

Alberto Bentoglio

Pietro Napoli Signorelli e gli *Elementi di poesia drammatica*

Intellettuale poliedrico ed erudito rinomato, Pietro Napoli Signorelli (1731-1815) è stato scrittore, drammaturgo, traduttore e insegnante di recitazione. Il suo interesse specifico per l'arte drammatica è confluito nella composizione di molte opere che hanno contribuito in vario modo al dibattito sul ruolo del teatro e dell'attore sviluppatosi tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento. In particolare gli *Elementi di poesia drammatica* (1801) contengono riflessioni di grande interesse dedicate all'attore, alla recitazione drammatica, all'allestimento degli spettacoli e al luogo teatrale.

Cenni biografici su Pietro Napoli Signorelli

Pietro Napoli Signorelli nasce il 28 settembre 1731 a Napoli. Sin dalla giovane età, Napoli Signorelli mostra un interesse precoce per la cultura e l'arte. Frequenta i padri gesuiti e studia giurisprudenza dal 1749 al 1753 presso l'Università di Napoli. In questo periodo, ha l'opportunità di seguire le lezioni di Antonio Genovesi, noto scrittore, economista e filosofo dell'epoca. Si laurea in legge nel 1753 e, a fianco di una formazione legale, sviluppa un profondo interesse per lo spettacolo nelle sue molteplici forme e per l'arte drammatica in particolare. Inizia così a recitare come dilettante in commedie all'improvviso che si rappresentano presso la residenza di Carlo Carafa, duca di Maddaloni. La passione per le scene lo porta a comporre commedie e libretti, alcuni dei quali musicati da celebri compositori dell'epoca. Nel 1754, Napoli Signorelli pubblica *Degli affetti umani, trattato morale esposto ai giovani*, suo primo passo nel mondo della scrittura e della critica. Nel 1765, lascia Napoli e si trasferisce a Madrid dove frequenta rinomati circoli culturali e comunità di studiosi contraddistinti da intenti riformistici in campo teatrale. Anche in questa città egli compone commedie e libretti per musica e, soprattutto, nel 1777 dà alle stampe la prima edizione della *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, opera imponente che lo accompagnerà per tutto il corso della sua lunga esistenza.

Nel 1778 Napoli Signorelli rientrò per qualche tempo a Napoli; prima di ritornare a Madrid toccò varie città d'Italia per intrecciare relazioni con importanti uomini di cultura [...]. A costoro portò in omaggio la sua *Faustina*, fresca di stampa: la commedia, che conseguì poi una larga popolarità, traeva

materia dal *conte moral* di Marmontel, *Laurette*, e metteva in pratica istanze già espresse nella *Storia critica* contro il genere *larmoyant*, commistione (ritenuta deplorabile) di «artifici buffoneschi» e «atrocità» [...]. Fu presentata e premiata al concorso drammatico bandito dalla Reale Accademica Deputazione di Parma. Tornato a Madrid, [...] persisté nell'attività drammatica, con le commedie *L'eroismo fra i nemici* (data a Napoli nel 1780) e *La tirannia domestica*.¹

Nuovamente a Napoli, nel 1783, Napoli Signorelli si impegna nell'insegnamento e nella ricerca accademica, divenendo segretario dell'Accademia Napoletana di Scienze e Lettere. In questo periodo egli compone molte opere, fra le quali *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, storia della cultura nelle regioni italiane del sud in cinque volumi.

Col sostegno delle armi francesi nel 1799 fu proclamata a Napoli la Repubblica. Napoli Signorelli, che fino allora non si era compromesso con le forze rivoluzionarie, il 15 aprile prestava giuramento al nuovo governo accettando la nomina nell'istituenda commissione legislativa [...]. Ma la Repubblica ebbe vita effimera; Ferdinando IV, tornato sul trono a fine estate, scatenò la repressione, e a Napoli Signorelli non restò che abbandonare la patria e riparare nella Repubblica cisalpina.²

Nel maggio 1801 si trasferisce a Milano. La città lo accoglie festosamente. Il Governo della Repubblica Cisalpina lo nomina professore di poesia rappresentativa al Liceo pubblico di Brera e insegnante di declamazione presso il Teatro Patriottico guidato da Francesco Saverio Salfi. Entrambe le cariche sono accompagnate da una discreta retribuzione e dalla possibilità di utilizzare gratuitamente un alloggio in città. Così, il "Redattore Cisalpino" saluta il nuovo socio del Teatro Patriottico:

È tempo che il teatro ristabilito nel grado che occupava in Atene diventi per noi la scuola della morale, della politica e della vera eloquenza, che non vi è mai senza teatro e senza declamazione. Signorelli asseconderà i felici sforzi dei soci del Teatro Patriottico.³

L'attività milanese di Napoli Signorelli è inaugurata dalla lettura della *Prolusione alle lezioni di poesia rappresentativa* e dalla pubblicazione del volume *Elementi di poesia drammatica*, di cui diremo oltre. Non molte sono le notizie relative al lavoro svolto presso le scuole di Brera e presso il Teatro Patriottico. Da ricordare che risalgono al soggiorno milanese altre opere significative nel suo percorso teatrale: il *Ragionamento sul gusto*, i tre volumi *Delle migliori tragedie greche e francesi, traduzioni ed analisi comparative*, le

¹ P. G. Gillio, *Pietro Napoli Signorelli in Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77 (2012), *sv.* Rimando alla voce compilata da Gillio anche per le attente indicazioni bibliografiche e l'elenco dettagliato delle opere.

² *Ivi.*

³ «Redattore Cisalpino», 19 maggio 1801.

versioni in prosa delle commedie *L'ingresso nel mondo* e *I perturbatori delle famiglie* di Louis-Benoît Picard, *Il vecchio e la fanciulla*, *Il barone* e *La bacchettona* di Leandro Fernández de Moratín. Nell'ottobre 1804 il governo gli affida l'insegnamento di filosofia morale e diritto di natura nell'università di Pavia, incarico repentinamente sostituito dalla nomina a docente di storia e diplomazia presso l'università di Bologna dove si trasferisce nel gennaio 1805. Con l'avvento di Giuseppe Bonaparte, Napoli Signorelli può fare ritorno nell'agosto 1806 alla sua città natale.

Nel 1808 fu fondata a Napoli la società letteraria che mutuava il nome di Pontaniana dalla quattrocentesca accademia: Napoli Signorelli, socio, nel 1811 assunse l'incarico di segretario perpetuo. Nel 1812 diede lettura accademica di due ampie relazioni sulla satira antica e moderna e sul sistema melodrammatico; nello stesso anno completò cinque componimenti latini, *Polymniae Otia*: un gesto di antica fedeltà classicistica. Alla Società Pontaniana dedicò le sue ultime forze; quando le condizioni di salute gli impedirono gli spostamenti, le adunanze dei soci si svolsero nella di lui abitazione.⁴

Negli ultimi anni di vita, Napoli Signorelli si dedica alla pubblicazione della terza edizione della *Storia critica* che vede la luce nel 1813. Muore il 1 aprile 1815 a Napoli.

Storia critica dei teatri antichi e moderni

La monumentale *Storia critica dei teatri antichi e moderni* è ad oggi il lavoro più noto di Napoli Signorelli che in questa opera propone un'analisi dettagliata e comparativa del teatro attraverso i secoli, dalla Grecia antica fino ai teatri contemporanei in Italia e in tutta Europa. Pubblicata in una prima versione in tre volumi a Napoli nel 1777, la *Storia critica* è successivamente ampliata e ripubblicata in sei volumi a Napoli dal 1787 al 1790. Nel 1798 vedono la luce le *Addizioni alla Storia critica de' teatri antichi et moderni* che confluiscono nella terza e ultima versione dell'opera pubblicata in dieci volumi a Napoli nel 1813. Senza alcuna pretesa di esaustività è utile qui ricordare per sommi capi i principali argomenti trattati nella *Storia critica* facendo riferimento all'ultima edizione dell'opera.

Nella premessa Napoli Signorelli espone la concezione illuministica del teatro quale mezzo di educazione civile e veicolo di relazioni sociali. Il teatro può essere utilizzato per trasmettere valori, insegnare lezioni morali, stimolare la riflessione e affinare l'immaginazione. Filosofi e letterati non possono non riconoscere al teatro questa funzione educativa ed è loro compito promuoverla.

I veri filosofi, i veri letterati ben sanno la prestanza e l'utilità di un genere di poesia, onde si attende la pubblica educazione, siccome credo di aver dimostrato nel discorso seguente premesso a questa mia storia. Sanno ben essi

⁴ P. G. Gillio, cit., sv..

di non doversi il buon teatro considerar come semplice passatempo, ma sì bene come saggio espediente suggerito dalla filosofia per diffondere, per la via del diletto, la coltura e la virtù e la morale nella società, e per secondar le vedute de' legislatori; di che mi occupai ne' miei *Elementi di poesia drammatica* impressi in Milano. Sanno altresì che l'adunarsi in un luogo pubblico, qual è un teatro, giova potentemente ad obbligar gli spettatori che vi concorrono ad osservarsi reciprocamente, ed a comporsi a certa esteriore politezza di maniere, che i solitari difficilmente sogliono acquistare. Sanno inoltre che la poesia rappresentativa suppone talento grande, cuor sensibile e studio molteplice, requisiti indispensabili al poeta teatrale che agogna all'importante gloria di pubblico educatore. E sanno finalmente che i migliori delle nazioni antiche e moderne in ogni tempo fecersi un pregio, e forse un dovere di contribuire co' loro lumi al miglioramento del teatro, e se ne occuparono con proprio piacere e con altrui vantaggio.⁵

Prima di intraprendere lo studio dello sviluppo dell'arte drammatica attraverso i secoli, Napoli Signorelli ritiene inoltre utile ripubblicare il *Discorso premesso all'edizione napoletana* in sei volumi (che prende a modello quello preliminare all'*Encyclopédie* di Jean le Rond d'Alembert, come dichiara l'autore stesso in nota), in cui egli esalta le conquiste del sapere e il valore dell'uomo come creatura razionale e sociale, mettendo a fuoco la necessità di uno strumento di pubblica educazione quale il teatro deve essere. L'autore sottolinea altresì l'importante funzione della poesia drammatica nell'educazione morale e civile delle persone. In particolare, mette in evidenza come il teatro, attraverso la rappresentazione scenica, renda l'insegnamento morale più accessibile ed efficace, confermandosi dunque mezzo efficace per coinvolgere l'intera società, comunicando messaggi eticamente rilevanti in modo attraente.

Nel primo volume l'autore identifica l'origine della poesia drammatica con l'istintiva necessità di rappresentazione imitativa che caratterizza ogni essere umano nei confronti della realtà circostante. L'esistenza dell'arte scenica in tutte le civiltà è pertanto la naturale conseguenza della sostanziale identità degli uomini, a prescindere dalle strutture sociali entro le quali sono inseriti. Su tali basi, Napoli Signorelli illustra le analogie da lui rinvenute nella storia universale dei teatri e le racchiude in quattro regole generali. Egli afferma che il concorso di una catena d'idee uniformi in varie culture tra loro indipendenti ha determinato l'insorgere di alcuni fatti comuni a tutti i teatri del mondo. Poiché dal concetto di società non può prescindere quello di divinità e culto religioso, la prima regola che ne deriva consiste nell'affermare che tutte le rappresentazioni nacquero come sacre. Essendo la poesia forma primaria di espressione in quanto priva dell'apporto razionale che subentra successivamente, si osserva, come seconda regola, che tutte le prime composizioni sceniche sono scritte in

⁵ P. Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 1813, vol. I, pp. VIII d'ora innanzi indicate con la sigla SC, seguita dal numero del volume e della pagina.

versi. Con il progressivo sviluppo culturale e l'ampliarsi delle prospettive sociali, i teatri diventano scuole di sana morale, ed è questa la terza regola. Accrescendosi la popolazione e aumentando la ricchezza, progredisce anche la corruzione che, talora, esercita influssi negativi sul teatro, cosicché il freno inibitore della legge deve regolare l'attività drammatica. Tuttavia, anziché "trattenere il volo dell'immaginazione de' poeti, [...] li ha costretti ad uscire dall'uniformità, a spianarsi nuove strade, ed a rendere il teatro più vago, più vario, più delicato".⁶ Ed è questa la quarta regola. In Europa è il teatro greco che assurge a modello incontrastato di perfezione. Dei drammaturchi antichi è sottolineata l'arte di interessare e piacere senza ricorrere ad azioni romanzesche, indice di indiscussa superiorità che Napoli Signorelli accorda loro rispetto ai moderni. Dalle analisi dettagliate delle opere dei grandi tragici greci emerge *Filottete* di Sofocle, caso esemplare della inimitabile semplicità della tragedia antica, e della regolarità dell'autore nell'economia dell'azione.

Il secondo volume prende in considerazione la commedia. L'autore esprime grande interesse verso questa forma di spettacolo che, nella fase antica, dipinge i tratti della corruzione ateniese, esorcizzandone la negatività con gli strali di una satira sarcastica e moralmente eversiva. Aristofane ne è l'artefice più insigne. Nelle epoche successive, lo spirito licenzioso della fase comica greca più remota recede nel genere mezzano, e con il genere nuovo, la comicità va ad assumere i connotati della discrezione e della delicatezza finalizzate al *delectare et docere*.

Si circoscrisse a dunque la commedia nuova a dilettere la moltitudine col ritrattare la vita comune, e a dirigerne le opinioni secondo le vedute del legislatore e gl'insegnamenti della morale. Rifiutò ogni dipintura particolare, perché dalla filosofia apprese che i difetti di un solo privato sotto una potenza che tutto adegua, non chiamano la pubblica attenzione. Attese adunque ad osservare le debolezze più generali, ne raccolse i lineamenti più visibili, ne vesti un carattere poetico, e con mirabile sagacità in un preteso ritratto particolare espose alla derisione i difetti di un ceto intero. Gioconda, ingegnosa sapienza!⁷

Dopo avere ricordato i generi minori di spettacolo nella civiltà greca, il volume si conclude inneggiando alla sapienza dei popoli illuminati, i soli in grado di imprimere alla poesia rappresentativa una valenza etica e politica, caratteristica che non si riscontra nelle forme drammatiche di tutti i popoli precedentemente presi in rassegna.

Nel terzo volume Napoli Signorelli studia e discute la storia del teatro latino. La *Medea* di Seneca gli appare come l'unica tragedia del teatro romano che possa competere con i modelli tragici greci: essa è persino da

⁶ SC, vol. I, p. 21.

⁷ SC, vol. II pp. 154-155.

anteporsi al corrispondente esemplare euripideo per una condotta più rapida e regolare. Nel quarto, gli anni compresi tra l'età dei mimi e il Medioevo scorrono in veloci sequenze, in cui la decadenza dell'arte drammatica è imputata, inizialmente, al clima di repressione instaurato dall'impero romano, in seguito all'eco dell'ostracismo decretato dal Cristianesimo ad un'arte immorale per definizione stessa, pericoloso baluardo del paganesimo.

Rinate colla libertà le opere dell'ingegno svegliossi lo spirito imitatore e rappresentativo. Fece il commercio stabilir le fiere, nelle quali ad oggetto di chiamarvi e trattenervi il concorso s'introdussero le danze e i divertimenti ludrici. Il Clero cui importava che i popoli non venissero distratti dalla divozione, alla prima proscrisse siffatti spettacoli, indi cangiando condotta e seguendo lo stile delle precedenti età, quando ad onta de' divieti si videro introdotti nelle Chiese, ne ripigliò egli stesso l'usanza, esercitando l'arte istrionica, e mascherandosi e cantando favole profane.⁸

A conclusione del quarto volume, Napoli Signorelli pubblica la *Prolusione alle lezioni di poesia rappresentativa*, da lui recitata, come si è detto, "a più centinaia di ascoltatori in Milano nel Liceo di Brera per prolusione alla cattedra di Poesia Rappresentativa" il 5 giugno 1801. "La gloria di colui che tutto muove" dispiega la sua potenza nell'universo informando di sé gli esseri inanimati e ogni sorta di vivente: Così con un ampio *excursus* sulla creazione, la prolusione introduce il percorso socio-artistico-culturale dell'essere razionale per eccellenza, l'uomo.

Comprese quella nazione <la Grecia> pensatrice e di gusto sì fine, che la scenica poesia portata all'eccellenza è la scuola de' costumi; che niun genere meglio e più rapidamente si comunica agli stranieri e meglio contribuisca alla gloria nazionale; che i poeti epici e lirici trattengono i pochi e i dotti, ma che i drammatici son fatti per tutti; che il legislatore può adoperarli per le proprie vedute; che la sapienza morale non disviluppa con successo felice i suoi precetti, se non quando è messa in azione sulla scena. [...] La ragione umana che inventò e perfezionò in Grecia un'arte sì bella, sì utile e sì necessaria alla gloria e all'educazione de' popoli, quanto vide profondamente nella natura dell'uomo!⁹

Quindi si sottolinea l'importanza dell'arte teatrale, della cultura e dell'istruzione per la nuova società nata dalla Rivoluzione e si incoraggiano tutti i cittadini repubblicani a sfruttare le opportunità offerte dal governo per sviluppare le arti e la cultura.

Cisalpini fortunati e degni di esser tali, voi siete nelle più favorevoli circostanze. [...]. Il vostro Governo composto de' vostri migliori concittadini volge tutte le sue mire a rendervi felici e tranquilli e scienziati e grandi artisti;

⁸ SC, vol. IV pp. 104-105.

⁹ SC, vol. IV pp. 220-221.

secondatelo. Esso v'incoraggia e vi appresta i mezzi più opportuni perché tocchiate l'apice della cultura d'ogni maniera. Occupato seriamente della pubblica istruzione e ben persuaso dell'utilità, importanza ed eccellenza della poesia rappresentativa, ve ne apre qui una cattedra particolare che manca altrove. Voi avete altresì un Teatro Patriottico protetto e secondato dal medesimo saggio governo, pregio anche peculiare della vostra città, che pur si desidera nel resto dell'Italia.¹⁰

Nella prolusione pubblicata all'interno della *Storia critica* emerge con chiarezza l'adesione dell'autore alle tesi "rivoluzionarie" sul teatro e sullo spettacolo elaborate tra la fine del XVIII e i primi anni del secolo successivo. Il quinto volume è dedicato all'arte drammatica nell'Italia del XVI secolo, allorché la rinascita della cultura classica funge da elemento propulsore dell'attività letteraria e induce tragediografi e commediografi a comporre opere ispirate agli illustri modelli classici: l'Italia, pertanto, si fa promotrice di una strategia culturale volta alla nobilitazione delle lettere e destinata ad emergere nella panoramica europea. Nel volume successivo, il sesto, Napoli Signorelli sposta la propria attenzione sui teatri europei, nell'ambito dei quali sottolinea anzitutto il ruolo rilevante occupato sulla scena anglosassone da Shakespeare, primo drammaturgo assimilabile al genio degli insigni greci, nonostante la mescolanza dei generi da costui praticata non sia del tutto priva di difetti formali. Prosegue quindi l'estesa dissertazione dedicata al teatro spagnolo, grande novità per il pubblico italiano che ignora quasi totalmente la drammaturgia di questa nazione e ne viene a conoscenza grazie alle sue riflessioni. Fra gli autori spagnoli, Juan del Encina, Cervantes e Lope de Vega offrono ai lettori un'idea sufficiente della fecondità e originalità del teatro del *siglo de oro*. Il settimo volume ci presenta la figura di Calderón de la Barca cui fa seguito l'analisi del lavoro di altri drammaturghi spagnoli, olandesi e tedeschi. Si giunge quindi alle pagine dedicate al teatro tragico francese del XVII secolo e a Molière, al quale Napoli Signorelli imputa in alcune occasioni l'utilizzo di eccessi comici che trascendono la verisimiglianza. Prosper Jolyot de Crébillon rappresenta il primo nome che può competere in autorevolezza con Racine e Corneille, mentre Voltaire

colla dipintura de' costumi e de' riti religiosi delle straniere nazioni ha saputo animare e render nuovi i soliti contrasti delle passioni, e questa novità l'ha preservato quasi sempre dalla taccia imputata a suoi compatriotti di travestire tutti i personaggi alla francese.¹¹

L'ottavo volume analizza i generi drammatici di recente costituzione quali la commedia "cittadina", "lagrimosa" e "tenera". Tale scelta è da collegarsi con il lavoro stesso di Napoli Signorelli che ne ha definito i connotati in

¹⁰ SC, vol. IV pp. 221-222.

¹¹ SC, vol. VIII, pp.27-28.

disquisizioni teoriche e ne ha assunto i canoni a modello nelle sue composizioni teatrali. Un'interessante rassegna sui sottogeneri francesi e sui successi inglesi del XVIII secolo conclude la dissertazione. Il nono volume porta a compimento la rassegna spettacolistica europea nelle pagine riservate al teatro spagnolo, tedesco, olandese, danese, svedese, polacco, russo e turco. L'ultimo volume, il decimo, è suddiviso in due parti, interamente dedicate al teatro italiano del Settecento e del primo decennio dell'Ottocento. Qui Napoli Signorelli prosegue l'indagine critica attraverso lo studio di numerosi autori teatrali e delle loro relative produzioni drammaturgiche. Di particolare rilievo appaiono il ritratto di Vittorio Alfieri, trattato forse con eccessiva severità, l'analisi dell'opera di Carlo Goldoni e le osservazioni riservate ai contemporanei, nonché amici, quali Francesco Albergati Capacelli e Alessandro Pepoli. L'autore conclude così la sua monumentale *Storia critica* opera che rappresenta ancora oggi un documento di grande interesse per la ricostruzione storico e critica del teatro e dello spettacolo attraverso il tempo e le culture differenti.

Ed eccovi il vasto grandioso edificio della scenica poesia per la stessa antichità varietà ed ampiezza in ogni sua parte ammirabile. Esso appartiene ad una immensa famiglia sparsa per la terra conosciuta e dilatata in tanti rami la quale l'ha posseduto successivamente, e guasto ed acconcio a suo modo giusta il genio di ciascun possessore Ognuno vi ha lasciato il marco del proprio gusto or semplice or pomposo or bizzarro or saggio.¹²

Elementi di poesia drammatica

Meno conosciuto ma degno di nota è il volume *Elementi di poesia drammatica* che Napoli Signorelli pubblica a Milano nel novembre 1801 dopo, come abbiamo ricordato, essere stato nominato professore di poesia rappresentativa presso il Liceo di Brera e, contemporaneamente, avere assunto il ruolo di insegnante di declamazione all'Accademia del Teatro Patriottico. Si tratta di un'opera che, come si vedrà, prelude a quel momento di crisi individuato da Claudio Vicentini.

Nell'Ottocento l'impianto della recitazione entrava in una crisi profonda che corrodeva il sistema delle tecniche impiegate sulla scena. Il modello della recitazione di stampo oratorio era destinato a scomparire, così come buona parte del repertorio di pose ed espressioni che erano il bagaglio tradizionale di cui si valeva l'attore.¹³

Napoli Signorelli sembra infatti da un lato aderire alle molteplici convenzioni che avevano caratterizzato la scena teatrale del Settecento, ma d'altro lato arricchisce il suo lavoro con coraggiose affermazioni che sembrano anticipare quanto avverrà nei decenni successivi.

¹² SC, vol. X, parte 2, pp. 238-239.

¹³ C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale*, Venezia, Marsilio, 2023, p. 335.

Gli *Elementi* sono composti da tre sezioni. Nella prima si discutono le basi della poesia drammatica, le sue origini, i principi fondamentali, l'imitazione degli antichi e i talenti richiesti per l'arte drammatica. Nella seconda sezione le riflessioni di Napoli Signorelli si concentrano sulla poetica propria di ogni genere drammatico (tragedia, commedia, pastorale, melodramma, opera eroica, storica, mitologica e comica). La terza ed ultima sezione è invece dedicata ai differenti elementi che compongono lo spettacolo (prosa, musica e danza), con l'aggiunta di dettagliate osservazioni sul luogo teatrale, sulle scenografie e sui costumi. Tale progetto è illustrato con chiarezza sin dalla prefazione che l'autore appone alla sua opera.

Il volgo riguarda il teatro come frivolo oggetto di niuna importanza, perché non sa ravvisarvi che un puro divertimento di oziosi. Il filosofo lo contempla come oggetto importantissimo a cagione del bene che ne ridonda a costumi, alle maniere, alle arti, e alla riputazione delle nazioni. [...] Adunque l'educazione vuol esser pubblica, distesa, generale; né questa si ottiene, se non si raccolga in un luogo, in un punto solo, in un solo oggetto il maggior numero possibile di individui.¹⁴

Il teatro è un veicolo per l'educazione morale e culturale del pubblico, proprio perché è capace di intrattenerlo mentre lo ispira a riflettere sui valori e sugli ideali della società.

Ora il teatro che abbraccia cotanta parte della società, è solo atto ad occupare l'altissimo incarico di pubblico educatore. Appartensi ad esso mostrare in pubblico alla svelata quali gli uomini siensi e quali esser debbano, rettificarne i costumi, presentar loro le belle forme della virtù e le brutte e le ridevoli del vizio, ingentilirne le maniere, svilupparne la perfettibilità. Questo solo educatore può essere bene accolto, perché, lontano dall'insegnare o riprendere con certa precettiva rigidità che coll'aspetto della fatica e della noia disgiunge gli animi invece di unirgli, essi per la via lusinghiera del piacere invita e chiama l'attenzione col dolce nettare di un grato spettacolo che gli colma di gioia nel tempo stesso che gl'ispira probità, sapienza, moderazione e rispetto per leggi.¹⁵

Il concetto di fine etico dell'arte drammatica è formulato dall'autore per fungere da elemento propedeutico alle basi di poesia rappresentativa discusse nella prima sezione, di poetica, trattate nella seconda parte e infine agli "organi sensibili che la poesia rappresentativa secondano" illustrati nella sezione conclusiva.

Intraprendiamo dunque il corso de' nostri trattenimenti su questo importante genere di amena letteratura, per contribuire al possibile a rendere utile un si

¹⁴ P. Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica*, Tipografia Mussano, Milano, 1801, pp. 1-3, d'ora innanzi indicate con la sigla EL, seguita dal numero della pagina.

¹⁵ EL, pp. 1-3.

dilettevole pubblico educatore. Io m'accingo in tre principali sezioni suddivise in alcuni capitoli a svolgere la tela della poesia rappresentativa. E nella prima indicherà le sue basi fondamentali, nella seconda la poetica d'ogni suo genere, e nella terza gli organi sensibili che la secondano.¹⁶

Nella prima sezione, *Basi fondamentali della poesia drammatica*, dopo avere circoscritto l'origine del teatro ad un rito sacrificale consumatosi in Grecia, sono prese in considerazione le prime manifestazioni drammatiche di altre civiltà secondo uno schema che Napoli Signorelli ha già utilizzato nella sua *Storia critica*. Indi, l'autore va a delineare estesamente tutte le caratteristiche che assimilano la drammaturgia agli altri tipi di poesia ovvero l'imitazione, l'innesto della verità nella finzione l'ammaestramento e il diletto. Due peculiarità invece la differenziano e sono l'occultamento costante del poeta e la prescrizione che tutto avvenga per artificio naturale. Il poeta drammatico dovrà quindi essere dotato di una mente "rischiarata", di una immaginazione feconda, e di un cuore "ingentilito", poiché "esercita l'uffizio di maestro degli uomini".

Parmi dunque che così possa definirsi la poesia drammatica: imitazione della verità velata e abbellita dalla finzione, nella quale gli uomini operando manifestano o affari e ridicolezze di privati o terribili eccessi di grandi, espressi in ogni parte dell'azione con verisimiglianza, per mezzo dello stile, della versificazione, dell'apparato e della pronuncia naturale o artificiale, ad oggetto d'illudere, commuovere, istruire, e dilettere. [...] Si rifiutano poi le rappresentazioni composte di parti eterogenee [...] Tutto ciò insomma che riesce incredibile al mondo nostro, e che distrugge e cancella con una mano quello che il poeta dipinge coll'altra, tutto ciò, dico, che è fuori della natura, non ha luogo in un sistema ragionato teatrale. Appresso nell'indicata definizione o descrizione che dir si voglia, si parla dell'efficace molla del verisimile, la quale sola basta ad accreditar l'invenzione. Questa molla giustifica il risorgimento degli utili ed. importanti consigli, che chiamansi *regole*, note agli antichi, i quali rarissime volte ne smarrirono la traccia.¹⁷

Le pagine conclusive di questa prima sezione sono infatti dedicate ad illustrare la necessità del rispetto dell'unità di luogo, tempo, azione, alle quali Napoli Signorelli si preoccupa di aggiungere l'unicità del personaggio principale e del motivo conduttore della vicenda. Di qui si trascorre alla trattazione dei generi drammatici che sono l'oggetto della seconda sezione, *Poetica d'ogni genere drammatico*. Le prime osservazioni (le più ampie e dettagliate) sono riservate alla tragedia e ai differenti elementi che hanno contribuito alla sua affermazione, successo e diffusione. Seguono le riflessioni sul genere comico, attraverso una attenta classificazione in sottoclassi

¹⁶ EL, p. 4.

¹⁷ EL, pp. 41-43.

Dividiamo la commedia in tenera, nobile, in piacevole o d'intrigo o di carattere, in bassa o popolare, ed in farsa, specie tutte che ammettiamo, ed in lagrimante, magica, allegorica che rigettiamo.¹⁸

Questa sezione si conclude con l'esame della pastorale e del melodramma a sua volta suddiviso in opera eroica, storica e mitologica, e opera comica.

Ecco l'Italia nel finir del secolo XVI ricca di eccellenti tragedie, d'ingegnose festivissime commedie, inventrice del nuovo genere pastorale condotto (trovato appena) al colmo dell'umana perfezione. [...] Ma tanto splendore bastò allora al Genio Italiano? Egli osservava la connessione del teatro colla musica e colle altre belle arti, ed avrebbe voluto tutte unirle nel medesimo effetto, come nel medesimo principio tutte si riuniscono. I cori tragici che ancor non si disponeva ad abbandonare la pastorale che di lustro in lustro diveniva sempre più armonica ed attaccata alla musica; la memoria dell'antica tragedia che non si scompagnò mai dal canto; tutto ciò quasi fermentando ne' fervidi petti Italiani, suggerì loro la splendida idea d'un nuovo dramma, che risultasse dall'intimo perpetuo congiungimento di varie belle arti, e soprattutto della musica, e s'inventò l'opera eroica e comica.¹⁹

Organi della poesia drammatica

Come anticipato, i differenti elementi che compongono lo spettacolo teatrale, rappresentano l'oggetto della terza sezione, a nostro avviso quella di maggiore interesse.

La poesia drammatica che astringe il poeta a tenersi occulto, non può comunicarsi al popolo che per mezzo di attori, i quali prendono forma e sembianza de' personaggi imitati. [...] Gli attori parlanti hanno per loro norma l'arte della declamazione, che noi con maggior proprietà, dopo i Latini, chiamiamo *pronunziazione*. [...] Ma perché la *pronunziazione* di cui in questo capo trattiamo è un talento d'immensa estensione, è necessario per ogni sentimento da comunicarsi altrui per la voce, pel volto e pel gesto, uopo è farne parola in prima in generale, ed in seguito passare alla teatrale.²⁰

Della pronunziazione

Pare utile soffermarsi sulle prime pagine di questa sezione dedicate alla declamazione (la *pronunziazione*), riflessioni nate senza dubbio dalla diretta esperienza d'insegnante svolta dall'autore presso il teatro patriottico nei primi mesi. Le indicazioni si rivolgono da subito a chiarire cosa sia la declamazione

Che cosa è declamazione? L'arte di esprimere coll'azione del corpo, colle mutazioni del volto, colle inflessioni della voce, i sentimenti che vogliansi altrui comunicare. Da ciò si intende che essa è l'eloquenza del corpo, come la chiama Cicerone, e che forma una parte dell'arte di persuadere. [...] Quest'arte

¹⁸ EL, p. 87.

¹⁹ EL, pp.109-110.

²⁰ EL, pp. 129-130.

così difficile e così negletta par facile, e passata senza saldi principii per grossolana tradizione agl'imperiti adepti della tribuna, del pulpito e del teatro, occupa maggiore ampiezza di quel ch'uom si creda. Taluno l'ha creduta limitata all'azione teatrale; ma dalla definizione ben apparisce l'immensa tela che va a spiegarsi, che tutte abbraccia le umane cose che debbono da noi passare in altri per mezzo del gesto.²¹

Signorelli ne individua successivamente i quattro differenti tipi.

Dividiamola in tante classi quante sono le materie principali che si trattano nella società. La diremo dunque famigliare, didascalica, oratoria, teatrale, suddivisa in tragica, comica e pastorale.²²

Dopo avere dunque riservato ad ognuna delle suddette modalità di declamazione osservazioni utili a comprenderne il valore, la necessità e l'efficacia, Napoli Signorelli analizza la *declamazione teatrale*, quella cioè propria della poesia drammatica. Prendendo le mosse da Quintiliano ci informa che l'effetto di una buona e bella declamazione proviene dalla voce, dal volto e dall'attitudine di tutto il corpo. Gli antichi dovettero supplire con l'arte alla naturale impossibilità di colmare lo spazio scenico immenso dei loro teatri, e camuffarono i corpi degli attori con maschere e colossali calzature, per potenziarne così la resa vocale.

Ma i Greci e i Latini non potendo colla voce e colla statura ordinaria riempire l'ampiezza de' loro teatri, dovettero supplirvi coll'arte; ed il corpo rendettero colossale mascherandolo, ingrossandolo e sollevandolo dal suolo con grandi coturni, e tutto il capo coprirono d'una maschera enorme, ché per una grande apertura di bocca, come per un condotto fonico, mandava fuori la voce spaventevole e sonora, sfericamente diffondendola per la periferia spaziosa de' loro teatri capaci qual di ventimila qual di quarantamila persone e quale di ottantamila.²³

Le maschere certo non aiutarono gli attori: al contrario li obbligarono ad amplificare, attraverso il gesto e l'arte pantomimica, l'espressione del corpo per esprimere i sentimenti e le emozioni.

Gli antichi mancavano de' vantaggi della voce e del volto, e possedevano l'arte di parlar egregiamente col gesto di tutto il corpo; i moderni attori mancano dell'arte degli antichi, e non ritraggono tutti i partiti che potrebbero dal volto. [...] Il gesto non si restringe alla sola azione delle braccia. Un cenno, un ghigno, un sospiro non ben espresso, uno sguardo fuggitivo può esprimere l'intero sentimento.²⁴

²¹ EL, pp.130-131.

²² EL, pp. 130-131.

²³ EL, p. 137.

²⁴ EL, pp. 139-140.

Andando quindi a meglio definire le categorie di gesti, Napoli Signorelli individua tre specifiche azioni che possono esprimersi con il gesto accompagnato dal volto e dalla voce: imitative, indicative, e patetiche. Inizia quindi l'analisi delle azioni, prendendo le mosse dal gesto imitativo, parte essenziale della recitazione teatrale in quanto aiuta a comunicare emozioni, atteggiamenti e azioni specifiche al pubblico attraverso il linguaggio non verbale.

Il gesto imitativo dipinge la figura, lo stato o il moto di alcuna cosa. Per rappresentare l'attitudine dolorosa di alcuno, ne imitiamo l'azione, lo dipingiamo col capo dimesso, colle braccia cadenti, collo sguardo abbattuto, con moto lento e languido e con voce flebile e fioca. Per ritrarre un vano un superbo imitandolo eleviamo il capo, portiamo alta la persona, miriamo attraverso quasi tutto disdegnando, passeggiamo con fierezza, gravità ed alterigia. Per metter sotto gli occhi un colpo vibrato di spada, di strale, di pugnale, o il cader di alcuno trafitto, accompagniamo coll'imitazione del corpo l'azione.²⁵

Le successive osservazioni sono riservate al gesto indicativo e a quello patetico

Il gesto indicativo mostra la cosa di cui si parla, o il luogo ove si figura ch'ella sia. [...] Il gesto patetico dimostra la passione attuale, di chi gestisce.²⁶

Napoli Signorelli impreziosisce quindi le sue riflessioni sul gesto con alcune indicazioni pratiche utili alla realizzazione in scena dei singoli caratteri.

Ogni gesto, imitativo, indicativo, o patetico che sia, secondar debbe la natura della favola e de' caratteri. Differente gesto richiede la tragedia, la commedia, e la pastorale, e differenti pregi e peculiari del genere concorrono: debbono nell'attore tragico, nel comico e nel boscareccio. Per la favola tragica sia il personaggio dotato di statura regolare e vantaggiosa piuttosto che piccola, perché la meschinità e la picciolezza disconviene al decoro e alla gravità tragica. I nani non son fatti per recitare neanche nelle commedie, ed al più potranno soffrirsi nelle farse. Ma una statura soverchio gigantesca, e specialmente se fosse assai magra, non farebbe armonia con gli altri attori di statura ordinaria. Un magro assai alto potrebbe ben contraffare il personaggio di Don Chisciotte o di altra simile caricatura. Ogni difetto nella persona deteriora l'azione; la mancanza di qualche dente, specialmente ne' caratteri giovanili, disdice ed obbliga l'attore a sibilar profferendo; talvolta qualche naturale inceppamento nelle fibre della lingua, rende l'attore scilinguato e balbettante, difetto sconvenevole in qualunque genere.²⁷

²⁵ EL, p. 140.

²⁶ EL, p. 141.

²⁷ EL, p. 142.

Per fare tutto ciò, l'attore non può essere che un uomo colto, preparato e rispettoso delle regole della convivenza sociale. Ecco quindi la necessità di chiarire il ruolo che l'attore deve svolgere nella società e la formazione che deve essere impartita a tutti coloro che vogliono calcare le scene. Come ha indicato a suo tempo Michel Baron, il più grande attore tragico e comico della Francia del XVII secolo, l'attore infatti deve essere educato e sempre ben preparato.

L'educazione poi di un attore esser debbe tutt'altra che dozzinale e volgare. Non si attenda mai sublimità e decenza, per imitar personaggi eroici, in un uomo educato nella feccia del popolaccio. I vizi morali, l'ubriachezza soprattutto, nuoce alla perfezione dell'attore. E come fidarsi di chi è soggetto a quel breve furore? Come sperare verità ed energia sobria in chi non è capace di possedersi? Dicasi lo stesso di un abituato giocatore. Come sperare la dovuta attenzione da chi nell'avversa o nella prospera fortuna del gioco dee esser preso da tutt'altra passione che da quella che il dramma richiede? Per la qual cosa molto vide il celebre attor francese Baron educato da Molière, allorché disse che un attore dovrebbe educarsi sulle ginocchia delle regine; anzi (direi) su quelle di Minerva sotto l'aspetto di Mentore. Infatti una educazione tabernaria, servile, depressa ed abietta, non mai disporrà l'anima all'azione elevata, al sentimento e alle maniere tragiche, o alla delicatezza, alla disinvoltura, alla gentilezza e alla sensibilità della commedia tenera e nobile.²⁸

Napoli Signorelli prosegue quindi dedicando alcune osservazioni alla recitazione nella commedia, a suo avviso colpevolmente trascurata da Jean-François Marmontel, letterato e autore drammatico, che nella *Encyclopédie* si occupa della sola recitazione tragica.

Il personaggio che si determina alla somma difficoltà e varietà richiesta nella commedia convien che abbia una fisionomia simpatica, gioviale, aperta ma pieghevole alle modificazioni degli affetti e che attiri a sé e inviti e non già che rigetti e respinga con difetti personali, che insensibilmente sogliono produrre in chi ascolta antipatia o contraggenio. Convien che abbia una voce chiara, piena, acconcia alle modulazioni necessarie per muovere e piacere coll'elevarsi ed abbassarsi a tempo ed in diverso modo, conservando sempre certa dolcezza che si fa ascoltare e si concilia benevolenza. Una voce esile e sottile, sorda e soffocata, grossa e chiocchia, aspra e stridente, che si mandi in gola quasi trangugiandola, o si diriga al naso, tutto ciò disgusta, scortica l'orecchio e ristucca potentemente. Un profferir le parole scodate e tronche delle ultime sillabe quasi fossero tante e mute francesi, un dir troppo lento o troppo volubile e celere, un tirar il fiato con strepito per mostrare ambascia, quasi sorbendo tabacco, o ronfando o imitando il soppraffiato d'un cavallo bolso, tutto ciò si oppone diametralmente alla bella e buona pronunziazione, tragica o comica che siasi. Il gestir frequente, l'accompagnar ogni parola con un gesto, è cosa scimmiesca e da fantocci di legno che si agitano e dimenano sulla piazza del Duomo.²⁹

²⁸ EL, pp. 142-143.

²⁹ EL, pp. 144-145.

Vi è poi il tipo di recitazione che Napoli Signorelli ritiene utile per il personaggio campestre, un attore cioè adatto a sostenere i ruoli di carattere.

Un personaggio campestre (che non solo appartiene alla pastorale, ma può entrare anche nella tragedia e nella commedia) in generale richiede un attore robusto, vigoroso, di carnagione fresca, gioviale senza delicatezza raffinata ne' capi di famiglia certa semplice gravità patriarcale: nella gioventù d'entrambi i sessi un'azione piena d'ingenuità vivace, d'un riso innocente, d'una sensibilità rustichezza conveniente agli affetti e alla favola, che nel dolore ancora palesi certa tristezza che non è né tragica, né cittadina, ma propria delle selve, semplice, limitata, nascente da poche idee, ma pure attiva e commovente.³⁰

Avverte più oltre

In qualunque favola la gioventù, la vecchiaia, la fanciullezza, il sesso men forte, si sviluppa col proprio carattere; questo guida il sentimento, il sentimento lo stile, e lo stile la declamazione.³¹

Napoli Signorelli ritorna quindi ad auspicare per l'attore una ricca formazione culturale ed etica, che conduca alla piena consapevolezza del ruolo che tale professione deve svolgere all'interno della società.

L'educazione che noi dicemmo necessaria a; divenire eccellente attore, non può far altro che spianar la via e dargli la possibilità ad esserlo; ma per giungere all'attualità fa mestieri che sia colto ed istruito, e singolarmente che abbia meditato sulla natura delle passioni e de' caratteri. Come esprimerà col gesto, col volto e col tuono di voce corrispondente, in affetti o i caratteri, de' quali ignori le note distintive?³²

Prende quindi in rassegna i modelli che l'attore deve seguire, sottolineando che lo studio e la lettura della poesia sono utili per l'anima e l'immaginazione degli attori. Al contrario, se il percorso dell'attore non è culturalmente solido, la sua attività artistica resterà sempre modesta.

Senza tutto ciò, si disinganni l'attore senza lettere, il quale avrà appena appreso da' commedianti di mestiere a declamare ne' drammi moderni allegorici, lugubri e lagrimanti, o al più nelle opere del Metastasio o nelle tragedie dell'Alfieri da lui male intese e maltrattate. Egli non sarà mai altro che un attor da dozzina, manierato, caricato intempestivamente, atto solo a sbirciar con sfrontatezza ed improprietà per la platea e per le logge, e lontani mille miglia dalla verità, della passione, dalla decenza e dalla bella natura.³³

³⁰ EL, pp. 145-146.

³¹ EL, p. 146.

³² EL, p. 146.

³³ EL, p. 149.

Del gesto muto

Di particolare interesse le riflessioni che egli dedica al *Gesto muto* a quel gesto cioè che l'attore compie quando è in scena non accompagnandolo da una frase o da una battuta. Questo gesto silenzioso serve all'interprete per sottolineare o nascondere un sentimento. L'attore si deve astenere da una gesticolazione ridondante, preferendo un'espressività mimica del volto, in particolar modo allorché la parte imponga il silenzio e la concertazione d'insieme preveda la presenza di più personaggi in palcoscenico.

Le scene si eseguono o da un solo attore nel soliloquio, o da più nel colloquio. L'uno e l'altro si compone di azione muta e accompagnata da parole. Il gran dolore istupidisce e non parla; [...] Se di questo espressivo silenzio dovrà valersi e poi romperlo, bisogna che l'attore faccia precedere l'azione alle parole, ed il volto palesi l'interno combattimento finché non prorompa a parlare. Si occupi l'attore assai della propria situazione, se voglia afferrare l'atteggiamento vero richiesto dall'espressione.³⁴

Napoli Signorelli suggerisce che gli attori adattino la loro gestualità e il loro movimento alla situazione specifica e all'emozione che il personaggio deve esprimere. Questo contribuisce a rendere la rappresentazione teatrale più autentica ed efficace.

Se la meditazione l'astringe al silenzio, ad un passeggio incerto, interrotto, vario, sfugga le minutezze ed il troppo gesticchiare. L'abbattimento doloroso vuol poca azione, la riflessione non ne abbisogna punto. Se la passione lo trasporta a profferir qualche verso di sdegno, di minaccia, di disprezzo, il gesto sia raro e quasi involontario, perché chi è solo profferisce alcun motto quasi non volendo, e l'espressione degli occhi e del volto dice assai più. Se l'impeto lo spinge ad un movimento concitato e pronto, si abbandoni ad un tratto alla risoluzione dell'azione. Se una novità nata in sé stesso l'astringe a sospendersi ed a cangiar posizione, il volto proceda le parole, ed il nuovo dolore o la nuova speranza trasparisca dagli occhi e dal gesto.³⁵

Riprendendo le riflessioni che avevano caratterizzato le teorie della recitazione nel Settecento, Napoli Signorelli valorizza il lavoro d'*ensemble* che deve risultare dall'azione scenica. In palcoscenico tutti devono partecipare senza distrazioni alla rappresentazione anche coloro che non sono direttamente interessati dal dialogo. Questa attenzione contribuisce a creare una atmosfera teatrale più coinvolgente e autentica. L'attore deve seguire attentamente il discorso di chi agisce con lui in palcoscenico e deve prepararsi a rispondere in modo appropriato con gesti e espressioni che mostrino la reazione del personaggio. Se l'attore che ascolta non partecipa attivamente al dialogo, attraverso azioni e gesti, la sua risposta potrà

³⁴ EL, p. 151.

³⁵ EL, pp. 151-152.

sembrare improvvisata o poco ragionata e, per conseguenza, influenzare negativamente la percezione degli spettatori.

Nel colloquio mentre un attore favella, l'altro o gli altri ascoltano, e l'azione si esprime ugualmente dall'uno parlando, dagli altri tacendo a vicenda. L'uno dichiara il suo sentimento colle parole gesteggiando a proposito, gli altri rappresentano nel tempo stesso col gesto e col volto mostrando d'assentire o discordare. È un grossolano difetto comune a tironi ed a' commedianti comunali di mestiere il restar come stupidi fantocci quando lor tocca di tacere, ed e volgersi a contemplar sé stessi ed il loro abbigliamento, o divertirsi a mirar gli ascoltatori o dentro delle scene, intanto che l'attore che parla consuma il fiato ed il gesto a minacciarli, lusingarli, o persuaderli. L'attore che tace ha l'importante uffizio di seguire l'altrui discorso e disporre col gesto l'uditorio alla sua risposta, la quale giungerà indigesta e mal preparata, se non è preceduta dall'azione; e se vedete nel volto dello spettatore dipinto il rincrescimento e la voglia di dormire, attribuitelo unicamente all'oscitanza dell'attor che tace e non seconda il dialogo.³⁶

L'autore suggerisce infine che nelle situazioni teatrali povere di dialogo la comunicazione principale avvenga attraverso il linguaggio del corpo, le espressioni facciali e i gesti dei personaggi. Gli attori devono quindi concentrarsi sull'espressione dei sentimenti e delle loro intenzioni principalmente attraverso gli occhi, il volto e le braccia. Questi elementi fisici vanno a creare belle e naturali figure artistiche che rappresentano l'azione o la situazione che stanno cercando di rappresentare al pubblico. Come osserva Vicentini soffermandosi ad analizzare la recitazione nel teatro del Settecento:

Era poi indispensabile che il personaggio apparisse sempre immerso nell'azione del dramma. Per questo l'attore non doveva mai abbandonare la parte ma continuare a recitarla anche quando non parlava o non aveva niente d'importante da compiere. Soprattutto non doveva mai rivolgere direttamente alla sala la sua attenzione, ma mantenerla inchiodata all'azione recitata sul palco. Venivano perciò apprezzati gli interpreti che riflettevano nel viso e nei gesti, in controcena, l'impressione ricevuta dalle parole dell'interlocutore. Marmontel nella voce *Déclamation Théâtrale* (Declamazione teatrale) redatta per la grande *Encyclopédie*, stabiliva una norma generale: ogni personaggio introdotto sulla scena deve apparirvi interessato, tutto ciò che l'interessa deve commuoverlo, tutto ciò che lo commuove deve riflettersi nei suoi insegnamenti.³⁷

È pertanto essenziale che gli attori recitino in modo armonico e coeso. Se un personaggio agisce in modo incoerente o discorda con gli altri attori a causa di ignoranza o distrazione, l'effetto generale della scena è compromesso: sguardi assenti, voci disarmoniche e espressioni insensate danneggiano sempre la rappresentazione, soprattutto nelle scene che richiedono

³⁶ EL, pp. 152-153.

³⁷ C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale*, cit., p. 328.

emozioni intense quali dolore, pietà, tenerezza o gioia. La comunicazione non verbale, in particolare l'espressione del viso e i gesti, è quindi elemento imprescindibile per la recitazione. Il coinvolgimento armonico degli attori e la loro capacità di comunicare al pubblico emozioni attraverso il corpo sono essenziali per creare un'esperienza teatrale efficace.

Egli avviene che la favola apporti l'aggruppamento di più personaggi in un'azione, ovvero un quadro di vari atteggiamenti diretti ad un fine. Allora d'ordinario poche sono le parole, e tutta l'energia consiste negli occhi, nel volto e nelle braccia di quelli che vi intervengono, i quali formar debbono tante belle e naturali ma pittoriche figure accademiche che esprimano una sola azione comune a tutti. Gli attori allora concorrono, alla maniera che si osserva nelle gran tavole di Raffaello, all'espressione della situazione che rappresentano. Uno stupido che discordi per ignoranza o distrazione, fa mancar l'effetto; il più ed il meno lo fa mancar del pari. Occhi muti, voce inarmonica, lineamenti insensati, nucono sempre, e singolarmente ne' gruppi di più figure e ne' quadri di dolore, di pietà, di tenerezza e di gioia.³⁸

Affetti dissimulati e trattenuti

Nelle pagine dedicate a *Affetti dissimulati e trattenuti* l'autore afferma che la vera sfida nell'arte della recitazione sta proprio nell'esprimere emozioni che sono trattenute o nascoste sotto la superficie. Questo è simile a rivelare queste emozioni "quasi dietro ad un velo", in modo che siano percepite dal pubblico ma non esplicitamente mostrate. Infatti, emozioni come il pianto, il riso, lo sdegno o l'amore, quando sono espresse apertamente e senza restrizioni, non sono particolarmente difficili da rappresentare. Tuttavia, questa non è la vera sfida per un attore esperto. La vera difficoltà sta nell'esprimere emozioni come il pianto, quando si è costretti a trattenere le lacrime nonostante l'urgenza di lasciarle scorrere, a causa della presenza di altre persone o delle circostanze del dramma. Ciò richiede una grande maestria attoriale. Napoli Signorelli consiglia in queste situazioni, agli attori la creazione di un "misto sopraffino" di emozioni, restrizioni e contrasti. Tale espediente si rivela particolarmente interessante per il personaggio, che può così a mostrare le differenti sfumature di emozioni complesse.

Lo sforzo maggiore dell'arte rappresentativa è l'espressione dell'affetto trattenuto o dissimulato, che pur dee trasparire, quasi dietro ad un velo, dal gesto e dal sembiante. Il pianto, il riso, lo sdegno, l'amore, che divampi nella sua natura senza ritegno, non è difficile a rappresentarsi, purché l'attore sia di competente capacità, ed intenda ciò che dice. La difficoltà della delicata pronuncia consiste nel pianto, che spinto dall'interna doglia a scoppiare venga da un'affezione opposta obbligato a riconcentrarsi, nell'amore o nello sdegno vicino a svaporare, compresso per la presenza di chi non si vorrebbe che lo vedesse, nella gioia che vuol comparire al di fuori e che convien celare etc. Si fa allora certo misto sopraffino di quegli affetti, di quel ritegno e di quel

³⁸ EL, p. 153.

contrasto dilettevolissimo per lo spettatore, che ravvisa l'impasto di que' bei colori, che pure sfugge alla penetrazione de' personaggi interessati che sono sulla scena.³⁹

Si tratta tuttavia di un procedimento estremamente complesso da eseguire. Gli attori devono essere in grado con grande maestria di mostrare e nascondere queste impercettibili mutazioni emotive in un attimo, creando un'esperienza coinvolgente per lo spettatore.

Oh come ciò riesce facile a spiegarsi, e oh come, quanto è difficile ad eseguirsi!
Quante impercettibili mutazioni debbono mostrarsi e celarsi in un punto! Sì, lo ripeto, è questo il colpo maestrevole dell'arte di recitare.⁴⁰

Contegno o tenuta dell'attore sulla scena

Successivamente nelle pagine dedicate al *Contegno o tenuta dell'attore sulla scena* Napoli Signorelli propone alcune regole finalizzate a un nobile contegno durante la recitazione. Quando un attore entra in scena, deve convincersi completamente di essere il personaggio che sta interpretando. Non deve pensare a sé stesso ma "deve immedesimarsi" nel personaggio. Questo richiede un alto grado di immaginazione e un completo coinvolgimento emotivo da parte dell'attore che deve immaginare di non essere su un palco teatrale, ma di trovarsi realmente nell'ambientazione del dramma. Anche in questo caso, il coinvolgimento dell'interprete sulla scena sarà oggetto delle riflessioni che caratterizzeranno il dibattito sulla recitazione negli anni successivi.⁴¹

Napoli Signorelli sottolinea poi che l'attore non dovrebbe percepire il pubblico come una comunità di spettatori seduti in platea, ma piuttosto dovrebbe immaginare una parete non reale (una "quarta parete") che separi il palco dal pubblico. Questo espediente favorisce la concentrazione dell'attore che non può così distrarsi osservando il pubblico, ma deve impegnarsi totalmente nell'interpretazione del proprio personaggio, nella situazione in cui si trova e con i personaggi con cui sta interagendo al fine di rendere la rappresentazione più autentica.

Aggiungeremo alcune poche avvertenze sul modo di tenersi degli attori in scena. Uscendo l'attore sul palco vengavi ben persuaso di essere o Tiberio o Tito o Torrismondo o Mitridate o Panfilo o Fedria o Davo o Demea o Trigeo o Strepziade: di trovarsi, non già in un teatro, ma in Roma o in Atene o in Menfi, o in Artassata: di non avere in faccia a lui una platea occupata da spettatori, ma un muro che chiuda la periferia del luogo designato. Pieno così del suo carattere, della sua situazione e degli altri interlocutori, e della città conveniente all'azione, non si perderà a guardar le logge e la platea, ma o

³⁹ EL, p. 153-154.

⁴⁰ EL, p. 154.

⁴¹ Cfr. C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale*, cit., pp. 387-388.

mediterà tutto solo colla più energica verità, o ascolterà attentamente i personaggi, che seco confabulano.⁴²

Napoli Signorelli suggerisce agli attori di rivolgersi agli altri colleghi in scena con garbo e proprietà. Questo significa che dovrebbero parlare e ascoltare con concentrazione e rispetto nei confronti dei loro colleghi dirigendo la propria voce in modo che possa essere udita da tutto il pubblico presente in sala, requisito essenziale affinché l'uditorio non perda alcuna parte del dialogo. Devono poi porre molta attenzione ai movimenti corporei, al linguaggio degli occhi e alle espressioni facciali, elementi che contribuiscono alla credibilità del personaggio. Devono infine essere ben visibili da chi guarda lo spettacolo, evitando quindi di posizionarsi goffamente di fronte al pubblico come soldati che si schierano in parata quando passa il loro capitano. Allo stesso tempo, non devono posizionarsi di profilo ma trovare un equilibrio in modo che il loro corpo sia visibile ma non in modo esclusivamente frontale. Questo è importante sia per garantire che il pubblico possa vedere chiaramente i loro gesti e le espressioni facciali, sia per evitare che la voce vada a perdersi colpendo direttamente i muri laterali interni del palcoscenico, cosa che potrebbe compromettere la buona comprensione del testo da parte degli spettatori.

Per parlare e ascoltare si rivolga con garbo e proprietà agli attori, ma in guisa che la voce possa tutta diffondersi al di fuori del proscenio perché l'uditorio non la perda; che i movimenti del corpo, il parlar degli occhi, cangiamenti del viso, possano osservarsi da chi ascolta; che non si presenti goffamente né tutto in faccia agli spettatori come un soldato che si quadra al passar del capitano, né di profilo. Nel primo caso mostrerebbe inciviltà verso i personaggi a quali parla; e nel secondo (oltre di perdersi ogni studio che si ponga nel gesto e nel volto) la voce andrà rettamente a percuotere il muro laterale interiore della scena a pura perdita, e si renderà perfettamente vano l'oggetto dello spettacolo.⁴³

Quando un attore è chiamato a esprimere pensieri o monologhi interni al personaggio (recitando gli "a parte"), deve evitare l'errore comune agli attori che consiste nel rivolgersi direttamente all'uditorio come se volesse coinvolgerlo nei propri pensieri interiori. Invece, dovrebbe consegnare le parole come se stesse esprimendo i suoi veri sentimenti, immerso completamente nel suo personaggio, senza fissare lo sguardo sul pubblico ma piuttosto guardando in sé stesso o a terra, se necessario.

Se l'attore parli fra sé a parte, fugga il vizio puerile de' commedianti di parlare all'uditorio quasi volesse chiamarlo a parte di ciò ch'egli pensa; ma sì bene mandi fuori le parole come preso del proprio sentimento e tutto di esso pieno

⁴² EL, p. 155.

⁴³ EL, p. 155-156.

ed occupato senza fissar lo sguardo che in sé stesso o nel suolo di temo in tempo.⁴⁴

Gli attori dovrebbero infine fare uno sforzo per pronunciare il testo del dramma con la massima perfezione possibile, evitando di "sporcare" la lingua con l'accento e la pronuncia del loro dialetto nativo (qualunque esso sia). La pronuncia dovrebbe essere italiana, in particolare toscana, generale, chiara e pura, senza influenze dialettali regionali. Lo stesso principio vale anche per gli attori stranieri o di altre regioni. Non dovrebbero mescolare la pronuncia italiana con l'accento della loro lingua madre, ma si dovrebbero impegnare per una buona pronuncia italiana senza l'influenza dell'accento straniero. In sintesi, Napoli Signorelli enfatizza l'importanza di una buona dizione e pronuncia per garantire che il testo sia compreso chiaramente dal pubblico senza influenze dialettali o accenti stranieri. Questo contribuisce a mantenere la chiarezza e l'autenticità della rappresentazione teatrale.

S'industri in ogni maniera l'attore di pronunciar colla possibile perfezione la lingua del dramma senza imbrattarla con accento e pronunzia del patrio dialetto o genovese o napolitano, o milanese, o veneziano, o fiorentino, o romanesco. La pronunzia sia italiana, o toscana che voglia dirsi, generale, netta e pura. Intendasi lo stesso degli oltramontani, e non si mescoli colla buona favella francese, spagnola, inglese o alemanna, l'accento provinciale.⁴⁵

Anche i ringraziamenti conclusivi sono oggetto della riflessione di Napoli Signorelli. Dopo la fine della rappresentazione, quando il sipario sta per essere abbassato, gli attori devono infatti mantenere la posizione e l'atteggiamento emotivo che corrispondono ai loro personaggi. Devono rimanere immersi completamente nei sentimenti di gioia o dolore che i loro personaggi stanno sperimentando alla fine dell'opera teatrale, evitando di cadere nella "scempiaggine" o nella falsità tipica di alcuni interpreti che, ritirandosi dal palco, cercano di ringraziare il pubblico con inchini e gesti eccessivamente umili per richiamare l'applauso. Questo consiglio mira a preservare l'integrità dell'interpretazione e a evitare che la rappresentazione si deteriori con esibizioni insincere di gratitudine. In sostanza, gli attori devono rimanere nel loro ruolo finché il sipario si chiude, mantenendo l'immersione emotiva nella loro parte.

Terminata la favola mentre si attende che discenda il sipario, gli attori continuano nella posizione dolorosa e lieta di cui debbono essere interamente occupati, e scansino la scempiaggine de' comici di mestiere, che con riverenze e con umiliazioni ritirandosi passo passo indietro con inchini affettano di ringraziare l'uditorio degli applausi.⁴⁶

⁴⁴ EL, p. 156.

⁴⁵ EL, p. 156.

⁴⁶ EL, pp.156-157.

Numerose pagine del trattato sono poi dedicate alla musica e, nella fattispecie, a quella teatrale. Napoli Signorelli condanna una fruizione puramente edonistica delle esibizioni virtuosistiche, il cui uso è ancora invalso nei primi anni del XIX secolo e che lo induce a pronunciare parole di profondo sdegno per la degradazione imposta ai cantori evirati, anche in questo caso, facendo proprio un pensiero assai diffuso nel periodo post rivoluzionario.

Io vorrei prima di finir la mia carriera, gustare il piacere di sentire nella tanto attesa pace generale già ottenuta, che Repubbliche e Stati monarchici concorressero unanimi in istabilire la legge che onorerebbe la nostra età, che vietasse la castrazione, lasciandola alla spietata barbarie de' serragli orientali.⁴⁷

Prendendo poi in considerazione la danza teatrale, l'autore ne apprezza le funzioni quando la rappresentazione coreografica sia imitatrice del vero e funzionale al melodramma all'interno del quale è spesso collocata.

Teatro e decorazioni

Nel paragrafo conclusivo *Teatro e decorazioni* Napoli Signorelli prende in rassegna gli edifici storici antichi e moderni, soffermandosi sulla distribuzione del pubblico nelle differenti tipologie di sale teatrali. L'uditorio presente in un teatro generalmente è suddiviso in due sezioni principali: la platea e i palchetti separati l'uno dall'altro. Questa divisione è una caratteristica comune dei teatri moderni. Tuttavia, alcuni teatri europei seguono ancora un modello che risale agli spazi teatrali antichi.

L'uditorio presente generalmente parlando si divide in platea e palchetti separati l'uno dall'altro. Havvi alcun teatro che si approssima all'antica maniera con scalinate anfiteatrali. Tale è l'indicato magnifico teatro di Parma; che anche nelle logge laterali superiori ha delle scalinate; tale è pure l'Olimpico di Vicenza le cui scalinate però non hanno né prescrizioni, né uditi, né vomitori; e tale quella di Sabbioneta. I teatri di Londra e di Madrid e quelli di Francia, sono costruiti con scalinate all'antica e con logge moderne, che in Francia non hanno divisione alcuna, ed in Madrid sono divise in stanzini.⁴⁸

Napoli Signorelli non esita a fornire vere e proprie *Avvertenze per la costruzione del teatro* dove mostra una spiccata perizia suggerendo anzitutto che i governi prestino maggiore attenzione alla costruzione dei teatri, cercando di renderli sicuri, belli e comodi, e indicando poi specifiche tecniche per la loro progettazione. L'edificio dovrebbe infatti essere realizzato con materiali solidi come mattoni, pietra o marmo per quanto

⁴⁷ EL, p. 180.

⁴⁸ EL, p. 194-195.

riguarda l'esterno, mentre l'interno, compresi i palchi e le scalinate, dovrebbe essere realizzato in legno per garantire un'acustica migliore. È importante che il teatro sia isolato dagli edifici circostanti per evitare che un incendio si diffonda ad altre strutture. Questo isolamento può inoltre contribuire a rendere il teatro meno dannoso per la respirazione del pubblico, poiché è più aperto all'aria aperta. Necessario è poi consentire un facile accesso ed una agile uscita per gli spettatori. Ciò contribuisce a migliorare la convenienza e la sicurezza. I materiali di costruzione, come il legno, dovrebbero essere scelti in modo da propagare dolcemente il suono e l'armonia per garantire una buona qualità dell'acustica all'interno della sala teatrale. Napoli Signorelli consiglia di avere molte porte che conducano alla platea per consentire un rapido ingresso ed una uscita veloce.

La costruzione del teatro dovrebbe occupare un poco più i governi e la filosofia per rendere tali edifici sicuri, utili, comodi senza rischi e di buon gusto anche materialmente. Importa che il teatro sia isolato, sì perché in caso d'incendio non si comunichi la fiamma ad altri edifici, sì perché essendo così permeabile da più lati all'aria aperta, riesca meno nocivo alla respirazione nel gran concorso, sì ancora perché più agevolmente possano i concorrenti introdursi ed uscirne con agio e senza pericolo. L'esteriore dell'edificio, facciata, scale, corridori, tutto vuol essere solido di mattoni, di pietra, di marmo: l'interiore, i palchetti, le scalinate della platea, vogliono farsi di legno, le cui fibre percosse dalle voci e dagli strumenti ricevono l'opportuno ondeggiamento che ne propaga dolcemente il suono e l'armonia. Al pari dell'esterno abbia l'interno del teatro più porte che mettano nella platea perché speditamente vi si entri e se n'esca.⁴⁹

L'autore va quindi a discutere quale sia la forma ideale per la struttura interna di un teatro, con particolare attenzione alla disposizione della platea e dei palchetti, cercando di bilanciare la visibilità ideale per gli spettatori con la necessità di evitare una scena eccessivamente ampia.

Per le osservazioni antiche e recenti trovasi che la figura interiore più convenevole all'oggetto di udire e vedere sia quella d'un semicerchio, il cui diametro è l'estremità del proscenio, l'aja la platea, e la circonferenza la curva de' palchetti. Un inconveniente osservato in tal figura, cioè che troppo allarghi il vano o l'apertura della scena, ha mosso gli architetti a correggerlo cangiando il semicerchio in una semiellisse, la quale ritiene i vantaggi della prima figura ed aumenta il numero de' palchetti, essendo come ognun sa, la periferia dell'ellisse maggiore di quella del cerchio il cui diametro sia uguale all'asse minore di essa.⁵⁰

Buon sostenitore dello spirito repubblicano, Napoli Signorelli condanna le decorazioni e il lusso eccessivo nelle sale teatrali, ricordando che se per

⁴⁹ EL, pp. 195-196.

⁵⁰ EL, p. 196.

l'edificio teatrale è importante avere un aspetto esterno magnifico e imponente specialmente nelle grandi capitali, l'accumulo di ornamenti decorativi all'interno della sala favorisce una sorta di distinzione sociale tra gli spettatori, trasmettendo un senso di fasto e orgoglio da parte di coloro che occupano i palchetti. L'eccesso di decorazioni e il lusso all'interno della sala teatrale influenzano negativamente anche la qualità del suono.

Spiri pure magnificenza, vaghezza e grandiosità l'esteriore d'un teatro, specialmente nelle capitali grandi. Ma un lusso mal inteso non profonda nel suo interno ornamenti accumulati senza modo nocivi al fisico disegno di vedere ed udire agevolmente, ed al morale di conciliar gli animi di tutti e di unirli in società. Festoni e bandinelle di seta, di lino, di lana che ingombrino la bocca de' palchetti, respirano in prima fasto, orgoglio, affettazione e disprezzo per gli altri, quasi volesse il nume che vi si occulta, alla maniera del Dalai Lama del Tibet o de' Sultani orientali chiusi nel serraglio, involarsi agli occhi del volgo profano. Nuovono poi (non meno che la molteplicità degli specchi e cristalli, de' fregi, de' cartoni dorati, delle soverchie centinate, de' sontuosi ornati, che di più raccolgono e ritengono la polvere) all'espansione della voce e del suono minorandone l'effetto ed allentando l'ondeggiamento dell'aria.⁵¹

Per quanto riguarda poi l'aspetto scenografico e costumistico, Napoli Signorelli fa proprie le scelte e le riflessioni che si affermeranno concretamente nel corso dell'Ottocento.

La scenografia diventava accurata e spettacolare, modificando profondamente l'ambiente in cui doveva muoversi l'attore. Una precisa attenzione era dedicata alla ricostruzione storica degli ambienti, l'antica Grecia, la Roma imperiale, la Venezia dei dogi, i castelli francesi all'epoca di Luigi XIII. [...] La stessa precisione era dedicata ai costumi, a volte sfiorando l'ossessione.⁵²

Infatti, ritenendo l'imitazione verisimile della natura il presupposto fondamentale per la realizzazione di un apparato scenico efficace, egli afferma che la scena teatrale deve cercare di rappresentare la natura in modo convincente e realistico, essendo il più possibile coerente con il contesto dell'opera.

La decorazione teatrale abbraccia la scena, le macchine e il vestimento. Richiamiamo incessantemente alla memoria il principio d'ogni bellezza delle arti, l'imitazione verisimile della scelta natura in ogni incontro, ed avremo la norma di quanto conduce ad accreditar lo spettacolo teatrale. La scena dee rappresentar il luogo dell'azione del dramma di qualunque genere. Dunque secondar debbe al possibile il carattere locale.⁵³

⁵¹ EL, pp. 196-197.

⁵² C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale*, cit., p. 336.

⁵³ EL, p. 197.

Egli discute al proposito gli utilizzi della prospettiva che sempre deve concorrere a creare un gradevole effetto pittorico d'insieme

Convien dunque che la magia della prospettiva dia ad un angusto palco l'apparenza prodigiosa di un ampio spazio e che converta le tavole e le tele in colonnati, in orti pensili, in praterie, in marina, in bosco, in città, tutto animando con i colori naturali imitati con vivacità ed esattezza.⁵⁴

Seguono quindi alcuni consigli utili alla preparazione degli elementi scenici necessari per mettere in scena in modo convincente la vicenda. "Macchine" e "attrezzi" devono essere approntati con precisione e accuratezza, evitando di sovrapporre elementi o oggetti moderni agli antichi. Pittori e macchinisti devono quindi collaborare continuativamente per garantire che tutti gli elementi della scena siano accurati e coerenti con il contesto dell'opera.

Ciò che concorre parimente ad accreditar l'azione, è l'apprestar l'occorrente per ben imitare i riti, i sacrifici, le feste, i troni, i carri trionfali, le macchine belliche, avendo riguardo alle usanze de' popoli. La stessa proprietà inculcata al pittore vuolsi ingiungere al macchinista che simili arredi fornisca; perché sconcezza farebbe se si trasportassero a' tempi antichi o alle nazioni straniere che non ci rassomigliano, le nostre fogge, i nostri mobili, le nostre armi.⁵⁵

Un'osservazione interessante è riservata all'aspetto illuminotecnico. È essenziale distribuire l'illuminazione accuratamente sulla scena. La fonte luminosa deve essere posizionata in modo tale da enfatizzare le parti diurne e solari dell'ambientazione scenica, mentre deve essere utilizzata in modo più limitato nelle aree scure, notturne o ombrose rispecchiando le scelte fatte dallo scenografo. Un uso accurato della luce può infatti contribuire a creare un'atmosfera consona al dramma, a sottolineare dettagli importanti e coinvolgere lo spettatore attraverso una rappresentazione teatrale più vicina alla realtà.

Debbe altresì contribuirsi coll'illuminazione ad accrescersi la verità della dipintura scenica. Se non si distribuiscano acconciamente i lumi, col ravvivare con maggior quantità di luce le parti luminose e con più parsimonia quelle che il pittore ha colorite con ombre caricate e risentite, si toglierà gran parte dell'effetto che l'artista si promise.⁵⁶

Anche ai costumi sono riservate nel paragrafo *Vestimento* considerazioni interessanti. Se per rendere i costumi autentici e appropriati alla rappresentazione teatrale, è necessario prendere in considerazione gli abiti sia delle epoche passate sia di quelle contemporanee, per imitare costumi di

⁵⁴ EL, pp. 197-198.

⁵⁵ EL, p. 200.

⁵⁶ EL, p. 201.

differenti nazioni, sarà essenziale proporre le caratteristiche distintive, come stili, tessuti, colori e dettagli ben riconoscibili. Sarà inoltre necessario trovare il giusto equilibrio tra autenticità e estetica, in modo che i costumi siano riconoscibili come appartenenti a una determinata nazione o epoca, ma al contempo siano gradevoli agli occhi dello spettatore.

Perché gli abiti non disdicano a tutta l'imitazione, vuoi attendere agli usi antichi e moderni, stranieri e nostrali. [...] Ma come imitar le nazioni negli abiti sì perfettamente che in nulla disconvengano dagli originali? Basterà che ne abbiano il carattere principale ben marcato, e pel resto, sull'esempio ancora de' ritrattisti, si abbellirà destramente con vaga ma discreta bizzarria.⁵⁷

La foggia dei costumi, dovrà quindi evitare gli estremi contrapposti di un'ostentata imitazione della moda, e della totale assenza di caratteri nazionali distintivi; rispettando, inoltre, l'armonia dei colori e il contrasto con la tinta della scena

Fuggansi dunque i due estremi, o di non far riconoscere la nazione, o d'imbrattar l'imitazione. Colle nostre mode troppo manifesta [...] Non è di minore importanza la scelta de' colori degli abiti. Essi far debbono armonia col tutto, contrapponendosi però al colore della scena. Se questa è colorita con una mezza tinta dilavata, sia l'abito di color vivace; se le tinte della scena sono gagliarde, l'abito farà con essa acconcezza essendo di colore sfumato e basso. Senza quest'avvertenza o l'uno si confonderà nell'altro, o languiranno entrambi, e quando il personaggio non si move, parrà una figura incastrata alla scena.⁵⁸

Dopo avere analizzato le pratiche sceniche dello spettacolo teatrale, Napoli Signorelli si avvia alla conclusione del suo lavoro, andando a sottolineare il ruolo morale, politico e letterario che il teatro deve avere nella società moderna dove gli spettacoli non sono un passatempo per oziosi, ma hanno un impatto significativo sugli uomini. Perché ciò avvenga è determinante imitare la natura nelle rappresentazioni teatrali e riprodurre in modo verisimile il comportamento umano, le emozioni e le situazioni reali, in un equilibrio difficile tra verità e finzione.

Ed eccovi in picciolo volume rinchiusa la filosofia del teatro. Essa è tale [...] perché vi dischiude il triplice oggetto *morale, politico e letterario* degli spettacoli scenici, i quali pur sembrano alla prima un passatempo d'oziosi. [...] Imitisi dunque la natura: prendansi gli antichi e i grandi scrittori per guida studiandola: facciasi un bel nodo di verità e di finzione animato da generosi voli dell'immaginazione: si concepisca un giusto sistema di critica per coltivar que' generi che la verisimiglianza consiglia di ammettere, e per rifiutar con ragion veduta quelli che non vengono dalla natura sostenuti.⁵⁹

⁵⁷ EL, pp. 201-202.

⁵⁸ EL, p. 202.

⁵⁹ EL, p. 203.

Con uno sguardo riassuntivo Napoli Signorelli conclude i suoi *Elementi di poesia drammatica* riaffermando il ruolo moralizzatore del teatro e della professione dell'attore, auspicandone il perseguimento, in conformità con le vedute politiche di un governo che ha concesso l'esercizio di tale grande arte attraverso la fondazione di scuole e l'istituzione di teatri patriottici. Dopo un periodo di conflitto e turbolenza, la pace e la stabilità contribuiranno al bene della società e della cultura. Dal canto suo, il teatro assumerà nuovamente il ruolo di strumento educativo e morale per la società promuovendo la virtù e sfruttando tutte le opportunità ora offerte dal nuovo assetto istituzionale e politico.

Ora che la pace generale chiude di Giano il tempio, e promette tranquillità, agio ed ilarità. Sincera alla tanto agitata Italia, ora, dico, accendetevi di bella gloria, fornitevi di soda istruzione, coltivate le scienze non meno che le belle arti, recitate, se volete, accademicamente, e scrivete commedie e tragedie che passino i monti e i mari, e fate onta a' Fakiri colla probità, coi costumi e co' lavori letterari, smascherate i Tartufi, promovete la Virtù ed insegnate dal teatro la Morale, secondando le provvide vedute del Governo che vi schiude un ginnasio ed un teatro accademico.⁶⁰

Nel corso dell'Ottocento non sarà questa la strada che prenderà lo spettacolo teatrale e la situazione si evolverà secondo linee differenti. Ciò non toglie il valore che il contributo di Napoli Signorelli, studioso appassionato e uomo di teatro, ha per noi, offrendo negli *Elementi* una testimonianza rilevante per la comprensione della storia e dello sviluppo della recitazione teatrale. Il riconoscimento del ruolo etico e morale dell'attore, rimane un contributo prezioso e offre una finestra sulla comprensione del teatro nel Settecento e dell'arte drammatica che influenzeranno le generazioni successive di artisti teatrali.

Abstract

A multifaceted intellectual and celebrated scholar, Pietro Napoli Signorelli (1731-1815) was a writer, dramatist, translator and drama instructor. Signorelli's specific focus on dramatic art led to the creation of numerous pieces that contributed significantly to the discourse surrounding the function of theatre and actors during the late 18th and early 19th centuries. The *Elements of Dramatic Poetry* (1801) includes intriguing reflections on the actor, dramatic acting, the staging of performances, and the theatrical setting. It is situated in a vital moment in the history of acting, marked by a significant crisis that signalled the end of a traditional model and the emergence of new modes of expression. The book comprises three parts. The initial section explores the essentials of dramatic poetry, covering its roots, fundamental principles, imitation of ancient models, and necessary skills to excel in this art form. Napoli Signorelli conducts a thorough examination of original poetic approaches within different dramatic genres, including tragedy, comedy, and opera. His foremost attention is devoted to the elemental constituents that make up a performance, such as prose, music, choreography, scenery, and costumes. Signorelli recognises theatre as a valuable educational tool for audiences and refutes the idea that it's solely a form of entertainment. He asserts that it plays a crucial role in shaping moral and cultural education. Theatre, according to Signorelli, not only provides entertainment but also prompts social introspection, illuminating moral concepts and failings. Napoli Signorelli's *Elements of Dramatic Poetry* emphasizes the ethical role of theatre, educating the audience on values like truthfulness, wisdom, self-control, and adherence to the law.

⁶⁰ EL, p. 207.

Autore

Alberto Bentoglio è Professore Ordinario di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università degli Studi di Milano. Tra le sue principali opere: *L'arte del capocomico: biografia critica di Salvatore Fabbrichesi* (Roma, Bulzoni, 1994); *Antonio Colomberti, Memorie di un artista drammatico* (Roma, Bulzoni, 2004); *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo* (Pisa, ETS, 2007); *Antonio Colomberti, Dizionario biografico degli attori italiani* (Roma, Bulzoni, 2009); *Milano, città dello spettacolo* (Milano, Unicopli, 2014); *20 lezioni su Giorgio Strehler* (Imola, CuePress, 2020); *Maria Callas* (Roma, Carocci, 2023).