lasciarsi soggiogare dalle loro regole. Il rifiuto aprioristico di restrizioni che tanto ostentano è per Salfi un controsenso, allorché Dante, Petrarca, Tasso e Ariosto, in cui essi dicono scorgere il genio romantico, furono i primi ad essere lettori e conoscitori dei classici. Questo significa «[…] che il genio de’ romantici può conciliarsi con quello dei classici, sebbene si credano gli uni e gli altri più opposti e più discordi, che non lo sono realmente».[[55]](#footnote-55)

Salfi contesta poi ai romantici il voler rappresentare le vicende così come si manifestano, abolendo in tal modo la distinzione tra poesia e storia. In quanto al non rispetto delle unità drammatiche, che era divenuto il baluardo della nuova scuola romantica, Salfi sostiene essere dannoso non per il venir meno all’*auctoritas* di Aristotele, ma perché impedisce allo spettatore di seguire il filo delle vicende. Nei drammi moderni infatti, ogni atto diventa un’entità autonoma e si verifica così una «disgiunzione dei membri dell’azione».[[56]](#footnote-56) Il soggetto si estende a tal punto nello spazio e nel tempo che si potrebbe scegliere di rappresentare «[…] la storia del genere umano, e dargli per scena tutto l’universo, e per durata l’infinito».[[57]](#footnote-57)

Salfi si rivela tuttavia favorevole a una prospettiva di conciliazione tra i due partiti che stavano dividendo l’Italia come l’Europa, perché a suo parere il progresso delle Lettere non può che essere ostacolato dalle frontiere interne e perché i punti di disgiunzione tra le due scuole sembrano delle prese di posizione, piuttosto che dei veri e propri terreni di scontro. Sul finale afferma infatti:

Noi crediamo finalmente, che queste specie di contraddizioni letterarie, che spesso nutriscono l’ignoranza e la vanità, possono nuocere ai progressi della letteratura italiana, e ciò che è peggio ancora, confermare quello spirito di divisione municipale che può essere utile a tutt’altri fuorché agl’Italiani.[[58]](#footnote-58)

C’è tuttavia un merito che egli concede come proprio della scuola romantica, ed è quello di riuscire a penetrare i caratteri meglio di quanto non facciano i classici. Egli ammette così che

[…] i romantici ad esempio di Shakespeare, si mostrano spesso eccellenti in questo genere di tratti caratteristici che si riferiscono al più profondo della natura umana; e che i classici farebbero anche meglio, se si facessero davantaggio distinguere in questa specie di bellezze, che essi hanno troppo di sovente neglette.[[59]](#footnote-59)

Lo sviluppo dei caratteri dei personaggi nella loro complessità in effetti era una delle parole d’ordine dei romantici. Una delle ragioni per cui essi avversavano tanto le unità drammatiche risiedeva proprio nel fatto che esse circoscrivevano la vita scenica di un personaggio a un arco temporale limitatissimo, condannandolo alla stasi. L’individuo tragico classico, per via di questa mancata evoluzione, diveniva sede di uno scontro tra passioni che tendevano ad astrarlo dalla contingenza e a non definirne l’identità.[[60]](#footnote-60) La frattura rispetto alle unità concedeva invece di seguire per un periodo disteso la vita del personaggio che, messo a confronto con situazioni più variegate, era nella posizione di far emergere la complessità del proprio *io* più recondito.

Manzoni fu tra coloro che, nella teoria come nella prassi, avversarono il rispetto delle unità. Che tra l’autore de *I Promessi sposi* e il Salfi ci sia stato almeno un incontro è certificato da una lettera spedita dal Manzoni al Fauriel, datata 17 ottobre 1820, in cui egli porge i propri saluti a vari frequentatori del circolo della Condorcet, tra cui il Salfi.[[61]](#footnote-61) Quella cerchia era infatti la medesima con la quale Manzoni era entrato in contatto nel suo soggiorno parigino attraverso la mediazione del Fauriel. Nel 1805 il Manzoni si era già recato a Parigi, dove le nuove teorie della scuola romantica prendevano piede e dove, a partire dal 1808, Benjamin Constant avrebbe avviato la costruzione di un sistema tragico che conciliasse quello francese con quello tedesco.[[62]](#footnote-62) L’incontro con il Salfi avvenne però nel suo soggiorno del 1819, quando il Manzoni sperava in una rappresentazione parigina del suo *Carmagnola*. [[63]](#footnote-63) Sarà lo stesso Salfi a curare la recensione del *Conte di Carmagnola* dalle colonne della *Revue Encyclopédique*.[[64]](#footnote-64) Nonostante egli affermi la sua diffidenza verso il sistema tragico romantico, il giudizio sulla *pièce* non è del tutto negativo. Egli infatti scrive: «Quant aux pensées et aux sentimens, ils attestent toujours cette morale patriotique et pure qui, encore si rare, distingue particulièrement l’auteur».[[65]](#footnote-65) L’afflato patriottico, in parte dovuto alla scelta di un soggetto della storia moderna, metteva così d’accordo il classicista Salfi con il romantico Manzoni. C’è un altro dettaglio della recensione su cui bisogna tuttavia soffermarsi. Salfi imputa alla tragedia una certa difformità nello stile, e commenta dicendo: «[...] ce qui pourrait être aussi une de qualités constitutives de la manière qu’il a adopté »;[[66]](#footnote-66) In nota sottolinea poi come siano stati i letterati tedeschi, quali Lessing e Engel, a individuare nella varietà dello stile uno degli effetti dello sviluppo dei caratteri e delle passioni. È come se, alla luce del risultato ottenuto, ossia una maggior profondità dei personaggi, anche tali dissonanze risultassero, se non degne di lode, quantomeno tollerabili.

Nel 1820 il Manzoni, in difesa delle critiche mossegli al *Conte di Carmagnola*, scriveva la *Lettre à* *Monsieur Chauvet sur l’unité de temps et de lieu dans la tragédie*. In quella sede, Manzoni legava la questione delle unità di luogo e il loro mancato rispetto allo sviluppo dei caratteri. Egli prende in considerazioni due modelli tragici in cui a essere centrale è la passione della gelosia: l’*Otello* di Shakespeare e *Zaïre* di Voltaire. La scelta di questa passione non è casuale, dal momento che essa è generalmente considerata come quella più multiforme. È Engel infatti a scrivere:

Se poi si 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![[67]](#footnote-67)

Lo stesso Salfi afferma all’interno del trattato:

Così noi veggiamo nella medesima espressione il prospetto di tutti gli elementi della passione dalla quale procede, come accade nella gelosia, la quale non è che un complesso di più affetti cospiranti insieme, che non pur si succedono rapidamente, ma simultaneamente cooperano.[[68]](#footnote-68)

Ritornando al Manzoni, egli individua nelle figure di Otello e di Orosmane i cardini dell’opposizione tra romantici e classicisti nel trattamento delle passioni. Nonostante entrambi avvinti da una gelosia passionale, lo sviluppo della passione acquisisce tinte differenti nei due drammi. Voltaire condanna infatti il sentimento a un appiattimento in quanto, vincolando la sua tragedia al rispetto delle unità, impedisce quella sfumata gradualità alla quale può invece attingere Shakespeare, non soggiacendo a leggi: «Dans Othello, le crime découle naturellement, et comme par son propre poids, de la source impure d’une volonté perverse».[[69]](#footnote-69) Non c’è un passaggio graduale dal sospetto alla certezza che conduce al fatale crimine. Il rispetto delle unità non lascia il tempo ad Orosmane di manifestare l’insinuarsi del dubbio: il suo delitto, come afferma Manzoni, è tutto dettato dal caso. La condanna delle unità è dunque implacabile:

Ainsi cette gradation si intéressante par laquelle l’âme atteint l’extrémité, pour ainsi dire, de ses sentiments, il a fallu y renoncer en partie ; toute peinture de ces passions qui prennent en peu de temps pour se manifester, il a fallu le négliger ; ces nuances de caractère qui ne se laissent apercevoir que par la succession de circonstances toujours diverses et toujours liées, il a fallu les supprimer ou les confondre.[[70]](#footnote-70)

Sarà Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*, uscito nel 1809, tradotto in francese nel 1814, ad affrontare la questione dei caratteri e della gradazione delle passioni in merito alla drammaturgia di Shakespeare. Egli sottolinea come, nei drammi dell’autore inglese, le azioni compiute dai personaggi non siano ricondotte a fattori esterni ma al carattere individuale, nel tratteggiare il quale egli è maestro. Il suo talento risiede inoltre nel dipingere con verosimiglianza caratteri provenienti da ogni tempo e luogo. Per quanto riguarda la gradazione dei sentimenti, Shakespeare manifesta la sua capacità di mettere in scena una vera e propria “histoire de l’âme”. Ecco le parole di Schlegel a questo proposito:

Les sentiments qu’il sait exprimer ne sont pas, dès le commencement de la pièce, au plus haut degré d’exaltation, comme chez ces poètes tragiques qui possèdent à merveille, dit Lessing, le style de chancellerie de l’amour.[[71]](#footnote-71)

Shakespeare non sceglie dunque di prendere le mosse dall’apice della manifestazione passionale, ma preferisce coglierla quando è ancora in embrione.

Anche Madame de Staël nel *De l’Allemagne* (1813) tocca la questione della costruzione del carattere del personaggio ragionando, nel capitolo dedicato al *Walstein* e la *Maria Stuarda* di Schiller, sulle differenze che intercorrono tra il sistema tragico francese e quello tedesco[[72]](#footnote-72):

On raisonne en France sur un personnage tragique comme sur un ministre d’État, et l’on se plaint de ce qu’il fait ou de ce qu’il ne fait pas, comme si l’on tenait une gazette à la main pour le juger. Les inconséquences des passions sont permises sur le théâtre français, mais non plus les inconséquences des caractères. La passion étant comme plus ou moins de tous les cœurs, on s’attend à ses égarements, et l’on peut, en quelque sorte, fixer d’avance ses contradictions mêmes ; mais le caractère a toujours quelque chose d’inattendu, qu’on ne peut renfermer dans aucune règle.[[73]](#footnote-73)

La Staël lamentava il fatto che, mostrando al pubblico una natura frutto di convenzione, il teatro non avrebbe avuto alcun impatto morale perché impossibilitato a costruire quell’effetto di illusione che permette l’immedesimazione. I personaggi della tragedia classica restavano dei tipi, laddove Shakespeare e i suoi partigiani mettevano in scena dei caratteri dotati di complessità.

Uno dei punti di riferimento per il Manzoni era stato, come già abbiamo sottolineato, il *Wallstein* di Benjamin Constant, adattamento della trilogia schilleriana per il teatro francese, con conseguente rispetto delle unità. Nelle sue *Réflexions sur la tragédie* *de Wallstein*, anche Constant ammetteva la natura vincolante delle tre unità, le quali «forcent le poète à négliger souvent, dans les événements et les caractères, la vérité de la gradation, la délicatesse des nuances [...] ».[[74]](#footnote-74)

Il dibattito aveva trovato terreno fertile anche in Italia sulle pagine del *Conciliatore,* roccaforte dei romantici. Nel numero del 24 gennaio 1819 veniva pubblicato il *Dialogo sulle unità drammatiche di luogo e di tempo*, nel quale sono posti nel ruolo di interlocutori fittizi Viganò, Lamberti, il Romagnosi e il maestro Paesiello. L’estensore, ossia Ermes Visconti, scrive in nota che il suo pensiero è da identificarsi con quello del Romagnosi. Secondo quest’ultimo, le unità non sono da applicarsi ad alcun genere drammatico, che si tratti di un ballo pantomimico o di una tragedia. Lo spettacolo si fonda su una “illusione imperfetta”[[75]](#footnote-75) che implica una collaborazione dello spettatore a immaginare che quanto non avviene sulla scena si verifichi negli intervalli tra gli atti. La pratica della scena inglese, come di quella tedesca, dimostra che l’immaginazione è in grado di coprire spazi temporali che superino l’arco di qualche ora, fino ad arrivare ad anni interi. A sostegno dell’abolizione delle unità, Romagnosi sposta l’attenzione sulla questione dello sviluppo dei caratteri, ponendo a confronto l’ambizione di potere di Nerone nel *Britannicus* di Racine, e quella di Macbeth nell’omonimo dramma shakespeariano. A proposito del personaggio di Nerone egli afferma:

ROMAGNOSI. […] Supponete che un tragico rappresentasse Nerone che diventa tiranno, che si abitua a poco a poco a sprezzare la probità e la giustizia, e finalmente si lascia trasportare da gelosia d’amore o di regno ad ammazzare suo fratello Britannico: non sarebbe una tragedia bellissima? Ma se la fate durare ventiquattr’ore, bisognerà che lasciate fuori il più essenziale, la pittura dell’animo di Nerone che si pervertisce per gradi, o bisognerà che storpiate la pittura, come ha fatto Racine.[[76]](#footnote-76)

La medesima tematica è affrontata anche da Giovanni Berchet, sotto il nome di Grisostomo, in *Dialogo interamente immaginario, ed inverisimile affatto, tra Grisostomo e tutti i Lettori,* a proposito della Sacontala, dramma indiano di Calidasa. L’opera, scritta in sanscrito, presenta una caratteristica eccezionale: l’essere divisa in sette atti. Questo permette a Grisostomo di avvicinarla ai drammi shakespeariani, e di sottolineare come lo svincolamento dalle regole conceda l’approfondimento dei caratteri e una gradazione nello sviluppo delle passioni:

La *Sacontala* è un dramma di cui l’argomento unico è l’amore. Questa passione vi è descritta dal suo nascere fino alle più miserabili delle sue sciagure, attraverso le quali gli amanti giungono finalmente ad uno stato di pacata contentezza.[[77]](#footnote-77)

D’altronde anche le critiche delle messe in scena parigine comparse sulla *Revue Encyclopédique*[[78]](#footnote-78) in quegli anni si fanno testimonianza del clima mutato e il metro di giudizio fondamentale per l’analisi una *pièce* è ora lo sviluppo dei caratteri.

Nel 1820 al *Théâtre Français* viene rappresentata la *Marie Stuart* di Lebrun. Nella recensione si afferma che i critici, per sminuire il valore dell’opera, avessero addotto il mancato rispetto delle regole e, Aristotele alla mano,

[...] ils ont prétendu que c’était là un genre nouveau ; que, dans une véritable tragédie, il devait toujours y avoir une série d’actions qui retardent ou avancent le dénouement de l’action principale et qu’elle ne pouvait exister là où il n’y avait pas d’espérance, et où l’auteur s’arrêtait sur une situation unique pour la décrire, la développer, et en faire sortir ces émotions sympathiques qui vont droit au cœur.[[79]](#footnote-79)

L’adattamento della versione schilleriana dunque, nonostante i tagli imposti dalla scena francese all’estensione del soggetto, riesce a trattenere dell’originale la penetrazione dei caratteri e delle passioni.

Il 1 marzo 1825 andava in scena al *Théâtre Français* la prima del *Cid d’Andalousie* del medesimo autore. Il recensore si esprime così nei confronti della *pièce*:

Il a suivi dans cette pièce, le dessein, commencé dans *Marie Stuart*, de peindre des mœurs modernes avec des couleurs modernes ; de douer à ses personnages cette vie réelle dont la vérité nous saisit, et non cette vie de convention dont la plupart de nos poètes dramatiques animent leurs héros.[[80]](#footnote-80)

Questa *vie réelle* conferita ai personaggi è ottenuta tramite l’inserimento di scene che, pur non sancendo progressi nell’azione, inspessiscono la fisionomia dei caratteri. Ne è un esempio la scena svolta nel giardino di Estrelle, dove lei e Don Sanche da teneri amanti si scambiano pensieri e ricordi. Nella parte di Don Sanche recitava infatti il Talma, che riesce a conferire un “accent sublime” alla battuta in cui, ammettendo la sua colpa, gettatosi in ginocchio ai piedi di Estrelle, dice «C’est moi, moi, moi qui l’a tué».[[81]](#footnote-81) Alla resa del *pathétique* contribuisce anche la *performance* di M.lle Mars nella parte di Estrelle:

Sa pantomime aussi simple que pathétique, sa diction si naturelle, et qui trouve si bien le chemin du cœur, l’expression de ses traits dont la douleur n’altère jamais la beauté, tout cela nous a fait éprouver un plaisir que nous ne sommes pas accoutumés à goûter ;[[82]](#footnote-82)

All’interno dello stesso numero della *Révue* viene recensita la *Jeanne d’Arc* di Soumet, messa in scena all’*Odéon* per la prima volta il 14 marzo 1825. La tematica trattata offre la suggestione per introdurre la differenza tra il sistema tragico tedesco e quello francese. Se Schiller all’interno del suo dramma può sviluppare la psicologia della protagonista attraverso tratti chiaroscurali, dal momento che gli è lecito abbracciarne l’intera esistenza, questo non è concesso ai tragediografi francesi, vincolati al rispetto delle unità. La restrizione alla scelta di un unico episodio dalla vita della protagonista ne provoca l’appiattimento: «La couleur locale n’est pas toujours bien observée, et les caractères, souvent vagues, manquent en général d’*individualité*»*.*

La necessità, da parte delle scene francesi, di dover rivaleggiare con il sistema drammaturgico tedesco e con l’incredibile successo di pubblico che esso scaturiva, spingeva gli autori francesi a trovare delle soluzioni a metà strada tra i due modelli, pur restando fedeli alle regole classiche. Il Salfi, lettore e redattore della *Revue*, e probabilmente spettatore di queste *pièces*, non poteva restare impenetrabile di fronte a tali rivolgimenti.

Il trattato *Della declamazione* di Salfi non può essere soggetto a datazione certa, essendo stato pubblicato postumo soltanto nel 1878. Se la datazione *ante quem* viene fissata attorno al 1797, dunque al periodo cisalpino di Salfi, la datazione *post quem* non ci è pervenuta. Sappiamo però che nel periodo parigino l’autore si dedicò, come avvenne per altre sue opere, alla prosecuzione del testo e alla sua revisione.

Soffermandoci più nel dettaglio sulle fonti biografiche del Salfi, la notizia della composizione del trattato ci viene fornita in nota dal Renzi a proposito del progetto più generico di riformare le scene e il sistema declamatorio degli attori italiani, specie al sorgere della Cisalpina, nella sua *Vie politique et littéraire* *de F. S. Salfi* (1834)*:*

Salfi ne laissa échapper aucune des occasions qui lui furent offertes pour étendre l’art et le goût de la vraie déclamation théâtrale. Il avait déjà été secondé dans cette entreprise par la ville de Brescia qui avait assigné des fonds pour l’établissement d’une école et d’une académie ; mais lorsque cette ville eut réuni ses intérêts à ceux de la république cisalpine, il lui devint bien plus facile encore de faire sentir l’utilité de son projet, et d’en assurer l’exécution, et il eut le bonheur de voir s’opérer la reforme théâtrale qu’il avait provoquée.[[83]](#footnote-83)

Il Greco si sofferma più diffusamente sull’opera in *Vita letteraria ossia analisi delle opere di Francesco S. Salfi*, fornendone un piano abbastanza dettagliato e accennando al momento della revisione parigina: «Aggiungerò solo, che questo lavoro venne molto applaudito dal Botta e dal Talma, cui il Salfi davane lettura a Parigi».[[84]](#footnote-84)

A partire da una lettera del 1816 rivolta dal Guinguené a Salfi, sappiamo che il trattato era già in cantiere:

Et vous, mon cher Monsieur, dites moi donc d’où en sont votre santé, vos grands et vos petits travaux, votre première tragédie, peut être votre seconde, et le traité sur la Déclamation, et tout le reste.[[85]](#footnote-85)

Una lettera del 29 gennaio 1835, riportata all’interno di *Vita e opere di Francesco Saverio Salfi* di Carlo Nardi, attesta di uno scambio tra Angelo Maria Renzi e Francesco Salfi *Junior* in cui si fa menzione del trattato. In particolare il Renzi scrive:

Ho pur veduto il Sig. Botta ieri per il più tardi, poiché lo vedo spesso. Le sue occupazioni non sono grandi [...] Parlando del Salfi mi ha chiesto dell’opera sulla Declamazione ch’ei crede assai buona, e urgente a darsi alla luce, come materia propria dell’autore. A questo proposito il Salfi ebbe varie conferenze col celebre Talma. Anche il Botta si è risovvenuto di ciò [...][[86]](#footnote-86)

La lettura del testo fatta al Talma ci porta a credere che prima del 1826, data di decesso dell’attore francese, il Salfi fosse pervenuto a strutturarne buona parte, se non la sua versione integrale.

L’edizione del 1878 sarà curata da Alfonso Salfi, che premise al trattato degli accenni biografici sull’autore e che corredò il testo di note. Vi è inoltre premessa una lettera rivolta «Al benevolo lettore», in cui si sottolinea l’importanza dell’arte della declamazione non solo per chi eserciti la professione di attore. Essa può fornire indicazioni utili a chi si deve muovere nella società civile, «la quale ben si può riguardare come un vasto teatro».[[87]](#footnote-87) La conoscenza di tale soggetto dunque contribuisce a un’educazione completa, essendo il teatro una manifestazione particolarmente diffusa anche tra i circoli di dilettanti.

Nell’assenza di dati tangibili per individuare la data esatta di composizione del trattato, è tuttavia possibile formulare alcune ipotesi che tendono a situarne il momento di massima scrittura negli anni dell’esilio parigino, laddove il periodo passato nella Cisalpina avrebbe soltanto dato l’impulso al progetto e avrebbe permesso l’elaborazione di alcuni nuclei che nell’architettura del trattato assumono un peso minore.

Un dato a favore di un’elaborazione per lo più parigina è la traduzione, da parte dell’amico Rasori, dell’opera *Lettere sulla mimica* (1818-1819) di Engel. Salfi, pur dovendo, da classicista qual era, epurare l’opera di tutte le esemplificazioni sul teatro tedesco coevo (sostituite da Racine, Alfieri, e persino Dante), la elegge a punto di riferimento primario per la sua trattazione. Se è pur vero che Salfi avrebbe potuto accedere al testo già in precedenza tramite la sua traduzione francese, non si può tuttavia trascurare l’incredibile visibilità che la versione italiana aveva fatto acquistare al trattato nel circolo dei romantici riuniti attorno alle pagine del *Conciliatore*. Le idee promosse trovavano terreno fertile nel clima delle scene parigine del tempo che abbiamo precedentemente analizzato, in cui si consolidava la tendenza a un sistema drammaturgico compromissorio tra quello francese e tedesco, prima di tutto in vista di una maggiore introspezione dei caratteri.

Già Edmond Eggli faceva notare come in Francia un tentativo di svincolarsi dal dominio del *tipo* proprio del teatro di stampo classicista fosse partito dalle scene attraverso la figura del Talma, il quale «[...] cherche à individualiser au moins par les costumes et par son jeu les héros traditionnels qu’il est obligé de représenter».[[88]](#footnote-88) Potremmo individuare nella figura del Salfi e nella sua auspicata riforma nell’ambito della declamazione un tentativo simile: quello di imprimere un afflato “romantico” a un teatro che voleva restasse ancora legato ai vincoli della classicità. Non è un caso che gli impulsi all’innovazione vengano concessi proprio nell’ambito performativo della messa in scena, l’aspetto del testo drammatico che, per eccellenza, crea un canale di comunicazione privilegiato con il pubblico. L’auspicio degli autori legati al teatro giacobino di ampliare i propri orizzonti di ricezione per la promozione di tematiche politiche e patriottiche era in gran parte fallito. Questo probabilmente sollecitò Salfi a un’ulteriore formulazione di quelle teorie che, proprio nella circostanza del teatro giacobino, avevano visto la luce. Avendo intuito, sulla scorta delle trattazioni e delle messe in scena che venivano d’Oltralpe, il potere della spettacolarità, o meglio, della visibilità, sul pubblico, anche Salfi tenta la sua rivoluzione, seppur legata a dei compromessi che restano di stampo classicista. Possiamo dunque osservare nella tragedia classicista italiana, per così dire, di transizione, tra quella alfieriana e quella romantica, un percorso simile a quello che Melai tratteggia per la tragedia classicista francese compresa tra il periodo della Restaurazione e l’avvento del dramma romantico, ossia una sorta di cammino parallelo del vecchio e del nuovo, seppur con differenti sviluppi:

Ce que montre le parcours que nous avons brièvement retracé, c’est donc que la tragédie non seulement engendre le drame romantique, mais que, par la suite, les deux genres connaissent encore des interférences et se développent parallèlement.[[89]](#footnote-89)

In questo senso, verrebbe parzialmente ridimensionata l’osservazione fatta da Bottoni, che lega la trattazione del Salfi all’attenzione presente nel Manzoni romanziere per la gestualità dei personaggi all’interno dei *Promessi Sposi*, affermando che «[...] il patto con le generazioni di lettori romantici parrebbe siglato proprio nel momento in cui il genere romanzesco introduce nell'orizzonte d'attesa del suo pubblico l'eloquenza silenziosa del gesto».[[90]](#footnote-90)

È già tra teatro e teatro, o meglio, tra il teatro come testo drammaturgico e il teatro inteso come *performance*, che classicisti e romantici avevano saputo trovare un punto di incontro.

**Per una pedagogia dell’arte dell’attore**

Il *Della declamazione* di Francesco Saverio Salfi si presenta articolato in ventiquattro capitoli, ciascuno dei quali è anticipato da un cappello riassuntivo in cui se ne evidenziano i nuclei chiave. La scelta del genere del trattato, veicolo privilegiato di un’esposizione chiara e razionalmente strutturata, non è da intendersi come un’operazione neutrale, ma va inquadrata nel contesto di una pedagogia del mestiere di attore che andava sempre più assumendo carattere istituzionale. L’esperienza del teatro giacobino, fiorita attorno ad attori “dilettanti”, aveva costituito un esperimento positivo, se considerato come fase di transizione orientata verso la costituzione di un’istituzione teatrale stabile. L’impellenza di infondere i nuovi ideali di libertà e rivoluzione nel pubblico aveva trovato nell’orizzonte dei non professionisti un tramite congeniale per distinguere questo nuovo teatro da quello commerciale. Passati i fermenti rivoluzionari, occorreva tuttavia ripensare l’assetto della vita teatrale, superando la natura effimera del fenomeno del dilettantismo. Nel 1805 il Teatro patriottico di Milano era divenuto Accademia dei Filodrammatici, associando alla messa in scena delle recite anche la preparazione didattica dei futuri attori. A Brera era stata istituita una Cattedra di Poesia drammatica, al cui insegnamento fu posto Pietro Napoli Signorelli. Nel 1811 Antonio Morrocchesi,[[91]](#footnote-91) attore ormai maturo, sorto anche lui dalle fila dei dilettanti, aveva ricevuto la cattedra di declamazione dell’Accademia di Belle Arti di Firenze, dalla cui esperienza darà alla luce le *Lezioni di declamazione e d’arte teatrale* (1832). Alla creazione dei primi spazi dedicati alla didattica del mestiere di attore, si accompagnò il primo tentativo di creare una compagnia statale a partire da un’idea di Salvatore Fabbrichesi, attore veneziano che, dal 1807 al 1814, sarà capocomico della Compagnia Vicereale a Milano, a quel tempo sotto Eugenio Beauharnais, e successivamente, fino al 1820, capocomico di una compagnia regale stabile a Napoli, sotto i Borbone.[[92]](#footnote-92) A Torino nel 1821 prendeva vita la Compagnia Reale Sarda, fondata da Gaetano Bazzi e sovvenzionata da Vittorio Emanuele I, che calcherà le scene fino al 1855. L’auspicio era quello di impiantare il modello della *Comédie française* anche in Italia, con lo scopo di garantire maggiore continuità e dignità al mestiere d’attore.

Nella trattazione allora tutto si presenta come funzionale all’organicità dell’esposizione, caratteristica che sancisce la distanza tra il testo salfiano e le opere dei suoi illustri predecessori.

Luigi Riccoboni aveva optato, nel suo *Dell’arte rappresentativa*, per la forma del poema in ottave, strutturato in sei capitoli. Il testo si apre sotto il segno dell’ironia, con una dichiarazione di poetica inusuale: afferma infatti di non volersi rivolgere alle solite Talìa e Melpomene, già troppo interpellate da altri, ma a una qualsivoglia Musa («ogni Musa mi basta e rauca sia»)[[93]](#footnote-93). La cifra giocosa della sua scrittura è in realtà uno schermo che vela una critica ben mirata nei confronti dei comici professionisti che avevano degradato le scene, e che conferisce una veste accattivante alla sua missione pedagogica, rivolta verso quei commedianti che si trovavano agli esordi, ancora non corrotti e dunque riformabili.[[94]](#footnote-94) Come affermerà egli stesso,

Mio pensiero non è di convertire / quei che sono indurati nell’abuso, / né cerco il vanto di farli pentire. / A’ giovani inesperti e che buon uso / debbon far de’ talenti di Natura / mi volgo: addottrinarli io non ricuso / né d’espormi de’ vecchi alla censura.[[95]](#footnote-95)

Frequenti gli appelli al lettore-attore,[[96]](#footnote-96) nei quali la vena scherzosa dominante rende evidente come a quest’altezza un’arte attorica secondo principi razionali fosse ancora lontana dal costituirsi.

L’opera teorica di *Lelio* trovava un valido successore in François che, nell’*Arte del teatro*, aveva optato per una struttura epistolare, utilizzata anche dalla madre Elena Balletti per esporre le sue considerazioni sullo stile recitativo di Michel Baron. L’interlocutrice del Riccoboni figlio era un’anonima dama coinvolta dallo spirito di generica teatromania che dominava la società francese di allora:

Signora, il gusto che avete per la commedia è divenuto in voi una passione poiché, non potendovi limitare al piacere di vederla rappresentare sui teatri pubblici, la vostra più grande soddisfazione è di rappresentarla voi stessa.[[97]](#footnote-97)

In realtà, come sottolinea De Luca, la scelta di una tale interlocutrice, per quanto plausibile se inserita in un contesto in cui fioriva la pratica del dilettantismo, sembra essere più che altro uno schermo per rivolgersi invece ai comici di professione, sui quali vigeva ancora la condanna delle autorità ecclesiastiche.[[98]](#footnote-98)

La struttura epistolare veniva adottata anche da Engel ne le *Lettere sulla mimica.* Il destinatario era un immaginario uomo di sapere (non un attore), chiamato in causa sistematicamente all’interno del testo per creare un polo di antitesi rispetto all’opinione dell’autore. Sin dall’esordio infatti si legge:

Le ragioni con cui lei intendeva farmi desistere dal proposito che le avevo di recente annunciato di scrivere di mimica hanno sortito esattamente l’effetto opposto: mi hanno ulteriormente confermato in tale proposito.[[99]](#footnote-99)

C’è una continua insistenza sull’impianto dialogico del testo, che sembra prendere forma passo passo a partire dal confronto o dallo scontro con l’altro, con conseguente conversione dell’interlocutore al partito engeliano. Così nell’esordio della Lettera V:

A quanto pare la situazione si è ribaltata e proprio lei che non voleva neanche sentir parlare di mimica adesso è diventato il mio primo sostenitore. Secondo lei gli attori mi sarebbero grati di tutto cuore se mi mettessi all’opera ed elaborassi una teoria dell’azione mimica.[[100]](#footnote-100)

Le scelte formali e stilistiche dei testi presi in esame si rivelavano dunque incapaci di offrire un modello valido per Salfi. Per rintracciare un modello vicino a quello salfiano, occorre aspettare il 1801, anno di pubblicazione degli *Elementi di poesia drammatica* di Pietro Napoli Signorelli, scritti a Milano, dove l’autore si era rifugiato in seguito al crollo della repubblica napoletana. Lì aveva ottenuto la cattedra di poesia rappresentativa di Brera ed era divenuto direttore della scuola di declamazione nell’Accademia del Teatro Patriottico. La destinazione del testo veniva esplicitamente indicata nella *Prefazione*, in cui l’autore sottolineava il contrasto tra il clima di guerra vissuto nella Cisalpina in quel tempo e la creazione di una Cattedra di Poesia drammatica, e enfatizzava il ruolo di Pubblico Educatore che il teatro era chiamato a svolgere. Il trattato è diviso in tre sezioni: *Basi fondamentali della poesia drammatica*, *Poetica d’ogni genere drammatico* e *Organi della poesia drammatica*. Il testo è per lo più orientato a rintracciare lo sviluppo del genere drammatico e le sue caratteristiche, fatta eccezione per la terza sezione, in cui si parla dell’arte della declamazione, nella quale è possibile riscontrare una vicinanza con il testo di Salfi.

Un altro elemento da rimarcare a proposito del *Della declamazione*, è l’estromissione di ogni riferimento alle scene attuali. Tratto che lo separa, ad esempio, dal testo di Engel, in cui si analizzano, seguendo l’impianto della prima fase della *Drammaturgia d’Amburgo*,[[101]](#footnote-101) le *performances* degli attori che calcavano le scene tedesche di allora, seppur l’unico nome di cui si faccia menzione esplicita sia quello di Ekhof. Abbiamo visto, a proposito degli articoli pubblicati sul *Termometro*, come al Salfi non mancasse la *verve* necessaria alla critica delle interpretazioni degli attori. Il fatto che non vi abbia dedicato spazio in questa sede sta nuovamente a sottolineare la vocazione didattica di un trattato che mirava a creare un paradigma universalmente valido, estraneo a riferimenti legati alla contingenza delle scene di allora. Si pensi alla significativa abolizione di ogni menzione del Talma, che certo aveva costituito un paradigma fondamentale per l’elaborazione del trattato. D’altronde, l’analisi delle singole *performances*, nella progettazione della sua utopica istituzione teatrale, spettava a un giornale promosso dalla stessa Accademia direttrice. Gli unici riferimenti a reali interpretazioni si riferiscono ad attori del secolo precedente, e si situano nell’orizzonte di un’aneddotica abusata all’interno della trattatistica teatrale. Dalla Clairon al Garrick, da Baron alla Dusmenil, le rievocazioni del passato sono frequenti, fino a giungere persino agli attori dell’antichità.

La centralità assegnata all’interno del trattato alla *pronunciazione visibile* può essere letta in funzione della vocazione pedagogica del testo. Come aveva sottolineato Lessing nella *Drammaturgia d’Amburgo*, un attore freddo, ma con una forte predisposizione alla pantomima, era preferibile a un attore mosso dal fuoco della passione. Dal momento che le passioni si manifestano a livello somatico, l’attore può esprimere i sentimenti del personaggio anche solo imitando i segni esteriori dell’affetto in causa.[[102]](#footnote-102) In questa maniera, l’attore può sottrarsi a ogni condanna di immoralità, dal momento che non c’è identificazione tra i suoi sentimenti e quelli del personaggio interpretato. Di conseguenza, il mestiere dell’attore non sarebbe stato sottomesso al genio individuale, ma sarebbe stato retto da metodi razionali, fondati sulla corrispondenza perfetta tra corpo e anima, che avrebbero conferito un ruolo prioritario allo studio e all’esercizio, piuttosto che a un’emozione destinata a perire.

La chiave di interpretazione del contesto a cui il trattato salfiano faceva riferimento, e di individuazione del destinatario ideale che questo implicitamente auspicava, ci viene fornita dagli ultimi due capitoli, l’uno dedicato alla *Scuola teatrale*, l’altro all’*Accademia direttrice*. Il capitolo XXIII si apre infatti con la seguente riflessione:

Le nostre private considerazioni, e quelle eziando di qualunque altro che le corregga o confermi, di pochissimo o niun giovamento riuscirebbero all’arte, se non si fondi una pubblica scuola, in cui s’insegnassero a un tempo i veri principii teorici, e se ne esperimentassero l’effetto con una pratica ben regolata e metodica, e specialmente se l’arte si trovasse non pur imperfetta, ma qual la credeva l’Alfieri ai suoi tempi, sì traviata dalla strada vera da non ritrovarsi mai più fuorché incominciando da capo.[[103]](#footnote-103)

Salfi tracciava così le linee direttrici per l’istituzione di una scuola pubblica interamente devoluta all’insegnamento dell’arte dell’attore, richiamandosi alle critiche alfieriane sull’assenza di interpreti degni delle proprie tragedie. Per quanto riguarda gli insegnamenti da impartire al futuro attore, si spazia dalla lingua, al disegno, al ballo e alla musica, alla storia, all’eloquenza, alla moralità, fino a giungere alla poesia, che fungono da propedeutica all’arte della declamazione vera e propria.

Nell’ultimo capitolo egli auspica inoltre alla 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*. Egli voleva in questo modo oltrepassare una lacuna intrinseca all’arte della declamazione, ossia l’assenza di una tradizione a cui l’attore potesse fare riferimento per ispirarsi. Per l’attuazione del progetto era necessaria la collaborazione di esponenti delle arti imitative (pittura e scultura), che lasciassero traccia delle messe in scena e delle pose degli attori, seguendo il modello dell’ateniese Cabria che, secondo il racconto di Cornelio Nepote, aveva deciso di farsi rappresentare «in quell’attitudine in cui arrestò l’impeto di Agesilao».[[104]](#footnote-104) Si richiedeva inoltre la creazione di giornali espressamente dedicati alla critica delle recite, in cui fare menzione degli attori che si fossero maggiormente segnalati e dei quadri e delle figure che avessero suscitato più effetto sul pubblico.

La preoccupazione di Salfi di dare vita a una tradizione scritta che testimoniasse l’evoluzione dell’arte dell’attore, sarà la stessa che animerà l’*incipit* delle *Réflexions sur Lekain* *et sur l’art théâtral* a cura di Talma, pubblicate nel 1825:

Un des grands malheurs de notre art, c’est qu’il meurt, pour ainsi dire, avec nous, tandis que les autres artistes laissent des monuments dans leurs ouvrages ; le talent de l’acteur quand il a quitté la scène, n’existe plus que dans le souvenir de ceux qui l’ont vu et entendu. Cette considération doit donner plus de prix aux écrits, aux réflexions, aux leçons que les grands acteurs ont laissés.[[105]](#footnote-105)

In un tempo, quello dell’oggi, in cui tale inquietudine si è tramutata in certezza, e in cui del passaggio della generazione di attori presa in esame e delle loro messe in scena non restano che tracce sbiadite, l’affermazione di Talma assume allora il valore di un monito ad indagare le poche ma preziose fonti che il passato ci ha trasmesso.

**Guida alla lettura**

Introduzione: Nell’*Introduzione* Salfi ripercorre le origini dell’arte della declamazione, rintracciandone l’atto di nascita nel bisogno istintuale dell’uomo di imitare i propri simili. Viene sottolineato il carattere liturgico delle prime rappresentazioni, e viene individuata la tragedia come evoluzione delle feste in onore di Bacco. Salfi accenna dunque alla grande stagione della tragedia classica e espone brevemente l’evoluzione che la declamazione ebbe nella Roma antica, dove si presenta legata in maniera inscindibile alle figure di Cicerone e Quintiliano. La caduta dell’impero romano viene individuata come periodo buio per lo sviluppo di quest’arte, che mostra dei primi cenni di rinascita solo nei secoli XI e XII, con la diffusione delle prime recite all’improvviso. Un notevole impulso al miglioramento sarà dato, tra la fine del XVII secolo e l’inizio del XVIII, dalle figure di Pietro Cotta e Luigi Riccoboni. A quest’ultimo si deve il merito di aver restituito al genere tragico il successo del pubblico. Nel frattempo, il Diciottesimo secolo vede l’ascesa di attori come Lekain, la Clairon, Garrick e Eckoff, che riceveranno il plauso delle platee di Francia, Inghilterra e Germania. In Italia invece, dopo la partenza di Riccoboni per la Francia, l’arte della declamazione versa in uno stato deplorevole, che sarà lamentato anche dallo stesso Alfieri. L’*Introduzione* si chiude con una sorta di stato dell’arte dei testi relativi alla declamazione dell’attore dall’antichità fino all’epoca contemporanea.

Capitolo I: Salfi si sofferma sulla risonanza che l’attività dell’anima ha sull’esterno dell’individuo. Da tale corrispondenza tra interno e esterno nasce l’espressione, designata come il primo linguaggio universale. Salfi traccia le origini del linguaggio di azione, che si presentava all’inizio come meccanico, senza alcuna forma di consapevolezza. È da qui che bisogna partire per risalire agli albori delle arti imitative che, differenziandosi nella scelta dei mezzi, gradualmente assunsero connotazioni individuali. A questo punto, il focus si sposta sull’arte della declamazione tragica, il cui statuto viene definito, sottolineando la sua duplice declinazione vocale e gestuale.

Capitolo II: Il secondo capitolo è dedicato alla pronunciazione vocale. Salfi precisa le differenti nature che questa può assumere:

* Nazionale, che coincide con il dialetto eletto come rappresentativo dalla nazione;
* Grammaticale, che prende in considerazione la posizione dell’accento all’interno della parola e la sua qualità (acuto, grave, circonflesso);
* Logica, che segue l’andamento dei periodi e della punteggiatura;
* Oratoria, che si modifica con lo scopo di orientare l’attenzione di chi ascolta e corrisponde al tono.

Capitolo III: Il capitolo terzo si incentra sulla pronunciazione visibile, ossia sul linguaggio corporeo, che può essere sottoposto alle medesime prospettive di analisi evidenziate per il linguaggio verbale. Esso è infatti ravvisabile come naturale e nazionale, logico e oratorio. Salfi passa dunque a categorizzare i diversi tipi di gesti in indicativi, eccitatori, accompagnatori, pittorici e espressivi. Questi ultimi possono essere necessari, qualora la volontà non può concorrere a ostacolare o favorire la loro attuazione, o spontanei. Gli spontanei possono assumere tendenza analogica, se i movimenti esterni riproducono analogicamente uno stato interiore. Sono invece impropri quelli che operano in maniera figurata, come fa la metafora nel linguaggio verbale. I simbolici o geroglifici si sono invece formati in base a qualche nesso con l’oggetto rappresentato che si è andato poi perdendo, e riescono dunque di difficile decifrazione. I convenzionali o arbitrari invece sono identificativi di un’epoca, di una nazione, di una setta.

Capitolo IV: Salfi passa in rassegna le posizioni di alcuni autori che avevano sostenuto la superiorità della prosa rispetto al verso nell’ambito della composizione tragica (La Motte, Engel, Diderot, Ceruti). Si passa poi ad analizzare le caratteristiche della pronunciazione metrica e a sottolineare le difficoltà che l’attore potrebbe incontrare nel rendere i versi fruibili, ma allo stesso tempo non svilire il lavoro compiuto dal poeta sulla metrica. Salfi si sofferma su problemi specifici, quale la resa dell’e*njambement*, tecnica prediletta da Alfieri. Le argomentazioni si appoggiano su esempi concreti, ossia interi passi della *Commedia* dantesca o di tragedie alfieriane che permettono di affrontare casi specifici.

Capitolo V: Il capitolo quinto si concentra sull’espressione patetica, ossia quella che si modifica in funzione della passione, coinvolgendo sia la vocalità che la gestualità. Rintracciando le origini del linguaggio verbale sulle tracce delle riflessioni di Condillac, Salfi osserva come i primi barlumi di espressione (sospiri, singhiozzi o urla) fossero conseguenza del bisogno istintuale di comunicare il sentimento da cui si era penetrati. Una volta compiuta la sua evoluzione, il linguaggio verbale avrebbe mantenuto tale traccia istintuale assumendo toni e ritmi diversi a seconda della natura del sentimento. Si passa poi all’analisi del linguaggio gestuale, per il quale si individuano le seguenti categorie: la positura (ossia la postura), l’incesso (l’andamento), il volto, il naso, il mento e le labbra, gli occhi, le ciglia, la fronte, i capelli e le mani. Il capitolo si chiude sulla proposta di Sulzer di elaborare delle categorie per il gesto, simili a quelle ideate per classificare gli oggetti di studio della Botanica. Salfi polemizza contro una simile proposta, sottolineando l’impossibilità di razionalizzare le passioni, di cui il gesto è diretta espressione.

Capitolo VI: Il sesto capitolo, dedicato alla teoria dell’espressione, si apre sulla distinzione tra percezione e sensazione, la prima legata alla mente, la seconda al cuore. È dalle sensazioni che si generano le espressioni, tra le quali Salfi distingue quelle di natura cooperativa, che contribuiscono al sollievo dell’anima che vuole unirsi ad un oggetto amato o allontanarsi / scontrarsi con l’oggetto odiato. Viene poi evidenziata la possibilità di una passione di rivolgersi verso l’interno o verso l’esterno. In questo caso assumono valore paradigmatico la tristezza, che prevede un ripiegamento su sé stessi, e la gioia, che invece si apre alla comunicazione con gli altri. Salfi presenta poi i casi di transizioni rapide da una passione all’altra, che prevedano il passaggio da un’espressione imitativa a una cooperativa o viceversa. Tali transizioni sono di difficile riproduzione perché è impossibile scindere perfettamente l’espressione in segmenti autonomi: essa trattiene sempre qualcosa dell’espressione che precede e di quella che segue. Per quanto concerne la coesistenza di cooperazione e imitazione, essa si verifica quando diversi tipi di espressione sono delegati a organi differenti. Salfi fa l’esempio della gelosia, frutto di sentimenti contrastanti che si alternano rapidamente e coesistono. Un’altra distinzione fondamentale è quella tra gli imitativi, che mimano uno stato d’animo, e i pittorici, che imitano qualcuno o qualcosa di esterno al soggetto, come si verifica nell’orazione di Cicerone contro Verre riportata da Quintiliano.

Capitolo VII: Salfi dedica il settimo capitolo alla ripartizione degli affetti, specificando che il suo interesse per l’elemento passionale è orientato solo verso le sue manifestazioni fisiche. Le due passioni principali, ossia amore e odio, sono fatte discendere dalle due sensazioni di piacere e dispiacere. Ad esse si possono ricondurre tutte le altre passioni secondarie. Vengono poi passati in rassegna i segni esteriori delle varie passioni. La prima presa in esame è la pigrizia, che si caratterizza per uno stato di immobilità del corpo e che induce le membra a gravitare verso il basso. Seguono poi l’attenzione e l’ammirazione, che si esprime in pose di immobilità giustificate dall’improvviso interesse destato da qualcosa o qualcuno. Nella fase in cui l’anima sta decidendo se l’oggetto in questione gli provoca amore o odio, il sentimento predominante è l’incertezza. Il corpo segue il continuo avvicendarsi di pensieri, spesso anche contrastanti. Se il sentimento suscitato è l’amore, può avere luogo la pietà, che vede il corpo inclinarsi in direzione dell’oggetto amato. Segue la venerazione, che prevede l’abbassamento della postura, in segno di rispetto per l’oggetto amato del quale si riconosce la superiorità. Si passa allora a descrivere l’amore, nel quale il corpo si inclina verso l’oggetto amato e ne imita alcuni tratti in segno di venerazione. Hanno poi luogo la speranza, la fiducia e la gioia, qualora il desiderio di ricongiungimento è stato esaudito. Se al contrario l’unione è ostacolata, si verifica la tristezza, che ha come caratteristiche membra cadenti, tendenza alla solitudine e al silenzio, oppure al parlare sconnesso. Salfi analizza poi la passione dell’odio, nella quale il corpo manifesta fisicamente il suo desiderio di allontanamento dall’oggetto odiato. Seguono disprezzo e orgoglio, se il soggetto è consapevole dell’inferiorità dell’oggetto odiato. Dall’odio discendono l’ira, illustrata tramite un passo del *De ira* senecano, il timore, il terrore e l’orrore. Nella disperazione l’odio arriva a rivolgersi contro sé stessi, come avviene nel caso del Conte Ugolino, che si morde le mani a seguito dell’orrore commesso. Seguono il pentimento e la vergogna, che portano la persona a raccogliersi su sé stessa. In ultima sede, viene analizzata la gelosia, la più sfuggente e proteiforme delle passioni.

Capitolo VIII: Nel capitolo ottavo Salfi sottolinea la necessità di rifarsi, oltre che alla teoria sulle passioni, all’osservazione diretta delle stesse. Questo è reso possibile dalla contemplazione della natura, a cui si sono dedicati artisti quali Leonardo da Vinci (la fonte è Lomazzo) e Domenico Liveri. Nell’ambito della natura, bisogna saper trascegliere tra i soggetti più espressivi e saper cogliere la passione quando raggiunge il suo culmine. Viene inoltre osservato come spesso la manifestazione dell’elemento passionale viene ostacolata dalle istituzioni, che vanno a creare quasi una seconda natura. Salfi contrasta poi l’idea che le passioni siano statiche, immutabili in ogni tempo e luogo; al contrario, è possibile rintracciare passioni nuove nei personaggi della modernità.

All’artista è inoltre offerta la possibilità di attingere ai modelli offerti dall’arte, che si tratti di arti figurative, opere storiografiche o poetiche. Allo stesso modo, anche gli attori possono fungere da modello per sé stessi.

Capitolo IX: Salfi, rifacendosi all’estetica di Batteux, afferma che oggetto delle belle arti è la bella natura. Nonostante tutto quello che si trova in natura è da giudicarsi bello, alcune parti godono di una maggiore perfezione, e dilettano per sé stesse. Per quanto concerne l’espressione patetica, la sua bellezza può essere giudicata in base a tre fattori, ossia: armonia delle parti, importanza del significato e efficacia dei segni. La prima si verifica quando tutte le componenti sono concordi nell’espressione del medesimo significato; la seconda invece dipende dal grado di nobiltà del significato espresso (ad es. l’ira di Achille è più nobile di quella di Tersite); l’efficacia dei segni consiste invece nella capacità dell’espressione di cooperare all’adempimento del desiderio. A proposito di quest’ultimo punto, Salfi polemizzerà allora contro François Riccoboni e William Hogarth, che avevano prescritto agli attori di modulare i propri movimenti secondo le leggi della grazia, piuttosto che orientarli in funzione di una resa espressiva della passione.

Capitolo X: Salfi sottolinea come il compito dell’artista non consista nell’imitare la natura, ma nel portarla ad un più alto grado di perfezione. Occorre dunque formarsi un mondo ideale che, pur essendo modellato sul reale, trasformi il vero in verosimile. Salfi si rifà poi alle teorie esposte nel *Laocoonte* di Lessing a proposito della classificazione delle arti in spaziali, ossia le arti figurative, che rappresentano i corpi nello spazio, e temporali, ossia la poesia, che rappresenta azioni nel tempo. La declamazione si situa all’incrocio tra spazio e tempo, attingendo al massimo grado di illusione, dal momento che fa coincidere i mezzi con i fini. Si sottolinea tuttavia la necessità di porre dei vincoli alla rappresentazione, per evitare di suscitare il fastidio o il dispiacere dello spettatore. Tali divieti variano a seconda dell’arte in questione: quanto può dispiacere in un quadro, può non farlo all’interno di una rappresentazione drammatica, fondata su espressioni passeggere. Salfi sottolinea come tali divieti debbano assecondare il gusto della nazione e dell’epoca, e siano dunque soggetti a mutamento.

Capitolo XI: Nel capitolo undicesimo Salfi si interroga sul peso che l’arte e la natura abbiano nella creazione di un grande attore. Viene allora posta la questione del genio, che infonderebbe nell’attore la capacità proteiforme di calarsi indifferentemente in qualsiasi personaggio. Il genio viene descritto come un fuoco elettrico, che si propaga in tutto il corpo. Le doti naturali hanno tuttavia bisogno di essere indirizzate dallo studio. Viene allora richiamato come esemplare il caso dell’attore Michel Baron, che conquistò uno stile declamatorio naturale solo dopo anni di studio lontano dalle scene. Salfi consiglia all’attore che voglia essere penetrato da questo fuoco travolgente di attingere alle letture dei grandi poeti e storici del passato e del presente. Sottolinea tuttavia come, nel momento di massima espressione del fuoco, sia necessario per l’attore l’intervento dell’arte, che possa domarlo e indirizzarlo.

Capitolo XII: Salfi si sofferma qui più specificatamente sull’espressione tragica, sottolineando la sublimità del genere tragico, che mette in scena azioni e personaggi nobili. Egli rimarca tuttavia come nel corso del tempo la tragedia si sia andata avvicinando alle forme della commedia, con conseguente desublimazione. L’attore tragico deve avere per lui un certo *physique du rôle*, ossia una figura e un portamento nobile, accompagnato da qualità morali. Si prende gioco tuttavia di quegli attori che, infrangendo il muro della finzione, assumevano gli atteggiamenti dei re e delle regine che interpretavano anche fuori dalla scena.

Capitolo XIII: Salfi tocca la questione del tono dell’attore tragico, che deve essere distinto da quello della conversazione ordinaria, più adatto alla commedia. Non per questo si deve incorrere nel rischio dell’inverosimiglianza utilizzando toni elevati e enfatici, che, utilizzati nella declamazione degli antichi, trovavano giustificazione nella vastità dei loro teatri. L’attore tragico deve allora declamare come se pensasse estemporaneamente le parole che sta pronunciando. Il suo tono, come d’altronde la sua gestualità, deve tuttavia adeguarsi al grado di nobiltà dei personaggi che porta sulla scena. Se è giusto allontanarsi dall’ampollosità propria della recitazione francese, prima dell’avvento della scuola di Baron, allo stesso modo bisogna condannare il vizio opposto dei tedeschi di trasformare il tragico in drammatico.

Capitolo XIV: Nel presente capitolo, Salfi tratta la questione del sistema delle parti. Dopo aver polemizzato contro quei sistemi che favoriscono l’insinuarsi di una gerarchia in seno alla compagnia, egli propone una divisione in parti fiere e parti tenere. Viene inoltre sottolineato come ciascuna parte abbia un carattere speciale, che deve trovare corrispondenza nella fisionomia dell’attore. Per questo Salfi critica la pratica in uso di far recitare ad un attore indifferentemente il tragico come il comico. L’effetto provocato nello spettatore è infatti di disorientamento. Viene poi toccata la questione dei confidenti che molti, tra cui Alfieri, volevano bandire dalle scene. Piuttosto che eliminarli, per Salfi la soluzione risiede nel conferire loro quella dignità che merita chi viene chiamato a custodire i segreti e le preoccupazioni dei personaggi principali.

Capitolo XV: Salfi sottolinea come i caratteri speciali si individualizzino nei caratteri storici. Anche all’interno di uno stesso carattere le mutazioni sono frequenti, dettate dalle circostanze, dalle passioni del momento, dagli individui con cui si entra in contatto. I caratteri da prediligere sono tuttavia quelli dotati di una maggiore complessità, che diventano sede di scontro di passioni differenti. Da qui la critica mossa all’Alfieri, che spesso ha portato in scena caratteri piuttosto monotoni, dominati da un’unica, forte passione, come nel caso dei suoi tiranni.

Capitolo XVI: In questo capitolo si tratta dello sviluppo progressivo dei caratteri. La passione è soggetta a continue modificazioni, che possono essere di qualità e di quantità. Le prime risentono della natura mista dell’elemento passionale, nel quale si innestano sempre altre passioni, spesso di carattere contrastante. Le seconde invece sono frutto della progressione che subisce una singola passione. L’attore, per restituire spessore al personaggio, deve saper ricreare i passaggi impercettibili da una passione all’altra o da un grado all’altro tramite l’espressione. Nell’ambito della vocalità, è importante che tali progressioni non si tramutino nella scelta di toni troppo acuti. Successivamente vengono distinte tre epoche del carattere, ossia ordinaria, che corrisponde all’incirca al primo atto, media, e straordinaria, che coincide con la catastrofe finale. Per Salfi è importante che l’attore sappia individuare i momenti di massima intensità del dramma, che si annidano spesso anche in singole frasi. Condanna poi l’errore di molti di condensare tutta l’espressività nei momenti iniziali, o, al contrario, nei momenti finali del dramma. Sul finale, viene lasciato spazio al ruolo delle transizioni da una passione all’altra, che devono saper farsi espressione di un terzo sentimento, frutto della sovrapposizione passeggera tra le due passioni principali.

Capitolo XVII: Salfi si sofferma qui sul dialogo. Egli sottolinea come il carattere del personaggio si modifichi dal contatto con gli altri sulla scena. L’attore deve allora modificare l’espressione a seconda dell’individuo che ha davanti. Chi recita deve inoltre prestare tutta la propria attenzione all’interlocutore, e deve atteggiarsi a seconda dell’effetto che le sue parole gli provocano. Non deve perciò precludersi, qualora la resa della passione lo richiedesse, di recitare dando le spalle al pubblico, oppure di parlare da seduto. Salfi presenta anche la possibilità che il gesto diventi oratorio, nel caso il personaggio sia chiamato a difendersi o a accusare qualcuno davanti un’assemblea. Particolare attenzione deve essere manifestata dall’interprete in occasione di scambi rapidi di battute in cui emerge lo scontro di due punti di vista differenti, come avviene in certe tragedie alfieriane. Il suo tono allora non deve ricalcare quello dell’interlocutore, ma adattarsi alla passione di cui si fa portavoce.

Capitolo XVIII: Il capitolo tratta la questione dei silenzi in scena, sia quelli che si verificano nei momenti di ascolto dell’interlocutore, sia quelli provocati dall’impossibilità a parlare. Il corpo dell’attore deve in questi casi esprimere il non detto con i gesti e con l’attitudine. Salfi prende in considerazione varie circostanze in cui questo si verifica:

* L’ingresso in scena, durante il quale il personaggio deve manifestare la ragione che lo fa comparire sul palco;
* Gli intervalli, durante i quali l’attitudine deve modificarsi in base al sentimento suscitato dalle parole dell’interlocutore;
* Il momento precedente la battuta, che deve annunciare il sentimento da cui il personaggio è pervaso;
* Episodi specifici in cui non vuole o non osa proferire parola.

L’orchestrazione dei silenzi è particolarmente importante per i personaggi secondari, quali i confidenti o le comparse. A questo proposito, Salfi si sofferma sulla tecnica dei quadri, che mostrano i personaggi in scena inquadrati in una posa individuale che corrisponde alla loro reazione all’evento che si sta verificando sulla scena.

Capitolo XIX: Salfi affronta qui la questione dei monologhi, per i quali egli si pronuncia a favore, andando contro chi invece ne sottolineava l’inverosimiglianza. La difficoltà nella resa dei monologhi risiede soprattutto nei passaggi da una passione all’altra, che sono frequenti, dal momento che l’anima si dibatte contro sé stessa e cambia di continuo di avviso. La passione, non incontrando nulla e nessuno che ostacoli il suo manifestarsi, lascia il personaggio completamente in balia di sé stesso. I monologhi possono essere di due tipi: concentrativo, se, mosso dalla tristezza, comporta il ripiegamento su sé stesso; espansivo, qualora esploda nell’ira. Tra gli esempi proposti, il monologo di Lady Macbeth che si pulisce le mani insanguinate come per cancellare la colpa di cui è macchiata, oltre al celebre soliloquio dell’Amleto shakespeariano. Salfi individua inoltre la possibilità di tratti monologistici, che hanno luogo quando il personaggio è talmente preso dalla sua passione, mutata in ossessione, da parlare da solo pur in presenza di altri individui.

Capitolo XX: Il capitolo è dedicato ai costumi e al decoro della scena. Salfi sottolinea la necessità di restare fedeli al tempo e al luogo in cui la tragedia si svolge, senza seguire l’esempio di chi ha vestito personaggi del mito e della storia antica con le fogge della Francia contemporanea. A questo proposito, esemplari sono le figure della Clairon e di Lekain, che hanno dato avvio alla riforma dei costumi. Salfi polemizza poi contro la tendenza propria degli attori italiani di comparire in scena in abiti lussuosi che non rispecchiano in alcun modo il carattere da rappresentare. Altro punto affrontato nel capitolo, quello della scenografia, che deve anch’essa rispecchiare in maniera verosimile l’ambientazione del dramma. Questa esigenza è particolarmente impellente per le tragedie moderne, nelle quali l’azione si sposta frequentemente di luogo. Per quanto concerne l’edificio teatrale, esso deve essere strutturato in base a criteri di funzionalità. Non deve perciò essere troppo vasto, altrimenti l’attore rischia di dover sforzare la voce per farla arrivare anche agli spettatori più lontani. Un altro accorgimento utile sarebbe quello di limitare le aperture laterali, ossia i palchetti, che tendono a disperdere il suono.

Capitolo XXI: Salfi si sofferma sullo studio della parte, che si dovrebbe svolgere in tre fasi: lettura comune, studio particolare, prova generale. Nella prima fase avviene l’assegnazione delle parti, che dunque non vengono fissate aprioristicamente in funzione di primi attori e prime attrici. Nello studio particolare è importante che l’attore impari a memoria non solo le proprie battute, ma il dialogo in cui si inseriscono nella sua interezza, in modo da poter atteggiare il corpo in funzione delle parole dell’interlocutore. Questo gli consentirà inoltre di mostrare prontezza negli attacchi tra una battuta e l’altra. Salfi muove poi la sua critica alla pratica invalsa di affidarsi al suggeritore, la cui voce in sottofondo crea un effetto di raddoppiamento della parte che rompe ogni illusione. Le difficoltà degli attori del suo tempo a imparare la parte a memoria vanno tuttavia in buona parte attribuite al continuo aggiornamento del repertorio per ragioni economiche. Se si rappresentassero opere migliori, questo continuo variare gli spettacoli in scena non sarebbe necessario. Viene poi posta la questione della notazione della declamazione, la cui pratica era stata raccomandata da autori come Du Bos, D’Hannetaire, Larive. Salfi, pur pronunciandosi contrario a una notazione sistematica, si pronuncia a favore dell’utilizzo di tratti grafici che segnalino i passaggi più difficoltosi per l’attore. Per quanto concerne invece lo specchio, il suo utilizzo viene approvato da Salfi solo per la prova di pose straordinarie che si inseriscono all’interno dei quadri. Per finire, le prove generali devono svolgersi con i costumi e i decori di scena.

Capitolo XXII: Il capitolo tratta dei segnali che lasciano intuire un perfezionamento dell’arte della declamazione. Salfi sottolinea in primo luogo l’alto compito morale assegnato al genere tragico, ossia quello di trasmettere nello spettatore la compassione per i mali altrui. Per commuovere il pubblico, l’attore deve tuttavia essersi commosso egli stesso durante le prove. La reazione che si deve ricercare nel pubblico non è quella degli applausi destati dalla sorpresa per un imponente apparato scenografico o per il divismo dell’attore: la reazione da auspicare è al contrario il pianto. L’attore di talento saprà così commuovere anche gli spiriti più ritrosi, ragione per cui in alcune epoche e luoghi la tragedia è stata sottoposta a proscrizione.

Capitolo XXIII: Salfi sottolinea la necessità di aprire una scuola pubblica dedicata espressamente all’insegnamento dell’arte della declamazione. Egli passa poi a illustrare quali insegnamenti dovrebbero trovare spazio in una tale istituzione. Le cognizioni preliminari necessarie all’attore sono le seguenti:

* Cognizione della propria lingua, ossia del dialetto toscano nel caso dell’Italia;
* Disegno, affinché, conoscendo le migliori espressioni scelte dagli artisti, possa poi replicarle con il proprio corpo;
* Ballo, affinché conferisca eleganza al proprio contegno;
* Musica, perché possa esercitare la voce nel passaggio da un tono all’altro;
* Storia, per poter riprodurre in maniera verosimile i caratteri storici e i costumi dei popoli presenti e passati;
* Morale, perché abbia chiaro il sistema di ripartizione degli affetti;
* Eloquenza, perché gli insegni a sostenere le arringhe in scena;
* Poesia, affinché assuma consapevolezza delle tecniche di versificazione.

Le cognizioni proprie invece sono quelle che concernono la pratica dell’arte dell’attore e coincidono con l’*iter* esposto nel capitolo relativo allo studio della parte.

Capitolo XXIV: Nell’ultimo capitolo, Salfi propone la creazione di un’Accademia direttrice che possa monitorare i miglioramenti fatti nell’ambito dell’arte della declamazione. Egli propone così due soluzioni principali per sottrarre l’arte dell’attore alla sua natura effimera. Una soluzione potrebbe essere rappresentata dalla creazione di illustrazioni che riproducano le scene e i gesti più significativi delle messe in scena; di grande vantaggio sarebbe inoltre l’ideazione di un giornale interamente dedicato alla censura drammatica.

**Nota al testo**

La presente edizione del *Della declamazione* di Francesco Saverio Salfi riproduce il testo della prima e unica stampa integrale, eseguita nel 1878 presso lo Stabilimento Tipografico di Androsio di Napoli, curata dal pronipote Alfonso Salfi, Le note dell’editore, insieme ai cenni biografici sull’autore preposti al testo, sono stati eliminati. Il testo dell’edizione ci è stato fornito dalla sezione dedicata ai Manuali di declamazione teatrale del Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica della Scuola Normale Superiore di Pisa, coordinata dalla Prof.ssa Stefania Stefanelli (<http://velasquez.sns.it/declamazione/pdf/SALFI.pdf>).

Un codice manoscritto autografo del trattato, articolato in due tomi, è stato rinvenuto presso la Biblioteca Vittorio Emanuele III di Napoli, nel *corpus* delle *Carte Salfi*. L’indicazione del manoscritto è la seguente: Ms. XX. 43 (I-II), n. di ingresso 558891-558893. La prima parte è costituita da 89 carte numerate secondo una numerazione recente; la seconda parte consta di 215 carte. Conservato insieme al Ms. XX. 43 (I), corrispondente alla stesura finale, un fascicolo rappresentante un articolo conservato dal Salfi dal titolo *Art du comédien. Principes Géneraux* di Aristippe Félix Bernier de Maligny, che risale al 1819. Il Ms. XX. 43 (II) contiene un *Primo bozzo del trattato sulla declamazione*, lo *Sbozzo di un trattatello sulla declamazione*, oltre a una sezione dedicata alla *Selva per la declamazione* (cc. 120-150), nella quale Salfi annota citazioni utili per la scrittura del trattato, tra cui quelle relative alle *Lettere stelliniane* (1811) di Luigi Mabil, che occupano le carte 143-150. Lo *Sbozzo* rende esplicito come la costruzione del trattato si sia sedimentata nel tempo, e come in origine il testo partisse da premesse differenti, non essendo stato concepito specificatamente per l’analisi della declamazione tragica. Troviamo infatti una serie di indici potenziali, nei quali la proposta di una riforma teatrale si accompagnava all’analisi dell’effetto sullo spettatore non solo della tragedia, ma anche della commedia, e a cui fa seguito lo studio della natura di commedia, tragedia, melodramma e pantomima. Uno di questi indici mostra inoltre come inizialmente a una sezione teorica si sarebbe affiancata un’altra sezione contenente una scelta di commedie, di tragedie, di melodrammi. Per quanto concerne la *Selva*, le fonti citate spaziano dal *De Oratore* di Cicerone, al *Dialogo sulla danza* di Luciano, al *De la littérature* di Madame de Staël, alle memorie della Clairon e della Dusmenil, fino a giungere al testo *On the art of reading* di Thomas Sheridan.

Nel riprodurre il testo, abbiamo deciso di adottare una grafia conservativa. Gli unici casi in cui siamo intervenuti sono i seguenti:

* Si è ridotta a *i* la *j* intervocalica e in fine di termini al plurale (es. *gioja* > *gioia*, *dubbj* > *dubbi*);
* Il nesso *nj* è stato normalizzato in *ng* (es. *conjetture* > *congetture*);
* Si è ammodernato l’uso dell’apostrofo in caso di apocope (es. *un arte* > *un’arte*);
* Il nesso assibilato *ti* è stato volto in *zi* (es. *Cintio* > *Cinzio*);
* Si sono corretti alcuni refusi di stampa, tra cui quelli segnalati dall’*errata corrige*: *suo rivolgimento* > *suo risorgimento* (Introduzione), *adoprano* > *adoprarono* (I, 29), *gestando* > *gestendo* (I, 31), *seguano* > *seguono* (II, 43), *mezzo a parte* > *mezzo aperte* (V, 113), *all’espressione del riso* > *all’espressione del viso* (V, 122), *parti da sé* > *parti da re* (XIV, 280), e *quello del Pepoli* > *è quello del Pepoli* (XV, 298), *quanto sono* > *quando sono* (XVIII, 353);
* Si sono sciolte le abbreviazioni (es. *sig.ra* > *signora*);
* In caso di oscillazione, si è proceduto all’uso di una grafia uniforme (es. *Shaskepeare* > *Shakespeare, Garrik* > *Garrick*);
* Il carattere corsivo è stato conservato;
* Per le citazioni incorporate al testo, si sono aggiunti i segni «».

1. Franco Ruffini, *Semiotica del testo. L’esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 176. [↑](#footnote-ref-1)
2. Marco De Marinis, *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 97. [↑](#footnote-ref-2)
3. Per un approfondimento delle questioni metodologiche relative all’iconografia teatrale si veda: Maria Ines Aliverti, «Un breve decalogo per lo studio delle immagini teatrali», *Acting Archives Review*, anno V, numero 9, maggio 2015, pp. 59-83; Renzo Guardenti, *Introduzione*, in *Id*., *L’attore di carta. Motivi iconografici dall’antichità all’Ottocento*, «Biblioteca teatrale», Roma, Bulzoni, 2005, pp. 11-20. [↑](#footnote-ref-3)
4. Una raccolta di trattati sull’arte dell’attore risalenti alla prima metà del Settecento è stata curata da Sabine Chaouche: *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes: de l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*, édité par Sabine Chaouche, Paris, H. Champion, 2001. In quella sede sono stati pubblicati le *Pensées sur la déclamation* di Luigi Riccoboni (1738) e *L'Art du théâtre* di François Antoine Valentin Riccoboni (1750). Un’altra fonte fondamentale è rappresentata dalla rivista online «Acting Archives Review», frutto di un progetto di ricerca dell’Università di Napoli L’Orientale, che offre contributi scientifici sull’argomento, allargando la prospettiva oltre i confini italiani, alla Francia, alla Spagna, all’Inghilterra, alla Germania. Per un prospetto dell’arte dell’attore dalle origini al Settecento, si veda Claudio Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall’antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012. Per la trattatistica di primo Ottocento, si veda Sandra Pietrini, *L’arte dell’attore dal Romanticismo a Brecht*, Bari, Laterza, 2009. [↑](#footnote-ref-4)
5. Federico Doglio, «Appunti per un progetto di ricerca su F. S. Salfi teorico e autore del teatro giacobino»*,* in *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l’Europa,* Atti del Convegno di Cosenza, 23-24 febbraio 1980, a cura di Pasquale Alberto De Lisio, Napoli, Società editrice napoletana, 1981,p 129. [↑](#footnote-ref-5)
6. Dino Mantovani, *Il poeta soldato. Ippolito Nievo (1831-1861),* Milano, Fratelli Treves, 1900. [↑](#footnote-ref-6)
7. Due studi monografici sono stati pubblicati a questo proposito: Bruno Barillari, *Il pensiero politico di F. S. Salfi: 1759-1832*, seconda edizione accresciuta con la presentazione di Carlo Curcio, Torino, Impronta, 1960; Valeria Ferrari, *Civilisation, laicité, liberté. Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Milano, Franco Angeli, 2009. [↑](#footnote-ref-7)
8. Sulla sua produzione giacobina si è ampiamente soffermato Pietro Themelly, in Pietro Themelly, *Il teatro patriottico tra rivoluzione e impero,* Roma, Bulzoni, 1991. Su questa fase della produzione salfiana si veda inoltre Alberto Granese, *Divina libertà. La rivoluzione della tragedia, la tragedia della Rivoluzione. Pagano, Galdi, Salfi*, Salerno, Edisud, 1999. [↑](#footnote-ref-8)
9. Beatrice Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794).* Nuova edizione rivista e ampliata, Milano, Franco Angeli, 2013. [↑](#footnote-ref-9)
10. Vittorio Criscuolo, *La penna armata contro la «vil superstizione e la feroce tirannide». Studi sul teatro di Francesco Saverio Salfi.* Con un’appendice di testi inediti, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016. [↑](#footnote-ref-10)
11. Gerardo Tocchini, «Dall’Antico Regime alla Cisalpina. Morale e politica nel teatro per musica di Francesco Saverio Salfi», in *Salfi librettista: studi e testi*, a cura di Francesco Paolo Russo, Vibo Valentia, Monteleone, 2001, pp. 19-81. [↑](#footnote-ref-11)
12. Gianluigi Goggi, *Francesco Saverio Salfi e la continuazione dell’Histoire littéraire d’Italie del Guinguené*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe Di Lettere E Filosofia*»*, Serie III, 2, no. 2, 1972, pp. 641-702. [↑](#footnote-ref-12)
13. Nicola Galizia, *Il «Corradino» di Francesco Saverio Salfi*, in «Otto/Novecento», VI, 1982, n. 3-4, pp. 124-192. [↑](#footnote-ref-13)
14. A cura di Rocco Froio, con un saggio di Fabiana Cacciapuoti, *Salfi tra Napoli e Parigi. Carteggio 1792-1832*, Napoli, Ed. Macchiaroli, 1997. [↑](#footnote-ref-14)
15. Carlo Nardi, *La Vita e le Opere di F. S. Salfi*, Genova, Libreria Editrice moderna, 1925. [↑](#footnote-ref-15)
16. “La declamazione è vista dal tavolino di studio, non in una sala di teatro.” In Giovanni Battista De Sanctis, *Francesco Saverio Salfi. Patriota, critico, drammaturgo*, Cosenza, Pellegrini, 1970, p. 63. [↑](#footnote-ref-16)
17. Luciano Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, Firenze, L. S. Olschki, 1990. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ivi, p. 58. [↑](#footnote-ref-18)
19. Per un quadro storico-politico delle vicende si veda: *Dal primo Settecento all’unità*. *Storia d’Italia*, a cura di Ruggiero Romano, Corrado Vivanti, vol. 3,Torino, Einaudi, 1973. [↑](#footnote-ref-19)
20. Come osserva L. Guerci, «L’istruzione pubblica doveva passare non soltanto attraverso la scuola, ma anche e soprattutto – dato che lenta e difficile si presentava la riorganizzazione del sistema scolastico – attraverso strumenti di rapido impiego: ecco dunque il costituirsi dell’immenso *corpus* della letteratura divulgativa d’orientamento repubblicano». Citato in Luciano Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell’Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 25. [↑](#footnote-ref-20)
21. n. 24, 14 marzo 1797, in *Giornale de’ patrioti d’Italia*, a cura di Paola Zanoli, Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1988, vol.1, p. 270. [↑](#footnote-ref-21)
22. Si veda Paul Hazard, *La révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, pp. 86-95. [↑](#footnote-ref-22)
23. Per gli articoli attribuibili al Salfi, si veda Vittorio Criscuolo, *Introduzione* in *Termometro politico della Lombardia*, a cura di Vittorio Criscuolo, Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1989, vol. 1, nota 47, p. 23. [↑](#footnote-ref-23)
24. n. 1, 25 giugno 1796, in *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol.1, p. 81. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Teatro nazionale*, n. 10, 26 luglio 1796, in *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 1, pp. 161-162. [↑](#footnote-ref-25)
26. Ivi, p. 162. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Ibid.* [↑](#footnote-ref-27)
28. «Una compagnia di dilettanti sottomettendosi all’ordine della detta proposta accademia, e dichiarandosi benemeriti della patria, potrebbe sulle prime rimpiazzar questo vuoto, ed aprir la strada alla compagnia che si desidera». Ivi, p. 163. [↑](#footnote-ref-28)
29. Sull’argomento si veda Gerardo Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, a cura di Eugenia Casini-Ropa, Marina Calore, Gerardo Guccini, Cristina Valenti, Modena, Mucchi Editore, 1986, pp. 269-317. [↑](#footnote-ref-29)
30. Come osserva Giovanni Moretti, «La distinzione fra dilettante e professionista sta acquistando una connotazione del tutto nuova: non è più il nobiluomo con i suoi amici letterati e appassionati di teatro a ricercare un onorevole divertimento, il filodrammatico repubblicano è un borghese colto che identifica il teatro con la funzione educatrice che può assumere e ritiene che sia compito dello stato regolarlo e correggerlo». Giovanni Moretti, *Tra drammaturgia e spettacolo: la figura del dilettante*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge, Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, II, p. 900. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Declamazione tragica*, n. 17, 20 agosto 1796, in *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 1, p. 240. [↑](#footnote-ref-31)
32. Ivi, p. 241. [↑](#footnote-ref-32)
33. *Teatro*, n. 37. 38, martedì 15 novembre 1796. *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 1, p. 442. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ivi, p. 444. [↑](#footnote-ref-34)
35. *Teatri*, n. 24, 13 settembre 1796, in *Termometro politico della Lombardia*, cit., vol. 1, p. 311 [↑](#footnote-ref-35)
36. A proposito delle analisi degli spettacoli messi in scena nella Cisalpina in quel periodo, volte più alla riflessione sugli aspetti performativi, piuttosto che su quelli testuali, Mariagabriella Cambiaghi afferma che «[…] non è errato sostenere che con queste recensioni milanesi si inauguri la vera critica teatrale alfieriana e si pongano i fondamenti della sua fortuna scenica successiva», in Mariagabriella Cambiaghi, *Vittorio Alfieri e la civiltà teatrale milanese tra Sette e Ottocento*, in *Il teatro a Milano nel Settecento. I contesti*, a cura di Annamaria Cascetta, Giovanna Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, p. 491. [↑](#footnote-ref-36)
37. *Teatri*, n. 24, 13 settembre 1796, in *Termometro politico della Lombardia*, vol. 1, cit., p. 312. [↑](#footnote-ref-37)
38. L’approccio con cui consideriamo l’elemento della didascalia, qui e in futuro, è da ricondursi alla linea adottata da critici quali Jacques Joly e Pierre Frantz, che assegnano alla didascalia una natura performante. A questo proposito si veda Jacques Joly, *Goldoni et l’utopie sociale au théâtre*, in *Id*., *Le désir et l’utopie. Etudes sur le théâtre d’Alfieri et de Goldoni*, Clemont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1979, pp. 169-257 ; Pierre Frantz*, L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1998. [↑](#footnote-ref-38)
39. Francesco Saverio Salfi, *Idomeneo*, in *Salfi librettista*, a cura di Francesco Paolo Russo, cit., p. 232. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ivi, p. 233. [↑](#footnote-ref-40)
41. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-41)
42. Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, par. 18.15. [↑](#footnote-ref-42)
43. Francesco Saverio Salfi, *Il general Colli in Roma*, in *Id*., *Teatro giacobino*, cit., p. 28. [↑](#footnote-ref-43)
44. n. 21, 7 marzo 1797, in *Giornale de’ patrioti d’Italia*, a cura di Paola Zanoli, Roma, Istituto storico italiano per l’età moderna e contemporanea, 1988 cit., vol. 1, p. 250. [↑](#footnote-ref-44)
45. n. 12, 14 febbraio 1797, in *Giornale de’ Patrioti d’Italia*, cit., vol. 1, p. 175. [↑](#footnote-ref-45)
46. Francesco Saverio Salfi, *Pausania. Tragedia di Franco Salfi*, Milano, Dalla Stamperia di San Zeno, N.° 534, 1801, p. 95. [↑](#footnote-ref-46)
47. «Così di ciascuna scena debbono risaltare i tratti più forti, più sublimi e più sorprendenti; e l’espressione dee contenersi ed ordinarsi in guisa che là tutta spiega l’arte e la forza. Tali sono per esempio il *Medea superest* di Seneca, il *qu’il mourût* del vecchio Orazio, il *vous pleurez* di Orosmane, simile al *vous changez de visage* di Monima ecc. e tanti altri, onde sono fra le altre ricchissime le tragedie dell’Alfieri». Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, par. 16.8. [↑](#footnote-ref-47)
48. Francesco Saverio Salfi, *Pausania. Tragedia di Franco Salfi*, cit., pp. 96-97. [↑](#footnote-ref-48)
49. Ivi, p. 98. [↑](#footnote-ref-49)
50. Ivi, p. 99. [↑](#footnote-ref-50)
51. Ivi, p. 105. [↑](#footnote-ref-51)
52. La lista degli articoli curati dal Salfi per la *Revue* compare in Antonia Lezza, *Appedice I* a *La collaborazione del Salfi alla «Revue Encyclopédique» (1819-1832),* in *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l’Europa*, a cura di Pasquale Alberto De Lisio, cit., pp. 199-211. [↑](#footnote-ref-52)
53. «Les théories sur le drame bourgeois n’ont, par exemple, pas permis de construire un modèle susceptible de supplanter la tragédie classique. Mais les critiques qui les ont formulées, par leurs arguments contre la tragédie régulière, ont annoncé en partie la position du romantisme allemand et surtout de Groupe de Coppet». Si veda Bernard Franco, *Le despotisme du goût: débats sur le modèle tragique allemand en France (1797-1814)*, Göttingen, Wallstein,2006, p. 29.  [↑](#footnote-ref-53)
54. Il testo in versione francese era uscito nel 1826. Si veda Francesco Saverio Salfi, *Résumé de l’histoire de la littérature italienne*, Paris, L. Janet, 1826. [↑](#footnote-ref-54)
55. Francesco Saverio Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, a cura di Pasquino Crupi, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2002, vol. II, p. 284. [↑](#footnote-ref-55)
56. Ivi, vol. II, p. 295. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ivi, vol. II, p. 297. [↑](#footnote-ref-57)
58. Ivi, vol. II, p. 301. [↑](#footnote-ref-58)
59. Ivi,vol. II, p. 290. [↑](#footnote-ref-59)
60. A questo proposito, Jean-Pierre Perchellet scrive: «Le spectateur n’est pas invité à se reconnaître dans tel personnage particulier mais à reconnaître telle passion qui pourrait être la sienne et dont le héros n’est que le métaphorique ou fantasmatique», in Jean-Pierre Perchellet, *L’héritage classique : la tragédie entre 1680 et 1814*, Paris, H. Champion, 2004, p. 208. [↑](#footnote-ref-60)
61. «Veuillez me rappeler au souvenir de M.rs Thierry, Salfi, Montgarni, Mazet, Glaize etc. J’attends de vos nouvelles ; » (17 ottobre 1820), in Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un’aggiunta di lettere inedite o disperse, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1986, tomo I, p. 217 [↑](#footnote-ref-61)
62. Per un’analisi dettagliata dell’elaborazione del *Wallstein* di Constant, si veda Bernard Franco, *« Wallenstein » et le romantisme français*, « Revue germanique internationale », [En ligne], 22 | 2004, mis en ligne le 01 septembre 2011, consulté le 11 avril 2017. URL: <http://rgi.revues.org/1036>. [↑](#footnote-ref-62)
63. Come fa notare Federico Doglio, «Fauriel non seppe o non poté trovare, negli ambienti teatrali parigini, l’appoggio necessario alla realizzazione del progetto. Manzoni, timido e incapace di provvedere al proprio successo, certo non lo sollecitò»; in Federico Doglio, *Alessandro Manzoni: corso di Storia del teatro e dello spettacolo*, Roma, Ed. Elia, 1973, p. XXIII. [↑](#footnote-ref-63)
64. Salfi curerà inoltre la recensione de *I Promessi Sposi*, sul quale esprimerà un giudizio negativo: «Mais parlons franchement. Est-ce de moines que l’Italie a le plus besoin pour prospérer de nos jours ? Faut-il la faire soupirer ces bons capucins du XVIIe siècle pur satisfaire aux besoins du XIXe? », in *Revue Encyclopédique*, 1828, tome XXXVIII, p. 382. Oltre a contestare l’orizzonte moraleggiante di matrice cattolica in cui l’opera si inserisce, sul piano estetico la sua critica muove contro la disarmonia interna al romanzo, il quale risulta decostruito in tanti “petits romans”, staccati uno dall’altro. [↑](#footnote-ref-64)
65. « Revue Encyclopédique », 1820, tome VI, p. 348. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-66)
67. Johann Jakob Engel, «Lettere sulla mimica», introduzione, traduzione e note a cura di Lucia Sabotano, Napoli, *Acting Archives Rewiew*, novembre 2013, p. 437. [↑](#footnote-ref-67)
68. Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, par. 6.15. [↑](#footnote-ref-68)
69. Alessandro Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, in *Id*., *Scritti letterari,* a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991, p. 98. [↑](#footnote-ref-69)
70. Iviù, p. 133. [↑](#footnote-ref-70)
71. August Wilhelm von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, traduit de l’allemand, Paris, Chez J. J. Paschoud, 1814, vol. 2, p. 379. [↑](#footnote-ref-71)
72. Per un’analisi più dettagliata della questione si veda Edmond Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Paris, Librairie Universitaire J. Gambeur, 1927: «Le défaut de la tragédie traditionnelle est d’une part qu’elle isole l’individu de son milieu s’interdisant ainsi de présenter de vastes ensembles historiques, et d’autre part, qu’elle isole dans la vie de l’individu un épisode, s’interdisant ainsi de présenter un caractère dans sa complexité vivante et son intégrité [...]» (p. 383). [↑](#footnote-ref-72)
73. Germaine de Staël-Holstein, *De l’Allemagne*, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1852, pp. 212-213. [↑](#footnote-ref-73)
74. Benjamin Constant, *Réflexions sur la tragédie de Wallstein*, in *Id*., *Wallstein*, Paris, J. J. Pachoud, 1809, p. XXXIV. [↑](#footnote-ref-74)
75. n. 42, 24 gennaio 1819, in *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Le Monnier, 1948-, vol. II, p. 102. [↑](#footnote-ref-75)
76. Ivi, p. 168. [↑](#footnote-ref-76)
77. N. 53, 4 marzo 1819, in *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, cit., vol. II, p. 269. [↑](#footnote-ref-77)
78. Sulle posizioni assunte dai collaboratori della *Revue Encyclopédique* nella *querelle* tra classici e romantici, si veda Robin Buss, «La critique littéraire dans la Revue encyclopédique», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 75e Année, No. 4 (Jul. - Aug. 1975), pp. 574-587. [↑](#footnote-ref-78)
79. *Revue Encyclopédique* , 1820, tome 6, pp. 147-148. [↑](#footnote-ref-79)
80. « Revue Encyclopédique », 1825, tome 25, p. 884. [↑](#footnote-ref-80)
81. Ivi, p. 885. [↑](#footnote-ref-81)
82. Ivi, p. 886. [↑](#footnote-ref-82)
83. Angelo Maria Renzi, *Vie politique et littéraire* *de F. S. Salfi par M. A. Renzi*, cit., p. 23. [↑](#footnote-ref-83)
84. Luigi Maria Greco, *Vita letteraria ossia analisi delle opere di Francesco S. Salfi*, cit., p. 23 [↑](#footnote-ref-84)
85. 8 ottobre 1816, in *Salfi tra Napoli e Parigi*, cit., p. 144. [↑](#footnote-ref-85)
86. In Carlo Nardi, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi (1759-1832)*, cit., p. 318. [↑](#footnote-ref-86)
87. Alfonso Salfi, *Al benevolo lettore*, premessa a Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, cit., s.n. [↑](#footnote-ref-87)
88. Edmond Eggli, *Schiller et le romantisme français*, cit., p. 404. Sul Talma, si veda anche quello che scrive Maurizio Melai, il quale fa notare come attraverso la sua riforma, «il insère l’action tragique qui, selon la tradition classique, est censée soustraire les hommes à la contingence et les peindre dans leurs traits universels et intemporels, dans un contexte spatio-temporel particularisé. Il en résulte que l’intérêt est au moins partiellement déplacé de l’universel au particulier et à l’individuel […]», in Maurizio Melai, *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du Romantisme,* Paris, PUPS, 2005, p. 64. [↑](#footnote-ref-88)
89. Maurizio Melai, *Les derniers feux de la tragédie classique au temps du Romantisme,* cit., p. 366. [↑](#footnote-ref-89)
90. Luciano Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, cit., p. 81. [↑](#footnote-ref-90)
91. Antonio Morrocchesi (1768-1838), di origini toscane, esordisce come attore nell’ambito di collegi religiosi (era stato educato dai padri Scolopi) e delle filodrammatiche. Il debutto nel professionismo avvenne nel 1789, quando recitò nell’*Amleto* riadattato da Dulcis, presentandosi sotto pseudonimo. Nel 1794 recita nella messa in scena fiorentina del *Saul* di Alfieri alla presenza dell’autore stesso, che ne apprezzò l’interpretazione. Quella *performance* suggellò l’inizio di una carriera affidata soprattutto al suo talento nel mettere in scena personaggi tragici. La seconda parte della sua esistenza fu volta all’insegnamento dalla cattedra di declamazione assegnatagli a Firenze e alla composizione di opere drammatiche. Cfr. Teresa Megale, *Morrocchesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, 74 voll., vol. 77, 2012, consultato online: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-morrocchesi\_(Dizionario-Biografico)/ . [↑](#footnote-ref-91)
92. Sulla figura di Salvatore Fabbrichesi si veda Alberto Bentoglio, *L’arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Roma, Bulzoni Editore, 1994. [↑](#footnote-ref-92)
93. Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, a cura di Valentina Gallo, « Les savoirs des acteurs italiens », collection numérique dirigée par Andrea Fabiano, réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire des Savoirs », Paris, 2006, cap. I, v. 5, p. 54. [↑](#footnote-ref-93)
94. Come sottolinea Valentina Gallo, «Riccoboni tenta dunque un salto generazionale, prova a stabilire un dialogo con un attore alle prime armi: materia vergine da plasmare e da sottrarre all’ottusa e autoritaria *potestas* dei vecchi;» , in Valentina Gallo, *Introduzione* a Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit, p. 44. [↑](#footnote-ref-94)
95. Luigi Riccoboni, *Dell’arte rappresentativa*, cit, cap. I, vv. 169-175, p. 57. [↑](#footnote-ref-95)
96. «M’avveggo che ti annoio e che ti stanco, / ma soffri per non far soffrire altri / qualor sarai sul periglioso banco», ivi, cap. V, vv. 13-15, p. 72. [↑](#footnote-ref-96)
97. 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. 170. [↑](#footnote-ref-97)
98. «La scelta di François […] dissolvendo la figura del professionista in quella dell’*amateur de théâtre*, in sostanza del dilettante, potrebbe assumere i contorni di una difesa aprioristica da parte dell’autore anche rispetto all’orizzonte religioso francese contemporaneo», Emanuele De Luca, *Introduzione* a François Antoine Valentin Riccoboni, *L’arte del teatro*, cit., p. 26. [↑](#footnote-ref-98)
99. Johann Jakob Engel, *Lettere sulla mimica*, cit., p. 352. [↑](#footnote-ref-99)
100. Ivi, p. 366. [↑](#footnote-ref-100)
101. Come sottolinea Chiarini, «per le reazioni di un’attrice – la Hensel -, che si era sentita offesa per le critiche rivoltele (del resto garbatamente) da Lessing a proposito della sua interpretazione della protagonista nella *Cénie* di M.me de Graffigny, il “Dramaturg” dovette interrompere qualsiasi riferimento, diretto o indiretto, alle prestazioni dei singoli attori»; in Paolo Chiarini, *Introduzione*, in Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., pp. XII-XIII. [↑](#footnote-ref-101)
102. Se l’attore saprà imitare i sintomi esteriori della collera, «[…] lo afferrerà un cupo sentimento d’ira, il quale non potrà non riflettersi anche nella persona [...]», in Gotthold Ephraim Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo*, cit., p. 22. [↑](#footnote-ref-102)
103. Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, par. 23.1. [↑](#footnote-ref-103)
104. Francesco Saverio Salfi, *Della declamazione*, par. 24.3. [↑](#footnote-ref-104)
105. François-Joseph Talma*, Réflexions sur Lekain et l’art théâtral*, édition établie et présentée par Pierre Frantz, Paris, Éditions Desjonquères, 2002, p. 27. [↑](#footnote-ref-105)