Francesco Saverio Salfi

Della declamazione

a cura di Matilde Esposito

La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE
117

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Francesco Saverio Salfi

DELLA DECLAMAZIONE

A cura di Matilde Esposito

Edizione rivista e aggiornata

La scuola di Pitagora editrice

Il presente volume ripropone, in una versione rivista e aggiornata, l'edizione digitale del *Della declamazione* di Francesco Saverio Salfi, a cura di Matilde Esposito, pubblicata in open access nel 2018 sul portale dell'OBVIL (Observatoire de la vie littéraire). Il lavoro è frutto di una collaborazione scientifica con il progetto *Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne*, diretto da Andrea Fabiano (Sorbonne Université).

Il volume è stato pubblicato con il contributo del Progetto di ricerca di Ateneo – Sapienza Università di Roma (2022), dal titolo *La virtù nella letteratura italiana del Sette-Ottocento (Goldoni, Cesarotti, Alfieri e Foscolo)*, di cui è referente Alviera Bussotti (Dipartimento di Lettere e Culture moderne).

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2024 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-987-7 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-988-4 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Introduzione *di Matilde Esposito* 7
Nota al testo 39

DELLA DECLAMAZIONE 41

Commento 257

Indice dei nomi 343

INTRODUZIONE

1. *Prima del trattato: la riflessione sul linguaggio mimico nel periodo milanese*

Dopo essere risultato implicato nella congiura antiborbonica del 1794, le cui trame erano state preparate da un'intensa attività di propaganda rivoluzionaria che si era diramata soprattutto dalla loggia clandestina napoletana di Antonio Jerocades, nel 1796 Francesco Saverio Salfi (1759-1832), dopo alcune tappe intermedie (tra cui quella genovese), trovava rifugio a Milano.[1] Negli ambienti giacobini una

[1] Per una ricostruzione dettagliata di questa fase si rimanda al recente studio di Luca Addante, che mette a fuoco, evidenziando lo stretto legame con l'agente diplomatico François Cacault, il «ruolo apicale di Salfi nell'azione segreta che preparò la Campagna di Italia» (p. 59). Cfr. L. Addante, *Le colonne della Democrazia. Giacobinismo e società segrete alle radici del Risorgimento*, Laterza,

delle parole d'ordine diventava ben presto l'Istruzione pubblica[2] ed è in questo orizzonte che il fenomeno teatrale[3] si inseriva, affiancato da altri canali comunicativi come quello della stampa periodica e della festa rivoluzionaria. Come sottolineato da Angelo Maria Renzi, biografo ed esecutore testamentario di Salfi, in questa fase l'autore «ne laissa échapper aucune des occasions qui lui furent offertes pour étendre l'art et le goût de la vraie déclamation théâtrale».[4] Nel periodo napoletano si era già, d'altra parte, misurato ampiamente con la scrittura drammaturgica, improntata inizialmente su motivi anticuriali, come attestano il *Corradino* (1790), la *Giovanna I* (1790) *Lo spettro di Tecmessa* (1791), ai quali si affiancarono, a partire dal 1791 – è dell'aprile di quell'anno il concordato di Ferdinando IV

Roma-Bari 2024, in particolare pp. 48-64. Per un profilo biografico aggiornato si vedano inoltre V. Ferrari, *Civilisation, laicité, liberté. Francesco Saverio Salfi fra Illuminismo e Risorgimento*, Franco Angeli, Milano 2009; L. Addante, *Salfi, Francesco Saverio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2017, 89, pp. 679-685.

[2] Come osserva 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». L. Guerci, *Istruire nelle verità repubblicane. La letteratura politica per il popolo nell'Italia in rivoluzione (1796-1799)*, Il Mulino, Bologna 1999, p. 25.

[3] Come fa notare Paul Hazard, è nel 1796, con la fondazione, sotto la guida di Giuseppe Bernardoni, di una società drammatica all'interno della sala dell'ex Collegio Longoni, che il teatro repubblicano viene esportato in Italia. Cfr. P. Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes (1789-1815)*, Slatkine, Genève 1977, pp. 86-95. Per un inquadramento complessivo del fenomeno teatrale in epoca giacobina e napoleonica, cfr. V. Monaco, *La Repubblica del Teatro. Momenti italiani (1796-1860)*, Le Monnier, Firenze 1968; G. Azzaroni, *La rivoluzione a teatro. Antinomie del teatro giacobino in Italia (1796-1805)*, Clueb, Bologna 1985; P. Bosisio, *Tra Ribellione e Utopia. L'esperienza teatrale nell'Italia delle Repubbliche napoleoniche (1796-1808)*, Bulzoni, Roma 1990; P. Themelly, *Il teatro patriottico tra Rivoluzione e Impero*, Bulzoni, Roma 1991.

[4] A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi par M. A. Renzi*, Fayolle, Paris 1834, p. 23.

con il Pontefice –, *topoi* antimonarchici, come testimonia l'*Idomeneo* (1792), scena lirica alla maniera del *Pygmalion* di Rousseau; fino a quando, all'indomani del 1794, con la repressione nel sangue della congiura, la sua drammaturgia diventò portavoce di istanze cospirative e tirannicide, nucleo fondante del *Timoleone* e della *Brezia*, tragedie mai rappresentate, destinate alla declamazione in circoli privati, e del libretto del *Saulle*.[5]

Una volta a Milano, Salfi assumeva un ruolo di primo piano nella fondazione del «Termometro politico della Lombardia»[6] di Carlo Salvador, uno dei giornali di maggior diffusione durante il Triennio, nel quale ampio spazio veniva dedicato al teatro e ai mezzi per promuoverne lo sviluppo in una prospettiva civile. Dagli articoli di quel periodo emerge, in primo luogo, l'interesse che il letterato cosentino nutriva, come molti altri esponenti della scena politica milanese, per una democratizzazione degli spazi teatrali, nella consapevolezza che «[…] non vi è scuola più attiva ed efficace del teatro, la cui rivoluzione effettuerebbe il più presto possibile la compiuta rivoluzione del Popolo»:[7] istanza alla quale si legano, ad esempio, la proposta di

[5] Per un'analisi approfondita dell'attività letteraria relativa al periodo napoletano, cfr. B. Alfonzetti, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)*, Franco Angeli, Milano 1994. Una nuova edizione, rivista e ampliata, è stata edita nel 2013, presso il medesimo editore, con una rassegna bibliografica ragionata (pp. 203-212), alla quale rimando per una panoramica aggiornata sugli ultimi studi. Della stessa si veda anche il recente contributo *Ritratto di un patriota poeta: Francesco Saverio Salfi*, in «Studi (e testi) italiani», 51, 2023, pp. 5-25. Sulla produzione drammatica di quel periodo rimando inoltre a V. Criscuolo, *La penna armata contro la «vil superstizione e la feroce tirannide». Studi sul teatro di Francesco Saverio Salfi*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016.

[6] Per gli articoli attribuiti a Salfi, si veda V. Criscuolo, *Introduzione* a *Termometro politico della Lombardia*, a cura di V. Criscuolo, Istituto Storico Italiano per l'età Moderna e Contemporanea, Roma 1989, I, p. 23n.

[7] [F. S. Salfi], *Teatro nazionale*, n. 10, 26 luglio 1796, ivi, pp. 161-162. Riflessioni simili ricorrono anche nel discorso *Dell'uso del teatro*, premesso alla sua traduzione di *Fénelon, ovvero le monache di Cambrai* di Marie-Joseph Chénier, edita nel 1800, nel quale afferma: «La rivoluzione à bisogno di scosse per accelerare il suo progresso; questa tragedia non ne manca; e ciò basti a giustificar me per

incentivare il concorso popolare attraverso l'abbassamento del prezzo del biglietto, quella di offrire spettacoli gratuiti, emulando l'antica Atene,[8] o l'appello alla ricerca di finanziamenti statali, nell'ottica di far acquisire autosufficienza economica alle istituzioni teatrali.[9] In secondo luogo, gli articoli apparsi sul «Termometro politico» manifestano un vivace interesse per il microcosmo attoriale, come testimonia la sollecitazione, inserita nella sua proposta di tredici norme per la costituzione di un Teatro nazionale del 26 luglio 1796, a creare un'«accademia del teatro nazionale», ritenuta necessaria alla luce dell'assenza di comici educati all'arte della declamazione. Se in una prima fase lo stesso Salfi ipotizzava di far salire sulle scene attori dilettanti di spiccata moralità e dotati di innato attaccamento alla patria,[10] nella prospettiva così di decostruire il luogo comune plurisecolare della presunta scostumatezza della gente di teatro, occorreva poi, in una seconda fase di stabilizzazione, operarsi per la professionalizzazione della categoria.

L'aspetto che più colpisce delle riflessioni sul teatro risalenti a questo periodo è, tuttavia, l'interesse che Salfi rivolge agli aspetti performativi, che assumono uno spazio privilegiato rispetto a quello riservato all'analisi strettamente drammaturgica. Sul finale di una critica all'allestimento del 15 agosto 1796 del *Bruto primo* alfieriano, offerto nelle sale dell'ex Collegio Longoni (divenuto Teatro Patriottico), indirizzava, ad esempio, alcuni suggerimenti tecnici agli

averla tradotta, ed il colto pubblico per secondarla», Id., *Dell'uso del teatro*, in M. J. Chénier, *Fénelon, ovvero le monache di Cambrai. Tragedia in cinque atti del Cittadino Chénier, deputato della Convenzion Nazionale, rappresentata per la prima volta in Parigi a' 9 febbraio 1793. Tradotta dal Cittadino Franco Salfi, Nuova Edizione*, Dalla Stamperia Italiana e Francese, Milano (1800-1801), p. 11.

[8] [F. S. Salfi], *Teatro*, n. 37. 38, 15 novembre 1796, in *Termometro politico della Lombardia* cit., I, p. 442.

[9] Ivi, p. 444.

[10] «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». [F. S. Salfi], *Teatro nazionale* cit., p. 163.

interpreti, insistendo sull'importanza di lavorare su un'opportuna corrispondenza tra tono-gesto e progressione del sentimento, come anche sull'efficacia espressiva delle pause: «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?».[11] Anche nella sua recensione alla *Virginia* di Alfieri, messa in scena l'11 settembre 1796, sempre al Teatro Patriottico, alla presenza di Bonaparte, Salfi criticava la «legge» che gran parte dei comici sembrava essersi imposta, quella «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».[12] Contestando la generale meccanicità dei gesti, passava poi a valutare la resa scenica dei singoli personaggi. Se dell'interprete di Virginia scriveva: «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!»;[13] a proposito dell'attore che impersonava il personaggio di Appio lamentava l'assenza di gradualità nella resa della passione, tema che avrebbe acquisito notevole risalto nelle pagine del trattato *Della declamazione*, nella sezione relativa allo "sviluppo progressivo del carattere".

In questa fase la riflessione sulla mimica è, d'altra parte, centrale anche nell'ambito della sperimentazione drammaturgica, come testimonia la scrittura del pantomimo *Il general Colli in Roma*[14] che, eseguito il 25 febbraio 1797 alla Scala, vantò tra gli interpreti la presenza del celebre ballerino Le Fèvre nella parte di Pio VI. Il

[11] Ivi, p. 241.

[12] [F. S. Salfi], *Teatri*, n. 24, 13 settembre 1796, in ivi, p. 311.

[13] Ivi, p. 312.

[14] L'opera verteva su una tematica di stringente attualità, ossia l'occupazione, da parte delle truppe francesi, di alcune città dello Stato Pontificio, e l'iniziale rifiuto del Papa di accettare le proposte di pace, al quale avrebbe fatto seguito la conversione di Pio VI, suggellata dalla sua comparsa in scena con indosso il berretto frigio, simbolo della rivoluzione.

testo dell'opera, che consiste in una descrizione interamente didascalica di quello che avviene sulla scena, con particolare attenzione al decoro e alla disposizione spaziale di oggetti scenici e personaggi, ha certamente concorso a costruire la concezione salfiana del gesto come possibile sostituto della parola, consentendogli di verificare ancora una volta l'impatto della componente visiva sulla sensibilità dello spettatore.

Altro testo del periodo milanese in cui è possibile rintracciare alcuni nuclei tematici che troveranno poi sviluppo nel trattato è il *Discorso dell'autore intorno la presente tragedia diretto alla Società del Teatro patriottico di Milano*, pubblicato in coda alla tragedia *Pausania* (1801),[15] nel quale Salfi definiva la rappresentazione come «uno dei mezzi più sicuri, per giudicare massimamente dell'effetto di una tragedia» e sottolineava il fatto che i pregi del testo drammatico, senza la messa in scena, «manca*ssero* 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».[16] Evidente la vicinanza con quanto espresso sul finale del primo capitolo del trattato, nel quale metteva in luce la distanza che separa «le nude parole, quali si trovano esposte e combinate nel dramma», e il momento in cui la declamazione, liberandole dallo stato di inerzia in cui versano, comunica loro «vita» e «azione».[17] Ulteriore punto chiave del *Discorso* – che avrebbe trovato riscontro nel capitolo XXIV del trattato – è la proposta di aprire un giornale interamente dedicato alla censura drammatica, nella convinzione che «I trascorsi altrui, rilevati a tempo e giudiziosamente biasimati, o tollerati, offrono la

[15] A quest'altezza, il governo aveva, peraltro, conferito a Salfi degli incarichi ufficiali nell'ambito della gestione della politica teatrale: quello di revisore delle composizioni teatrali (25 settembre 1800) e di ispettore scientifico agli Spettacoli (15 novembre). Per un'attenta ricostruzione di questo periodo attraverso la documentazione d'archivio, si veda D. Daolmi, *Salfi alla Scala*, in *Salfi librettista*, a cura di F. P. Russo, Monteleone, Vino Valentia 2001, pp. 133-177.

[16] F. S. Salfi, *Pausania. Tragedia di Franco Salfi*, Dalla Stamperia di San Zeno, Milano 1801, p. 95.

[17] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 1.14.

miglior guida a coloro, che volessero e sapessero profittarne».[18] Salfi era dunque dell'opinione che le recensioni degli spettacoli attente all'interpretazione (al tono, al gesto, ai quadri collettivi) potessero contribuire notevolmente alla costruzione del bagaglio dell'attore che, a differenza di altri artisti, non può attingere a una storia scritta della sua arte, per sua natura effimera.

Nel *corpus* degli scritti salfiani la riflessione sul linguaggio mimico, investito di significati filosofici, estetici, politici e simbolico-mitologici, travalica, tuttavia, l'ambito strettamente teatrale, assumendo un ruolo di primo piano anche nel quadro del corso di Filosofia della Storia tenuto dal cosentino presso le scuole speciali di Brera. Uno dei testi delle sue lezioni per l'anno 1807, nello specifico la numero XI della seconda sezione del corso, esponeva infatti un'interpretazione del linguaggio del corpo in termini sensistici, ossia come prima tappa della comunicazione, la cui naturale evoluzione è costituita dal linguaggio verbale. Salfi aveva certamente interiorizzato la concezione vichiana di una natura "parlante", percepita, ai primordi dell'umanità, al pari di un corpo, le cui manifestazioni esterne richiamavano il corrispettivo delle umane passioni (il tuonare del cielo era interpretato, ad esempio, come espressione dell'ira).[19] Nella *Scienza nuova* Vico aveva, inoltre, messo in luce l'esistenza di una continuità tra le prime forme di linguaggio verbale, dalla natura fortemente figurale, e il linguaggio muto dei primi uomini. Grazie

[18] F. S. Salfi, *Pausania. Tragedia di Franco Salfi* cit., p. 105.

[19] Sulla centralità di Vico nel tessuto delle lezioni, e per un quadro generale delle fonti principali, cfr. F. Crispini, *Introduzione* a F. S. Salfi, *Lezioni sulla filosofia della storia*, a cura di F. Crispini, Morano Editore, Napoli 1990, pp. 5-23. Evidente l'influsso vichiano sulla riflessione sopra il linguaggio mimico dei primi uomini, formulata nel *Della declamazione*: «Questa espressione fu la prima lingua della natura comune a tutti gli esseri più o meno attivi e modificabili, ch'essa comprende. In questo senso parlano e si esprimono tutte le cose non pure animate che inanimate, in quanto i diversi accidenti che al loro stato esteriore successivamente si spiegano, ne annunziano ad un tempo lo stato interno, o l'interno principio che li produce. Il perché non è tutto metaforico quel che i poeti fan dire alle piante ed ai bruti». F. S. Salfi, *Della declamazione*, 1.3.

ai tropi retorici, capaci di dare natura corporale a entità astratte prive di corpo, sopravviveva, nel linguaggio verbale, il tratto della visibilità proprio del linguaggio muto, seppur mediato attraverso le parole: è il caso della metafora, in grado di conferire tratti sensibili a elementi spirituali.[20]

Il riferimento privilegiato, nel tessuto della lezione, è Condillac che, nel 1746, aveva pubblicato il suo *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. Nell'opera il filosofo francese aveva sottolineato come, originariamente, gli uomini avessero utilizzato una lingua detta «pantomimica o di azione»; aveva dunque tratteggiato l'esempio di due bambini di sesso opposto che, in seguito al Diluvio Universale, dopo aver vissuto avulsi dal consesso sociale, si ritrovano insieme, con la necessità di comunicare. Nel solco di tali riflessioni, Salfi affermava che, se nel momento dell'isolamento i gesti intervallati da urla utilizzati dai primi abitanti non erano che un «effetto necessario, meccanico e visibile delle loro interne e occulte sensazioni», con l'avvio della comunicazione le convulsioni diventarono «indizi riflessi di quelle sensazioni».[21] Tale passaggio si verificò nel momento della presa di coscienza del fatto che i medesimi gesti erano impiegati anche dall'altro per esprimere gli stessi bisogni e sensazioni. Tramite un meccanismo associativo, quei gesti diventavano dunque segni di quel tal bisogno o di quella tale sensazione. Con lo sviluppo della memoria, si passava poi all'utilizzo deliberato dei gesti per richiamare sentimenti e situazioni passate, fino ad arrivare a coniarne di nuovi, in questo caso non più naturali, ma frutto di convenzione. Salfi sottolineava così il primato temporale del linguaggio mimico che, nella transizione al linguaggio verbale, venne assumendo un ruolo accessorio, ma non privo di significato:

[20] «Quello è degno di osservazione, che 'n tutte le Lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano, e delle sue parti, e degli umani sensi, e dell'umane passioni». G. Vico, *La Scienza nuova* (1744), in Id., *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna, V. Vitiello, Bompiani, Milano 2012, p. 932, cpv. 156.

[21] F. S. Salfi, *Lezioni sulla filosofia della storia* cit., p. 260.

«E così l'azione che fu la prima base della lingua, ne divenne a poco a poco un'appendice ed un ornamento, che ancor tanto giova alle lingue più colte e perfezionate».[22]

L'autore cosentino metteva infine in luce come il linguaggio di azione si fosse ricavato degli spazi di sopravvivenza – si pensi al caso dei riti degli iniziati ai misteri di Mitra, di Bacco e di Cerere –, e identificava la mimica come la «lingua più o meno adoperata in tutti i tempi quando per evitare lo scandalo del volgo, e quando per sorprenderci creduli e 'degli inesperti'». È lecito cogliere in quest'ultima frase un'allusione alle forme di comunicazione in uso nelle logge massoniche, come attesta la continuità con le riflessioni esposte in *Dell'utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale*, testo risultato vincitore di un concorso promosso nel 1807 dalla Loggia Napoleone di Livorno per premiare una memoria che esponesse i benefici apportati dalla massoneria all'uomo. In quella sede Salfi, al tempo membro del Grande Oriente d'Italia e venerabile della Reale Giuseppina di Milano, identificava il linguaggio mimico con il codice espressivo privilegiato degli ambienti massonici per la sua capacità di abolire ogni distanza spaziale, temporale e sociale e, dunque, di riflettere l'ideale di fratellanza primigenia promosso dalla Libera Muratoria. Come scrive nel testo,

> La lingua mimica fu la prima ad usarsi tra gli uomini, ed è la più facile a comunicarsi da chi non abbia altro mezzo da farsi intendere; ed è perciò la sola, che i massoni abbiano adottata, come quella ch'è meno esposta della vocale ad essere dai varj popoli alterata e confusa. Per essa dunque tutti si riconoscono, s'intendono e si avvicinano; e l'identità ed universalità della lingua c'ispira e prescrive l'identità ed universalità degli affetti.[23]

[22] Ivi, p. 262.

[23] F. S. Salfi, *Dell'utilità della F. Massoneria sotto il rapporto filantropico e morale*, Dai tipi del Grande Oriente d'Italia, 1811, p. 51.

Il linguaggio mimico veniva dunque esaltato in virtù della sua naturalità, in linea con l'interpretazione che, negli ambienti latomistici, veniva data del linguaggio musicale, percepito, sulla scorta delle dottrine pitagoriche, come espressione dell'armonia cosmica. Nella memoria Salfi esplicitava, peraltro, il legame tra tali riflessioni e lo spettacolo tragico, avvicinando la teoria aristotelica sulla catarsi all'esperienza della "morte massonica" che vedeva coinvolti gli iniziati: «Quando Aristotele diceva, che lo spettacolo drammatico servisse a purgare le passioni, egli non diceva altro, che lo spettacolo delle passioni altrui servisse potentemente a corregger le proprie».[24]

In un tempo in cui la rappresentazione dell'attualità, non velata attraverso il filtro allegorico della distanza temporale, restava pressocché preclusa, il risalto dato da Salfi al gesto, linguaggio universale delle passioni, evidenzia la volontà dell'autore di fare del corpo esprimente dell'attore uno specchio per lo spettatore. Al pari dei due bambini tratteggiati da Condillac che, all'indomani del Diluvio, sviluppavano le prime forme di comunicazione, riconoscendo nel proprio simile emozioni ed espressioni condivisi, anche il pubblico poteva rivedere nell'attore un interprete di istinti primordiali che prescindono i tempi, i luoghi e i gradi sociali.

2. *Il trattato nell'esilio parigino*

In seguito all'occupazione austriaca di Milano nel maggio 1814, Salfi riparava a Napoli, dalla quale, all'indomani della sconfitta di Gioacchino Murat e della restaurazione sul trono di Ferdinando IV, sarebbe fuggito alla volta della Francia nel 1815. A Parigi, tramite l'amicizia con Pierre-Louis Ginguené, otteneva la possibilità di collaborare alla *Biographie Universelle* curata da Louis-Gabriel Michaud. Entrava inoltre nella cerchia dei recensori della «Revue Encyclopédique» di Marc-Antoine Jullien, rivista alla quale collaborò

[24] Ivi, p. 19.

a partire dal 1819,[25] e si dedicava alla continuazione dell'*Histoire littéraire d'Italie* di Ginguené. Diventava poi assiduo frequentatore del circolo della marchesa Sophie de Condorcet, legata sentimentalmente a Claude Fauriel, che si riuniva nella *Maisonnette* di Meulan e nella loro abitazione parigina, situata al n. 2 di rue Matignon. Il periodo parigino è intenso anche sul fronte drammaturgico: si dedica infatti alla riscrittura del *Corradino*,[26] che aveva stampato nel 1790, e alla composizione della *Francesca da Rimini*.[27]

È lecito ipotizzare che il momento di massima intensità della scrittura del trattato *Della declamazione* sia da situare proprio nei primi anni dell'esilio parigino, nei quali Salfi approfondisce e rielabora delle sollecitazioni già vive nel periodo milanese.

L'edizione del *Della declamazione* sarebbe apparsa soltanto postuma nel 1878, per le cure del pronipote Alfonso Salfi che, oltre a inserire degli accenni biografici sull'autore e a corredare il testo di note, vi premise una lettera rivolta *Al benevolo lettore*, in cui sottolineava l'utilità del trattato non soltanto per chi esercitasse la professione di attore. Esso poteva infatti offrire indicazioni preziose anche a chi dovesse muoversi nella società civile – siamo, d'altra parte, negli anni in cui si stava sviluppando una nuova classe nel giovane Stato nazionale, quella parlamentare –, «la quale ben si può riguardare come un vasto teatro».[28]

[25] Per la lista degli articoli curati da Salfi per la «Revue», cfr. A. Lezza, *Appendice I* a *La collaborazione del Salfi alla «Revue Encyclopédique» (1819-1832)*, in *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l'Europa*, Atti del Convegno (Cosenza, 23-24 febbraio 1980), a cura di P. A. De Lisio, Società Editrice Napoletana, Napoli 1981, pp. 199-211.

[26] Per il testo del rifacimento del 1831 e per un confronto tra le due versioni, si rimanda N. Galizia, *Il «Corradino» di Francesco Saverio Salfi*, in «Otto/Novecento», vi, n. 3-4, 1982, pp. 124-192.

[27] Per il testo dell'inedita *Francesca da Rimini* e per un'analisi dell'opera si veda M. Esposito, *La* Francesca da Rimini *di F. S. Salfi con il testo inedito*, numero monografico di «Studi (e testi) italiani», xliii, 2, 2019.

[28] A. Salfi, *Al benevolo lettore*, in F. S. Salfi, *Della declamazione*, *preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salfi*, Stabilimento

Da una lettera del 1816 inviata da Ginguené a Salfi possiamo desumere che, a quell'altezza cronologica, il trattato rientrava ancora tra i progetti 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».[29] Una lettera del 29 gennaio 1835 documenta, peraltro, uno scambio tra Renzi e il nipote Francesco Salfi *Junior*, in cui si fa menzione del trattato:

> 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 […].[30]

La scelta di dare lettura del testo all'attore François-Joseph Talma, dal 1806 professore presso il Conservatoire national supérieur d'art dramatique di Parigi, è significativa,[31] se si considera il ruolo

Tipografico di Androsio, Napoli 1878, senza indicazione di pagina. Solo due capitoli del trattato (il primo e il ventitreesimo) sono stati oggetto di un'edizione moderna, accompagnata da brevi note di commento, in *Teatro giacobino* (1975), a cura di R. Serpa, Palumbo Editore, Palermo 1975. Il volume raccoglie anche i testi de *Il general Colli in Roma*, della *Virginia bresciana*, de *I Plateesi* e quello delle *Norme per un teatro nazionale*.

[29] Lettera di P. L. Ginguené a F. S. Salfi (Saint-Prix, 9 ottobre 1816) in *Salfi tra Napoli e Parigi. Carteggio 1792-1832*, a cura di R. Froio, con un saggio di F. Cacciapuoti, Ed. Macchiaroli, Napoli 1997, p. 144.

[30] In C. Nardi, *La vita e le opere di Francesco Saverio Salfi (1759-1832)*, Libreria Editrice moderna, Genova 1925, p. 318. La notizia della lettura a Talma viene riportata anche da Luigi Maria Greco: «[…] questo lavoro venne molto applaudito dal Botta e dal Talma, cui il Salfi davane lettura a Parigi». L. M. Greco, *Vita letteraria ossia Analisi delle opere di Francesco S. Salfi continuatore del Ginguené, composta da Luigi Maria Greco*, Giuseppe Migliaccio, Cosenza 1839, p. 23.

[31] Federico Doglio, nell'analisi del trattato, si interrogava infatti su «[…] quanto dell'esperienza teatrale parigina risulti nell'opera *Della declamazione* che

nodale da lui avuto nella riforma delle scene francesi sul finire del Settecento. Sin da quando, il 17 novembre 1790, in una replica del *Brutus* di Voltaire al Théâtre de la Nation, aveva fatto la sua apparizione in scena con indosso la toga romana, braccia e gambe scoperte, Talma aveva infatti dimostrato un interesse tutto nuovo per la verosimiglianza dei costumi e per la naturalezza della gestualità, che si concretizzò da una parte nell'abbandono di belletti, parrucche e abiti da *petit-maître*, dall'altra nell'attento studio dei codici pittorici.[32] Il fatto che Salfi si fosse confrontato con l'attore francese rende, peraltro, del tutto plausibile che già prima del 1826, anno di decesso di Talma, l'opera fosse stata portata a termine.

Tra i dati che fanno propendere per una stesura per lo più parigina del trattato[33] rientra l'influsso determinante esercitato, su ampie sezioni delle riflessioni salfiane, dalle *Lettere intorno alla mimica* (1785-1786)[34] di Johann Jakob Engel. Quest'ultimo era

egli avrebbe letto al Talma, quanto derivi dalla conoscenza dei testi del Riccoboni, quanto dalla sua precedente vita teatrale in Italia». F. 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* cit., p. 129.

[32] Per un approfondimento cfr. M. Fazio, *François Joseph Talma, primo divo. Teatro e Storia fra Rivoluzione, Impero e Restaurazione*, Leonardo Arte, Milano 1999.

[33] Questo non esclude che una parte del materiale confluito nel trattato risalisse al periodo milanese, posizione espressa da Alfonso Salfi, che riteneva fosse stato abbozzato durante il Triennio. Cfr. A. Salfi, *Cenni biografici su l'autore*, in F. S. Salfi, *Della declamazione, preceduta da un cenno biografico su l'autore e pubblicata per cura di Alfonso Salfi* cit., p. 12; ivi, p. 189n. Il testo fu, in ogni caso, oggetto di una gestazione dilatata nel tempo.

[34] La centralità del precedente engeliano è stata sottolineata da Bottoni, che ricostruisce, a partire dagli anni del Triennio giacobino, le fasi di una storia non scritta che legherebbe Salfi, autore del *Della declamazione*, e la sua attenzione per una gestualità individualizzante al Manzoni autore dei *Promessi Sposi*. Cfr. L. Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione*, L. S. Olschki, Firenze 1990, in particolare pp. 57-81. Che questo frangente cronologico sia determinante nella redazione definitiva del trattato è attestato anche dalla presenza, tra le carte del codice manoscritto autografo rinvenuto presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli – *Carte Salfi*, Ms. XX. 43 (1) –, dello stampato *Art du*

stato direttore del Teatro Nazionale di Berlino e membro della berlinese Società degli amici dei Lumi, anche detta Società del mercoledì, che svolgeva riunioni segrete e nella quale gravitavano numerosi personaggi legati agli ambienti massonici.[35] Salfi possedeva il testo engeliano nell'edizione italiana stampata a Milano, in due volumi, negli anni 1818-1819, a cura del medico parmense Giovanni Rasori,[36] anche lui giacobino e vicino agli ambienti massonici della Loggia Concordia.[37] Questi aveva atteso alla traduzione durante i mesi di prigionia trascorsi nella Fortezza di Mantova, dove era stato rinchiuso in seguito alla scoperta del suo coinvolgimento nella congiura antiaustriaca del 1814. Se è possibile che Salfi avesse preso lettura del testo già in una fase anteriore, per il tramite della traduzione francese, disponibile a partire dal 1788, non si può tuttavia trascurare la visibilità che la versione italiana aveva fatto acquisire all'opera in un *milieu* a lui vicino. Apparsa con dedica al conte Luigi Porro Lambertenghi, venne recensita

comédien. Principes Géneraux di Aristippe Félix Bernier de Maligny, risalente appunto al 1819. L'autore avrebbe pubblicato nel 1826 anche una *Theorie de l'art du comédien, ou, Manuel théatral.*

[35] H. Möller, *Stato assoluto o Stato nazionale. La Germania dal 1763 al 1815*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 448.

[36] L'esemplare è conservato nella *Raccolta Salfi* della Biblioteca Civica di Cosenza (n° 4335). Salfi fu, peraltro, attento lettore della *Zoonomia* (1794-1796) di Erasmus Darwin, opera edita a Milano, sempre nella traduzione di Rasori, negli anni 1803-1805. Sulla questione cfr. M. Esposito, *Tracce di lettura nella biblioteca di Salfi. Darwin ed Engel nelle traduzioni di Rasori*, in *Testi scientifici nelle biblioteche d'autore*, a cura di M. Zanardo, con una postfazione di C. Del Vento, Padova University Press, Padova 2022, pp. 41-52. Sulla figura di Rasori nella temperie culturale dell'epoca cfr. D. Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono*, Le Monnier Università, Firenze 2021, pp. 79-95.

[37] G. Delogu, *"Compagno delle vostre fatiche". Giovanni Rasori maestro di virtù nella Pavia del triennio repubblicano (1796-1799)*, Cisalpino, Milano 2015, pp. 17-18. Per un inquadramento biografico si rimanda inoltre a G. Cosmacini, *Il medico giacobino (1766-1837). La vita e i tempi di Giovanni Rasori*, Laterza, Roma-Bari 2002.

dallo stesso Rasori sulle pagine del neonato «Conciliatore».[38] Lì Engel veniva esaltato per essere stato il primo «[…] a creare una mimica, cioè a fondar l'arte sopra leggi generali, desunte dall'analisi dei fatti pertinenti a questo ramo di psicologia». Già Luigi Riccoboni, autore dei sei capitoli *Dell'arte rappresentativa* (Londra, 1728), significativamente posti in appendice all'edizione milanese delle *Lettere*, aveva riflettuto sull'arte dell'attore, ma il suo, come afferma Rasori, era stato «tutto uno scrivere empirico, precettivo, frutto di certa pratica sentita dai sommi attori, non mai scrutinata coll'analisi dai filosofi».[39] L'aspetto più interessante della recensione, nella nostra prospettiva, è il fatto che il medico parmense, nel passare in rassegna le diverse categorie gestuali proposte da Engel, mettesse in atto, in alcuni casi, una prassi usata sistematicamente nel *Della declamazione*, quella cioè di accostare alla descrizione del movimento espressivo citazioni desunte da capolavori della letteratura italiana, concepite come "didascalie implicite": così nel

[38] Come sottolinea Tongiorgi, questo testimonia la freddezza con la quale era stata accolta l'opera dal *milieu* conciliatorista, forse legata alla stroncatura formulata da August Wilhelm Schlegel nel suo *Corso di letteratura drammatica*. Cfr. D. Tongiorgi, *Disarmonie di una nazione. Sguardi letterari del secolo decimonono* cit., pp. 79-80.

[39] [G. Rasori], *Lettere intorno alla Mimica di G. G. Engel, Versione dal tedesco di G. Rasori con aggiuntovi i capitoli sei sull'Arte rappresentativa di L. Riccoboni. Vol. 1°. – Milano, presso Pirotta*, in «Il Conciliatore», 16, 25 ottobre 1818, poi edito in *Il Conciliatore. Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Le Monnier, Firenze 1965, I, p. 254. Anche Salfi assegna un ruolo pioneristico a Riccoboni: «Egli fece osservazioni, paragoni e trattati sull'arte del commediante; ma la sua opera giovò più agli stranieri che ai suoi nazionali, i quali o neglessero o disprezzarono ciò che gli altri ne appresero e ne emularono. E noi veggiamo da quella epoca in poi migliorarsi l'arte teatrale in tutti i paesi, e nell'Italia mostrarsi retrograda o stazionaria. Tutte le altre nazioni, che l'hanno conosciuta assai più tardi di noi, si sono come largamente compensate di questo ritardo, ed hanno fatto progressi straordinari in questa linea». F. S. Salfi, *Della declamazione*, Intro.13.

caso dei versi «Vedi che dal desir ver lei mi piego» (*If.* XXVI, 69), chiamati in causa per rappresentare i cosiddetti gesti *d'intenzione*.[40]

Come sottolineato dallo stesso Rasori, le *Lettere* si inserivano nel solco delle nuove prospettive offerte dalla *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), nella quale Lessing, che aveva in mente l'elaborazione di una grammatica sull'eloquenza del corpo, progetto rimasto incompiuto, adottava un approccio antiemozionalistico e affermava che la semplice riproduzione dei segni esterni delle passioni garantiva a un attore predisposto per la pantomima di esprimere i sentimenti senza venirne travolto e senza, così, rischiare di compromettere l'esito della *performance*.

Oltre che nella centralità assunta dallo studio della componente somatica delle passioni, uno degli aspetti più innovativi del testo engeliano risiede nel fatto che il letterato tedesco accoglieva la visione dinamica del fenomeno passionale formulata dal filosofo scozzese David Hume, sancendo la distanza dalla trattatistica precedente, che aveva fatto proprio il sistema elaborato da Cartesio ne *Les passions de l'âme* (1649) attraverso la mediazione della *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698) del pittore Charles Le Brun. Quest'ultimo aveva infatti costruito una serie di codici espressivi da applicare alla pittura e, traducendo in termini prescrittivi quanto Cartesio aveva formulato in termini descrittivi, aveva finito per conferire una natura statica al fenomeno passionale.[41]

Nel *Treatise of Human Nature* (1739-1740) e nella *Dissertation on the Passions* (1757) Hume, al contrario, pur mantenendo vivi alcuni retaggi cartesiani (quali la presenza degli spiriti animali e certe analogie nella tassonomia), aveva saputo cogliere la natura mista degli affetti, elaborando un sistema in cui ogni passione risente sempre della persistenza della precedente o delle prime tracce di quella che le succederà. Engel faceva riferimento esplicito alla sua dipendenza

[40] [G. Rasori], *Lettere intorno alla Mimica di G. G. Engel, Versione dal tedesco di G. Rasori con aggiuntovi i capitoli sei sull'Arte rappresentativa di L. Riccoboni. Vol. 1°. – Milano, presso Pirotta* cit., p. 258.

[41] J. R. Roach, *The Player's Passions. Studies in the Science of Acting*, University of Delaware Press Associated, Newark 1985, p. 66.

dal sistema humiano, illustrandolo efficacemente tramite la ripresa del paragone tra l'animo umano e uno strumento musicale a corde, che il filosofo aveva sviluppato nella sua *Dissertation*:[42]

> Hume paragona l'anima a uno strumento a corde, dove le vibrazioni dei suoni delle corde percosse continuano dopo che la percussione è cessata, e si smarriscono solo poco a poco, impercettibilmente. Ragion per cui i suoni immediatamente successivi non sono mai totalmente puri [...]. Analogamente, affetti che devono susseguirsi rapidamente non possono mai essere puri; lo stato d'animo prodotto dall'affetto che precede perdura ancora, allorquando sopravviene il nuovo affetto, sicché – fintantoché quel primo affetto non si sia dileguato – dalla combinazione dei due risulta un sentimento misto.[43]

La teoria degli affetti formulata nelle *Lettere* prevedeva, inoltre, una distinzione tra affetti legati alla contemplazione, che rientrano nella sfera dell'inerzia e della passività, e affetti legati al desiderio, caratterizzati dall'impulso all'azione. Nella sua avversione al sistema cartesiano e, in generale, nei confronti di ogni teoria che aspirasse a una catalogazione sistematica, Engel specificava poi l'esistenza di passioni tali da assumere forme sia contemplative, che desiderative (è questo il caso della passione amorosa), e sollevava la necessità, per l'attore, di saper fondere in un'espressione armonica «due sentimenti compresenti nell'anima e tra loro contrastanti».[44] L'aspirazione a una trattazione delle passioni in ottica dinamica si sintetizzava nell'idea di "presenza", aspetto che suggella la distanza del dramma dall'epica e dall'oratoria:

> I personaggi del dramma espongono pensieri che stanno nascendo proprio in quel momento; il predicatore pensieri che ha già medi-

[42] D. Hume, *Dissertazione sulle passioni*, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1987, II, pp. 366-367.

[43] J. J. Engel, *Lettere sulla mimica*, introduzione, traduzione e note a cura di L. Sabatano, Napoli, Acting Archives, Napoli 2013, p. 567.

[44] Ivi, p. 470.

> tato in precedenza; i primi si trovano in uno stato di effettiva agitazione esteriore e sono in bilico tra idee e sentimenti; il secondo se ne sta in uno stato di calma esteriore, ed è occupato da un solo oggetto, come pure da un solo sentimento principale, permanente, che può sviluppare a proprio piacimento.[45]

Nelle *Lettere* Engel distingueva due categorie principali di gesti, una relativa alla rappresentazione, dalla quale discendono i gesti pittorici, che imitano oggetti sensibili, e una relativa all'espressione, alla quale afferiscono i gesti espressivi, che riproducono le disposizioni assunte dall'anima. Engel prevedeva, tuttavia, la possibilità di combinazione tra gesto pittorico ed espressivo, quando il soggetto è a tal punto preso dall'oggetto da fondersi con esso.

L'opera engeliana, oltre a essere, di frequente, oggetto di menzione esplicita nel *Della declamazione*, veniva evocata da Salfi nella sua recensione al *Conte di Carmagnola*, apparsa sulle colonne della «Revue Encyclopédique» nel 1820.[46] Che tra l'autore de *I Promessi Sposi* e Salfi ci fosse stato almeno un incontro è testimoniato da una lettera spedita da Manzoni a Fauriel, datata al 17 ottobre 1820, nella quale porge i suoi saluti a vari frequentatori del circolo della Condorcet, tra i quali figura il nome del letterato cosentino.[47]

[45] Ivi, p. 541.

[46] Salfi avrebbe recensito sulla «Revue Encyclopédique» anche *I Promessi Sposi*, romanzo sul quale espresse 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 F. S. Salfi, *I Promessi Sposi; Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta – Les Fiancés; histoire milanaise du XVIIe siècle, découverte et refaite par Alexandre Manzoni*, in «Revue Encyclopédique», XXXVIII, 1828, 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, che gli appare decostruito in tanti «petits romans», privi di un'unità complessiva.

[47] «Veuillez me rappeler au souvenir de M.rs Thierry, Salfi, Montgarni, Mazet, Glaize etc.» (Milano, 17 ottobre 1820). In A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di D. Isella, Adelphi, Milano 1986, I, p. 217

Manzoni era in effetti entrato in contatto con quel *milieu* nel suo soggiorno parigino, attraverso la mediazione di Fauriel. Al 1805 risale il suo primo soggiorno nella capitale francese, 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 ambiva a conciliare la maniera francese con quella tedesca. L'incontro con Salfi avvenne però nel soggiorno del 1819, quando Manzoni sperava in una rappresentazione parigina del suo *Carmagnola*.

Nella recensione l'autore, pur manifestando delle perplessità sul sistema romantico, non nascondeva il suo apprezzamento per la «morale patriotique et pure» che l'opera ispirava e finiva per giustificare la difformità nello stile, individuandola come «une de qualités constitutives de la manière qu'il a adopté»,[48] alla luce delle teorie formulate in area tedesca, in particolare da Lessing ed Engel, che avevano ravvisato nell'eterogeneità stilistica «une conséquence nécessaire de la variété des caractères et des passions qu'admet le genre romantique».

Instaurando un parallelo tra le riflessioni sull'arte dell'attore e le teorie drammatiche romantiche, Salfi poteva così rivendicare l'opportunità, per la scena, di rappresentare un canale alternativo per sottrarre i personaggi alla bidimensionalità, senza la necessità di infrangere il sistema aristotelico. Per Salfi, d'altra parte, come ha sottolineato Beatrice Alfonzetti, l'affermazione del modello romantico coincideva con «il ritorno indietro, alle "nordiche nebbie" foriere di superstizioni che il secolo precedente aveva contrastato».[49] Nel suo *Résumé de l'histoire de la littérature italienne* (1826),[50] tradotto in italiano nel 1831, sarebbe intervenuto distesamente sulla

[48] F. S. Salfi, *Le Comte de Carmagnola, tragédie par M. Alexandre Manzoni*, in «Revue Encyclopédique», VI, 1820, p. 348.

[49] B. Alfonzetti, *Dramma e storia. Da Trissino a Pellico*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, p. 139.

[50] F. S. Salfi, *Résumé de l'histoire de la littérature italienne*, L. Janet, Paris 1826, 2 voll.

querelle classico-romantica, sottolineando la futilità delle ragioni che animavano tale contesa ed evidenziando come la demolizione dell'*auctoritas* di Aristotele, baluardo dei partigiani d'Oltralpe, fosse nociva ai drammi moderni, nei quali ogni atto tendeva a costituire un'entità autonoma.[51] Egli si professava, tuttavia, favorevole a una prospettiva di conciliazione tra i due partiti, perché a suo parere il progresso delle Lettere non poteva che essere ostacolato da sterili faide intestine, da superare nell'ottica della costruzione di una letteratura nazionale che si facesse portavoce di istanze di unificazione politica: «È tempo di pensare a sacrificare queste contraddizioni dei classici e de' romantici agli interessi di una scuola più utile e veramente nazionale».[52]

Già Edmond Eggli faceva notare come in Francia un tentativo di svincolamento dal "tipo" di retaggio classicistico fosse partito dalle scene attraverso l'impulso di Talma, il quale «[…] cherche à individualiser au moins par les costumes et par son jeu les héros traditionnels qu'il est obligé de représenter».[53] Con la riforma promossa attraverso le pagine del trattato, Salfi sembra aspirare a un progetto simile. In questo senso, verrebbe parzialmente ridimensionata l'osservazione fatta da Bottoni, che lega le riflessioni espresse nel *Della declamazione* all'attenzione presente nel Manzoni romanziere per la gestualità dei personaggi, 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».[54] È già tra teatro e teatro, o meglio, tra il teatro come testo drammaturgico e il teatro inteso come *performance*, che classicisti e romantici potevano trovare un punto di incontro.

[51] F. S. Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, a cura di P. Crupi, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2002, II, p. 295.

[52] Ivi, p. 301.

[53] E. Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Librairie Universitaire J. Gamber, Paris 1927, I, p. 404.

[54] L. Bottoni, *Il teatro, il pantomimo e la rivoluzione* cit., p. 81.

3. *Per una pedagogia dell'arte dell'attore*

Il *Della declamazione* di Salfi, articolato in ventiquattro capitoli, preceduti da un'introduzione, nasce dalla volontà di analizzare in maniera privilegiata la «declamazione tragica», a partire dalla «lettura e *dal* confronto di tutti quelli scrittori, che ne hanno più o meno trattato finora» (da Riccoboni, passando per Sainte-Albine, Diderot, fino a Lessing ed Engel) e dalle «osservazioni e la pratica de' teatri, che h*a* potuto esaminare e raccogliere».[55] La declamazione si situa per Salfi, che introietta il sistema prospettato da Lessing, all'incrocio tra le arti spaziali, ossia le figurative, che fanno uso di segni naturali, e quelle temporali, ovvero la poesia, che si serve di segni arbitrari. Il suo statuto gli consente dunque di attingere al massimo grado di illusione, perché tutto ciò che compare sulla scena è segno di sé stesso:

> Essa immagina ed eseguisce i suoi tipi con corpi simili e con azioni successive; perlocché la sua imitazione è del tutto completa, ed è anzi una reale ripetizione del tipo ideale. Quindi non solo può imitare gli oggetti della pittura, della scultura, della poesia propriamente descrittiva, della mimica e della musica, ma presenta altresì gli stessi corpi e le stesse azioni nello spazio e nel tempo.[56]

La scelta del genere del trattato, veicolo 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 dell'attore che andava sempre più assumendo carattere istituzionale. L'esperienza del teatro giacobino, fiorita anche attorno ad attori dilettanti, aveva rappresentato un esperimento positivo, se considerata come la prima fase di un processo orientato alla costituzione di un'istituzione teatrale stabile. L'impellenza di infondere gli ideali democratici nel pubblico aveva trovato nell'orizzonte dei

[55] F. S. Salfi, *Della declamazione*, Intro.23.
[56] Ivi, 10.8.

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 1801, presso il Liceo pubblico di Brera, venne istituita, «al tacer dello strepito dell'artiglieria nemica per la vittoria di Marengo»,[57] una cattedra di Poesia drammatica, il cui insegnamento fu affidato a Pietro Napoli Signorelli che, approdato a Milano dopo la caduta della Repubblica napoletana, venne incaricato anche di insegnare precetti di declamazione agli attori del Teatro Patriottico.[58] Già autore di una *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (la cui prima edizione data al 1777), impiegata come prezioso bacino di informazioni per la scrittura del *Della declamazione*, nel 1801 Napoli Signorelli pubblicò a Milano gli *Elementi di poesia drammatica*. Nel testo, pur ponendo l'accento sullo sviluppo del genere drammatico e sulle sue caratteristiche, Napoli Signorelli dedicava uno spazio rilevante, nella terza sezione, anche alla declamazione, «L'arte di esprimere coll'azione del corpo, colle mutazioni del volto, colle inflessioni della voce, i sentimenti che vogliansi altrui comunicare»:[59] in essa approntava, ad esempio, un tentativo di suddivisione dei gesti in imitativi, indicativi e patetici, svolgeva una riflessione sul ruolo del cosiddetto «gesto muto» e rifletteva sul contegno che l'attore dovrebbe avere sulla scena, il tutto in una prosa limpida e organizzata, come la vocazione didattica del testo richiede.

Il tentativo di stabilizzazione dell'arte drammatica si concretizzò, oltre che nella fondazione di scuole – si pensi, insieme al caso milanese, anche all'instaurazione, nel 1811, di una cattedra di declamazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze, assegnata al

[57] P. Napoli Signorelli, *Prefazione* a Id., *Elementi di Poesia drammatica*, Milano, Anno x (1801), p. 1.

[58] Per un approfondimento si rimanda a: A. Bentoglio, *Pietro Napoli Signorelli e gli* Elementi di poesia drammatica, in «Acting Archives Review», xiii, 26, 2023, pp. 26-53.

[59] P. Napoli Signorelli, *Elementi di Poesia drammatica* cit., p. 130.

celebre Antonio Morrocchesi –, nella creazione di compagnie statali. Ne costituisce un esempio la Vicereale di Milano, nata su impulso dell'attore veneziano Salvatore Fabbrichesi, poi capocomico di una compagnia regale stabile a Napoli, sotto i Borbone.[60] L'auspicio era, in effetti, quello di impiantare il modello della Comédie-Française anche in Italia, con lo scopo di garantire maggiore continuità e dignità al mestiere dell'attore.

Il trattato salfiano si inserisce, dunque, in tale retroterra, e questo spiega il cambio di rotta – per quanto concerne l'impostazione formale – rispetto ai testi da lui eletti a modelli privilegiati. Per il suo *Dell'arte rappresentativa* Riccoboni,[61] in arte *Lelio*, dal 1716 capocomico della Comédie Italienne di Parigi, *troupe* che nel 1723 ottenne lo statuto di *comédiens du Roi*, aveva in effetti optato per la forma del poemetto in ottave e per una scrittura dominata da una cifra giocosa, caratterizzata da frequenti appelli al lettore, con l'intento di conferire una veste accattivante alla sua missione pedagogica. Non bisogna trascurare, in ogni caso, i punti di contatto che legano l'estetica riccoboniana, fondata sul rispetto delle *bienséances*, a quella di Salfi, sotto questo aspetto distante dalle prospettive assunte da Engel, che «vuole il vero schietto, […] vuole che si imiti esattamente la natura qual è» (da qui anche la sua condanna della

[60] Sulla figura di Salvatore Fabbrichesi si veda A. Bentoglio, *L'arte del capocomico. Biografia critica di Salvatore Fabbrichesi (1772-1827)*, Bulzoni, Roma 1994.

[61] Per una ricostruzione dettagliata cfr. X. de Courville, *Luigi Riccoboni dit Lélio Un apôtre de l'art du Théatre au XVIII siècle. Tome I (1676-1715). L'expérience Italienne*, Droz, Paris 1943; *Tome II (1716-1731). L'expérience française*, Droz, Paris 1945; *Tome III (1732-1753). La leçon*, Librairie théâtrale, Paris 1958. Per un'ampia introduzione al *Dell'arte rappresentativa*, cfr. V. Gallo, *Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni: pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi*, in L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, a cura di V. Gallo, «Les savoirs des acteurs italiens», 2006, pp. 3-48, http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens (url consultato il 10/06/2024); S. Di Bella, *L'expérience théâtrale dans l'œuvre théorique de Luigi Riccoboni. Contribution à l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle. Suivie de la traduction et l'édition critique de «Dell'Arte rappresentativa» de Luigi Riccoboni*, Honoré Champion, Paris 2009.

versificazione, in favore di una scrittura in prosa). Per Salfi, invece, l'attore deve arrestarsi prima di varcare le soglie del deforme e del disgustoso. «Prometeo a cui un avvoltoio rode tranquillamente le viscere, Medea che trucida i suoi figli, Oreste che assassina la madre, Edipo che si strappa gli occhi ecc. […]»[62] sono dunque tutte immagini che devono restare escluse dal campo del rappresentabile del tragico. Allo stesso modo Riccoboni, nel *Dell'arte rappresentativa*, propugnava l'imitazione di una natura non realisticamente intesa, ma sublimata in modo da non ledere la *convenientia*, avversando chi – e il bersaglio principale è l'eccessiva spontaneità nella declamazione di Michel Baron – era solito impersonare un sovrano virando verso pose "borghesi";[63] nelle sue *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (Parigi, 1738) non nascondeva, d'altra parte, la sua condanna nei confronti degli autori drammatici inglesi che, con la rappresentazione di violenze e atrocità, «[…] ont ensanglanté la scène au delà de l'imagination».[64]

Tornando all'analisi della struttura, frequente era stata l'adozione della forma epistolare,[65] come è il caso delle *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni, al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano,*

[62] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 10.10.

[63] L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* cit., iii, vv. 91-93, p. 63.

[64] L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe Avec les Pensées sur la Déclamation*, édition de B. Alfonzetti, OBVIL, 2020, 6.27, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/riccoboni_reflexions-historiques-critiques-differents-theatres (url consultato il 10/06/2024). «Appartenente alla tradizione franco-italiana, che condannava la visione della violenza in scena, Riccoboni si chiedeva le ragioni di tante atrocità sceniche. Ed escludeva che ciò si dovesse alla natura del popolo inglese, se non secondo il paradosso di una natura tendente al sogno e all'astrazione. Ciò faceva sì che per conquistare lo spettatore, gli autori tragici avessero avvertito la necessità quasi di traumatizzarli con visioni forti e catastrofi violente sulla scena, mentre quelli comici di moltiplicare l'intrigo e di utilizzare un linguaggio sboccato e osceno». B. Alfonzetti, *Nascere comico. Memorie di sé*, *ibid*.

[65] Sul proliferare dell'epistolarità fittizia tra Sette e Ottocento nell'ambito della critica drammatica si veda B. Alfonzetti, *La nascita della critica drammatica sotto forma di lettera. Da Antonio Conti a Manzoni*, in *Le carte false. Epistolarità*

sopra la maniere di M. Baron nel rappresentare le tragedie franzesi (1736), probabilmente frutto di una scrittura congiunta dei coniugi Riccoboni,[66] e dell'*Art du théâtre* (1750) di François Antoine Valentin Riccoboni, figlio di Luigi ed Elena, lettera fittizia rivolta a un'anonima dama travolta dalla *théâtromanie* dilagante nella società francese del tempo;[67] non diversamente anche Jean-Nicolas Servandoni, detto D'Hannetaire, nelle sue *Observations sur l'art du comédien* (1776) ricorreva alla forma epistolare per comunicare con i giovani attori. Tale impostazione veniva condivisa da Engel, che indirizzava le sue *Lettere* a un immaginario uomo di sapere – non a un commediante, dunque –, chiamato in causa sistematicamente all'interno del testo per creare un polo di antitesi rispetto all'opinione dell'autore. Lo stesso Rasori, nella recensione apparsa sul "foglio azzurro", finiva per ammettere che la frammentazione in lettere per la quale Engel aveva optato «togliesse un poco al rigor del metodo e alla brevità», pur mettendo in risalto il fatto che, al contrario, «crescesse molto all'amenità, aprendo adito acconcio ad utili e piacevoli accessorj [...]».[68]

Altra fonte preziosa per Salfi, da sfruttare come serbatoio per numerosi aneddoti, ma inadatta a offrire una forma congeniale a una trattazione organica, è poi la memorialistica attoriale, nella quale si inseriscono, ad esempio, le memorie della Clairon (1723-1803)[69] e della

fittizia nel Settecento italiano, a cura di F. Forner, V. Gallo, S. Schwarze, C. Viola, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017.

[66] V. Gallo, *Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni: pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi* cit., p. 14n.

[67] Per un'attenta ricostruzione, cfr. E. De Luca, *«Un uomo di qualche talento». François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772). Vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2015. Per un'analisi dell'*Art du théâtre*, si veda F. A. V. Riccoboni, *L'arte del teatro*, introduzione, traduzione e note a cura di E. De Luca, Acting Archives, Napoli 2015.

[68] [G. Rasori], *Lettere intorno alla Mimica di G. G. Engel, Versione dal tedesco di G. Rasori con aggiuntovi i capitoli sei sull'Arte rappresentativa di L. Riccoboni. Vol. 1°. – Milano, presso Pirotta* cit., p. 254.

[69] H. Clairon [psud. di C.-J.-H. Léris de La Tude], *Mémoires d'Hippolyte Clairon, et Réflexions sur l'art dramatique; publiés par elle-même*, F. Buisson, Paris An vii (1798).

Dumesnil (1713-1803),[70] entrambe attrici alla Comédie-Française, nelle quali ricordi di vita personale e professionale si intrecciano con riflessioni sull'arte drammatica.

All'impostazione pedagogica del testo salfiano concorre, senza dubbio, il ruolo prioritario assegnato alla cosiddetta "pronunciazione visibile", ossia alla mimica dell'interprete. Secondo l'approccio lessinghiano, poi ereditato da Engel, dal momento che le passioni si manifestano a livello somatico, l'attore può riprodurle sulla scena anche solo imitando i segni esteriori dell'affetto in questione.[71] In questo modo, *in primis* l'interprete si sottrae all'accusa di immoralità, cadendo ogni possibile sovrapposizione tra i suoi sentimenti e quelli del personaggio. In secondo luogo, la riuscita della *performance* non risulta più vincolata al genio individuale, ma legata allo studio e all'esercizio. Bisogna tenere presente che Salfi si trovò a scrivere il trattato *Della declamazione* in un'epoca in cui aveva già perso di attualità il dibattito tra emozionalisti, di cui si era fatto partigiano Sainte-Albine, autore de *Le Comédien* (1747), che vedeva come cardini della recitazione l'*esprit*, il *sentiment* e il *feu*, e gli antiemozionalisti che, legittimati dal retroterra filosofico burkiano,[72] propugnavano la necessità di un distacco dai sentimenti del personaggio. Pur manifestando un certo eclettismo in materia, che lo porta a concedere

[70] M.-F. Marchand Dumesnil [ma C.-P. Coste d'Arnobat], *Mémoire de Marie-Françoise Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hyppolite Clairon; Suivis d'une Lettre du célèbre Le Kain, et de plusieurs Anecdotes curieuses, relatives au Théâtre Français*, Dentu; Carteret, Paris An vii (1798).

[71] 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 […]», G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975, p. 22.

[72] Nella quarta sezione di *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757), recensito nel 1758 sulle pagine della «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» (rivista animata, tra gli altri, anche da Lessing), Edmund Burke evidenziava la stretta interdipendenza tra corpo e anima; da tale constatazione faceva discendere la possibilità per il corpo, spinto a un certo movimento, di provocare il prorompere della passione corrispettiva a quell'espressione anche nell'anima.

ampio spazio al ruolo del genio e al potere del sentimento – esiste «un certo che, che dà l'anima e la vita all'espressione»[73] –, l'impostazione del trattato e la finalità pedagogica sembrano in ogni caso rivelare una maggiore propensione per le prospettive assunte dagli antiemozionalisti, nei quali Lessing ed Engel si inseriscono.[74]

Nella sua analisi della *pronunciazione visibile* Salfi, come già accennato, chiama in causa, per illustrare le diverse passioni e la loro gestualità corrispondente, una grande mole di citazioni letterarie, che vanno da Dante a Shakespeare, da Ariosto ad Alfieri, scelte in funzione della loro potenzialità drammatica, della loro capacità di generare immagini mentali:

> Infiniti quadri essi pur ci presentano di diversi caratteri e passioni dagli uni fedelmente narrati, dagli altri vagamente imitati, e tutti tratteggiati dalle espressioni più proprie e significanti. Erodoto, Tucidide, Senofonte, Sallustio, Tito Livio e Tacito, siccome Omero, Ovidio e Virgilio tra gli antichi, e Dante, l'Ariosto e il Tasso, fra i moderni, infiniti modelli ci somministrano di passioni che hanno veramente esistito, o che sono state artificialmente ideate. Noi ne abbiamo dato alcun saggio con gli esempi, di cui ci siamo finora giovati per determinarne alcune espressioni.[75]

Uno spazio privilegiato viene assegnato a Dante che, come efficacemente espresso nelle pagine del *Ristretto*, è considerato da Salfi alla stregua di un pittor poeta: «I quadri di Dante non sono mai tanto notabili, che quando caratterizza i suoi personaggi e le loro passioni. Direbbesi che le sue frasi hanno qualche cosa di magico. In poche parole egli disegna un bel ritratto, e questo ritratto è veramente vivo».[76] Immortali i suoi ritratti di Ugolino, evocato nel trattato per

[73] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 11.3.

[74] Salfi è, tuttavia, lontano dall'elogio dell'attore freddo, estraneo a ogni impeto emozionale (ivi, 22.2).

[75] Ivi, 8.14.

[76] F. S. Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana* cit., I, p. 31.

descrivere il sentimento della disperazione,[77] o quello di Belacqua, chiamato in causa per dare consistenza visiva alla pigrizia.[78]

La categoria gestuale alla quale Salfi, sulla scorta di Engel, dedicava maggiore attenzione è quella degli espressivi, a loro volta declinati in necessari e spontanei, che «mostrano, anziché l'oggetto esterno e la cosa di cui si parla, lo stato interno o la passione di chi ne parla».[79] Se nei primi rientrano l'impallidire, l'arrossire e altri moti involontari come la palpitazione e il tremore, gli spontanei possono invece – ed è qui evidente l'influsso della partizione di Engel tra espressione e rappresentazione – presentarsi come cooperativi, se mettono in scena il desiderio di possesso dell'oggetto amato o di allontanamento/scontro con l'oggetto odiato, o imitativi, se illustrano l'oggetto o il proprio sentire in rapporto all'oggetto. Salfi sottolineava, inoltre, la possibilità di simultaneità tra cooperazione e imitazione, allo stesso modo con cui Engel contemplava la coesistenza di espressione e rappresentazione. Questo si verifica perché il succedersi delle passioni è talmente rapido che alcuni organi reagiscono più lentamente degli altri al mutamento del sentimento e, quindi, mentre una componente è ancora impegnata nella cooperazione, l'altra è già passata all'imitazione. È il caso di passioni che investono le braccia, le gambe, la persona, parti del corpo che, rispetto ad esempio al viso, impiegano più tempo nel passare da una posa all'altra. Le passioni, al pari dei suoni che persistono nell'aria anche quando si è passati al successivo, imprimono la loro traccia fino al dileguarsi definitivo dell'affetto stesso. Il gesto diviene dunque il terreno in cui si può fare conoscenza empirica della natura mista delle passioni.

Un capitolo che illustra efficacemente l'innovatività della prospettiva salfiana è il sedicesimo, dedicato allo *Sviluppo progressivo*

[77] «Ma, più che altrove, egli [Dante] ha descritto lo sviluppo di questa orribile passione in persona del conte Ugolino. La sua postura, la sua occupazione nel rodere il teschio dell'Arcivescovo Ruggieri, le sue parole, i suoi moti, tutto in lui annunzia ed esprime: Disperato dolor che il cor gli preme». F. S. Salfi, *Della declamazione*, 7.29.

[78] Ivi, 7.7.

[79] Ivi, 3.7.

del carattere, nel quale viene sottolineato come ciascuna passione sia soggetta a variazioni qualitative e quantitative: le prime si riferiscono all'innestarsi di una passione nell'altra e determinano l'opposizione tra passioni pure e miste; le seconde riguardano invece il fatto che ogni passione attraversa diversi stadi, che vanno dal principio, alle diverse gradazioni intermedie, fino a giungere all'eccesso, che è l'apice della manifestazione passionale. Se in occasione del contatto tra una passione e l'altra l'attore è chiamato a esprimere una terza passione, frutto della coesistenza simultanea dei due affetti, nel caso della progressione della passione egli deve far corrispondere a ciascuna gradazione una particolare espressione. Salfi sottolinea in ogni caso come la resa di questi passaggi intermedi sia interamente nelle mani dell'interprete, perché si tratta di gradazioni impercettibili, che il poeta è incapace di esprimere attraverso le sole parole: «Or tali passaggi o vuoti intermedi si lasciano dal poeta all'attore, a cui solo appartiene di eseguirli e calmarli, debitamente esprimendoli. Il poeta non vi dà che il passaggio brusco delle idee e de' sentimenti, che, malgrado l'indole contraria che li separa, immediatamente si toccano e si succedono».[80] È dunque alla *performance* che spetta il compito di colmare lo spazio bianco tra le parole e di far seguire al pubblico, attraverso l'esplicitazione dei nessi passionali, delle transizioni tra un affetto e l'altro, il vissuto interiore del personaggio, rendendo così possibile attingere a quell'introspezione, che i romantici rivendicavano di poter ottenere tramite la dilatazione della temporalità, anche nell'ambito della trasposizione scenica.

Salfi, attraverso il tramite di Engel, arrivava in effetti ad acquisire piena consapevolezza della complessità degli affetti, che sfuggono a qualsiasi forma di catalogazione definitiva, come è ben evidente nel caso della gelosia, «un autentico Proteo che non ha mai una forma sua propria e che ad ogni istante ne assume una diversa»;[81] espressione che riecheggia quanto affermato nel *Della declamazione*, dove viene definita «un complesso di più affetti cospiranti insieme,

[80] Ivi, 16.18.
[81] J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 436.

che non pur si succedono rapidamente, ma simultaneamente cooperano».[82] Nell'ambito della letteratura moderna, Salfi assegna la palma della miglior caratterizzazione di tale passione a Shakespeare, creatore del personaggio di Otello, «di cui Voltaire ha tentato una copia nel suo Orosmane».[83] Il parallelo tra i due drammi richiama inevitabilmente la *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1823), il cui primo abbozzo venne redatto da Manzoni, a Parigi, nel 1820: in essa il diverso trattamento della gelosia diventava in effetti il parametro per misurare l'inferiorità di una tragedia classicista, la *Zaïre* di Voltaire, rispetto all'*Otello* di Shakespeare, nel quale l'acme passionale, che si concretizza nell'uccisione di Desdemona, trova legittimazione nel progressivo *crescendo* al quale è sottoposta la passione.[84]

Ancora una volta, tuttavia, Salfi sottolineava come solo con il passaggio dalla pagina alla scena le parole di Shakespeare potessero raggiungere il più perfetto grado di illusione. Tale conquista non è, ovviamente, alla portata di un attore qualunque, ma merito del grande David Garrick (1717-1779), idolo delle scene inglesi e tra i massimi interpreti shakespeariani, reso celebre dal suo gioco pantomimico e dalla sua declamazione naturale. Salfi richiamava infatti, in occasione della descrizione dei silenzi espressivi, che si incontrano «allora che, a vista di chi ascolta od attende la risposta, l'interlocutore si tace, o perché non osa, o perché non dee dire»,[85] un aneddoto, la cui conoscenza venne probabilmente acquisita dal letterato cosentino per il tramite della traduzione francese di Pierre Letourneur[86] – a sua volta riproposta in traduzione italiana da

[82] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 6.15.

[83] Ivi, 7.34.

[84] «Dans Othello, le crime découle naturellement, et comme par son propre poids, de la source impure d'une volonté perverse». A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Riccardi, B. Travi, Mondadori, Milano 1991, p. 98.

[85] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 18.8.

[86] W. Shakespeare, *Othello, ou le More de Venise*, in *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, I, chez la Veuve Duchesne, Paris MDCCLXXVI, p. 126n.

Michele Leoni.[87] Si tratta dell'evocazione della "reticenza studiata" che Garrick esprimeva efficacemente nell'interpretare la parte di Otello, allorché all'affermazione di Iago «*Io mi accorgo che le mie riflessioni hanno alquanto agitato il vostro cuore*», rispondeva «*No, niente affatto*»:

> Garrick ci assicura che in questo momento sentendosi tutto rabbrividire aveva inteso un fremito di terrore in tutta l'udienza; e questo effetto non proveniva certamente dalle parole insignificanti ch'egli pronunciava, ma dalla muta espressione che lo tradiva, e tutta manifestava l'agitazione dell'animo suo.[88]

Il lavoro compiuto sul repertorio delle passioni nell'ambito della scrittura del trattato sarebbe stato determinante anche nella composizione della *Francesca da Rimini*, rimasta inedita fino al 2019, la cui redazione finale risale al 1832, anno della morte dell'autore. La costruzione del personaggio di Lanciotto – inizialmente presentato come sposo affettuoso, poi progressivamente ritratto come preda di una gelosia distruttiva, culminata nella furia omicida, causa della catastrofe finale – rende esplicito il tentativo salfiano di descrivere, senza tralasciare alcuna sfumatura, il percorso interiore vissuto dal personaggio, pur tenendo fermi gli assunti del sistema aristotelico (l'azione non si allontana dalla corte di Rimini ed è costretta nell'arco di ventiquattro ore). È, d'altra parte, proprio la componente somatica della passione che rende manifesto a Lanciotto il turbamento che attanaglia Francesca, travolta dal sentimento per Paolo. Laddove il linguaggio verbale è sottomesso alle convenzioni sociali e si presta facilmente al gioco della simulazione, il gesto e l'espressione, come ben evidenziato dalle parole di Lanciotto, diventano gli spazi privilegiati per penetrare la «tempesta interna» dell'altro:

[87] W. Shakespeare, *Otello, o il Moro di Venezia, tragedia di G. Shakspeare, recata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, Per Vittorio Alauzet, Firenze, 1814, p. 124n.

[88] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 18.9.

Più che il tuo dir, quel che ti sta sul viso
Pallor di morte, e quel represso a stento
Tuo palpitare, e l'incerto tuo sguardo,
E più l'accento del dolor, che fanno
Palese appieno la tempesta interna
Che tuo malgrado ti agita, e ti abbatte.[89]

Come Salfi scriveva nel trattato, in effetti, «I soli che si abbandonano a tutta la libertà dell'espressione sono i pari di condizione, o quelli che tali renda la forza della passione. […] L'amore vero adegua le condizioni; e lo stesso può dirsi di tutte le passioni violente che più non conoscono modi e riguardi».[90]

[89] F. S. Salfi, *Francesca da Rimini*, in M. Esposito, *La* Francesca da Rimini *di F. S. Salfi con il testo inedito* cit., ii, 4, vv. 179-184, p. 76.
[90] F. S. Salfi, *Della declamazione*, 17.11-17.12.

Nota al testo

Il presente volume ripropone, in una versione rivista e aggiornata, l'edizione digitale del trattato, da me pubblicata nel 2018 sul portale digitale dell'OBVIL (Observatoire de la vie littéraire) di Sorbonne Université.[1] Il lavoro, frutto della mia tesi magistrale, elaborata nel contesto di un doppio diploma tra Sapienza Università di Roma e Sorbonne Université,[2] è stato inserito nel progetto *Historiographie théâtrale comparée à l'époque moderne*, nato, sotto la direzione di Andrea Fabiano, con l'obiettivo di produrre edizioni informatiche di

[1] F. S. Salfi, *Della declamazione*, Édition de M. Esposito, OBVIL, 2018, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/salfi_della-declamazione (url consultato il 10/07/2024).

[2] M. Esposito, *Tra la pagina e la scena: l'arte dell'attore nel trattato* Della declamazione *di Francesco Saverio Salfi*, Tesi di Laurea Magistrale in Filologia moderna, Sapienza Università di Roma, Roma 2017.

testi italiani editi tra il 1715 e il 1897 relativi alla storiografia teatrale e allo studio delle pratiche attoriali, dal *Della tragedia antica e moderna* di Pier Jacopo Martello fino a *I comici italiani* di Luigi Rasi.

Un codice manoscritto autografo del trattato, articolato in due parti, è stato rinvenuto presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, nel *corpus* delle *Carte Salfi*, con collocazione Ms. XX. 43 (I-II). La prima parte è costituita da 89 carte numerate; la seconda parte non è rilegata. Insieme al Ms. XX. 43 (I) è conservato un manifesto a stampa di grande formato che riproduce l'*Art du comédien. Principes Géneraux* di Aristippe Félix Bernier de Maligny, risalente al 1819. All'interno del Ms. XX. 43 (II) troviamo invece una sezione intitolata *Selva per la declamazione*, corrispondente alle carte 120-150, nella quale Salfi annota citazioni utili per la scrittura del trattato.

L'edizione riproduce il testo della prima e unica stampa integrale, eseguita nel 1878 presso lo Stabilimento Tipografico di Androsio di Napoli, e curata dal pronipote dell'autore, Alfonso Salfi.

Le note del curatore, la lettera prefatoria e i cenni biografici preposti al testo sono stati espunti.

Nel riprodurre il testo ho adottato una grafia conservativa. Gli unici casi in cui sono intervenuta sono i seguenti:

– gli accenti sono stati regolarizzati secondo l'uso moderno;

– 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, tra cui quelli segnalati nell'*Errata corrige* dell'edizione del 1878;

– in caso di oscillazione, si è proceduto all'uso di una grafia uniforme (es. *Shaskepeare* > *Shakespeare, Garrik* > *Garrick*);

– nelle citazioni dialogiche sono state sciolte le abbreviazioni dei nomi dei personaggi tragici (es. Cre. > Creonte).

Della declamazione

Introduzione

Saggio storico della declamazione – Sua origine e sviluppo presso i greci e i romani – Suo risorgimento in Italia – Suoi progressi in Francia, Inghilterra, Alemagna – Scrittori teoretici di quest'arte.

[Intro.1] Comune ufficio delle arti belle è la imitazione della natura; ma in ciò fare ciascuna però si limita all'uso di quei mezzi acconci e propri, che intendono ad uno scopo particolare. Per lo che un medesimo oggetto viene ora imitato da una col canto o col suono, da un'altra co' colori; da questa con gl'intagli e rilievi, da quella co' moti e con gli atteggiamenti. La facilità, l'occasione e l'attitudine, che l'uomo ha dovuto esperimentare nelle diverse e successive circostanze, per le quali è passato, per non usare anzi gli uni che gli altri, debbon determinare l'origine, l'anzianità, lo sviluppo ed il progresso d'un'arte rispetto alle altre. Or se di tutti i mezzi che le arti maneggiano, i più pronti, i più facili ed i più propri e spontanei sono quelli che impiega

la declamazione, la quale del linguaggio, della voce e del gesto propriamente si vale, noi dobbiam dire che la declamazione fosse stata la prima a nascere ed a spiegarsi fra le altre arti sorelle.

[Intro.2] Il bisogno indusse da prima l'uomo ad imitare; ed imitando ogni specie di suoni, egli apprese a parlare. La stessa natura lo aveva a questo fine consacrato siffattamente, che anche, senza altra utilità, egli avrebbe ancora parlato per solo desiderio innato ed instancabile d'imitare. Sotto questo rapporto l'uomo è un naturale contraffacitore di quanto ascolta e di quanto vede; egli non può ristarsi dal rifare quel che altri fa. Noi ne abbiamo una pruova continua nella storia naturale de' fanciulli, che quella esprime più o meno del selvaggio o de' primi uomini. E sotto questo punto di vista l'uomo più colto ed incivilito non è dal selvaggio e dal fanciullo punto diverso. Quindi è l'efficacia dell'esempio. Ed Aristotele, che più di tutti avea de' suoi tempi compreso la forza di questo principio e l'importanza della sua conseguenza, pose l'uomo al di sopra della scimmia, riguardandolo come l'animale imitativo per eccellenza.

[Intro.3] Sentendo adunque a un tempo il bisogno, il vantaggio ed il diletto d'imitare, o di esprimere con la voce, con la figura e col gesto tutto quello che, col mezzo de' sensi, nella sua immaginativa primamente si dipingeva, egli si pose ad imitare ed esprimere con una forza particolare quegli obbietti e quei fenomeni, che una particolare impressione e sensazione facevano sopra di lui. Egli trovò nella natura fisica esempli e modelli per cantare, per danzare e per dipingere, e per l'ordinario si pose ad imitarli tutti ad un tempo. In questo senso può dirsi che la danza, la pantomima, il canto nacquero quasicchè tutte contemporanee, o andarono nella loro infanzia lungo tempo indivise, giovandosi l'una dell'altra a vicenda.

[Intro.4] Ma in questa prima epoca esse non erano se non indistinte, confuse, identificate, e la sola prima che si distinse e spiegò fu l'arte speciale della declamazione, che, tutte comprendendole da principio, si venne, limitando in progresso di tempo, ad imitare particolarmente la natura morale, e quindi a contraffare quelle persone più segnalate, quelle azioni più importanti, quegli avvenimenti più celebri, che più meritassero di essere per comune istruzione o diletto

rammemorati. Pare dunque che i fasti degli Dei e degli Eroi, e le virtù ed i vizi più insigni degli uomini, che si volevano volgarmente commendare o vituperare, esser doveano l'argomento ordinario di coteste prime imitazioni.

[Intro.5] Tale è stato l'oggetto delle antiche feste civili e religiose de' popoli, delle quali pur si conservano alcuni tratti nelle moderne liturgie. Il sacerdote che rendeva gli oracoli del suo nume, contraffacendone il tuono ed il contegno, non era a buon conto se non un imitatore del suo nume, ch'egli rappresentava.

[Intro.6] Gli antichi storici ci hanno pure tramandato la descrizione e la origine di tali feste, le quali non erano che la solenne rappresentazione di simili avvenimenti religiosi o civili. La danza o pantomima, che eseguivano gli abitanti di Delo, detta *Gru*, e che i villani anco ripetevano a' tempi di Luciano, esprimeva la memoria del laberinto di Creta, di Arianna e di Teseo. Simile rappresentazione pur celebravano i Romani nel giorno detto da loro *nonae caprotinae*, con danze ed altri giuochi, imitanti la vittoria riportata sopra i Latini per opera di Filotide e delle altre schiave compagne. Gli stessi Romani pur festeggiavano il ratto delle Sabine, proclamando *Talasio*. I misteri eleusini, le orgie di ogni fatta e di ogni tempo, il culto liturgico di ogni religione sono in tutto rappresentazioni più o meno esatte di quegli avvenimenti solenni, che massimamente interessano quelle genti, che ne conservano la ricordanza. La storia antica e moderna è tutta ripiena di siffatti esempli.

[Intro.7] È questo, secondo me, il primo embrione della teatrale declamazione. I primi teatri furono dunque i templi, e i sacerdoti i primi declamatori, ed anzi i maestri della prima declamazione. Dalle azioni sacre e liturgiche (ed erano tali tutte le antiche feste civili) si vennero spiegando i primi saggi della declamazione drammatica, la quale di semplice e monologica, ch'era da principio, divenne di più in più complicata e dialogistica, e migliorata a tal segno, che formò la delizia ed il pregio delle genti più incivilite e più colte. Di fatti, la tragedia di molto avanzata e perfezionata rammentava tuttavia le memorie delle feste di Bacco, dalle quali ripeteva la origine. I primi tragèdi o comèdi non erano se non meri declamatori, i quali

si esponevano al pubblico siccome i *ciclici*, per contraffar qualche persona o memorabile o ancor vivente, il cui modello fosse degno d'interessare gli spettatori. Così da un semplice inno festivo cantato ad onor di Bacco s'immagina e si esegue progressivamente il monologo, il dialogo, il dramma; e così da Tespi si arriva ad Esopo ed a Roscio, e la declamazione teatrale dispiega alfine tutta la sua pompa e la sua maestà.

[Intro.8] Gli effetti maravigliosi, che quest'arte produsse nei più bei tempi della Grecia e di Roma, e il gusto e l'interessamento, che i greci ed i romani costantemente mostrarono per gli spettacoli teatrali, debbono più che altronde farci arguire, quanta fosse quest'arte, e quanto lo studio per bene apprenderla ed esercitarla. Nella Grecia furono per l'ordinario gli stessi autori, che declamavano al pubblico i propri drammi: li declamarono Eschilo ed Euripide, e gli avrebbe pur Sofocle declamati, se la natura non gli avesse niegato l'organo e la forza necessaria a ben riuscirvi. Ed i greci, e gli ateniesi principalmente, non eran gente da prendere a gabbo in materia di finezza di gusto per tutto ciò che alla bella imitazione si apparteneva. La verità e la bellezza originale, che i monumenti superstiti delle arti loro tuttavia ci conservano, più che altro ci debbon render certi di quanto pregio esser dovesse la teatrale imitazione presso un popolo, che in altri generi l'aveva a tal segno perfezionata. Le attitudini, le figure, i gruppi maravigliosi delle statue greche, sono per noi gli argomenti più luminosi della eccellenza, cui doveva esser giunta la declamazione teatrale presso quella nazione. E perciò i mimi, gl'istrioni e i declamatori d'ogni maniera con ogni diligenza indefessamente la studiavano; né sdegnavano di ragionarne i più gravi filosofi, come Socrate, Platone, Aristotele e Luciano; e di apprenderla dagli stessi istrioni gli oratori più insigni, sì come l'apprese Demostene dal vecchio Triasio, che lo dispose e lo confortò a diventare il prodigio della greca eloquenza. Perciò non è da stupire se a tali principî corrispondessero per l'ordinario gli effetti della teatrale declamazione. La rappresentazione delle Eumenidi di Eschilo operò sì fattamente nell'animo di molte femmine da farle andar sconcie del germe di che eran gravi. Merope facea palpitare gli spettatori,

allorché si accingeva ad uccidere il figlio fino ad obbligare alcuno ad avvertirnela in tempo. I Greci prigionieri in Siracusa talmente commossero, declamando i vincitori, che ne ottennero la libertà. E se gli Abderiti nel loro delirio febbrile declamavano l'*Andromeda* di Euripide, era in gran parte dovuta all'arte di Archelao che l'avea declamata prima con forza straordinaria.

[Intro.9] La stessa arte e lo stesso gusto passarono a Roma, e i romani se non superarono i greci in questo genere, gli emularono certamente come in tanti altri. Cicerone, Luciano e Quintiliano ci hanno lasciato molte pruove dell'eccellenza, alla quale si era innalzata quest'arte presso i romani. Il solo Roscio, che meritò l'ammirazione di tutta Roma e l'amicizia di Cicerone, benchè fosse a tutti gli artisti superiore, basta a farci comprendere quanto fosse l'arte sua conosciuta ed apprezzata universalmente. Il solo gesto muto emulava talvolta il linguaggio più eloquente e più vario. I pantomimi fecero dire ch'essi parlavano con le mani e con le dita e con lo stesso silenzio, sicchè potevano servire d'interpreti a' barbari, che non intendevano la loro lingua. E perciò non dee far maraviglia se lo stesso Nerone dava tutta l'opera sua ad imparare ed esercitare quest'arte, e, deposta la insegna cesarea, non isdegnava di comparir sulle scene sotto la divisa di attore; così i pantomimi più insigni giunsero ad avere emolumenti straordinari, e ad essere stimati nel pubblico assai più che i senatori, e talvolta divisero Roma in più parti, che sostenevano il merito d'Ila o di Pilade suo maestro, come altra volta seguivano il nome di Mario o di Silla.

[Intro.10] Cadono con l'impero romano tutte le arti, e fra le loro ruine si perde ogni arte drammatica e pantomimica. La lingua latina si spegne del tutto, e con essa si perde ogni comunicazione fra il tempo ch'era preceduto e quello che sieguì. E perciò riesce ancora difficilissimo, anzi impossibile, il conoscere quali fossero certe maniere e pratiche di queste arti, che dagli antichi si esercitavano, siccome riguardo all'armonia della lingua, al tuono della declamazione, al canto o alle note di questa, all'uso delle maschere, alla divisione ed esecuzione sincrona della declamazione, ed al pantomimo dello stesso dramma. Non potendo tali cose scriversi e tramandarsi alla

posterità che col mezzo della tradizione, e questa, trovandosi interrotta, e quindi ignorata, non potè più per mancanza di esempi e di modelli comunicarsi ed apprendersi. Ed i pochi tratti allusivi, che di qualche scrittore di quei tempi ci rimangono, non servono ad altro che al perditempo degli eruditi, i quali senza pruove più chiare si affogano su tali ricerche in vane ipotesi e ridicole conjetture. Forse per tutto quel tempo d'ignoranza, di barbarie e di distruzione non rimase altro dell'antico che qualche vestigio delle farse *atellane* e l'uso di qualche maschera, che la plebe pur sempre ritenne, che diede l'origine all'*arlecchino* e ad altrettali caratteri mimici, di cui ogni paese d'Italia vanta il suo proprio. Rinascono finalmente le lettere e le arti verso il secolo XI e XII, e l'arte drammatica e la declamazione particolarmente sono le più tarde a rialzarsi e rimettersi a livello delle altre. Si era intanto migliorato il genere delle farse, e queste diedero luogo ad un genere di maschere e d'improvviso, che i soli italiani conobbero e praticarono, a differenza di tutte le altre nazioni, che assai tardi cominciarono ad imitarli. E sino ai nostri tempi è invalso questo costume di gare all'improvviso sopra un soggetto qualunque appena disposto e sceneggiato; e molti commedianti si distinsero in questa pratica, la quale nell'atto che richiedeva talento e distrezza non ordinaria, non poteva pur mai toccare quella perfezione che presuppone la perfezione del dramma, e lo studio e l'apparecchio conveniente degli attori, che debbono rappresentarlo.

[Intro.11] Siccome dunque da una parte giovò quest'uso a sviluppare e addestrare l'ingegno e l'arte del commediante italiano, così dall'altro canto nocque non poco all'introduzione e al gusto della vera drammatica e della buona declamazione. La buona commedia rinacque in Italia verso la fine del secolo XIV; ma non trovò né attori né spettatori per apprezzarla. Il XV secolo non ci offre che sacre rappresentazioni della passione di Cristo, e delle vite de' martiri e degli anacoreti; e spesso si vedevano per le chiese, convertite in teatri ed uomini e demoni ed angeli e bestie, che dialogizzavano fra loro con quella edificazione, che tali spettacoli dovevano partorire. Or quale doveva essere la declamazione conforme a tali soggetti e caratteri, a' quali doveva principalmente servire? Appena nel secolo XVI alcuni

accademici, o per mero divertimento, o per gusto speciale cominciarono a rappresentare or in una, or in altra città qualche dramma regolare, o dall'antico tradotto, o sull'antico modellato. Così fu veduto ancora qualcuno far le parti di autore e di attore insieme; e v'ha chi ha lasciato scritto di Angelo Beolco, altrimenti detto il *Ruzzante*, aver superato Plauto componendo le sue commedie, e Roscio rappresentandole. La tragedia era pur nata ne' principî di questo secolo con la *Sofonisba* del Trissino, comparsa verso il 1520. Un certo Sebastiano Clarignano da Montefalco commediante avea recitato l'*Orbecche* di Giraldi Cinzio, avanti che fosse pubblicata con le stampe nel 1541. Ma questi tentativi e barlumi dell'arte non iscuotono il gusto per le improvvisate e per le maschere del tempo. Nel principio del secolo XVII dobbiamo qualche regolarità teatrale al commediante Flaminio Scala, detto *Flavio*, che, trovandosi a capo di una compagnia comica, fece stampare nel 1611 i suoi così detti *Scenarj*, con l'argomento di ciascuna scena da improvvisare, giovandosi alquanto delle buone commedie conosciute a' suoi tempi. Si erano pure su le scene introdotte le donne, le quali aveano preso il luogo di giovanetti, che prima ne sostenevano, o piuttosto ne usurpavano le parti, con uno scandalo maggiore di quello che si voleva evitare. E, malgrado l'ordinario improvviso, si vide pur recitare alcuna buona commedia o dramma più o men regolare, come il *Pastor fido*. Ma infelicemente s'introdusse in questo secolo il genere tragicomico degli spagnuoli, il quale se da una parte arrestò i progressi dell'arte drammatica, concorse però dall'altra a dare qualche vivacità e dignità alla declamazione. Di fatti si distinsero moltissimi commedianti italiani, e le corti straniere, specialmente quelle di Francia e di Vienna, cominciarono a provvederne i loro teatri; e furono celebri i nomi di Pietro Maria Cecchini, detto il *Triffellino*, protetto dall'imperator Mattia, e di Niccolò Barbieri, cognominato *Beltramo*, e Giov. Batt. Andreini, detto *Lelio*, beneficati da Luigi XIII; i quali tutti, e qualche altro erano letterati e dottori, e principalmente per le parti di arlecchino celebrati.

[Intro.12] Verso la fine del secolo XVII i buoni attori eran quasi per mancare del tutto, allorchè risorge la compagnia di Francesco e

di Agata Calderoni, detti *Silvio* e *Flamminia*, nella quale si distinse Pietro Cotta romano, detto *Celio*, uomo di rara probità, e perciò nemico di quel genere di licenza, che dominava i teatri di quei tempi. Per opera di questo saggio attore si vide su le scene, dopo il *Pastor fido* del Guarini e *l'Aminta* del Tasso, la buona tragedia italiana, e l'*Aristodemo* del Dottori fu la prima che fosse rappresentata. Si rappresentarono pure le migliori tragedie di Corneille, di Racine, tradotte in Bologna ed in Roma. Ma Cotta lasciò il teatro, ed il suo esempio non fu seguito fra gli altri attori se non da Luigi Riccoboni, il quale abbastanza istruito nell'arte sua, e confortato da' dotti del suo tempo, e particolarmente dal Conti e dal Maffei, fè gustare e applaudire la *Sofonisba* del Trissino, la *Semiramide* del Manfredi, *l'Edipo* di Sofocle, tradotto dal Giustiniani, *l'Ifigenia* del Rucellai, le tragedie di P. I. Martelli, e finalmente la *Merope* del Maffei. La sola semplicità di questa tragedia ci farebbe conjetturare quanta dovesse esser l'arte di quelli, che la declamavano per ottenere l'approvazione e l'interessamento di un pubblico, non ancora assuefatto a quel gusto, anzi degenerato e guasto da un gusto del tutto falso e ridicolo, che lo aveva fino allora predominato. Lo stesso Riccoboni ci assicura che in dieci anni di lavoro la buona tragedia parve stabilita ne' teatri di Venezia e di Lombardia. Ma ad onore insieme ed a danno d'Italia, tanta fama ch'ei si aveva acquistata con la sua arte, lo fè chiamare dal re di Francia a Parigi, dove co' migliori commediantj, che seco menò, fè gustare ed applaudire la bella declamazione italiana, che d'allora si venne ognor più degradando fra noi, a misura che si venne nella Francia avanzando.

[Intro.13] Non cessò per questo il Riccoboni, assistito e secondato dalla sua coltissima moglie, Agata Calderini. Egli fece osservazioni, paragoni e trattati sull'arte del commediante; ma la sua opera giovò più agli stranieri che ai suoi nazionali, i quali o neglessero o disprezzarono ciò che gli altri ne appresero e ne emularono. E noi veggiamo da quella epoca in poi migliorarsi l'arte teatrale in tutti i paesi, e nell'Italia mostrarsi retrograda o stazionaria. Tutte le altre nazioni, che l'hanno conosciuta assai più tardi di noi, si sono come largamente compensate di questo ritardo, ed hanno fatto progressi

straordinari in questa linea. La Francia fu la prima, fra tutte, a distinguersi. Il genio di P. Corneille e di Moliere quello svilupparono di Baron, che col cominciare del secolo XVIII imprese a riformare, anzi creò la grande e bella declamazione teatrale. Fino a quel tempo, o non esisteva in Francia, od era, come altrove, incolta, triviale, plebea. D'allora può dirsi fondata in Francia una scuola, che, malgrado le sue vicende, a forza di tradizioni e di esempi, si conserva e si ammira costantemente. Essa vanta la Champmeslé, allieva di Racine, e qualche volta sua consigliera, la Couvreur e le Kain, che pur tanto concorsero a fare ammirare le tragedie di Voltaire, e così pure la Clairon, la Dumesnil, e tutti quegli altri che si mostrano tuttavia capaci e solleciti di emularne l'ingegno e lo studio. Seguendo la storia dell'arte drammatica in Francia, noi possiam dire che gli attori hanno fatto a gara con gli autori per l'un l'altro distinguersi; e talvolta è rimasto in forse, se il merito del dramma sia più d'attribuirsi al declamatore o al poeta. E gli attori, ch'erano o sono altrove limitati al divertimento e al disprezzo del pubblico, sono qui apprezzati e distinti come tutti gli altri artisti, che per la loro eccellenza hanno meritato la comune ammirazione. Io non parlo di quelli che a' nostri dì si distinguono; e, senza qui esaminare se abbiano raggiunta o alterata la perfezione di quelli che gli hanno preceduti, mi contento soltanto di dire che con la propria esperienza ho più volte provato gli effetti reali dell'arte loro, e quali che siano i difetti delle persone, o della scuola, o della nazione, o del tempo, tutti più o meno annunziano lo studio teoretico e pratico, che i migliori ne hanno fatto, e quello che dovrebbero e potrebbero fare tutti quegli altri, che volessero nobilmente emularli.

[Intro.14] Ed hanno cercato e cercano tuttavia di emularli le genti più colte di Europa. Il teatro e l'arte di Shakespeare ha grandemente giovato a promuovere la teorica e la pratica in Inghilterra. Questa si gloria di molti abilissimi attori; ma ha tutti di gran lunga sorpassato il famoso David Garrick. Egli avea lavorato più drammi, alcuni col poeta Colman, ed altri da sè solo; ma il merito di attore fu di molto superiore a quello di autore. Troppo si è parlato degli effetti maravigliosi ch'egli produceva sull'animo de' suoi spettatori.

Niuno più di lui ha fatto sentire la forza e il terrore delle tragedie di Shakespeare; e gli onori che l'Inghilterra gli rendette alla sua morte, mostran quanto quella nazione avesse in pregio e l'arte e gli artisti, che, come Garrick, seppero esercitarla.

[Intro.15] Cerca pur di emularla la Signora Cibber; e prima di questi si erano ancor segnalati vari altri attori ed attrici, come Elena Guyn, detta la *Nelli*, tanto cara a Carlo II, Ofields, Quins, Davesport, Marshall, Bowtel, Betterton, Ley ecc.; di modo che possiam dire che la declamazione inglese, malgrado le vicende dei tempi e dell'arte, non ha avuto in certe epoche di che invidiar la francese.

[Intro.16] Lo stesso gusto, benchè più tardi, si è pure introdotto nell'Alemagna. Le buone tragedie che vi sono state prodotte, e specialmente la energia ed il calore di quelle di Schiller, dovevano eccitare la passione e il talento degli attori a ben declamarle; e molti nomi celebri in questa linea si vantano ancora da quella nazione. Ma par ch'ella stimi principalmente il talento e la maniera di Ekhof, la cui pratica ha meritato di confirmare in molte parti la teoria di Engel. Lessing ed altri dotti ammiratori dell'arte teatrale hanno pur commendato altri attori ed attrici in quegl'incontri, ne' quali più spiccava il loro talento; ed è questa una pruova evidente della stima dell'arte, e della perfezione del gusto, col quale si apprezza e si pratica.

[Intro.17] L'Alemagna, l'Inghilterra e la Francia sono oggi le tre nazioni, che si disputano in questo aringo il primato e la palma. Ciascuna però ha adottato de' principî e degli usi analoghi alla propria indole, ed ha per conseguenza la sua propria scuola, che gli stessi poeti hanno in certo modo fondata e determinata col genere dei loro drammi. E siccome questo è molto libero e qualche volta licenzioso nell'Inghilterra, la declamazione, che gli tien dietro, spazia anch'essa liberamente pei campi della natura, e spesso discende dal sublime e dal grande, al volgare ed al piano nella medesima situazione. La tragedia francese, se alcuna volta non tocca il sublime delle inglesi, non mai scende sì basso, e sempre si tiene sulla stessa linea alquanto uniforme di decoro e di nobiltà. La tragedia in Alemagna ha piuttosto seguito il genio della inglese, e per l'ordinario si diletta ancor

più del genere semplice e famigliare. Secondo questi tre modelli si dee distinguere il carattere proprio della loro declamazione. Non è questo il luogo di pronunciare chi di loro meriti in questa parte la preferenza. Io noto soltanto che ciascuna vanta la sua scuola particolare, e si studia di esaltarne e promuoverne la pratica, i principî e gli effetti, e che questa gara nazionale suppone ad un tempo ed accresce la perfezione dell'arte, ch'esse professano.

[Intro.18] Ora qual parte prende l'Italia in questo nobile aringo? Ancorché fosse stata la prima a conoscere ed insegnare alle altre nazioni quest'arte liberale, come le altre tutte, ancorchè nel teatro e nella scuola degli italiani l'avesse appresa e provato Moliere, che fu il maestro di Baron, e quindi il fondatore della buona declamazione francese, ella è rimasta al disotto del livello delle altre. Non è per questo che su' teatri d'Italia non sieno comparsi a quando a quando degli attori capaci di provare quel che può la natura, priva dell'arte che la sviluppi e la governi. I nomi di Patella, di Zanerini, di Andolfati ed altri provano sempre quale è stata, e quale può essere la declamazione in Italia, se attori capaci di rinnovare il merito de' Cotta e de' Riccoboni, uniscono lo studio alla pratica, e la scuola al teatro. La natura in questo genere ha particolarmente favorito gl'italiani, a paragone delle altre nazioni, avendo loro dato voce armonica e melodiosa, e facilità e ricchezza di espressioni, e nobiltà ed eleganza di modi; il perchè tanta gloria si potrebbero impromettere dal loro impiego, quanta maggiore sarebbe la loro vergogna, se questi doni trascurassero della natura.

[Intro.19] È già pur qualche tempo che tali idee si sono svegliate in più parti d'Italia. Le tragedie di Alfieri hanno comunicato apertamente all'animo degli attori e degli spettatori quella forza tragica, che sola può farci sentire e conoscere il pregio della declamazione e del teatro. Lo stesso Alfieri tentò, come gli antichi greci tragedi, di declamare le sue tragedie, e di promuovere con la sua pratica il gusto della declamazione, dagli ordinari commedianti ignorata ed invilita. Ed ancorchè non ci avesse dato un egual modello in tutti i generi della espressione nel comporle e nel declamarle, pure raggiunto l'uno si possono pur gli altri più o meno raggiungere per

l'identità de' principi, da cui tutti dipendono, e per quella forza di armonia, che tutti i rami esprime e comprende. Per tali impulsi non solo degli attori, ma ancora di quelli che si dilettano di quest'arte per solo gusto d'esercitarla, hanno sentita e conosciuta la sua innegabile imperfezione, ed hanno procurato, per quanto è possibile, di promuoverla e di migliorarla, secondo i principî ed il fine, che l'arte si dee proporre. E questi sforzi e tentativi, che si sono fatti e ripetuti negli ultimi tempi, hanno sempre più mostrato quello che potrebbe diventar l'arte in mano degli italiani, e quello che tutta volta le manca, per porsi al livello delle altre nazioni in questa linea.

[Intro.20] Ma ciò o non potrà mai ottenersi, o con somma difficoltà e per caso, interrottamente e di rado, se l'osservazione più sagace, e la accurata diligenza, e il criterio più sano non raccolgano gli esperimenti, i tentativi, gli effetti, e, comparandone l'uso e l'impressione, riducano l'arte a regole e principî più o meno determinati, e si formi in questo modo e si sviluppi quel gusto e quel tatto, che il bello dell'arte sicuramente distingua, e ne giudichi fondatamente. Allora l'arte, procedendo da' suoi veri principî, può, sempre più sviluppandoli ed applicandoli, progredire per quella linea che mena alla perfezione. E tutte le nazioni che si sono avvicinate più o meno a questo termine, non hanno trascurato né potevano trascurare questo metodo. La declamazione fu per essa un'arte regolare come la scrittura, la pittura, la musica; e i più grandi filosofi, non che gli artisti più celebri, teoreticamente ne ragionarono, e ciascuna nazione vanta le sue opere e i suoi scrittori. Socrate, Platone ed Aristotele se amplamente non ne trattarono, ne parlarono sempre come di un'arte che meritava di essere insegnata ed appresa secondo i suoi principî e le sue regole. E perciò vi erano fra' greci e fra' latini scuole, esperimenti ed esercizi per apprendere e perfezionare quest'arte. Esistono ancora i titoli che si davano a' maestri che specialmente la professavano. Secondo Aristotele, Glaucone di Theos nella Jonia aveva scritto un trattato su la maniera di declamar la poesia, ma niuno, egli dice, aveva fino a' suoi tempi trattato propriamente della declamazione oratoria. Ed ecco perché si vedevano gli oratori apprenderla dagli stessi istrioni, come Demostene l'apprese dal vecchio Triasio, ch'egli

incessantemente consultava nell'esercizio dell'arte sua. Roscio presso i latini, dagli esperimenti familiari che ne faceva con Cicerone si era indotto a trattarne particolarmente, comparando i vari modi di espressioni equivalenti della pantomima e della eloquenza. Ma niente abbiamo di questa opera, del cui disegno ci parla Macrobio, né di quella di Glaucone, di cui ci parla Aristotele.

[Intro.21] I soli fra gli antichi, i quali ne abbiano trattato, e di cui abbiamo le opere, sono Cicerone, Luciano e Quintiliano; ma Luciano alla sola danza o pantomima si limitò, e Cicerone e Quintiliano della sola pronunciazione oratoria intesero ragionare; di modo che per quanto al loro subbietto particolare importava, alla teatrale declamazione più o meno si riferirono, ma niuna opera di questa materia da' greci e da' latini ci è pervenuta.

[Intro.22] I primi a scrivere fra' moderni, benché tardi, furono gl'italiani. Un certo Ingegneri avea fatto un discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, ma il discorso non corrispose al titolo. Il primo che abbia trattata veramente questa materia si è Luigi Riccoboni, che alla pratica cercò pure di unir la teorica, e scrisse e pubblicò con le stampe in italiano ed in francese diverse operette sull'argomento, e specialmente i sei capitoli su l'*Arte rappresentativa*, stampati in Londra sul 1728, e l'*Arte del teatro*.

[Intro.23] Dopo lui, più che gli italiani, le altre nazioni seriamente se ne occuparono; la Francia, l'Inghilterra e l'Alemagna ebbero le loro opere particolari in questo genere. Ha la Francia il *Commediante* di Sainte Albine, e le note e le osservazioni assai più giuste di D'Hannetaire, il *Corso di declamazione* di Larive, le osservazioni della Clairon, della Dumesnil, e il poema sulla declamazione di Dorat ec. ec. Ha l'Inghilterra fra le altre opere il *Garrick*, o gli attori inglesi, e la *Lecture on mimiens*. Ha l'Alemagna l'*Abrégé de principes de l'eloquence du geste* di Loeve, e sopratutto la *teoria del gesto* di Engel. In generale si può dire, che oramai non vi ha scrittore insigne di belle arti che della declamazione più o meno non ragioni. Di fatti, più volte ne ragionarono Diderot *De la poésie dramatique*, e Marmontel e Mercier *Du Théâtre*, e lo *Spettatore* in più luoghi, e Lessing nella

sua *Dramaturgie* e *Bibliothèque théâtrale*, e Sulzer *Théorie generale des beaux arts.* Art.° *geste*. Negli ultimi tempi pur qualche cosa ne scrissero in Italia, fra gli altri, Signorelli e Planelli, ma l'uno non di proposito, e l'altro non con la debita estensione; di modochè potrebbe dirsi che dopo il Riccoboni, che da tutti gli stranieri fu commendato e seguito, niuno principalmente e debitamente ne ha scritto. La lettura e il confronto di tutti quelli scrittori, che ne hanno più o meno trattato finora, e le osservazioni e la pratica de' teatri, che ho potuto esaminare e raccogliere, mi hanno animato a scrivere ad uso degli italiani. A questi io indirizzo particolarmente le mie osservazioni, e della declamazione tragica propriamente intendo ragionare, e spero che i miei compatrioti accolgano di buon grado le mie intenzioni, e che altri, migliorandone l'esecuzione, possano influire più efficacemente alla perfezione di un'arte, che, rinata fra noi, è pur rimasta stazionaria, a fronte delle altre nazioni, che l'hanno imparata da noi, e più di noi migliorata.

CAPITOLO I

Della espressione nel senso più generale – Della declamazione in ispecie, e propriamente della tragica.

[1.1] Ogni essere della natura, essendo dotato di forza o di facoltà propria, opera a proporzione, e genera più o meno al di fuori di certi effetti corrispondenti. Da tali effetti sensibili noi raccogliamo ed argomentiamo ordinariamente quella forza e facoltà, che la natura interna ed invisibile, propria di qualunque essere, costituiscono. Quindi diciamo l'uno più o meno operativo dell'altro, quanto più o meno produce e spiega al di fuori di tali effetti. Or questi effetti presi come indizi della forza, o cagione interna, che li produce, costituiscono nel senso più ampio la *espressione* comune a tutti gli esseri della natura.

[1.2] Questa attività propria di ciascheduno si manifesta progressivamente per tutte le specie organizzate, dal più semplice vegetabile

sino all'animale più perfetto, che noi conosciamo, od all'uomo. Sia la forza superiore, della quale è l'uomo informato, sia la sua organizzazione più estesa e moltiplice, sia la combinazione dell'una e dell'altra, esso genera ed esprime al di fuori assai più che gli altri non fanno. E tali effetti, che noi osserviamo nelle sue esterne modificazioni, che sono pur segni visibili della occulta forza che l'anima, costituiscono la sua espressione particolare, che a differenza della *universale* o *naturale, morale* od *umana* propriamente può dirsi.

[1.3] Questa espressione fu la prima lingua della natura comune a tutti gli esseri più o meno attivi e modificabili, ch'essa comprende. In questo senso parlano e si esprimono tutte le cose non pure animate che inanimate, in quanto i diversi accidenti che al loro stato esteriore successivamente si spiegano, ne annunziano ad un tempo lo stato interno, o l'interno principio che li produce. Il perché non è tutto metaforico quel che i poeti fan dire alle piante ed ai bruti.

[1.4] Questa lingua fu da principio nell'uomo, come in tutti gli esseri inferiori, necessaria e meccanica, siccome è necessaria e meccanica la relazione che lega gli effetti con le cagioni. L'uomo, secondo gli obbietti e le circostanze che operavano sopra di lui, vivendo e sentendo al di dentro ora in una, ora in altra maniera corrispondente, non potea fare a meno di manifestare al di fuori quella interna modificazione, che pur si comunicava e si propagava sino a tutti gli organi esterni, che più o meno ne dipendevano. E questa esterna modificazione generale, simultanea e confusa, che in tutte le parti del corpo si dispiegava, fu da principio la prima lingua che parlassero gli uomini, secondoché erano dalla natura internamente e variamente agitati, e fu perciò detta *naturale* da Platone, ed *istintiva* da altri, e che *primitiva ed elementare* potrebbe dirsi; ed essa fu a un tempo e vocale e pittorica e mimica, in quanto che la persona esclamava e si colorava e si muoveva a un tempo analogamente alle sue sensazioni ed ai suoi bisogni; e così l'uomo si espresse con la voce, col volto e col gesto.

[1.5] In questo primitivo e maraviglioso magistero della natura conviene cercare l'origine, gli elementi, il principio delle lingue, della eloquenza, d'ogni bell'arte, riguardata come imitativa della

natura significante. Nel senso più generale, l'arte altro non fa, che raccogliere ed imitare l'espressioni più vive e più vere della natura parlante, e sul modello delle originali o scarse o inesatte, moltiplicarne e migliorarne delle altre artificiali, che rendono quasi la natura più bella e più perfetta, imitandola.

[1.6] Uno fu dunque l'oggetto comune a tutte le arti, cioè la espressione della natura; e ciascuna arte si distingue per l'indole de' mezzi particolari che adopera. In modo che in ogni imitazione bisogna primamente distinguere l'oggetto imitato, ch'è l'espressione della natura, dall'oggetto imitante, in cui l'espressione artificiale ed imitativa consiste. Questo è tante volte simile, e dello stesso genere che l'imitato, come interviene allorché l'uomo imita o contrasta più o meno il suo simile, parlando e operando alla maniera del modello che si propone. Le prime arti imitative furono quelle, che adoprarono tali oggetti imitanti, che mezzi e stromenti dell'arte rispettiva soglion dirsi; perché erano questi i più ovvi ed i più facili a conoscere e mettere in opera.

[1.7] Da queste arti si passò via via a quelle altre, il cui oggetto imitante non è simile, e talvolta è molto discorde dall'oggetto imitato. Tali sono la scultura e la pittura, che adoprano l'una il marmo e l'altra i colori per imitare alcuni oggetti ed espressioni, che ai colori ed al marmo propriamente non si appartengono. La natura non ci offre uomini formati di pietra o di colori.

[1.8] L'uomo, imitando il suo simile, atteso la varietà di mezzi più o meno distinti, che contemporaneamente poneva in opera siffatta imitazione, si valse in progresso or dell'una or dell'altra specie di tali mezzi, escludendo gli altri, che d'ordinario naturalmente solevano cooperare ad un tempo. In questa guisa non si imitò tutto l'uomo operante, ma, per dir così, alcuna parte di esso. Il canto, la danza, la pantomima sono arti, per dir così, staccate ed astratte dall'arte madre e comune, alla quale in origine appartenevano. L'uomo operante parla e si muove ad un tempo; e noi per interesse di novità e di difficoltà lo facciamo ora solamente cantare, ed ora solamente gestire, e col solo canto o col solo gesto gli facciamo esprimere quello che egli esprime gestendo e parlando insieme. E così a ragione

che si moltiplicavano le osservazioni, gli effetti, gli accidenti ed i tentativi, dividendosi e suddividendosi di più in più i mezzi e gli stromenti delle arti più o meno composte, si divisero e suddivisero le arti medesime; e ciascuna osò mostrarsi accompagnata dalle altre germane, e tentar sola ciò che, senza la cooperazione delle altre, non osava prima eseguire.

[1.9] In questa maniera, raccogliendo, ordinando e imitando or l'una or l'altra parte della espressione generale esclusivamente, cioè ora i suoni, ora i moti, ora i colori, ora i rilievi soltanto, si distinsero e perfezionarono sempre più la lingua ed il canto, la danza e la pantomina, la scultura, la pittura e tutte le altre arti, le quali come specie da questi generi traggono l'origine e lo sviluppo. L'oggetto delle belle arti in generale è dunque l'espressione generale della natura, siccome il particolare si determina dal carattere dell'oggetto imitante, o dei mezzi e de' strumenti che ciascuna arte adopera, per imitare la espressione della natura che si prefigge.

[1.10] Malgrado tutte queste divisioni e suddivisioni, in cui l'arte medesima si vide smembrata, e che pur servirono a perfezionare ciascuna sua parte, di tutte in progresso giovandosi, ella pure si conservò intera qual nacque, e sotto il nome di arte drammatica o comica si comprende. Il commediante o l'attore è quello che imita il suo simile con tutti gli estesi mezzi, con cui questi opera, cioè parlando e gestendo insieme; dimodoché imitando il suo oggetto egli lo imita e ripete siffattamente, quale si suppone veramente accaduto. La sua imitazione è una pretta ripetizione della cosa medesima che s'imita.

[1.11] Tale imitazione drammatica si divise anch'essa in più specie. Gli antichi aveano distinto la *comica*, la *tragica* e la *satirica*, atteso il carattere dell'obbietto e dal subbietto imitato. Noi distinguiamo principalmente la *comica* e la *tragica*, non escludendo i gradi intermedi, che l'uno e l'altro termine, o per eccesso o per difetto possono ammettere.

[1.12] L'arte rappresentativa tragica vien detta comunemente *declamazione* per quella forza non ordinaria che l'attore tragico debbe adoperare parlando. Declamano anch'essi gli oratori aringando;

declamano anch'essi i poeti, specialmente epici e ciclici, recitando al pubblico le cose loro; ma l'impressione particolare che fecero pur declamando gli attori tragici, riuscendo la loro declamazione, e più efficace per l'uso, e più mirabile per gli effetti, e più difficile pel suo magistero, essa venne attribuita alla tragica principalmente. E noi di questa ci proponghiamo di ragionare in ispecie.

[1.13] Quest'arte consiste adunque nel rappresentare adeguatamente la parte degli attori tragici. E qui si osservi, che se declama l'oratore e il poeta, sia che legga o che reciti le cose, delle quali sia pure egli od altri l'autore, l'attore tragico né legge né recita semplicemente la parte sua, ma la pronunzia e l'esprime siffattamente, come se sentisse o parlasse estemporaneamente nel momento che la pronunzia e l'esprime, e come se fosse egli stesso la persona medesima ch'egli imita, e niuna differenza passasse fra l'oggetto imitato e l'oggetto imitante. Come tale egli è propriamente attore tragico e declamatore; e la sua declamazione ha una maniera particolare e propria ne' mezzi ch'essa adopera per conseguire il suo fine; e noi andremo di mano in mano determinando tali mezzi, sicché ne rendano l'esercizio e più regolare e più sicuro.

[1.14] Or, considerandola nella sua totalità, essa adopera ad un tempo i suoni articolati, o le parole ch'ella pronunzia, e tutti i segni sensibili che la fisonomia, il portamento ed il gesto secondo il bisogno le prestano. Il perché le parole si possono riguardare come la materia prima ed estrinseca, sulla quale il declamatore deve esercitare l'arte sua, dandole quella forma che più le conviene per renderla quale debbe essere. Le nude parole, quali si trovano esposte e combinate nel dramma, e finché semplicemente si leggono o si trascrivono, non sono pur anche declamate, e così quali giacciono non hanno ancora ricevuto quella vita e quell'azione che attendono dalla declamazione. E per conseguenza quest'azione e questa vita, che la declamazione dee loro comunicare, è il vero subbietto che noi prendiamo a considerare. Bisogna dunque distinguere le parole come pura materia della declamazione, da' mezzi propri, onde questa si vale per modificarle secondo il suo disegno e il suo fine, e darle la sua forma conveniente; e questi mezzi sono la voce, la fisonomia, il

portamento ed il gesto, ossia tutta l'azione conveniente della persona che parla e declama.

CAPITOLO II

Della pronunciazione vocale – Della grammaticale – Della logica – Della oratoria – Della gesticolazione conveniente.

[2.1] La declamazione, considerata come una specie particolare della pronunciazione, ha molte cose di comune con questa, e non può prescindere da certi principî che questa principalmente riguardano. Per lo che, volendo ben trattare della declamazione in particolare, non possiamo negligere ciò che alla pronunciazione in generale appartiene. Noi diremo adunque di questa ciò che reputeremo al nostro intento più necessario.

[2.2] Di tutte le maniere o parti della espressione generale quella che domina fra le altre, si è la lingua parlata, come quella che, per facilità, per prontezza e per varietà, si presta, più che le altre, ad esprimere quanto il bisogno, l'utilità o il piacere esigono. Ed ancorché l'organo proprio di questa espressione particolare fosse il

vocale, non si scompagna del tutto pur mai dal concorso delle altre parti visibili della persona parlante, le quali con la voce più o meno cospirano ad esprimere la stessa cosa. Quest'arte che alla nuda parola o a' meri segni vocali delle idee e degli effetti aggiunge il tuono, la figura ed il gesto conveniente, si dice propriamente *pronunciazione*.

[2.3] La pronunciazione, impiegando il tuono della voce, la figura del viso, ed il moto del corpo, che più si convengono alle parole nelle quali si esercita, è l'arte di esprimere ed accompagnar le parole con la voce, con la fisonomia e col gesto più accomodato al significato delle parole ch'esprime. Essa può distinguersi in due parti, cioè *vocale* ed *acustica*, in quanto riguarda le parole ed i segni che l'organo della voce pronuncia, e che l'udito raccoglie; e *mobile* e *ottica* in quanto riguarda la figura e i moti del corpo, che *gesti* in generale si appellano.

[2.4] Scorrendo gli elementi che alla pronunciazione vocale appartengono, essi tutti si riducono al suono che *accento* o *quasi canto* volgarmente può dirsi. Questo *accento* può soffrire diversi accidenti: ed il primo consiste nel suono migliore che la nazione dà alla propria lingua che parla, e che accento *nazionale* può dirsi.

[2.5] Ogni dialetto, siccome ogni strumento della stessa specie, ha un suono comune; ma non tutti hanno la medesima qualità o perfezione. Così tutta la nazione adopera un medesimo accento, ma non tutte le province con la stessa esattezza e con lo stesso artifizio l'adoperano. Così l'accento attico era il migliore dei greci, il romano de' latini, siccome oggi degl'italiani è il toscano. Ora tutti gli ordini e le persone che intendono parlare nel modo che posson migliore, debbono approssimarsi a quell'accento ch'è, e si reputa il più perfetto; e questo non s'apprende e s'insegna, se non sentendolo ed imitandolo da chi lo possiede e l'esercita naturalmente.

[2.6] Su questo primo accidente della voce si compongono e diversificano le parole. Ogni parola non è che un tratto di voce più o meno lungo e variamente modificato. Quindi nascono gli accidenti ed i modi, che ne determinano la quantità e la qualità, e quindi si distinguono le vocali, le consonanti e le sillabe, che le parole costituiscono. Una o più sillabe possono comporre una parola; ed

ogni sillaba, sostenuta necessariamente da una vocale, può essere variamente temperata da una o più consonanti che la precedono e la seguono. Ogni vocale ha il suo suono proprio ch'è la prima modificazione o forma elementare, che la voce assume in parlando, ed ogni consonante modifica e determina la stessa vocale, obbligando chi la pronunzia ad articolarla secondo quel temperamento, che le hanno comunicato le consonanti. Or nessuno di questi elementi e de' loro modi si dee trascurare o alterare sia parlando, o leggendo; e ciò l'arte costituisce di ben *vocalizzare* ed *articolare* pronunciando.

[2.7] Ogni parola, composta di più o meno sillabe, una ne distingue fra le altre, la quale fra queste primeggia più risentita per maggior forza di suono. Al suo confronto sembrano le altre meno aperte, meno vivaci, meno sensibili, e più mute, più oscure, più rapide e come destinate a servir quella, che sopra di esse si appoggia e signoreggia. Or questa forza o spinta, per cui la voce più in una, che in altra sillaba si raccoglie e si posa e si eleva, fu detta propriamente *accento* della parola, ed *accentata* la sillaba che n'era animata.

[2.8] Non è perciò che le altre sillabe non abbiano anche esse qualche accidente particolare e proprio, che oltre la differenza della vocale, ne modifichi e diversifichi il suono più o meno sensibilmente. Ma siffatti accidenti sono per l'ordinario così tenui e sfuggevoli, che richiedono un organo vocale ed acustico molto esercitato e squisito per accuratamente percepirli e pronunciarli. E quantunque ogni sillaba abbia il suo accento proprio, che pur concorre a formare l'indole e la bellezza delle parole e della lingua, il solo che usurpa per eccellenza un tal nome è quello che dà alle parole la esistenza e la vita. Senza di esso la pronunzia sarebbe una serie uniforme e monotona di sillabe, i cui tratti o parole non si potrebbero altrimenti distinguere e divisare che per via d'intervalli e riposi, a ciascuna di esse assegnati. Perlocché volendo evitare la confusione e la oscurità del parlare si darebbe, ch'è peggio, in un parlare disarmonico, stentato, nojevole. Questo accento è dunque come la scintilla animatrice, che trae le parole dal caos, e le avviva, le ordina e le armonizza.

[2.9] Dalla collocazione di questo accento si raccoglie eziandio una specie di tempo, che l'arte di ben pronunziare dee pur calco-

lare e distinguere specialmente in certe parole. Perocché le sillabe disaccentate riescono tanto più rapide a pronunziare quanto più sono dall'accento lontane, o dall'accento piuttosto precedute che susseguite. Quindi una parola riesce, a proporzione dell'altra, più rapida e più sfuggevole quanto ha più sillabe disaccentate e continue, e più ancora se queste anzi seguano che precedan l'accentata. Così *amo* è più rapida di *amò, amano* di *amerò*. Quindi pur si distinsero le parole *piane*, le *tronche* e le *sdrucciole* in quanto hanno o possono avere l'accento sulla penultima, ultima od antipenultima sillaba, ond'è *amare*, *amerò*, ed *amano*; e queste ben allogate e distinte rendono la pronunciazione sì varia ed armoniosa, che non v'ha udito, per rozzo che sia, il quale non l'avvertisca e ne goda in ogni genere di parlare, e nella versificazione massimamente.

[2.10] I grammatici hanno chiamato volgarmente questo accento *acuto* per distinguerlo da quello che alle altre sillabe sussidiarie pur si concede, e che *grave* per distinzione han chiamato. Ed alcuni altri più sottilmente hanno lo stesso acuto in più ancor distinto, parendo loro delle stesse sillabe accentate l'una più spiccata, e l'altra più rotonda, sia per la loro natura assoluta e primitiva, sia per la differenza della sede che tiene l'accento nelle parole.

[2.11] Alcune delle lingue moderne, come la francese, hanno pure ammesso l'accento *circonflesso*, che pare un accento dell'ordinario più sostenuto e prolungato. I toscani, o non l'usano affatto o di rado, e poco sensibilmente; sembra però che l'adoprino, anzi ne abusino alcune province d'Italia, come la Puglia, la Calabria, ecc.

[2.12] Avevano tutti e tre questi accenti i latini; e Quintiliano e Cicerone, fra gli altri, ci assicurano, che con le sillabe lunghe e brevi si temperavano. Ma se fossero simili a' moderni chi può asserirlo od indovinarlo? Per quanto si voglia fare uso dell'imperio della tradizione e dell'analogia de' termini pe' quali ella costantemente trascorre, e si filtra e modifica, in un oggetto sì facile a variare ed alterarsi, e dopo sì lungo tempo ed a capo di tali e tante vicende, questa pretesa analogia dee rimanere così sparuta e tenue, che niuna sensibile relazione di somiglianza può farci ragionevolmente arguire. Per la qual cosa quello che possiam dire di certo su tal proposito,

si è che la quantità lunga viene costituita nel volgar nostro dall'accento acuto, e che ogni parola italiana non ne avendo che un solo, non può né pure avere che una sola sillaba lunga; e che per quanto dall'autorità degli antichi raccogliamo, avevano essi quantità ed accenti distintissimi ed indipendenti l'uno dall'altro, e che l'accento si combinava e con la lunga e con le brevi egualmente, rimanendo la quantità pure sempre la stessa, e che più sillabe o tutte lunghe o tutti brevi potevano consistere nella stessa parola.

[2.13] Or come possiamo determinare e distinguere la vera pronunciazione della lingua latina da quella delle moderne, se leggi così opposte ed inconciliabili ne costituivano l'indole e l'armonia, se i nostri accenti e le nostre quantità con gli accenti e quantità loro si paragonino? Ed altronde non potendo noi conoscere ed imitare l'indole nativa d'una pronunciazione se non per mezzo delle sensazioni acustiche, e però dell'esempio e dell'uso, dobbiamo su tal proposito da tali sensazioni, e quindi dall'esempio e dall'uso unicamente dipendere. E siccome tali dati ci mancano affatto, o da' lumi che possiamo raccogliere, tali risultano, che nulla o ben poco possiamo immaginare e sostituire d'analogo tra le lingue viventi e le morte, dobbiamo invece rivolgere le nostre ricerche e la nostra analisi ad apprendere e praticare la pronunciazione e l'armonia della nostra lingua propria, e lasciar quelle che potrebbero anzi tornare a pregiudizio di essa.

[2.14] Ciò che della pronunciazione abbiamo discorso finora quella riguarda che *grammaticale* suole appellarsi, e che propriamente consiste nell'assegnare i suoni propri e genuini a qualunque elemento delle parole. Ma in una serie più o meno lunga di parole noi sentiamo la necessità e la utilità di soffermarci a quando a quando, e di prendere secondo il bisogno più o men di riposo. E perché tali pause giovassero a un tempo a chi parla ed a chi ascolta, furono regolate acconciamente secondo il senso delle parole. Per la qual cosa si distinsero da prima le parti più notevoli del discorso e così via via le meno sino alle più semplici e inseparabili. Quindi il *periodo*, i suoi *membri*, le loro *parti* o *frasi*, ecc. Di tali periodi vien formato il discorso, che pure in parti più o meno lunghe si

suole dividere; onde risultano *capitoli, articoli, paragrafi* ed altrettali divisioni, che tutte di più o meno periodi successivamente compongonsi.

[2.15] Il periodo suole comprendere una proposizione più o meno complessa o composta di altre subalterne, che dalla principale dipendono. Ora queste, che sono più o meno dipendenti, si pronunciano l'una dalle altre più o men distaccate, a misura della maggiore o minor relazione, che hanno con la principale e fra loro. E, non si potendo tali relazioni logiche facilmente ed abbastanza conoscere dal comune de' leggitori, si posero in uso i punti e le virgole; e così, procedendo dal meno al più, si passò dalla virgola al punto-virgola, a' due-punti, al punto e al paragrafo ricominciando da capo, ecc. Così pure si sono introdotti de' *tratti* orizzontali, che uniti al punto, notano un maggior distacco, e quindi richiedono una pausa maggiore. Il distinguere tali distacchi e riposi costituisce la pronunciazione *logica*, perché nota e distingue la separazione e la dipendenza reciproca delle idee, de' pensieri, de' giudizi e de' raziocini, che l'intero discorso compongono.

[2.16] Dalla combinazione di tali accidenti vocali e di tali pause, che alla pronunciazione *grammaticale* e *logica* si appartengono, risulta la pronunciazione *oratoria*, la quale dà un certo suono particolare a certe parole o frasi, secondo il loro ordinario significato, o l'intenzione straordinaria di chi le pronunzia; ed *accento del discorso* potrebbe dirsi. Quindi procedono quei suoni più o meno gagliardi, sostenuti e significanti che confermano ed accrescono il senso delle parole, ed agevolano l'intelligenza di chi le ascolta. E perché dalla varietà e combinazione di tali suoni risulta una certa armonia, che pur conspira allo stesso fine, si diedero ai periodi ed a' loro membri tali incominciamenti, tali cadenze, tali riprese, che, notandone ancor più la consonanza e la correlazione, servivano ad accrescere l'intenzione di chi parlava e l'attenzione di chi ascoltava. Ebbero dunque i loro suoni particolari le virgole, i punti virgole, i punti finali; e i punti interrogativi, dagli ammirativi e dai sospensivi pur si distinsero. E così infinite altre modificazioni e modulazioni si immaginarono e si eseguirono, che accrescendo l'importanza delle parole e delle

sentenze, che si enunciavano, accrescevano a un tempo l'interesse e l'intelligenza di quelli che l'ascoltavano e ricevevano.

[2.17] Tre dunque sono i principî e gli elementi che la pronunciazione oratoria costituiscono: 1.° La natura dell'idea che si enuncia, o il vero senso della parola ci detta il modo onde vuole esser questa pronunciata; 2.° Chi parla spera piuttosto da un tuono che dall'altro eccitare e determinare l'attenzione e l'interessamento di chi lo ascolta; 3.° E finalmente egli prevede che da un certo accozzamento ordinato, progressivo ed armonico di tali suoni ed accenti un certo effetto risulta, che diletta e persuade ancor più, e quindi rende ancor più efficace il magistero de' due precedenti principî. In questo modo percorrendosi un certo numero d'intervalli dal grave all'acuto, e collocandosi gli accenti più tosto in uno che in altro luogo; e quelli adoperandosi più o meno di lentezza, di celerità, di riposo, si formò una specie di modulazione aggradevole, significante, metodica, che maravigliosamente concorse al vero fine ed alla perfezione della lingua, che consiste nell'esprimere e farsi intendere il più che si può.

[2.18] L'accento oratorio, secondo i tre suddetti principî variamente ed acconciamente modulato, prende comunemente il nome di *tuono*, il quale esprime in generale i differenti gradi di elevazione, di consonanza e di accordo, che la voce prende progressivamente nel pronunciare. Esso esprime più particolarmente la relazione ad un termine, a cui la voce vuole e dee corrispondere. Noi diciamo: *Tu non sei in tuono, tu sei fuori di tuono*, come se dir volessimo: Tu non sei in consonanza ed in accordo, tu non rispondi a quella norma, alla quale dovresti rispondere. – Ma qual è questa norma generale che può determinare sicuramente il tuono che la voce ne' vari incontri dee prendere?

[2.19] Primieramente noi possiamo distinguere tre generi di *tuoni*, in cui tutta la pronunciazione oratoria si può dividere. Il primo è il tuono generale del *discorso*, il secondo è quello de' *periodi*, il terzo delle *parole*. Ogni discorso dee avere il suo tuono proprio; ed, in questo senso, esso è più o meno elevato, più o meno grave, più o men grazioso conforme all'indole del subbietto, della persona e del luogo ecc. L'importanza del subbietto, la dignità delle persone,

lo spazio, a cui la voce si deve estendere, debbono determinare il tuono generale del discorso. Questo tuono si modifica, secondo la natura e l'andamento di certi periodi, il cui tuono particolare si va anch'esso modulando siffattamente che non pur ciascuno corrisponda a quello che precede e che segue, ma sempre al primo si riferisca. Così parimenti, modulando il tuono delle parole secondo il loro senso, per quanto tali modulazioni sieno varie e moltiplici, non debbono giammai discordare dal tuono del periodo, a cui le parole appartengono. Quindi risulta dall'accordo di tali tre tuoni una cosifatta armonia, che la pronunciazione vocale rende efficace e perfetta. Noi possiam dire *fondamentale* il tuono del discorso, e questo, per quanto acconciamente si diversifichi da quello de' periodi e delle parole, dee sempre servirgli di appoggio e di regola. E sotto questo rapporto la pronunciazione può divenir viziosa ogni qualvolta il tuono sia falso e discorde; e questo sarà falso quante volte il tuono delle parole non armonizzi e consuoni con quello de' periodi, e l'uno e l'altro al tuono fondamentale del discorso non corrispondano. Ed ecco, secondo noi, il metodo più giusto e più semplice per regolare il tuono della pronunciazione. Così la convenienza delle circostanze vi dà il tuono del discorso, il gusto dell'armonia quello de' periodi, e la forza del senso quello delle parole.

[2.20] Noi non abbiamo inteso di definire il carattere di ciascun tuono considerato in se stesso, e notarli tutti o i principali, come si fa nella musica. Impresa forse impossibile, e finora ridicola; imperocché quanto si è detto e tentato non mira ad altro che a distinguere il tuono grave dall'acuto, il basso dall'alto, il forte dal debole, il lento dal rapido, e l'ottava di ciascheduno. E chi per l'uso non intende il preciso significato e valore di questi termini non si aspetti di meglio intenderli per teorica. Ci siamo quindi limitati ad accennarne piuttosto quelle più generali ed importanti relazioni, che l'armonia della pronunziazione oratoria costituiscono, e sotto questo senso essa non si propone solamente di dilettare, ma, dilettando, accresce col valore assoluto e relativo di ciascun tuono l'attenzione di chi la riceve, e per conseguente il valore e l'importanza delle cose ch'espone.

[2.21] E perché non si prenda equivoco intorno al significato ed all'uso degli accenti e de' tuoni, su di che hanno pur sempre discordato i retori ed i grammatici, noi, riepilogando quanto abbiamo osservato, possiamo conchiudere che l'*accento* non è che quella specie di cantilena, che prende la voce parlando, la quale, variamente modificandosi, comunica un suono proprio e distinto alla pronunzia della lingua, delle sillabe, della parola, ed a ciascuno di tali suoni dà un *tuono* ancor proprio e corrispondente al discorso, ai periodi ed alle parole che lo compongono.

Ora dalla distinzione e dall'uso di questi accenti e di questi tuoni l'arte dipende di pronunciare accuratamente, vuoi leggendo, vuoi parlando. E la pronunzia sarà veramente perfetta ogni qualvolta distingue esattamente, ed acconciamente combina l'accento *grammaticale*, il *logico* e l'*oratorio*. Da queste relazioni bene osservate risulta la proprietà del dialetto, l'esattezza dell'articolazione, l'opportunità della pausa e l'armonia del discorso; e secondo queste tre relazioni, a cui tutte le regole particolari della pronunzia si riferiscono, si dovrebbero esercitare i fanciulli nell'arte di leggere e di pronunciare. Arte, che, parendo pur facilissima e di poca importanza, si trascura del tutto, o, ch'è peggio, si pratica sì viziosa e scorrettamente, che riesce poi quasi impossibile il correggerne le contratte abitudini; e quindi veggiamo degli adulti e de' vecchi leggere e pronunciare sì malamente, che lungi d'interessare, annojano e ributtano chi pazientemente gli ascolti.

CAPITOLO III

Della pronunciazione visibile o gesticolazione conveniente.

[3.1] Con la pronunciazione vocale si unisce pur la *visibile*, che nel moto del corpo propriamente consiste. Il corpo si atteggia e compone acconciamente a ciò che la lingua pronuncia, quindi varia la figura, il colore, l'attitudine e l'andamento, sì che tutti gli organi del corpo col vocale pur si accompagnano e si armonizzano. Non tutti però vi concorrono egualmente, e quelli che fra gli altri primeggiano sono il viso, gli occhi e le ciglia, le mani e le dita. La loro azione si modifica e si accorda siffattamente con l'indole degli accenti, delle pause e de' tuoni, che anch'essa ne distingue, conferma ed accresce non pur il significato e l'intelligenza, che l'armonia e l'importanza. Ed è pur questa spezie di lingua muta e visibile sì naturale e significante che non solo fu la prima lingua, di cui le genti si valsero innanzi che la vocale si fosse abbastanza sviluppata, e che pur sempre con questa

l'adoprano e la congiungono; ma talvolta anche sola con la vocale gareggia, e tenta di esprimere quello che pare alla vocale solamente concesso.

[3.2] La necessità, l'utilità e il diletto sono concorsi egualmente a sviluppare questa parte della pronunziazione che col nome generale di *gesto* viene volgarmente disegnata. E volendo considerarlo nella sua origine, nel suo progresso e nell'uso, noi potremmo ancor ravvisarlo come *naturale* e *nazionale, logico* ed *oratorio*; perocché siccome la pronunciazione vocale, anche la gesticolazione necessaria e comune a tutti gli uomini si caratterizza e si appropria alle nazioni, e serve anche essa a distinguere e notare non pure il senso che l'andamento del discorso. Quindi, secondo questa primitiva e triplice forma, si moltiplicarono e combinarono insieme i gesti, le attitudini e i movimenti delle persone, sicché non v'ha quasi parola, a cui il suo proprio non corrisponda. Ora tutti, servendo allo stesso fine come le parole, ch'è quello d'esprimere e farsi intendere il più che si può, noi crediamo di poterli tutti ridurre alle seguenti spezie, distinguendoli per la loro natura, per la loro origine e pel loro uso.

[3.3] 1.º I primi sono *indicativi*, in quanto accennano semplicemente gli oggetti esterni, siano vicini o lontani, di cui si parla. Gli occhi, la testa, il braccio, la mano possono agevolmente indicare qualunque obbietto, semplicemente indirizzandosi verso di esso. È questa la prima lingua del bambino, che comincia a conoscere.

[3.4] 2.º I secondi possono dirsi *eccitatori*, in quanto sono indirizzati principalmente a risvegliare ed accrescere l'attenzione di chi li ascolta. Così per iscuotere gli uditori estendiamo orizzontalmente la mano con le dita, battiamo la destra sulla sinistra, leviamo l'indice piegando le altre dita, o inalzando il capo, affissando il guardo ed inarcando le ciglia ecc. Spesso qualunque gesto diventa eccitatorio, accrescendone più o meno l'azione ed il movimento.

[3.5] 3.º Altri sono *accompagnatorii*, e non hanno altro ufficio che di semplicemente distinguere le parti del discorso, sostenendo acconciamente l'andamento, le cadenze e i riposi della voce che lo pronuncia. Essi possono considerarsi come l'ornamento ordinario del parlare, e sono i meglio significanti, ancorché i più frequenti e

comuni, e sì capricciosi che sarebbe quasi impossibile il particoleggiarli e descriverli. Essi emergono per l'ordinario allorché altra gesticolazione più importante e necessaria non ci preoccupa, e perciò quando si parla di cose poco importanti e indifferenti.

[3.6] 4.º Altri gesti assai più parlanti sono i *descrittivi*, che *dimostrativi* possono dirsi secondo Cicerone e Quintiliano, e che *pittorici* o *mimici* comunemente si appellano. Essi descrivono e quasi dipingono l'oggetto di cui si parla. Così tuttociò ch'è figurabile si può, per moti ed atteggiamenti, disegnare e tratteggiare successivamente da chi gestisce, disegnando i contorni, i tratti e movimenti principali dell'oggetto che si vuole annunciare. In questa maniera si può significare il medico toccandosi il polso, il gigante ed il nano estendendo e rimpicciolendo la figura della persona e di qualunque altro oggetto ed azione, imitandola e contraffacendola co' gesti più propri e rassomiglianti. È questa la lingua ordinaria de' muti, e ne ritengono più o meno quei popoli che hanno parole ed espressioni vocali sufficienti per esprimere adeguatamente i loro pensieri. Io ho confermato più volte questo fenomeno, avendo osservato in più province d'Italia che là dove la lingua è assai povera ed imperfetta, specialmente se l'immaginazione è massima, la gesticolazione è assai più del parlare espressiva ed eloquente.

[3.7] 5.º Più di tutti significanti, quantunque più semplici, sono i propriamente detti *espressivi*, e che *significativi* dicea Cicerone. Essi mostrano, anziché l'oggetto esterno o la cosa di che si parla, lo stato interno o la passione di chi ne parla. Sotto questa classe cadono tutti quei gesti che appartengono all'odio e all'amore, alla gioja ed alla tristezza, all'ira ed alla pietà, al terrore ed alla disperazione.

[3.8] 6.º Alcuni de' gesti espressivi sono *necessari*, ed altri *spontanei*. I primi che pur *meccanici* od *istintivi* si appellano sono quelli che sotto l'azione di certe idee e delle parole corrispondenti non possono punto impedirsi dalla persona, in cui si dispiegano. Tali sono l'impallidire del viso, l'infiammarsi degli occhi, il tremore di certi membri, il rabbrividire, il palpitare del cuore, che a certi incontri soffriamo nostro malgrado.

[3.9] 7.º Gli *spontanei* poi, che altri dicono *motivati*, sono quelli, in cui l'anima prende più o meno parte, e gli eseguisce con certo

disegno, e per un qualche fine determinato: così l'inchinar del corpo verso l'oggetto amato, o il dechinare dall'oggetto odiato, il sogguardar bieco, gli slanci della collera ecc., e quelli tutti che tendono o ad interessare l'oggetto esterno, o ad allontanarlo o distruggerlo ecc.

[3.10] 8.º Alcuni di questi riescono più o meno *analoghi* all'interna attitudine della persona che gli adopera, quasi imitando più o meno al di fuori i moti e i sentimenti che prova al di dentro. Così l'estendere ed allargare il corpo, il rizzarsi su' piedi, l'innalzar la testa, le mani, le braccia allorché si concepisce e si vuole significare un qualche oggetto o sentimento grande, sublime, meraviglioso, come se la persona volesse atteggiarsi alla forma di quello.

[3.11] 9.º Quindi molti di questi diventano *impropri e figurati* come le stesse parole, che per metafora impropriamente si adoperano. I *pittorici* o *descrittivi* principalmente, non potendo propriamente e direttamente descrivere gli oggetti ideali, descrivono invece quegli oggetti sensibili, che più sono a quelli rassomiglianti; ed essi riescono più o meno belli e significanti quanto maggiore o minore la loro relazione di similitudine. In questa maniera noi significhiamo il merito singolare d'una persona alzando il braccio, la divinità indicando il cielo, la giustizia stendendo la mano con l'indice unito al pollice, come in atto di tener la bilancia.

[3.12] 10.º Parimenti alcuni diventarono a poco a poco *simbolici e geroglifici*. Perocché via via combinandosi variamente e più o meno alterandosi, specialmente dovendo servire ad accompagnare il discorso, per l'ordinario assai più complesso più spedito e più rapido, non si potevano spiegare per intiero, e così incompleti e per così dire strozzati si trovano obbligati ad accennar di loro appena alcuna parte o più facile, o più sensibile, o più importante. Quindi rimasero in uso cenni leggerissimi e quasi insignificanti per sé, che il volgo ha religiosamente conservati, e che adopera tuttavolta per abitudine, e quasi naturalmente senza più conoscerne l'origine etimologica, o la vera filiazione e il primitivo significato. Era di questa natura quel gesto che Vanni Fucci fece per dispregiare Iddio:

Alfine delle sue parole il ladro
Le mani alzò con ambedue le fiche

Gridando: Togli Dio, ch'a te le squadro.

[3.13] Tali erano per l'ordinario molte delle cifre e segni pittagorici che hanno perduto per noi l'antica relazione al loro significato. Ogni specie di gesti è stata più o meno sottoposta a questa vicenda; ed il filosofo curioso, che sapesse sottometterli ad analisi, potrebbe raccoglierne e determinare la storia di molti segni e riti importantissimi.

[3.14] 11. E finalmente si distinguono i gesti *convenzionali ed arbitrari*, i quali, sia perché non si scorge la loro prima ragione, sia perché non abbiano altro che il capriccio e la convenzione di chi gli adoprò, sono divenuti propri di certi tempi, di certe nazioni, di certe sette. Quindi ogni tempo ed ogni nazione ebbe i suoi.

[3.15] Il rompere le stoviglie, il cingere le reni, l'aspergersi di ceneri ecc. furono in uso presso gli ebrei. Così presso gli antichi greci si toccava il mento di chi supplicavasi: *Antiquis in supplicando mentum attingere mos erat.* E per lo stesso fine si abbracciavano le ginocchia:

Et genua amplectens affatur talia supplex.

[3.16] Parimenti anche oggi alcuni gesti usiamo per indicare la medesima cosa, ma chi in un luogo di un modo, e chi altrove d'un altro, e chi in un modo affatto contrario. Così v'ha chi stringe con la destra la destra d'un altro, o verso l'altra orizzontalmente la porge colla palma rivolta in segno di fede e di amicizia, e chi con lo stesso significato tocca il volto dell'altro col naso e gli dà a stringere un dito, o ne impugna la destra ec. Così per rispetto, alcuni si ricoprivano il capo e stavano ritti, e noi teniamo scoperto il capo, e più o meno ci pieghiamo.

E l'abbracciaro ove il maggior si abbraccia,
Col capo nudo, e col ginocchio chino.

[3.17] E gli Ottaiti, non che il capo, si denudano tutto il corpo ecc. Così pure si supplica il cielo o con le mani giunte al petto, o elevate e

distese, o prolungate orizzontalmente, e dagli uni stando, dagli altri inginocchioni, da questi prostesi a terra, da quelli intorno a sé rigirandosi, ec. E per cotal modo il più della pronunzia gesticolatoria, come la *liturgica* o *rituale* diventa propria di quella gente o di quell'ordine che l'ha particolarmente adottata.

[3.18] Sono questi gli elementi vocali e visibili, di cui la pronunciazione consiste. La sua perfezione risulta dall'accordo ed armonia di questi elementi; ed a questo generale ed unico scopo tutte si riferiscono le osservazioni e le regole che hanno date e possono dare coloro che della pronunciazione in genere od in ispecie si sono proposti o si propongono di trattare. Da chi parla nello stile più semplice e familiare sino a chi parla nello stile più studiato e sublime ciascuno preferisce e pratica una maniera propria la più conveniente di pronunziare, ossia di usare convenientemente della voce e del gesto. Ora è facile immaginare che, accomodandosi la pronunciazione a' differenti stati dell'animo, venne distinta in più specie, secondo la differenza di subbietti, delle circostanze, delle persone e delle passioni, alle quali doveva particolarmente servire.

[3.19] Laonde ebbero la loro propria conversazione, il foro, il campo, il tempio, l'accademia, la scuola ecc. La stessa specie di modificazione si venne pure modificando secondo l'indole speciale del subbietto, al quale era destinata, e secondo il grado della passione che le comunicavano le circostanze. Per la qual cosa non pronunciavano, né doveano pronunciare allo stesso modo Demostene quando arringava agli Ateniesi contro Filippo il Macedone, né Temistocle quando animava i soldati contro il gran re della Persia, né Erodoto quando leggeva la storia sua, né Licurgo e Solone quando proponevano le loro leggi, né finalmente Socrate quando si tratteneva a disputare co' discepoli, con gli amici ecc. E così varia pure chi parla in verso da chi in prosa. La pronunciazione del versificatore non è quella del prosista, e tra' paesi medesimi altra è quella del lirico, dell'epico e del drammatico, e fra' drammatici è pur diversa quella del tragico da quella del comico. E dovendo ragionare della tragica particolarmente, io non posso dispensarmi dal dire alcuna cosa della metrica in quanto a quella particolarmente appartiene.

CAPITOLO IV

Della pronunciazione metrica. – De' versi e del ritmo. – Del suono imitativo.

[4.1] La prima modificazione che prende la pronunciazione tragica procede dal linguaggio metrico e poetico che essa adopera. Io non disamino se la versificazione sia così propria e indispensabile alla tragedia, che questa non si possa assolutamente scrivere in prosa. Molti hanno variamente opinato e tentato; e da La Mothe le Vayer tra' francesi sino ad Engel tra gli alemanni non è mancato chi ha preteso di dare al linguaggio prosastico la preferenza. E malgrado le ingegnose riflessioni di Diderot, che avrebbe voluto comporre i due estremi con una specie di prosa armonica, che il Ceruti volle pur tentare in Italia nella sua tragedia, *Le disgrazie di Ecuba*, tutte le nazioni colte e gl'Italiani principalmente hanno continuato a verseggiare le loro migliori tragedie, ancorché avessero per lungo

tempo discordato sul genere di versificazione più convenevole. Lo stesso Shakespeare, il cui genio mal soffriva leggi ai suoi voli, rimescolando ne' suoi drammi il metro e la prosa, al metro pur sempre si abbandonava ogni qual volta si trovava su l'eroico e sul tragico. A noi basti per ora il supporre il fatto, senza impegnarci a giustificarlo, specialmente in Italia, la quale, al confronto delle altre nazioni, avrebbe delle ragioni peculiari per trarne gloria e vantaggio.

[4.2] Riconosciuta la differenza tra la lingua metrica e la prosastica, per quanto sia questa sonora ed armoniosa, il ritmo dell'una sarà sempre e notabilmente diverso dal ritmo dell'altra; e questo ritmo non può non influire su la loro propria pronunciazione. Il non ben distinguere, il confondere queste due lingue sì differenti, e pronunciar l'una come l'altra, sarebbe lo stesso che rendere vano ed inutile lo studio e l'intendimento che ha avuto l'autore nel trascegliere quella che ha preferito. Ma se questi si è proposto e si è pur tanto studiato di scrivere la sua tragedia in versi, e la nazione ha adottato e celebra questa pratica, non è permesso al declamatore di render nullo questo artificio e distruggere quell'effetto che il poeta ha voluto produrre, e che gli ascoltatori hanno il diritto di attendere. Io dico anzi di più che il metro per la sua natura particolare ad una pronunciazione conveniente, ove il declamatore per lo contrario si sforzi di violentare la versificazione siffattamente che una prosa più o meno rassembri, ne verrebbe ad emergere una prosa tristissima, come quella che non essendo lavorata sopra le sue proprie forme, non potrebbe avere né il proprio numero, né il proprio carattere, e quindi strana, insulsa e disarmonica riuscirebbe. E per cotal modo si sacrificherebbe il pregio della versificazione senza quello sostituirle della buona prosa; ed il poeta avendo creduto di elevar la sua lingua ad un grado superiore, la vedrebbe dal declamatore vilipesa e straziata desolantemente. È dunque evidente, che se il poeta vuol dilettare con questo mezzo, e se a questo precipuo ed unico fine consacra le sue idee, le sue espressioni, le sue parole, il declamatore non può dispensarsi dal pronunciare i versi con quel ritmo, a cui sono dal poeta principalmente destinati.

[4.3] Supponendo che il poeta abbia dato alla tragedia quel me-

tro e quel ritmo che più le convengono, e che sono più adattati alle qualità delle persone che debbono recitarla, e quindi al genere di declamazione, a cui sono destinati, il declamatore per quanto si studi e mostri di parlare come estemporaneamente e senza la menoma ombra di precedente apparecchio, dee convenevolmente far tutta sentire la forza del verso in cui parla. Perlocché egli non dee trascurare gli accenti, le pause e le cadenze che ne costituiscono il magistero. E perciò bisogna primamente distinguere quegli accenti, quelle pause e quelle cadenze che appartengono al verso, da quelle che al periodo appartengono. Il verso all'armonia è destinato principalmente, ed al senso il periodo, e spesso termina l'uno dove l'altro non termina, e quindi le pause e le cadenze dell'uno non sempre coincidono con le pause e le cadenze dell'altro. Ma sempre però e le une e le altre talmente s'intrecciano, ed a vicenda si corrispondono, che il ritmo del verso rilevi quello del periodo, e questo il ritmo del verso.

[4.4] Nella lingua metrica si debbono dunque distinguere due termini o cadenze predominanti, quelli cioè del verso, e quelli del periodo, per cui ciascuno ha il suo proprio ritmo e la sua propria armonia. E l'eccellente versificatore dispone e congiunge i suoi versi in modo che servano unicamente al periodo, che pur sembra indipendente da quelli. Virgilio fra gli antichi è riuscito in questa parte maraviglioso. Il Cesarotti, il Frugoni e il Parini hanno dopo Dante più che altri imitato quest'artificio nella versificazione italiana; ma niuno più dell'Alfieri nelle sue tragedie. Egli è il primo che abbia concepito e tentato quel tipo di versificazione che alla tragica si conviene. Il declamatore dee dunque seguire ed esprimere lo stesso artificio, e può seguire ed esprimere l'andamento del verso in modo che, anziché nuocere, giovi al periodo a cui serve.

[4.5] Per la qualcosa siccome il periodo secondo la natura delle parole e del senso dee pronunciarsi, i versi debbono declamarsi in maniera che il senso non si alteri, non s'interrompa o soffochi, ma del ritmo, del periodo e de' versi ritragga nuova forza e risalto. Dee però fuggirsi l'uno e l'altro vizio, in cui gl'inesperti sogliono dare in questa pratica, quello cioè di sacrificare il ritmo del verso a quello del periodo, o viceversa il ritmo del periodo a quello del verso. Dànno

nel primo quelli che della versificazione non s'intendono punto; e dànno nel secondo quelli che dalla forza del verso si lasciano, per dir così, strascinare.

[4.6] L'arte poetica dee dunque consistere nel congiungere e accavallare un verso con l'altro, sicché notando la pausa finale del verso, rimanga tuttavia quella specie di cadenza e di suono pendente, che si appoggia su le parole seguenti secondo la natura del senso, che lega ad un tempo le parole ed i versi. E perciò il riposo debbe esser tale, che annunzi che l'ultima frase del verso sia completa o incompleta, richiami l'appoggio dell'altra che siegue, e la cadenza dell'uno si combaci col principio dell'altro, sicché la continuazione del periodo e del senso non resti in alcun modo interrotta ed alterata. Nella prosa medesima occorrono tante volte certe pause, le quali, anziché dalla natura del senso, dal bisogno della respirazione derivano, e che servono ancora a sostenere e variare l'armonia della pronunciazione; così possiamo e dobbiamo più o meno notarle nelle cadenze finali de' versi, senza che alcun pregiudizio ne risenta l'andamento generale e l'armonia del periodo. Ed esse possono e debbono variare ed essere più o meno sensibili secondo la relazione maggiore o minore, che abbia la frase finale o la parte di essa con la frase o col tutto, che il principio comprende del verso seguente. Ed il suono generale della cadenza de' versi viene via via così ad essere modificato da quello del senso, che sempre più nuova, varia e grata armonia ne acquistano i periodi ed i versi.

[4.7] Applichiamo i suddetti principî a qualche più notabile esempio. Dante apre in questo modo la scena terribile del Conte Ugolino:

La bocca sollevò dal fiero pasto
    Quel peccator, forbendola a' capelli
    Del capo, ch'egli avea di retro guasto.
Poi cominciò: tu vuo' ch'io rinnovelli
    Disperato dolor, che il cor mi preme
    Già pur pensando pria ch'io ne favelli, ecc.

[4.8] Il senso vorrebbe che *quel peccator* non si distacchi dal *fiero pasto*, e *del capo* da *a' capelli*, e *disperato dolor* da *rinnovelli* ecc.; ma questa relazione grammaticale e logica non dee distruggere la relazione metrica e armonica che ogni verso dee conservare. E sarà questa relazione più o meno sensibile, ove la divisione e la pausa del senso più o men la comporti, siccome nella cadenza de' versi seguenti:

Ma se le mie parole esser dèn seme,
Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
Parlare e lagrimar vedraimi insieme.

[4.9] Di questi tre versi la pausa è maggiore delle precedenti che abbiamo osservato, ma la prima è ancor minore della seconda, e questa della terza, che per ragion del senso è di tutti maggiore, ed obbliga a cangiar il tuono del verso che siegue:

Io non so chi tu sie, né per qual modo ecc.

[4.10] L'Alfieri ben di rado termina il senso, ed anche la frase col verso, ma qualunque combinazione trascelga egli sempre l'adatta al ritmo del periodo ed alla natura del senso. Prendiamo alcun tratto della sua versificazione, e sia il primo che ci offre, giacché da per tutto lo stesso artifìcio costantemente conserva. Nel *Filippo*:

Desio, timor, dubbia ed iniqua speme,
Fuor del mio petto omai. Consorte infida
Io di Filippo, di Filippo il figlio
Oso amar, io?… Ma chi il vede, e non l'ama?
Ardito umano cor, nobil fierezza,
Sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
Bellissim'alma; ah! perché tal ti fero
Natura e il cielo?… Oimè! che dico? imprendo
Così a strapparmi la sua dolce immago
Dal cor profondo? Oh! se palese mai

Fosse tal fiamma ad uom vivente! Oh! s'egli
Ne sospettasse! ecc..

[4.11] Qui non è verso, il cui senso e le cui parole non si attengano e si raggruppino a quelle che seguono, e la cui continuazione non faccia che l'espressione finale del precedente non s'innesti col principio del susseguente. Ma quanta finezza non richiedono siffatte cadenze e congiungimenti, che pur l'autore fa maravigliosamente servire al genere di pronunciazione, a cui ha destinati i suoi versi! Infelice quel declamatore che non avverte in qual modo il verso che precede, serva e debba servire a quello che siegue, e come si debba spontaneamente comporre il suono del verso con quello del periodo, sicché quello del senso ancor più ne risalti. Noi ci siamo circoscritti a parlare finora del suono generale del verso, che alla cadenza raccogliesi; ma questo suono medesimo, comune a tutti, soffre tali e tante modificazioni, che spesso l'un verso varia più o meno sensibilmente dall'altro, e questa varietà concorre anch'essa ad accrescere la forza del senso e dell'armonia. I poeti hanno ordinariamente adattato queste maniere di suono e di ritmo all'indole delle sentenze e delle circostanze, sicché non pur armoniche ed aggradevoli, ma ancor più espressive e significanti diventano. Esse dipendono per l'ordinario o dalla varia ed acconcia correlazione degli accenti, o dal suono proprio o dallo scontro artificiale delle parole, per cui il suono comune che ne risulta, ne imita ed esprime, e quindi ne accresce, e conferma il significato. E questo artificio, che alla prosa ancor si presta non poco, si porta a tal grado nella versificazione, che spesso dalla forza e qualità del suono, piucché dal significato delle parole, si esprime l'oggetto che si vuol significare. E tali parole, sillabe, consonanti, vocali ed accenti ti si presentano, che ora ti espongono a correre rapidamente, e quasi a ruinar tuo malgrado, ed ora ti obbligano ad andare a rilento e quasiché zoppicando, ed ora a sentirti la lena affannata dalla loro spossatezza e dal loro languore; e così il ritmo del verso col significato delle parole ti par che gareggi. Io credo opportuno qui notare uno de' tratti più artificiosi della *Poetica* del Vida, il quale, raccomandando tali fenomeni maravigliosi dell'arte

e del gusto, si è studiato ad un tempo di farne sentire con l'esempio i precetti e la pratica:

Nam diversa opus est veluti dare versibus ora,
Diversosque habitus, ne qualis primus et alter,
Talis et inde alter, vultuque incedat eodem.
Hic melior motuque pedum et pernicibus alis
Molle viam tacito lapsu per levia radit:
Ille autem membris, ac mole ignavius ingens
Incedit tardo molimine subsidendo.
Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,
Cui laetum membris Venus omnibus afflat honorem
Contra alius rudis informes ostendit et artus,
Hirsutumque supercilium, ac caudam sinuosam,
Ingratus visu, sonitu illaetabilis ipso.
Nec vero hae sine lege datae, sine mente figurae,
Sed facies sua pro meritis, habitusque, sonusque
Cunctis, cuique suus, vocum discrimine certo ecc.

[4.12] Dante avea conosciuto e maestrevolmente adoperato questo artificio, accomodando mai sempre i suoni ed i ritmi alla varietà ed all'indole delle sentenze, che esprimeva, di modo che con l'evidenza pittoresca dei suoi concetti, contendeva l'evidenza imitativa dell'armonia de' suoi versi. Il Tasso, più che altri, si era allontanato da questo modello per aver voluto dar troppo sonorità a' suoi versi, i quali per eccesso di risonanza sembrano alcuna volta monotoni. Ma dopo quei moderni versificatori, che hanno vie meglio imitato la varietà poetica, niuno più dell'Alfieri ne ha sentito la necessità, e ne ha fatto un uso migliore nelle sue tragedie, nel qual genere la declamazione troppo avvertita, e per più ore continuata, farebbe alla lunga sentirne la monotonia, che annoja puranche nelle sensazioni piacevoli, se la varietà non la temperasse e modificasse. E per un temperamento siffatto tale forma di versificazione n'è risultata, che, oltre il suono imitativo della sentenza, si presta in un modo speciale alla declamazione medesima.

[4.13] Pare dunque che il declamatore non deggia ancor trascurare questa parte della pronunciazione che serve a rilevare non pur l'armonia, che il significato de' versi. Che se l'orecchio esercitato in questo genere di delicate sensazioni, le avverte e ne gode; perché non si debbono con la pronunciazione rilevarle opportunamente ed esprimerle? E si può ciò pur facilmente eseguire, ove si conosca l'artificio del verso, e si notino gli accenti e le pause conforme l'artificiosa disposizione, che l'autore ne ha fatta. Fra tanti io trascelgo un esempio dell'*Oreste* dell'Alfieri.

[4.14] Oreste giunto ad Argo, riconosce la sua reggia, e dice a Pilade:

Al fin siam giunti. Agamennon qui cadde
Svenato; e regna Egisto qui! Mi stanno
In mente ancor, bench'io fanciul partissi,
Queste mie soglie. Il giusto cielo in tempo
Mi vi rimena.

[4.15] Fin qui i versi procedono con una certa tranquilla regolarità, quale si conviene a persona che va richiamando i suoi pensieri, secondo le circostanze che più l'interessano. Ma ben tosto si turbano, e si vengono acconciamente modificando a misura che dipingono le circostanze più rilevanti dell'assassinio di Agamennone:

Oggi a due lustri appunto,
Era la orribil notte sanguinosa,
In cui mio padre a tradimento ucciso
Fea rintronar di dolorose grida
Tutta intorno la reggia. Oh! ben sovvienimi:
Elettra, a fretta, per quest'atrio stesso
Là mi portava, ove pietoso in braccio
Prendeami Strofio, assai men tuo, che mio
Padre in appresso. Ed ei mi trafugava
Per quella porta più segreta, tutto
Tremante: e dietro mi correa sull'aure

Lungo un rimbombo di voci di pianto,
Che mi fean pianger, tremare, ululare,
E il perché non sapea.

[4.16] Nel verso:

Era la orribil notte sanguinosa

par che il suono tutto si raccolga in quel punto, in cui tutta raccogliesi l'attenzione.

[4.17] Il verso:

Fea rintronar di dolorose grida

fa sentire il rumore e la confusione di quella notte col suono del suo ritmo, e della parola *rintronare*.

E dietro mi correa sull'aure
Lungo un rimbombo di voci di pianto,
Che mi fean pianger, tremare, ululare.

[4.18] Nel primo s'imita la celerità con cui s'incalzavano le grida e i lamenti, nel secondo il loro continuato prolungamento; e nel terzo la confusione e le qualità degli affetti che producevano. E tanto più comparisce un tal magistero, quanto più si cerca bentosto di esprimere, con la dolcezza del ritmo de' versi seguenti, la tenerezza di Strofio:

Strofio piangente
Con la sua man vietando iva i miei stridi;
E mi abbracciava, e mi rigava il volto
D'amaro pianto; e alla romita spiaggia,
Dove or ora approdammo, ei col suo incarco
Giungea frattanto, e disciogliea felice
Le vele al vento,

[4.19] Ed a questo tratto immantinente ne succede un altro diverso, e ripieno di quella forza che equivale alla forza de' sentimenti, onde Oreste è ripieno.

Adulto io torno, adulto
Alfin; di speme, di coraggio, d'ira
Torno ripieno, e di vendetta, donde
Fanciullo inerme lagrimando io mossi.

[4.20] Forse parranno ad alcuni troppo minute queste osservazioni; ma certo non sono inopportune ed inutili, se veramente costituiscono la bellezza e l'energia della versificazione. Spetta impertanto al declamatore di sapervi accomodare la pronunciazione, senza che ne ostenti l'imitazione e lo sforzo; e ciò potrà fare con tanta maggior facilità, quanto più si studierà di servire, pronunciando, al senso del verso e delle parole, alla cui forza ha pur servito il poeta adoprandoli. Imperocché se Dante, malgrado le tante regole minutissimamente accumulate, e quasi più per confondere che per istruire, faceva ed armonizzava i suoi versi sull'impronta originale delle sue passioni, che li modificava e torniva; e per dir meglio, se, informato della sua passione, li fondeva a traverso di questa analogamente, il declamatore potrà anche con la medesima passione con cui furono composti, pronunciarli, e dar loro quell'accento, quel tempo e quel ritmo, che la stessa passione richiede. Se le parole, le frasi, i versi, i periodi hanno de' suoni più o meno analoghi al loro significato, cioè alla natura dell'oggetto o dell'idea che esprimono, le passioni medesime ch'essi svegliano somministreranno agevolmente il tuono della pronunciazione che a loro conviene. E questa risulterà da quanto saremo per dire intorno all'espressione della passione patetica.

CAPITOLO V

Dell'espressione propriamente patetica – Della espressione vocale nel tuono e nel tempo – Della visibile applicata a ciascun organo.

[5.1] La modificazione più distinta che riceve la pronunciazione del declamatore è quella che viene dalla passione, e che per eccellenza prende il nome di espressione, la quale in siffatte modificazioni principalmente consiste. Io riguardo per ora la passione in generale, per quel grado d'interesse, che qualunque idea della mente o affezione del cuore comunica alla persona, che la concepisce e l'esprime nel modo più conveniente alla sua natura. E siccome la pronunciazione è a un tempo *vocale* e *visibile*, così può dirsi propriamente *espressione patetica*, che dall'una e dall'altra risulta ad un tempo.

[5.2] Ogni qualvolta sia l'uomo più o meno affetto e commosso da qualche idea o sentimento, e cerchi di comunicarlo altrui con le parole convenienti, egli non può a meno di dare a queste parole l'e-

spressione della qualità e del grado della passione ond'egli è animato. Imperocché ogni modificazione della mente e del cuore, alterando lo stato di questi organi interni, non può non manifestarsi eziandio negli organi esterni per la unione e dipendenza immediata o mediata, che hanno reciprocamente gli uni con gli altri. Laonde, la voce ed il moto, che da tali principî e per tali mezzi trapassano, anch'essi via via si modificano, e ne prendono l'indole e la forma; e la parola ed il gesto di segni arbitrari comuni ch'essi erano, diventano particolari e patetici e naturalmente significanti, cioè esprimono la passione particolare che gli anima e li modifica; quindi la pronunciazione diventa, per così dire, morbida, insinuante, umana, simpatica. Ed ove tal non riesca dobbiamo concludere che o gli organi interni mancano della forza sufficiente a muover gli esterni, o gli esterni non sono fatti abbastanza per obbedire all'azione di quelli; e quindi la voce ed il gesto duri, insignificanti, monotoni, e quasi privi affatto di espressione.

[5.3] Or incominciando dalla voce, dalle prime e più semplici modificazioni ch'essa ricevette dalle varie passioni che la domavano, emersero i primitivi e rozzi elementi d'ogni linguaggio vocale, che altro non fu, né poteva essere, fuorché una serie e un complesso di naturali interrogazioni, che le affezioni degli uomini più vive e pressanti significavano. Questi informi elementi della voce, che l'impeto della passione e lo stimolo del bisogno estemporaneamente creavano, esistettero assai prima che la parola fosse bella e formata, e somministrarono anzi la prima materia alle parole susseguenti, che di quelli via via si spiegarono e si composero. Così la prima lingua del dolore, come quella di ogni altra passione, non altro fu che un sospiro, il quale, alterandosi e sviluppandosi ognor più secondo la specie e lo sviluppo delle passioni, che lo spingeva, prese di mano in mano la forma ora del singhiozzo, che del sospiro è assai più rapido e ripetuto, ora del *gemito* ch'è come un *singhiozzo* continuo, i cui intervalli sono più estesi e più lenti, ed ora di *fremito*, d'*urlo* e di altrettanti gridi più o meno veementi, e per l'ordinario imitativi di quanto più fortemente sentivano e immaginavano. Per cotal modo la voce, sempre più dispiegandosi e articolandosi, ritenne sempre il primo suono della passione che l'aveva creata, e per quanto siasi in

progresso modificata e trasformata in parola, in frase, in periodo, in discorso, essa non perde mai il carattere essenziale e primitivo della passione, che lasciò da prima come effetto, ed a cui ora come segno si riferisce.

[5.4] Per la qualcosa volendo dare il vero tuono al discorso, al periodo, alla frase ed alla parola che si dee pronunciare, si può ritrarlo dalla interjezione speciale della passione predominante che gli anima. Così pronunciando la semplice esclamazione *Ah*! secondo il bisogno della passione, alla quale si dee servire, darebbe il tuono per così dire fondamentale e normale di tutte le espressioni particolari, che a quella passione si riferiscono. In questo modo noi avremo facilmente il tuono del dolore o del piacere, della placidezza e dell'ira, del timore o della confidenza, della maraviglia, dell'orrore ecc.; ed ecco il metodo più giusto più semplice e più sicuro da regolare il tuono di qualunque patetica espressione; ed un solo monosillabo opportunamente aspirato diventerebbe come una specie di *corista* che il buon declamatore dovrebbe pur sempre consultare ed applicare al bisogno, come la sola norma esemplare, che gli fornirebbe il tuono proprio alla pronunciazione vocale di qualunque periodo, frase o parola. Ma non solo il tuono, anche un tempo suo proprio la passione richiede, e questo modifica non pur ciascuna parola, ma l'andamento successivo delle parole, delle frasi, del periodo, che più o meno rapidamente, o lentamente, o interrottamente e quasi per salti si pronunciano, secondoché dall'indole e dalla successione delle idee e de' sentimenti ch'esprimono, ricevono l'impulso ed il moto. E siccome pur tanto variano e le passioni ed il loro grado e i loro accidenti, infinite ancor risultano le modulazioni ed i ritmi, ed infinitamente vario il portamento della voce nella pronunciazione successiva e continua delle parole. Né regola migliore e più certa possiamo trovare su tal proposito fuorché quella che ci offre il moto che notiamo nella successione delle idee e de' sentimenti che la passione sviluppa e promuove. Quindi si accelerano e s'incalzano gli accenti dell'ira, della gioja e del furore, e tardeggiano e inciampano quelli del timore, della tristezza, dell'orrore.

[5.5] Ogni lingua ha notato e figurato i suoi elementi più o meno

arbitrari e convenzionali della voce, come le vocali, le consonanti, le articolazioni, le parole intere ed alcuni loro accenti grammaticali; ma gli accenti ed i tuoni della passione furono lasciati alla natura che gli detta da per tutto e sempre gli stessi. Chi sente, naturalmente li distingue e li pratica. Dal selvaggio all'uomo più incivilito e più colto, se ne togli le picciole differenze di costituzione, di temperamento e di clima, il tuono della passione risulta sempre e da per tutto lo stesso. Quindi è che secondo certi caratteri più distintivi delle passioni, si può ancora determinare la voce, che a quelle risponde. E questo è pur quanto hanno finora trattato gli antichi ed i moderni. Quintiliano ne avea più che gli altri diffusamente parlato; ed egli non ne dice più di quanto ne avea detto più brevemente Cicerone avanti di lui: *Aliud enim vocis genus iracundia sibi sumat: acutum, incitatum, crebro incidens. Aliud metus: demissum, et haesitans et abjectum. Aliud vis: contentum, vehemens, imminens, quodam incitatione gravitatis ecc. Aliud voluptas: effusum, lene tenerum, hilaratum ac remissum ecc. Aliud molestia: sine commiseratione grave quidquam, et uno pressu ac sono obductum ecc.*

[5.6] Niuno fra' moderni, ch'io sappia, ha meglio tratteggiato il tuono ed il ritmo della voce corrispondente all'indole ed al moto della passione quanto il Buffon: «Certe mozioni mentali, egli dice, affettano certi tuoni di voce. La voce del dolore è debile ed interrotta; quella della disperazione è impetuosa e non seguita; la gioja prende un tuono vivo e dolce, il timore un tuono sordo e tremante. I tuoni dell'amore e della bontà sono melodiosi ed uniformi; quelli della rabbia forti ti e dissonanti. La voce d'un ragionatore tranquillo è eguale e grave senza riuscir disaggradevole; e quegli che declama con vigore impiega molte modulazioni, variandole conforme a' diversi movimenti che animano il suo discorso».

[5.7] E qui pur deesi notare che lo stesso ragionatore per quanto si supponga tranquillo, non può non ricevere e come indirettamente dall'indole ed importanza delle sue idee, quel grado d'interesse, e per conseguenza di passione che lor corrisponde. Per la qual cosa non può anch'egli prescindere da quella espressione più o meno patetica, ch'è proporzionata all'impressione ed al movimento che

riceve dalle sue idee. Sotto questo rapporto l'oratore più tranquillo e contento, l'istruttore più riflessivo e più semplice, il narratore di cose che men lo riguardano, non può fare a meno di essere soggetto a questa legge fisiologica. Lo stesso Buffon accuratamente rifletteva: «La voce non varia soltanto nel linguaggio della passione; un sentimento vivo, un'idea interessante vi operano pure egualmente. Si riguarderebbe quale ignorante dell'eloquenza narrativa chi parlasse con l'accento medesimo di una mozione lenta e di una mozione vivace, d'un lavoro penoso e d'un'opera facile, di una sensazione spiacevole e di un dolore spasmodico; chi rendesse conto di una tempesta strepitosa dell'oceano, de' fragori raddoppiati del tuono, delle devastazioni di un terremoto o della caduta di una piramide egiziana col medesimo tuono di voce, col quale descriverebbe il mormorar d'un ruscello, gli accordi dell'arpa eolia, il bilanciare della culla d'un bambino, o la discesa d'un angelo. L'elevazione delle idee dà nobiltà all'espressione: e noi attendiamo naturalmente da Achille, da Sarpedonte e da Otello un accento virile ed armonioso, uno stile energico, ed un'attitudine dignitosa».

[5.8] Da tali osservazioni risulta, che la passione determina la voce nel suono e nel tempo, e che tali modificazioni delle quali abbiamo accennate le più generali, essendo le stesse in tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutti i luoghi, non sono state notate come quelle che vengono dettate dalla natura a chiunque senta, e sappia conoscere quel che sente.

[5.9] Quello che abbiamo osservato intorno all'organo vocale si osserva egualmente intorno agli altri che pur come quello alla passione predominante più o meno obbediscono. Ricevendo ciascuno di essi il suo movimento particolare, e prendendo la sua conveniente attitudine la figura, il colore e l'atteggiamento della persona e di ogni sua parte, più o meno modificabile, diventano anch'essi effetti ed indizi delle idee e dei sentimenti, che ne sono cagione od occasione; e così l'espressione si spande per tutta la persona, e non pur vocale diventa ancora visibile; e tutti i membri diventano più o meno espressivi e parlanti. Niuno ha meglio espresso questa efficacia quanto l'autore di quell'epigramma riferitoci dal commentatore di Sidonio:

Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,
Quae facit artículos, ore silente, loqui.

[5.10] Ed è pure questa lingua meccanica come la vocale, che abbiamo di sopra considerata, essendo dalla sua natura a tutti egualmente e costantemente insegnata. Scorriamo intanto i principali fenomeni, e veggiamo come ciascuno organo si presti e concorra a tal magistero.

[5.11] I. *Positura*. Lo stato interno della persona si manifesta da prima nel contegno, ossia nella maniera di tenere il corpo, il quale può star dritto o piegarsi, e stando dritto elevarsi o ritrarsi, e piegandosi inclinare innanzi o indietro, a dritta od a manca. E a determinare vie più queste generali posizioni concorre massimamente l'atteggiamento di certi muscoli o parti, quali sono il petto, le spalle, il collo, la testa, le braccia, le gambe. Essi si elevano e s'irrigidiscono nell'orgoglio, nell'ammirazione, nella collera ecc., e si abbassano e si rassiderano nella tristezza, nel timore, nella pietà ecc., declinano nel dolore e nell'orrore ecc. Meravigliosa è, fra le altre, la positura che ci presenta Dante di Farinata:

Ed ei s'ergea col petto e con la fronte
Come avesse lo inferno in gran dispitto: ec.

Ma quell'altro magnanimo a cui posta
Restato m'era, non mutò aspetto,
Né mosse collo, né piegò sua costa.

[5.12] E quel d'Ariosto:

In sé raccolto
La mira altier, né cangia cor né volto.

[5.13] II. *Incesso*. Con la positura si combina eziandio l'andamento, il quale può essere o rapido, o lento, o interrotto, o regolare ed equabile, o irregolare e confuso. Lo rende grave e tardo l'orgoglio, affrettato la gioja, debile o incerto il timore, ineguale e tumultuoso l'ira ecc. Virgilio:

Et vera incessu patuit dea.

[5.14] Ogni passione ha il suo movimento e il suo passo. Dante, ove occorre, non cessa mai di determinarli.

Questi parea, che contro me venesse
Con la testa alta.

Noi andavam co' passi lenti e scarsi.

Dritto, si come andar vuolsi, rifemi
Con la persona.

[5.15] III. *Volto*. Il volto è quello in cui, come in un quadro, tutta l'anima si dipinge. In esso traspariscono fedelmente tutti i più piccioli moti della mente e del cuore; ed a seconda di questi la sua figura si altera e si colora; né v'ha sentimento che ivi non lasci il suo tratto e la sua tinta corrispondente. Dopo Cicerone Quintiliano n'espresse in questo modo la singolare energia: *Dominatur autem maxime vultus: hoc supplices, hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes, hoc hilares, hoc erecti, hoc submissi sumus; hoc pendent homines, hoc intuentur, hunc spectant etiam antequam dicimus, hoc quosdam amamus, hoc hodimus, hoc plurima intelligimus; hic est saepe pro omnibus verbis.* Quindi veggiamo in esso ora la dolce fiamma dell'amore che lo consuma, ora il freddo pallore della paura o dell'odio, ora il rossore della vergogna, ora il vampo estuante dell'ira, ed ora un alternare di varie forme ed opposte tinte, che rapidamente si succedono, si compongono e si distruggono. È questa la parte che hanno i pittori e i poeti principalmente descritta nelle opere loro.

Divenni smorto
Come fa l'uom che spaventato agghiaccia.

S'egli ama bene, e bene spera, e crede
Non t'è occulto, perché il viso hai quivi,

Ove ogni cosa dipinta si vede.
E quel frustato celarsi credette
Bassando il viso.

[5.16] IV. Il *naso*, il *mento*, e specialmente le *labbra* si conformano anch'essi con l'espressione del volto, e vie più la caratterizzano e la confermano. Il naso si ritira nell'odio, si arriccia nel furore, si affila nel timore, si prostende al dolore. Lo stesso mento, ancorché meno docile, pur talvolta o si aguzza e si contrae, o si abbandona e si appoggia sul petto. Ma assai più che il naso ed il mento hanno le labbra una gran parte nella varia espressione del volto. Quante forme, tutte vaghe e significanti, non prendono? Esse rimangono mezzo aperte ne' desideri e nel piacer dell'amore, si tengono chiusi nell'invidia e nell'odio, si contraggono nel furore, sicché scoprono alquanto lo strider de' denti, si mordono nella disperazione, il superiore si abbandona sopra l'inferiore nella tristezza; ed ora s'invermigliano, ed or si appassiscono, e nella bocca risiede l'espressione della gioja, del contento e del riso.

Lo fiorentino spirito bizzarro
In se medesmo si volgea co' denti.

E quando vide noi se stesso morse
Sì come quei cui l'ira dentro fiacca.

Ambo le labbra per furor si morse.

[5.17] V. *Occhi*. Sono queste le parti che nell'espressione del volto fra le altre primeggiano. L'occhio per la sua mobilità è quello che a' moti dell'anima più prontamente obbedisce, e per la sua trasparenza ci par di vedere l'animo stesso nel di lui fondo. E quest'effetto è si meccanico e necessario, che l'uomo il più esperto non può nasconderlo, ond'è che l'occhio sempre verace smentisce pur sempre il labbro, o qualunque altro organo cercasse mentire. Esso adopera e varia ad un tempo e rapidamente moto, postura, cenno e colore. Laonde si mostrano nubilosi o sereni, turbolenti o placidi, mesti o ridenti,

dimessi od alteri. Talvolta le palpebre si tengono mezzo chiuse, e la pupilla si eleva alcun poco, si cela ed annunzia il più profondo dolore; e tal'altra si spalancano le une, e l'altra o erra incerta per ira, o si affisa immobile nel terrore. Quanta espressione non aveano gli occhi di Giunone, allorché Virgilio diceva di lei?

Diva solo fixos oculos aversa tenebat.

[5.18] E Dante in quante guise pur non gli adopera? Ora annunciano la gravità, come:

Genti v'eran con occhi tardi e gravi,
Di grande autorità ne' lor sembianti.

[5.19] Ora la vergogna:

Allor con gli occhi vergognosi e bassi,
Temendo che '1 mio dir gli fosse grave,
Infino al fiume di parlar mi trassi.

[5.20] Ora l'ira, come in Caronte:

Che 'ntorno agli occhi avea di fiamme ruote

[5.21] E Tasso move siffattamente quelli di Armida:

Serenò allora i nubilosi rai
Armida, e si ridente apparve fuore,
Ch'innamorò di sue bellezze il cielo.

[5.22] Ma quello che rende gli occhi massimamente espressivi e significanti, si è quel vapore, che raccolto ne' vasi lagrimali per dolore o per ira, talvolta dolcemente gli annebbia e gl'irrora, e talvolta addensato cade in gocciole, che interrottamente succedonsi, e sovente è tanta la piena, che sgorga e trabocca in torrenti; e qualche volta ancora:

Lo pianto stesso di pianger non lascia
E il duol che trova in su gli occhi rintoppo,
Si volve in entro a far crescer l'ambascia.

[5.23] Niuno meglio di Plinio ha descritto la forza dell'espressione oculare*: Profecto in oculis animus habitat. Ardati, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa misericordiae lacryma. Hos cum osculamur, animum ipsum videmur attingere. Hinc fletus et rigantes ora vivi*. Perlocché non dee farci meraviglia, se Apulejo veggendo a Corinto una mimica rappresentazione di *Paride in Ida*, trovò che Venere danzava talvolta con gli occhi soltanto, *nonnunquam saltare solis oculis*. Si crede che i Siciliani abbiano, più che ogni altro popolo, il talento e l'abitudine di parlare con gli occhi.

[5.24] VI. *Ciglia*. Con gli occhi gareggiano di espressione le ciglia, talché Le Brun dava a queste sugli occhi la preferenza. Esse ora si abbassano ed ora s'innalzano, ora si appianano ed ora s'inarcano, ora si avvicinano ed ora si scostano, e prendono tali e tante forme che leggi facilmente in ciascuno il carattere dell'idea e del sentimento che vi si raccoglie e predomina:

Gli occhi alla terra, e le ciglia avea rase
D'ogni baldanza, e dicea ne' sospiri.

[5.25] VII. *Fronte*. La fronte anch'essa, alzandosi od abbassandosi, spianandosi od increspandosi, minaccia o si abbandona, si rasserena o s'intorbida, e concorre dalla sua parte all'espressione del viso. Quindi i prepotenti per Dante:

Alto terran lungo tempo la fronte.

e Tasso:

Dolcemente feroce alzar vedresti
La regal fronte.

[5.26] Spesso è la sede dei più gravi pensieri, che in essa principalmente si raccolgono e si concentrano.

[5.27] VIII. *Capelli*. I capelli, i peli medesimi prendono parte nell'espressione visibile della persona, ed ora si rizzano e si rabbuffano, ed ora cadono abbandonati e negletti, e la tristezza o la disperazione del volto accompagnano. Quindi *Steteruntque comae*, in Virgilio; ed in Dante:

Già mi sentia tutto arricciar li peli
De la paura.

[5.28] Quintiliano aveva osservato: *Capillos a fronte contra naturam retroagere, ut sit orror ille terribilis.* E S. Agostino certifica che una persona dei tempi suoi comunicava spontaneamente questo movimento ai suoi capelli, facendoli rizzare e abbassare a suo talento.

[5.29] IX. *Mano*. L'organo che dopo il vocale è più in azione nella pronuncia si è il braccio, e per esso la *mano* e le *dita*. Questo stromento, per cui l'uomo diventa fra gli animali il più operativo ed industrioso, concorre eziandio a renderlo espressivo e significante. Infiniti sono i moti ed i gesti dei quali è capace, che gli antichi ne formarono un'arte particolare per regolarne l'uso, che *Chironomia* secondo Quintiliano appellavasi, e *palestrici* si denominavano coloro che la insegnavano. Quindi per tal ragione furono alcune volte dette le mani *loquacissime* e *linguacciute* le dita. Ma qui dovendo considerare i soli gesti che alla passione si riferiscono, possiamo sicuramente asserire, che il braccio le dita e la mano tali movimenti possono concepire, che bastano soli ad esprimere tutta la passione che li produce. Il protendere o l'incurvare del braccio, l'impugnar o l'aprire e il tremar della mano, il portarla al cuore, alla testa, al mento, lo stringer l'una e l'altra insieme, lo stendere o ritrar delle dita, l'uso dell'indice, ora assegnando ad un oggetto, ed ora regolarmente agitandolo; e così pure il cacciarsi le mani entro ai capelli e strapparli, battersi, graffiarsi, minacciare ed offendere in diversi altri modi non pur gli altri, che sé, possono riuscire di una significazione vivissima e maravigliosa.

Con le unghie si fendea ciascuna il petto
Batteansi a palma e gridavan sì alto.

Ossia che il cor tremando come foglia
Faccia insieme tremare e mani e braccia.

[5.30] Cicerone, lodando la declamazione di L. Crasso, notava fra gli altri pregi l'impiego del suo dito. Ad esso è riserbato principalmente la minaccia della vendetta:

Mostrarti o minacciar forte col dito.

[5.31] Si narra che la signora Dumesnil si è valuta di cotal gesto, declamando quel tratto d'*Ifigenia* ad *Erifile*: *Ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici.* E il commediante Sarazin col solo agitare e tremar della mano, faceva dimenticare la sfavorevole figura della persona, e tremare e lagrimare gli spettatori.

[5.32] I pochi tratti, che abbiamo dato di ciascuno organo della pronunciazione visibile, bastano a provarci come ciascuno nella maniera sua propria concorre ad esprimere la passione. Alcuno ha desiderato, e tal altro ha tentato di raccogliere ordinare e descrivere i moti ed i segni propri di ciascuna passione e di ciascuno organo; e quindi formarsene un dizionarietto tecnico. E certo l'opera potrebbe riuscir profittevole, ed al filosofo che troverebbe de' materiali da discutere e combinare, ed all'artista che vi troverebbe l'espressioni convenienti al bisogno per imitarle. Sulzer proponeva questa classificazione, e sperava che quanto si è fatto nella Botanica si potesse ancor fare nella mimica, e ad ogni gesto si appropriasse il suo nome. Tutto è bene tentare. Io dico solo, che gli oggetti della Botanica sono permanenti, e si possono facilmente indicare e determinare. Non così le passioni, che, per le loro infinite modificazioni, e per la rapidità dei passaggi, che si succedono e si distruggono, non ci offrono degli oggetti stabili e definibili come quella. E può anche intervenire che un lavoro siffatto non frutti quel vantaggio singolare, che altri ne speri. Le troppo minute osservazioni riescono per l'or-

dinario piuttosto a confondere che a schiarire; e l'ingegno creatore dietro certi modelli generali ed archetipi, ama più di creare, che di ripetere in qualunque arte.

[5.33] E qui dobbiamo notare che l'azione di tali organi, che noi abbiamo partitamente considerata rispetto a ciascuno, si mostra per l'ordinario più o meno complessa, simultanea e generale rispetto a tutti. Tutti cioè ad un tempo si muovono, si atteggiano ed operano, secondo la maniera propria di ciascuno, esprimendo simultaneamente lo stesso sentimento e la stessa idea. Ma spesso gli uni sono più espressivi quando gli altri lo sono meno, e talvolta gli uni tacciono e si riposano affatto, mentre gli altri parlano ed operano invece loro. Ond'è che alcune parti rimangono immobili e inanimate, mentre certe altre tutte preoccupano l'espressione del momento. Lo stesso organo della voce, che ha la parte principale nella pronunciazione, spesso dà luogo ad altri organi, o loro affida quello che esso o non potrebbe affatto, o non così bene eseguire. Ovidio diceva:

Saepe tacens vocem verbaque vultus habet.

[5.34] Quindi si è distinta la lingua del silenzio, la quale consiste nell'espressione visibile di qualche organo, mentre il vocale si tace affatto. Niuno ha meglio di Dante tratteggiato questa lingua muta.

Io mi tacea, ma il mio desir dipinto
M'era nel viso e il dimandar con esso,
Più caldo assai, che per parlar distinto.

[5.35] E altrove:

Volger Virgilio a me queste parole
Con viso che tacendo, dicea taci.

[5.36] Con quanta felicità non ha descritto l'Ariosto il silenzio di Angelica in quei versi mirabili?

Stupida e fissa nell'incerta sabbia
Co' capegli disciolti e rabbuffati,
Con le man giunte e con le immote labbia,
I languidi occhi al ciel tenea levati,
Quasi accusando il gran motor che gli abbia
Tutti conversi nel suo danno i fati.

[5.37] Quale doveva essere l'espressione del silenzio che doveano spiegare i senatori romani alla presenza di Catilina, allorché il solo Cicerone dicea altamente a costui: *Quid expectas auctoritatem loquentium, quorum voluntatem tacitorum perspicis? De te cum quiescunt, probant, cum patiuntur, decernunt, cum tacent, clamant.* Ed è questo quel silenzio che clamoroso dicea Cassiodoro: *Silentium clamorosum.*

CAPITOLO VI

Teoria natura ed uso dell'espressione – Carattere fondamentale delle espressioni *imitative* e *cooperative* – Loro conflitto e combinazione.

[6.1] Abbiamo esposto altrove le differenti specie di accenti, di tuoni e di gesti, che sono state finora distinte, e servono generalmente alla pronunciazione oratoria. Or tale è la forza della passione o dell'interesse, che domina colui che declama, che non può non influire su quei tuoni e quei gesti che propriamente non sono detti patetici. Tutti quindi prendono questa qualità predominante, e più o meno patetici tutti diventano. Riguardate l'espressioni sotto questo punto di vista il più semplice e generale, noi cercheremo di ridurle e ordinarle secondo la loro più giusta teorica, onde più accuratamente e secondo i veri principî della natura regolarne l'arte e la pratica.

[6.2] Ogni idea o sentimento, operando fisicamente su gli organi interni ed esterni della persona, dee produrre dei moti corrisponden-

ti; e questi come tali diventano segni naturali dell'idea o sentimento, al quale si riferiscono; come effetti delle cagioni od occasioni che li producono e li promuovono. Or riguardando tali segni od effetti rispetto alle loro cagioni, possono riferirsi o alla *percezione* o alla *sensazione*. La percezione ci rappresenta l'oggetto sia esterno e reale, sia interno e ideale; e la *sensazione* si circoscrive al piacere o dispiacere, ossia all'interesse, che la percezione dell'oggetto reale o ideale in noi suole produrre. Per tal ragione noi dobbiamo primamente distinguere l'espressione della percezione o della *mente*, e quella della sensazione o del *cuore*.

[6.3] Che la mente, e per essa la percezione, come il cuore, e per esso la sensazione, agiti e commuova più o men fortemente alcune parti del corpo, nessuno può dubitarne. Le speculazioni più astratte, le verità più sublimi, le più tranquille meditazioni ci alterano siffattamente la voce, il viso, gli occhi, la fronte ecc., che acquistano anch'essi le loro espressioni particolari. Noi ne abbiamo la pruova più luminosa nella *scuola di Atene* di Raffaello, ove fra le tante figure, e tutte riflessive e tranquille, non ve n'ha alcuna che non abbia la sua fisonomia espressiva e significante. Archimede, che entrando nel bagno trova la soluzione del problema della corona, e pieno e lietissimo di quella scoverta corre a casa tutto scomposto, e gridando: *l'ho trovata*, dovette atteggiarsi a pronunciare nella maniera più propria allo stato della sua mente. La storia letteraria è ripiena di siffatti fenomeni, sicché possiamo sicuramente asserire che le più astratte verità e le idee più sincere hanno anch'esse i loro piaceri ed i loro affetti, e quindi la loro espressione conveniente.

[6.4] Egli è poi verissimo che tali espressioni sono men calde e sensibili di quelle che alla sensazione ed al cuore appartengono, e che propriamente alla passione si attribuiscono, ed a queste per eccellenza il nome di *espressione* volgarmente suol darsi. Ora a queste limitandoci particolarmente, quelle che fra tutte prevalgono, sono le così dette *fisiologiche* ed *istintive*. Aggrinza la fronte, affisa il guardo, inarca le ciglia chi medita profondamente; così in chi sente più o meno forte ora si allenta o si accelera la respirazione, ora il sangue si raccoglie nel volto, o si riconcentra nel cuore, ora si scolora il labbro

e la guancia, ora l'occhio si ammortisce o si avviva, e s'irrigidiscono o rilassano i muscoli, si gonfiano le vene, si rizzano i capelli ed i peli, e tali altri fenomeni si sviluppano, che quali effetti puramente meccanici seguono necessariamente ed immediatamente l'influenza delle loro cagioni, senza che la nostra volontà vi cooperi o possa impedirli. E per tal ragione non possono mai verificarsi per arte se questa non ha la forza di eccitare il grado di passione conveniente a tal effetto, ossia la cagione fisica, che sola può generarli. Per la qualcosa l'attore che facilmente pianga e cangi di colore e rabbuffi i capelli come colui di cui parla S. Agostino, ci fa supporre in esso molta immaginazione per risvegliare la passione richiesta, e conforme attitudine negli organi che prontamente obbediscono.

[6.5] Dietro questi segni meccanici e necessari si spiegano i *volontari* e *spontanei*, nei quali prende più o meno parte la volontà, ed i primi a spiegarsi, e che a quelli più o meno si approssimano, sono gl'*imitativi* od *analoghi* che l'oggetto della percezione o l'effetto della sensazione in certo modo dipingono. Alla vista degli esseri non pur ragionevoli, che bruti ed inanimati noi ci sentiamo più o meno inclinati e disposti a contraffarli ed a lor conformarci secondoché più o meno ci commuovono e c'interessano. Così noi imitiamo i suoni, i moti e le forme non pur del tuono, del torrente, degli aquiloni, del leone, del toro, ma quelli della persona la cui presenza più fortemente ci affetti. Quindi alla presenza od anche alla pura immagine d'una persona benefica o malefica, noi ci sentiamo volentieri ed anche nostro malgrado sospinti a comporci alla loro maniera per una specie d'istinto, che ci obbliga a più o meno imitarli. Per questa legge fisiologica l'uomo pronuncia, si muove e si atteggia analogamente agli oggetti che più lo feriscono per l'imperio di quell'azione, che gli obbietti esercitano su l'animo nostro, e l'animo nostro sui nostri organi interni ed esterni.

[6.6] Dall'imitar tali oggetti od immagini più o meno sensibili, si passò di mano in mano ad imitare e dipingere eziandio le loro relazioni, e quindi le idee più astratte ed intelligenti, e le affezioni più delicate e sentimentali. Per lo qual magistero lo stesso uso che delle parole fu fatto convertendole di proprie in improprie, si fece pure e

de' tuoni e di gesti, i quali di propri divennero anch'essi *impropri* e *metaforici*. La qualità di certi tuoni e di certi accenti, la pronunzia rapida o lenta, regolare o confusa di certe parole, di certi moti, di certi gesti imitano più o meno figuratamente e sensibilmente la qualità e l'andamento delle idee e delle affezioni a cui si rapportano. Quindi l'ostinato stringe il pugno e si tiene ritto e saldo sulla persona, il malinconico e il timoroso contraggono e rimpiccoliscono il corpo, l'orgoglioso e il superbo gonfiano il petto, elevano le spalle, il collo e la testa, e l'incerto e dubbioso interrompe e confonde ad ogni istante i suoi pensieri ed i suoi movimenti. La stessa idea del grande e sublime nell'ordine intellettuale e morale c'induce ad ingrandire le proporzioni del corpo, ed a mostrarci compresi da alcun profondo pensiero.

[6.7] Egli è facile immaginare come da queste prime espressioni imitative ed analoghe via via sviluppate, alterate e composte, infinite altre se ne sieno in progresso moltiplicate, e se ne possano tuttavolta moltiplicare. Ma queste a misura che si vanno allontanando dall'origine loro e che si alterano, la loro forma primitiva, la loro analogia si viene egualmente oscurando, sicché perdendo alla fine il carattere di espressione patetica quello acquistano e semplicemente ritengono di segno *arbitrario* e *convenzionale*. Ed attenendoci qui soltanto al carattere dell'espressione patetica possiamo stabilire come principio fondamentale e regolatore di essa, che la relazione più generale di causa e di effetto ne costituisce la natura e la forza. E siccome tale relazione può essere più o meno evidente o necessaria, più o meno diretta o indiretta, da siffatta necessità ed evidenza maggiore o minore risulta la maggior o minor forza dell'espressione. L'espressione può esser dunque più o meno forte, vivace e significante ogni qual volta abbia relazione più o men necessaria, evidente e diretta con l'idea o sentimento da cui procede. Ed estendendosi cotale relazione alla naturale od istintiva imitazione od analogia tra l'effetto e la cagione, ossia tra il segno e la cosa significata, possiamo determinare il sudetto principio nel modo seguente: che l'espressione riuscirà tanto più vera, più viva, e più significante, quanto è più evidente e diretta la relazione tra l'idea o l'affetto e l'immagine, che a tale idea

od affetto si sostituisce, e tra questa immagine e l'azione figurata ed impropria, con la quale si esprime al di fuori col mezzo della pronunciazione vocale e visibile.

[6.8] V'ha un altro genere di espressioni che pur sono spontanee come le precedenti, e che non già all'imitazione, ma servono bensì quali mezzi più o meno atti ed opportuni a soddisfarla ne' suoi bisogni e ne' suoi desideri. Nell'amore noi stendiamo dolcemente le braccia, e c'incliniamo verso l'oggetto amato, e teniamo mezzo aperte le labbra, e quasicché gli occhi socchiusi, perché tendiamo ad abbracciarlo ed a possederlo, e ad evitare qualunque altra distrazione, e tutta trasfondere in esso l'anima nostra. Nell'odio per lo contrario decliniamo sia per timore o disprezzo dell'oggetto odiato, e mettiamo le braccia, le gambe, il corpo tutto nell'attitudine di fuggirlo e di minacciarlo, o di respingerlo e di distruggerlo. Ora a somiglianza di queste due passioni ogni altra ha pure un suo fine proprio e conveniente alla sua natura, al suo sviluppo, al suo grado, essa dee conforme a questo fine e tendere ed operare al di fuori, e per conseguente tutti gli atti ed i moti, che a tal uopo s'impiegano, diventano tanto più espressivi e significanti, quanto più sono necessari ed efficaci a conseguirlo. La forza di tali espressioni sta dunque nella relazione più o meno evidente o necessaria o diretta de' mezzi col fine.

[6.9] Questo fine e quest'azione può riguardare o l'oggetto esterno, o la cagione della percezione o sensazione, od il soggetto, sia la persona che li riceve, sia noi medesimi. Per la qual cosa i nostri movimenti ed i nostri gesti si possono riferire direttamente o agli altri o a noi medesimi.

[6.10] Così, quando noi non possiamo o non dobbiamo reagire contro la cagione esterna della nostra passione, ci rivolgiamo e riconcentriamo in noi stessi, e la nostra azione si circoscrive allo stato interno dell'animo nostro, o temperandone l'amarezza o alimentandone la compiacenza. Ed ecco perché nella tristezza profonda che ci abbatte, molti atti tendono a sollevarci ed a sostenerci, siccome nella gioja molti altri ad esilararci e moltiplicarla. Il sedersi, il giacere, il sostenersi la fronte, dilatare o distendere certi muscoli, il sospirare,

il gemere, il piangere, lo abbassare o chiudere gli occhi per evitare, soffogare od allegerire quel che ci attrista ecc. sono atti adoperati a procacciarsi opportunamente alcun rimedio, sfogo e sollievo. E per lo contrario nella gioja si vuole vivere e sentire il più che si possa, e più atti festivi si ripetono e si comunicano, amandosi di vedere la stessa passione diffusa negli altri e moltiplicata, per quindi raccoglierla di nuovo e goderne ancor più. L'uomo allegro vuole spandersi e moltiplicare la sua propria esistenza, trova e gusta per tutto la cagione della sua gioja; quindi il canto, il ballo, il batter forte la palma, il romoreggiare, l'abbracciare e baciar gli astanti e compiacersi di tutto, come se tutto fosse fatto e disposto a dilettarlo e giovargli. Ma la tristezza per una ragione contraria ci limita a noi soli, come se ogni altro oggetto ci dovesse ancor più nuocere od annojare; e gli oggetti più innocui ed indifferenti si temono, si fuggono e si abboniscono come cagioni o stromenti che possono accrescere la nostra propria tristezza. Tutte queste ed altrettali espressioni tendono o ad agevolarci ed accrescere il senso dolce e gradevole della passione, o a disfogarne e diminuirne il molesto e l'ingrato.

[6.11] Noi possiam chiamare tali gesti o segni, sia che ad altri od a noi si rapportano, *cooperativi*, per distinguerli da quelli che abbiamo chiamati imitativi ed analoghi. Ed a questi due generi possono, s'io mal non veggio, tutti ridursi i tuoni, i gesti ed i movimenti che si riguardano come più o meno naturalmente espressivi. E nella loro ragione sta tutta la teorica e l'arte della pronunciazione patetica, in quanto abbiamo osservato la pronunciazione tutta si restringe ad eseguire, il più fedelmente che può, l'intenzione dell'animo nostro, che si propone di fare in tutto o in parte quello che la passione richiede. Ed essendo sua intenzione o d'imitare l'oggetto o di usarne a suo meglio, o secondarne gli effetti, noi possiamo distinguere agevolmente e quando si debbano adoperare i gesti *imitativi*, e quando i *cooperativi*, e quando alternarli o comporli insieme, e sino a qual punto, qualora si determini l'interesse attuale della passione predominante.

[6.12] Imperocché se, p. e. essa comanda di fuggire o di minacciare o di assalire l'oggetto malefico, non può impiegare ad altro

uso gli organi destinati a quest'uopo, e dipingerlo ed imitarlo con quei medesimi co' quali dee fuggirlo o minacciarlo o assalirlo. In caso di collisione par dunque che la progressione da osservarsi sia la seguente, che cioè l'animo appassionato cerchi prima di attendere e provvedere all'obbietto esterno della sua passione, indi al subbietto o al suo stato interno, e finalmente all'analogia, imitazione o pittura dell'uno o dell'altro. Ove dunque dobbiamo occuparci a far quell'uso, che la passione ci detta, dell'oggetto esterno che l'eccita, poco o nulla curiamo di noi; e quando ad alleviare la nostra persona siamo principalmente ed unicamente rivolti, poco o nulla possiam badare ad imitare e dipingere l'uno e l'altra. E perciò si dee sempre trascegliere l'espressione più necessaria, più efficace e diretta, se le leggi della natura si vuol secondare.

[6.13] Ma spesso queste medesime espressioni sì diverse di indole e di fine, nello stesso incontro si succedono e si alternano con tanta rapidità, che tu credi che la pronunciazione sia non solo imitativa, ma cooperativa e relativa all'oggetto e soggetto ad un tempo, esigendo la passione che all'uno ed all'altro fine si serva ad un tempo. Quindi diviene che, servendo tutti gli organi alla stessa passione, ciascuno cerca di adempiere il suo ufficio particolare, di cui è incaricato, nel modo più conveniente alla sua natura e destinazione. Noi osserviamo un tal caso ogni qual volta certe passioni veementi rapidamente sviluppansi, per cui i gradi differenti che si succedono, diversificando a proporzione lo interesse e l'intenzione della persona, l'obbligano a variare la natura del gesto e della pronuncia, e questa variazione per la celerità con cui la passione procede, non può in alcuni incontri eseguirsi da tutti gli organi con la stessa prontezza, sia per la loro natura meno disposta a tale attitudine, sia per aver ricevuto una sì forte impressione dallo stato precedente della passione, da non potersi così facilmente ricomporsi ed atteggiarsi opportunamente. Quindi è che in generale l'espressione che precede, ritiene sempre alcuna parte o resto di quella che l'ha preceduta. Gli occhi, le ciglia ed il volto sono i primi e più pronti a risentirsi di qualunque interno movimento; ma le braccia, le gambe, la persona non possono corrispondere con la stessa faciltà. Ond'è che mentre

gli uni eseguono un'espressione, possono gli altri trovarsi ancora preoccupati ed imbarazzati dall'espressione precedente. Questo fenomeno è frequentissimo nella pronunciazione successiva; e l'artista non dee trascurarlo per bene imitarlo opportunamente.

[6.14] Più difficile, e non meno frequente, è l'altro caso, in cui la stessa passione simultaneamente comanda agli organi rispettivi, espressioni di specie diverse. Per cui, mentre alcuni gesti sono cooperativi, l'uno è inteso all'oggetto, l'altro al soggetto, né manca chi ad un tempo sia imitativo o dell'uno o dell'altro. Perocché, servendo tutti gli organi alla medesima passione, ed essendo questa più o meno complessa, o tendendo a più fini, ciascuno organo cerca di adempiere il suo ufficio particolare, di cui è incaricato nel modo più conveniente alla sua natura o destinazione.

[6.15] 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 conspiranti insieme, che non pur si succedono rapidamente, ma simultaneamente cooperano.

[6.16] Ond'è che distinguiamo ad un tempo l'espressione dell'amore, del sospetto, della collera, dell'odio ecc. Parimenti nella stessa passione più semplice dell'amore o dell'odio alla presenza dell'oggetto amato o abborrito nell'atto che la persona tende verso quello, o ne declina, o lo minaccia, dà alla sua voce, alla sua fisonomia a' suoi atteggiamenti un tuono, una forma siffatta, che con alcuni tratti l'indole imita e dipinge dell'oggetto presente, dalla cui azione procede la sua passione, e con altri tende a diminuire il dispiacere, od accrescere il piacere che la passione gli fa provare.

[6.17] In tale complesso di espressioni diverse e contemporanee si osserva in generale che all'espressioni analoghe servono principalmente gli occhi e la fisonomia, ed alle cooperative, le braccia, le mani, la positura del corpo; e così mentre questi organi s'impiegano o pro o contro l'oggetto o subbietto, imitano quelli la natura dell'uno o dell'altro.

[6.18] Dietro tali osservazioni si può distinguere quali elementi debbano comporre l'espressione complessiva, ed in caso di conflitto

o di combinazione quali debbano preferirsi o predominare, o più o meno concorrervi od escludersi affatto, e come e quando i diversi organi, servendo ciascuno al suo fine particolare, servono tutti ad un tempo al loro fine generale e comune. Il perché se l'interesse principale che domina esige di mostrare la cosa che si narra o si vuol persuadere, tutta l'intenzione di chi parla si raccoglie a presentarla siffattamente che non possa non tutta vedersi da chi l'ascolta. Emerge allora l'utilità e la necessità dell'*ipotiposi*, non pur nelle sentenze e nelle parole, che nella voce, nella fisonomia e nell'azione. La pittura che allor se ne fa è significante, espressiva, necessaria. Ma cesserebbe di esser tale, e riuscirebbe anzi importuna, diversiva ed assurda, se l'interesse principale richiedesse degli atti, che al godimento o alla distruzione dell'oggetto esterno, o del subbietto o persona paziente si riferissero; ed a questa tendenza pur si sacrificano tutti quegli altri che al soggetto rapportansi, il quale più a sé non bada, ove in quello tutto si occupi.

[6.19] Ma se taluno ancor narrando parli di cosa che fortemente interessi non pur lui che la persona, che intento l'ascolta, non può fare a meno di sentire e di esprimere a un tempo, nel modo che sa migliore, l'interesse della cosa, della persona, di sé medesimo. Così parlando di una vittoria riportata a chi pur giovasse principalmente, quantunque ne sia lieto oltremodo, e l'allegria gli splenda nel viso e negli occhi, egli non può con l'accento e con l'attitudine non indicare simultaneamente o il lampeggiar delle spade, o lo strepitar e l'urtar dei cavalli, o lo squallor della morte, e i lamenti e le grida confuse di chi fugge, di chi incalza, di chi muore, di chi trionfa. Così chi salvo dal naufragio, ricupera il porto, e ritorna in seno alla sua famiglia, benché versi negli altri la gioja ond'è ripieno, pur non cessa di sentire e d'imitare in parte alcuni di quegli accidenti più funesti, che lo hanno principalmente colpito. Egli è contento, egli tutta prova la tenerezza che l'inspira la vista dei genitori, della sposa, delle sorelle, ma pur ti descrive e dipinge col gesto e con l'attitudine non senza raccapriccio negli occhi e nel volto, ora l'orror della notte ottenebrata, ora il fischiar dei fulmini, ora lo spingersi in alto, ed

ora lo scendere negli abissi, e sempre in mezzo al contrasto dei flutti, che romorosi si affrontano e si minacciano. In tali casi le tre specie di espressioni s'incontrano, si uniscono, si combinano con tanta celerità ed accordo, che sebbene la passione dominante, e l'espressione corrispondente prevalgano sempre e primeggiano, pure è costretta a modificarsi e temperarsi con le altre, le quali servendo a fini e di segni diversi, tutti però a un solo e comune costantemente si riconcentrano.

[6.20] Dietro questa teoria, che la ragione e l'esperienza pur sempre comprovano, Engel con troppa oscurità, o meglio con troppa generalità censura quel che Dorat dicea dell'espressione, che Baron dava ai seguenti versi, che Cinna dice ad Emilia:

Au seul nom de Cesar, d'Auguste et d'empereur,
Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur;
Et dans un même instant, par un effet contraire,
Leur front pâlir d'horreur, et rougir de colère.

[6.21] Dorat, riferendo questi versi nel suo poema su la *Declamazione*, commenda Baron, perché fu veduto declamandoli impallidire e successivamente infiammarsi, cosa che secondo Engel né si poteva sì rapidamente eseguire, né anche si doveva, potendosi esprimere lo stato e le affezioni dei conspiratori, ma bensì lo stato proprio e le affezioni diverse di Cinna, il quale doveva in quel punto essere in sé pienamente satisfatto e lietissimo dell'effetto, che avea prodotto ed osservato nei cospiratori, e che racconta ed espone ad Emilia. Ma ancorché sia questo il sentimento dominante di Cinna, lo stesso interesse che prende in quello spettacolo, e la premura di farne parte ad Emilia non possono dispensarlo dall'esprimere l'orrore e il furore de' congiurati, che era l'effetto che a lui più importava di verificare, e ad Emilia di apprendere. Oltrecché, se ben si osserva, l'accento e il tuono della voce, e la positura della persona, e qualche altro gesto analogo potevano bene indicare tali accidenti, e comporsi ad un tempo col senso dominante della satisfazione, e della gioja, di cui era Cinna in quel momento ripieno.

[6.22] E perché non si tragga abuso dall'esposta teoria, noi non dobbiamo confondere quei gesti semplicemente *imitativi* ed *analoghi*, che quai cenni più o meno rapidi, indicano l'oggetto a cui si rapportano; da quegli altri più particolareggiati e minuti, che per la loro lenta e successiva descrizione propriamente *pittoreschi* o *mimici* dovrebbero dirsi. Possono ancor questi servire alcuna volta quali mezzi più o meno utili, o necessari ad un qualche fine; ma allora perdono la natura di espressione patetica, e prendono quella di descrizione materiale, e sono riserbati a coloro che o non potessero altrimenti farsi intendere, come accade ai sordi muti, o che volessero coi soli segni visibili farsi intendere, come i pantomini. E veramente è questa ultima quella specie di *dimostrazione*, che Cicerone diceva mimica, e che distingue dalla *significazione*, che sola concedeva all'oratore, e che si limita per l'ordinario ad esprimere la sentenza generale, e non già le parole singolarmente, e più le affezioni ed i sentimenti di chi ragiona, che l'indole e le qualità di che si ragiona. Ed ecco perché Quintiliano, commentando l'osservazione di Cicerone, l'applicò opportunamente a quel luogo dell'arringa di Cicerone medesimo contro Verre, dove esponeva le circostanze più commoventi della flagellazione di Gavio. E di vero se si avesse voluto descrivere l'atto del battere, i contorcimenti e le grida di Gavio, l'attitudine di Verre, che tenendo sotto il braccio una donzella godeva ferocemente di quello spettacolo, si sarebbe grandemente pregiudicato alla dignità dell'oratore ed alla verità dell'espressione, che dovea primeggiare all'immagine di quell'ingiusta esecuzione. Ma se l'orrore e l'indignazione doveano in quel punto animare il declamatore, non potea né pur questi fare a meno di indicare con qualche tuono ed atteggiamento, acconciamente associato con l'espressione dominante, la ferocia dei flagellatori, il dolore del paziente e il contegno insultante del proconsole.

[6.23] Io ho creduto dovermi trattenere alquanto su l'analisi di una parte che è certo la più importante nella declamazione, ed alla quale, ancorché ne abbiano molti ragionato ampliamente, non hanno applicato tutta quella precisione che richiedeva. Il perché non è da credersi una tale discussione come un argomento di pura

speculazione, se si riguarda la realità del fenomeno, che abbiamo sottoposto ad analisi, e più lo sviluppamento delle conseguenze, che la teorica e la pratica dell'arte riguardano.

CAPITOLO VII

Della passione in genere, e di alcune in ispecie.
Espressione complessiva di ciascheduna.

[7.1] Noi abbiamo considerato finora l'espressione rispetto a ciascun organo preso isolatamente, ed abbiamo veduto come ciascuno in particolare si presti a servire alla passione che lo predomina, e quindi secondo quale norma più giusta e sicura si sogliano e debbano combinare nella medesima espressione. Ora consideriamo il magistero complessivo di tutti gli organi simultaneamente operanti. Sotto questa relazione, l'espressione si enuncia più o men generale ed intera; perocché tutta la persona convenientemente si atteggia, e tutta esprime la passione che la governa.

[7.2] Ancorché ciascun organo operi secondo la sua indole e al modo suo, ed eseguendo il suo ufficio particolare, tutti però per l'unità e identità del principio che gli anima, conspirano allo stesso

fine, e danno alla passione una forma determinata ed una sua propria fisonomia, che dal concorso e dalla cooperazione di tutti gli organi costantemente risulta. Cicerone con la sua ordinaria eloquenza avea detto assai prima di Hume: *omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et sonum, et gestum, totumque corpus hominis; et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt plus* ecc. Di tale espressione simultanea, complessiva, completa noi qui ragioneremo particolarmente.

[7.3] Io qui non tratto della passione come fisiologo o moralista, ma soltanto come semplice artista e declamatore. È ufficio di questo il conoscere ed imitarne la parte esterna e sensibile, e non già l'analizzarne l'interna e metafisica. Ma siccome né pur da quest'ultima si può del tutto prescindere, almeno sino ad un certo grado, per bene ordinare e adoperare la prima, io dell'una mi gioverò quanto basti a bene esporre e commentar l'altra, specialmente se si rifletta che all'indole intrinseca della passione medesima, una gran parte si raccoglie e determina dell'estrinseca espressione, la quale non è che uno sviluppamento di quella. Ed essendo ancora infinite ed infinitamente varie le passioni, io quelle tralascerò che sono più acconce al nostro intento e più forti e risentite, perché le altre, o più semplici o men ovvie, allo stesso modo si osservino e si ritraggano, secondo l'uso migliore che all'arte conviene. Noi così ci faremo una serie di quadri, che ci servono di modelli obbiettivi per meglio definirne l'indole e le relazioni, e riferire a ciascun genere le modificazioni e le specie che ne dipendono.

[7.4] L'uomo, com'essere sensibile, e quindi capace di dolore e di piacere, egli è necessitato ad abbonire e fuggire a desiderare e seguire quegli obbietti che possono, o ch'egli crede recargli dolore o piacere. Quindi grida, si move e si atteggia, o per liberarsi dagli uni, o per godere degli altri. Tutti i moti interni ed esterni dell'uomo, e così dalle tendenze e dagli appetiti più leggeri sino alle passioni più forti ed alle azioni più determinate, a due generi si posson ridurre, cioè all'*odio* e all'*amore*.

[7.5] Veramente non ogni moto ed alterazione dell'animo suol dirsi passione, ma quella soltanto che per l'importanza sia reale, sia

immaginaria dell'obbietto che l'eccita, o per forza dell'abitudine che l'alimenta e risveglia, obbliga la persona ad uno stato violento e straordinario, che propriamente dicesi *appassionato*. Ond'è che l'uomo essendo indifferente in certe circostanze e per certi obbietti, se per avventura giunge alcuno di questi ad interessarlo, si apprende in lui un *sentimento* od *affezione* che vogliam dire, che cresce, si invigorisce, si sviluppa a misura che più l'interessa, sino a tanto che diventa e si denomina passione. Allora conforme all'opinione che si ha concepita dell'obbietto, l'uomo appassionato non vede altro di quello in fuori, e tutte le sue idee, i suoi sensi ed affetti nella passione dominante trasformansi, ed una inquietudine universale ed irresistibile lo agita, né si acquieta finché non l'abbia, come pessimo, fuggito o distrutto, o conseguito e goduto come ottimo. Giunta la passione a questo grado diventa ancor *trasporto* ed *entusiasmo*, che suole pur degenerare in *furore* ed in *fanatismo*. E in tale stato ciascuna passione ha la sua espressione particolare e la sua propria fisonomia. E in tale stato noi la riguardiamo, perché i tratti della sua espressione corrispondente sieno più rilevanti e distintivi.

[7.6] Quindi, procedendo dall'*odio* e dall'*amore*, tali e tante forme se ne dispiegano sia per la condizione, qualità ed opinione degli oggetti e de' soggetti a cui si sopportano, sia per la distanza in cui si ritrovano gli uni dagli altri, sia per altre relazioni che hanno questi fra loro, che varie specie di passioni n'emergono. In questo modo nascono e si sviluppano il *timore* o la *speranza*, l'*ira* o il *favore*, la *tristezza* o la *gioja*, la *satisfazione* o il *furore*. E ciascuna di queste ha pure il suo sviluppo e i suoi gradi che ad altre divisioni diedero luogo; e le une e le altre variamente alternate e rimescolate, prendono tali e tante forme e gradazioni, che si rende quasi impossibile il tutto discernerle e notarle accuratamente. Quindi procede la varietà di sistemi, che hanno seguito i filosofi nell'ordinarne ed esporne le classi; e noi a quello ci appiglieremo che parendoci il più conforme alla ragione, ed il più semplice ed efficace per l'uso nostro, noteremo le principali che più convengono al nostro fine ed al nostro disegno.

[7.7] Poniamo l'uomo come una macchina sottoposta all'azione degli obbietti esterni, che più o meno l'agitano e la commovono,

e notiamo quelle agitazioni e commozioni che sono gli effetti e gl'indizi delle sue passioni. Il suo primo stato è quello della quiete e del riposo, che *inerzia morale* possiamo chiamare. Tale stato, come oggetto di desiderio, divenendo più o men volontario, prende l'indole e la forma di passione, che ha pure i suoi gradi e i suoi eccessi, e quindi la sua espressione conveniente, ed allora si dice *pigrizia* od *ignavia*. Essa esprime nella sua positura ed attitudine il piacere dell'inazione, e la difficoltà e la noja dell'operare. Il pigro, o che si giaccia o si stia, si mostra pur sempre stanco del peso del proprio corpo, e, direi quasi, della propria esistenza: le membra gli cadono come disciolte e prostrate, la testa si appoggia sulle mani o sul petto, le braccia gli pendono lungo i fianchi, o si tengono congiunte sul ventre o sulle ginocchia. Egli o non mai si risente e si sdegna, od appena di ciò, che lo costringe a sospendere il suo riposo, o ad alterare alcun poco la sua posizione. Quindi i suoi detti e i suoi moti sono parchi, stentati, languidi: e in tutti i suoi conati si arresta appena incomincia, e par che tosto dimentichi di avere incominciato. Le Brun ci ha dato il disegno del *riposo*; ed io credo opportuno il qui soggiungere i pochi, ma veri tratti che ne ha dati Dante, descrivendo lo stato di *Belacqua*:

Là ci traemmo; ed ivi eran persone
Che si stavano all'ombra dietro al sasso,
Come l'uom per negghienza a star si pone.
Ed un di lor che mi sembrava lasso,
Sedeva ed abbracciava le ginocchia,
Tenendo il viso giù tra esso basso, ecc.
Allor si volse a noi, e pose mente
Movendo il viso pur su per la coscia
E disse: or va tu su, che se' valente.

[7.8] Indi alzò la testa appena, e

Gli atti suoi pigri, e le corte parole
Mosson le labbra mie un poco a riso ecc.

[7.9] Quantunque questa passione o piuttosto attitudine, non sia oggetto ordinario della declamazione nobile, pure suole talvolta congiungersi a succedere per qualche istante all'eccesso di certe passioni che abbattono le forze fisiche e morali dell'uomo, e lo determinano a tale attitudine, che suppone l'eccesso dell'abbattimento e della stanchezza.

[7.10] L'inerzia morale viene scossa o vinta dalle impressioni che la sorprendono e la travolgono; e siccome sono queste più o meno interessanti a proporzione del dolore o del piacere che recano, la prima facoltà o tendenza, che alla presenza degli obbietti si sveglia, è l'*attenzione*, la quale, se quelli sono o si credono nuovi rari e straordinari, diventa massima, e dicesi allora *ammirazione*.

[7.11] Essa si rivolge improvvisamente, e tutta si affisa immobile all'oggetto che l'eccita. La persona, che n'è sorpresa, rimane come tocca dal fulmine. Appena un'esclamazione grave e incompleta, ed un movimento indietro ed estemporaneo l'annunciano, che la testa e le braccia si elevano alquanto, s'inarcan le ciglia, si spalancano gli occhi, e la pupilla si scosta dalla palpebra inferiore, e resta ferma ed attonita; si dilatano alcuni muscoli, come per dar luogo alle nuove idee ed affezioni che si ricevono; la respirazione si arresta o si allenta, il volto è stupido; il resto del corpo rimane immobile, ed al silenzio più o meno prolungato succede un parlare aspirato e interrotto. Gli stessi movimenti, ove sieno tratteggiati più fortemente giungono ad esprimere lo *stupore*, l'*estasi*. La sede di questa passione sono gli occhi e le ciglia. Niuno ce ne ha date più belle, più vere, e più varie forme di Raffaello nella sua *Scuola di Atene*.

[7.12] Noi non ci determiniamo ad alcuna tendenza ed operazione, se prima non esperimentiamo e riconosciamo l'indole degli obbietti, che ne circondano e ne commovono. Ma prima di determinarci, specialmente se da più obbietti e da impressioni differenti o contrarie siamo ad un tempo fortemente agitati, qual interno contrasto non proviamo, e qual *incertezza* non dobbiamo vincere? Questa *incertezza* è sovente volte vivissima ove si contrastino a un tempo più idee, più consigli, più desideri, più affetti. Dante ne ha dipinto con la solita evidenza lo stato interno:

E quale è quei, che disvuol ciò che volle,
E per nuovi pensier cangia proposta,
Sì che dal cominciar tutto si tolle.

[7.13] A tale stato risponde analogamente l'espressione esterna. Quindi la testa, il passo, le mani seguono or dall'una or dall'altra parte il pensiero che varia, e mostrano ora di scuoterlo, or di lasciarlo, ed or di respingerlo. L'andare e il fermarsi, lo starsi e il sedere inopinatamente si alternano e s'interrompono. Niun discorso, niun tuono seguito. Ad ogni momentanea risoluzione succede la riflessione, il pentimento e ben tosto la risoluzione eziandio; tutto è quindi irresoluzione ed inquietezza, sino a tanto che a ferma determinazione non si risolva. Gli organi più affetti da tale passione sono la testa, le mani e le gambe.

[7.14] Gli obbietti che più c'interessano sono quegli esseri che più fra gli altri ci rassomigliano e che noi riguardiamo come utili o nocevoli, e quindi buoni o cattivi. Al cospetto di una persona, dalla quale non temiamo alcun danno, e che soffre, si sveglia in noi la *pietà*, ch'è un senso dell'altrui male, e che dovrebbe essere la passione caratteristica del genere umano. La persona, che n'è compresa, riguarda da un lato l'obbietto che l'affligge con la testa alquanto inchinata e con le mani, o prostese verso di lui, come in atto di prestarsi a sollievo, o presso il petto congiunte. Le ciglia si abbassano, le narici alcun poco si elevano, le guance si aggrinzano, si apre la bocca, ed il labbro superiore elevandosi anch'esso d'alquanto s'avanza su l'inferiore. Si abbassano i muscoli del viso, più che tutti languisce l'occhio, e una dolce lagrima ne appanna la pupilla. La voce è piana e simpatica, e le parole scorrono come un balsamo suave a temperare l'amarezza dell'infelice che soffre. Tutto mostra il consenso dell'altrui male, e la voglia e l'attitudine di raddolcirlo. La pupilla, i muscoli labbiali superiori e le mani sono gli strumenti principali di questa comunissima passione. Frequenti e maravigliosi sono i tratti, che ne ha dato Dante in tutto il corso del suo poema, ov'egli si

Apparecchiava a sostener la guerra

Sì del cammino, e sì della pietate,
Che ritrarrà la mente, che non erra.

[7.15] Spesso la persona, la quale c'interessa per le sue doti, ci appare di tanto superiore e meritevole, che c'ispira il sentimento della *venerazione*, che ci contrae, ci rimpicciolisce, ci atterra. Quindi ci abbassiamo col corpo per mostrare la nostra inferiorità alla presenza dell'altro. Tutto si rassidera: i muscoli delle ciglia, delle guance, della bocca si allentano e illanguidiscono; si piegano la testa, le ginocchia, le braccia. Bassi pur sono e modesti gli accenti, e non mai l'andare a paro dell'altro.

[7.16] Pare che nella postura domini principalmente l'espressione di questa passione, la quale suole degenerare in idolatria ed in viltà, ed allora altera in tutto e corrompe la condizione dell'uomo.

[7.17] La passione, che tra le altre si mostra più frequente e primeggia, è l'*amore*, il quale è desiderio ardentissimo dell'obbietto che si ama, e per cui l'amante verso l'amato tutto propende, si raccoglie e si stringe. Quindi inverso lui tendono gli occhi, il volto, le braccia. La testa piega da una parte alcun poco, le narici si contraggono alquanto verso la parte superiore, e le palpebre oltre l'usato si ravvicinano. La bocca alquanto aperta dà luogo ad una respirazione lenta, e sollevata da quando in quando da un profondo sospiro. E siccome una sensibile attrazione si alimenta e si spiega fra l'amante e l'amato, tutto il sangue si raccoglie al cuore, e la fiammella che vi si accende riflette nella pupilla, che oltremodo splende nell'occhio aperto e sul viso pallido ed allungato. L'uno vorrebbe congiungersi ed immedesimarsi nell'altro, e di due divenire una sola cosa medesima; e perciò si studia d'imitarne non pure i sensi e le inclinazioni, che gli accenti, l'attitudine, i modi, e si conforma il più che si può al modello che ammira e idolatra per rendersene ognora più degno. Quindi legge e contempla beato nella fisonomia di quello i suoi doveri, il suo contegno, le sue speranze ed il suo destino; e le sue parole escono calde, insinuanti, dolcissime. Niuno meglio di Virgilio fra gli antichi ha spiegato in tutto il suo sviluppo questa tenera ed invincibile passione, la quale sorprende, arde insensibilmente e

consuma l'infelice Didone. Ed, ancorché in breve, tutta la forza n'espresse ancor Dante ne' pochi versi notissimi, in cui descrive la sorte di Francesca da Rimini. La fisonomia e gli occhi massimamente servono a questa passione predominante.

[7.18] Se il bene o l'obbietto che ardentemente desiderasi viene a conseguirsi alla fine, la passione passando pei vari gradi della *speranza* e della *fiducia* arriva finalmente alla *gioja*, ch'è l'effetto del bene conseguito e posseduto. Essa dunque o si solleva dall'oppressione del male che si soffriva, o si raccoglie da qualunque distrazione nel solo godimento del bene che si possiede. E perciò la sua attitudine permanente indica riposo, sicurezza, fidanza. La testa è sollevata, la fronte è piana e serena, il ciglio immobile ed elevato nel mezzo, la bocca mezza aperta, le braccia e le mani alquanto stanche dal corpo, l'andare saltellante e leggiero, ed ogni atto asperso di agilità e di piacevolezza. La ilarità che trabocca, par che voglia inondar tutto all'intorno, e quindi esilara gli occhi, la fronte e tutti i lineamenti del viso, e si diffonde e partecipa a' circostanti.

[7.19] Brilla il sorriso nella bocca e nella pupilla, e par che tutta la natura sorrida anch'essa con noi. Il tuono della voce equabile, aperto, sicuro annunzia un animo disposto a favorire e rallegrar tutti.

[7.20] Spesso diventa *gestiente* come la chiamava Cicerone, ed allora canta, danza e festeggia, ed ebbra ed avida a un tempo si mostra di nuovi piaceri. L'espressione della *gioja* si annunzia principalmente nella bocca, nelle mani e negli occhi.

[7.21] Si oppone alla gioja la *malinconia* o *tristezza*, la quale nasce e ci opprime allora che il bene, che si desidera, non può per alcuna via conseguirsi. Par che per essa la vita si diminuisca e dilegui; e perciò non pur le forze dell'animo, che tutta quella del corpo atterra e quasi che spegne. Cadono le membra disciolte, le giunture della spina dorsale, del collo, delle braccia, delle dita delle ginocchia diventano flosce e rilassate. Le stesse narici pendono verso la bocca, e gli angoli di questa verso il mento; la testa dechina dalla parte del cuore, e la mano si sforza appena di sostenerla. Le guance discolorate, gli occhi disposti a lagrimare o indirizzati verso l'oggetto che ci rattrista, o col guardo affiso alla terra, e con la mente da quello tutta occupata.

Tutto ciò che vede ed incontra, e che tenta distrarla, l'accresce e l'esaspera; quindi schiva l'altrui cospetto, e cerca la solitudine, il silenzio, le tenebre. Essa tace per l'ordinario, e se pure alcuna volta favella, il suo favellare è come l'uomo in delirio; e siccome è lento e stentato il moto di tutte le sue membra e il suo passo, lente ed interrotte pur corrispondono le parole, e gli accenti aspirati, prolungati, ineguali. Tale è per l'ordinario la situazione di Fedra, di Saulle e di Mirra. Il volto, gli occhi e le braccia particolarmente l'esprimono.

[7.22] L'uomo odia in generale qualunque obbietto sia o creda capace di cagionargli alcun male; quindi soffre diverse affezioni più o meno forti e distinte sotto l'azione di quello; ma ha l'*odio* fra tutti i tratti più notevoli, di che pur le altre più o meno partecipano. In generale esso desidera la lontananza, la non esistenza o l'annientamento dell'oggetto avverso e malefico. E perciò all'incontro o alla presenza di questo, per evitarlo, dechina dalla parte opposta il viso, lo sguardo, l'intera persona. Tutto è strana tensione nella figura: bassa la testa, la fronte aggrinzata, represse e increspate le ciglia, dilatate e pallide le narici, le gote giallastre, e da varie pieghe bruttamente alterate, affondati i muscoli delle mascelle. In mezzo all'occhio scintillante la pupilla si nasconde in parte tra le palpebre, quasi temendo che si manifesti il secreto disegno dell'animo, e se errando ricade per caso sull'oggetto odiato, obbliqua e fissa il sogguarda. In questa maligna situazione tiene stretti i denti, chiusa la bocca, e, se pur favella, per le labbra illividite le parole escono masticate, aride, rotte. Più che altrove l'*odio* si dipinge nella guancia e negli occhi.

[7.23] Se l'obbietto odiato, o per la sua debolezza o per la superiorità di chi l'odia, fosse o paresse sì debole da poco o nulla temerne, si accompagna pur con l'odio il *disprezzo* o l'*orgoglio*, che nascono e si rinforzano dalla certezza od opinione dell'altrui debolezza o della propria forza.

[7.24] Allora si rivolta bruscamente la schiena a chi si disprezza, e un fiero e rapido sguardo gli si slancia appena di sopra, che tosto ripentito altrove il rivolge, e lo riguarda d'alto in basso, negligentemente e di fuga. Le labbra si stringono, e si avanzano con qualche caricatura da un lato. Chi disprezza per l'ordinario non ragiona,

ma *guarda* e *passa*, o parla pochissimo e con affettata freddezza. L'orgoglio in modo particolare affetta, gonfia ed eleva siffattamente il petto, le spalle, il collo, la testa, le ciglia, che mostra quasi di non capire in se stesso, e di esser nato per una sfera superiore; perlocché ragiona ed incede con tal fidanza di sé che par nulla temer di quaggiù. Il Tasso lo ha tratteggiato nella persona di Argante, e Voltaire in quella di Assur nella *Semiramide*, e Racine in quella di Rossane nel *Bajazette*. Il *disprezzo* e l'*orgoglio* si annunciano particolarmente dalla positura, e massime dalla testa e dagli occhi.

[7.25] Che se l'oggetto che si odia offre alcuno ostacolo all'acquisto del bene che si desidera, o all'evasione del male che si teme, e la sua forza è tale da potergli probabilmente resistere e fargli fronte, allora sorge l'*ira* a nostra difesa ed a sua ruina, e cresce a tale che *breve furore* diventa. In breve essa pone l'uomo nello stato di guerra. Niuno fra gli antichi più di Seneca ne ha caratterizzato l'indole, l'espressione e gli effetti; e dei tanti e frequenti tratti ch'egli ne ha dati, io trascelgo quello del *Lib. I. c. I*: *Flagrant et micant oculi, multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labia quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac subriguntur capilli, spiritus coactus, ac stridens; articulorum seipsos torquientium sonus, gemitus mugitusque, et parum esplanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus, et pulsata humus pedibus et totum comitum corpus, magnasque minas agens, foeda visu et horrenda facies, depravantium se alque intumescentium*. – Per tali modi par che l'ira sviluppi, accresca e metta a soqquadro tutte le forze interne e le parti esterne della persona, che ne è compresa ed agitata. Bolle il sangue ed erra precipitoso per le vene, che, gonfie, par che più non bastino a contenerlo; i nervi e le ossa si squassano, le mani convulse e protese s'impugnano, e il fuoco si lancia dalle nari, dalla bocca, dagli occhi; tutto il corpo insomma minaccia incendio e ruina; e se non può compiere la sua vendetta su l'obbietto della sua collera, si getta e si sfoga non pur su gli oggetti innocenti, che non hanno alcuna relazione con quello, ma ancora sopra di se medesimo, battendosi, mordendosi e lacerandosi. Omero ha tutto descritto lo sviluppo di questa veementissima passione nella persona di Achille, e Sofocle nella persona di Oreste. Non si conosce

altra passione, che nella sua espressione impieghi più di questa tutte le parti del corpo ad un tempo. Dante dicea dell'*ira* quando del Cerbero rapidamente accennava:

Non avea membro, che tenesse fermo.

[7.26] Ma se le forze dell'obbietto odiato fossero o si credessero tali da non potersi superare probabilmente, allora si spiega il *timore*, che cresce a proporzione della grandezza e della vicinanza del male che si teme, e diventa *terrore* se il male è grave ed improvviso, *orrore* se è gravissimo, e *disperazione* se inevitabile. Ciascuna di queste passioni ha i suoi modi, la sua lingua, i suoi gesti, e sì risentiti e sì propri, che si può l'una dall'altra agevolmente distinguere. Il *timore* toglie ad imprestito molti tratti dalla tristezza. La persona, che ne è colpita, rimane abbattuta, e tutta come per ripararsi, si concentra in se stessa, si ficcano gli sguardi nel suolo; un freddo sudore le ingombra la fronte, il volto pallido si prolunga, la lingua balbutisce, e fioche e mozze escono a stento dal petto le voci; zufolano le orecchie, tremano le ginocchia e le gambe, il piede o si arresta immobile, od erra incerto e vacillante, come di uomo che tutto vorrebbe imprendere, e gli manchi la forza necessaria per eseguirlo. Saffo ne avea fatta la descrizione, che forse imitò Lucrezio in questa maniera:

Ubi veementi magis est commota metu mens,
Consentire animam totam per membra videmus.
Sudores itaque et pallorem existere toto
Corpore, et infringi linguam, lucemque aboriri:
Caligare oculos, sonere aures, succidere artus;
Denique concidere exanimi terrore videmus
Saepe homines ecc.

[7.27] Rinforza questi tratti il *terrore*. Quindi eleva le ciglia verso il mezzo, spalanca gli occhi, e la pupilla o vi erra smarrita, od in parte si cela; gonfia ed abbassa i muscoli verso il naso, che si contrae; scolora ed illividisce il viso, le labbra, le orecchie; apre la bocca,

che o immobile nulla articola, o manda interrottamente accenti incerti e sommessi. E del terrore assai più deforme l'*orrore* aggrinza ed abbassa molto le ciglia, spalanca le palpebre siffattamente, che la pupilla attonita non ne rimane coperta di sopra, ed apre la bocca più verso gli angoli, che nel mezzo, per cui compariscono i denti, ed al pallore del viso ed al lividore degli occhi unisce la tensione e la rigidezza di tutte le membra. Quindi le braccia contratte, le vene e i muscoli risentiti, irti i capelli, e gli accenti gelano e si smarriscono su le labbra.

[7.28] Dall'eccesso del terrore e dell'orrore si spiega la *disperazione*, la quale, più di ogni altra passione, ove nulla più speri, di tutte le più feroci si vale nel cospirare contro se stessa, e odiando ogni senso di esistenza e di vita, altera e snatura le umane forme della persona, e tutta infine la scompiglia e distrugge. Quindi si succedono e si avvicendano agitazioni, tremori, contorcimenti, pianti, urli, fremiti e grida; gli occhi irrequieti si serrano e si disserrano, ed immobilmente si affisano, senza pur riconoscere gli oggetti d'intorno; e la mano quanto incontra afferra e stringe violentemente, il viso pallido e stranamente alterato, il naso contratto, la chioma rabbuffata; e le parole ora traboccano impetuose, ed ora si confondono in sordi fremiti e cupi muggiti. Il gesto, il passo, qualunque moto od accento, tutto è strano ed irregolare; e se talvolta per abbattimento ed eccesso cade nel silenzio e nel riposo, il riposo ed il silenzio sono la parte più terribile della sua espressione. L'*Inferno* di Dante è tutto ripieno di tali immagini maravigliose:

Quivi sospiri, pianti, ed alti guai
    Risonavan per l'aere senza stelle,
    Perch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
    Parole di dolore, accenti d'ira,
    Voci alte e fioche, e suon di man con elle,
Facevano un tumulto, il qual s'aggira
    Sempre in quell'aria senza tempo tinta,
    Come la rena quando il turbo spira, ecc.

Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
Cangiar colore, e dibattero i denti,
Ratto che 'nteser le parole crude.
Bestemmiavano Iddio, e i lor parenti,
L'umana spezie, il luogo, il tempo, e il seme
Di lor semenza e di lor nascimenti ecc.

[7.29] Ma, più che altrove, egli ha descritto lo sviluppo di questa orribile passione in persona del conte Ugolino. La sua postura, la sua occupazione nel rodere il teschio dell'Arcivescovo Ruggieri, le sue parole, i suoi moti, tutto in lui annunzia ed esprime:

Disperato dolor che il cor gli preme.

[7.30] Mentre ode i suoi figliuoli domandar del pane, sente egli chiavar l'uscio inferiore della torre, nella quale erano seco imprigionati, e li guarda in viso senza far motto, e tanto impietra, che mentre quelli piangono, egli immobile punto non piange; né perché gli chiegga il suo amato Anselmuccio che si abbia, gli risponde tutto quel giorno, né la notte appresso. E poiché al nuovo giorno vide il suo proprio stato nell'aspetto medesimo dei quattro figli già sfigurati per fame

Ambo le mani per furor si morse.

[7.31] Pure si fa forza, e si acqueta per non attristargli dippiù; e non pur quel giorno, ma l'altro ancora rimasero tutti muti. E così, tra il quinto giorno e il sesto, visto ad uno ad uno cader morti i suoi figliuoli, egli si diede,

Già cieco a brancolar sovra ciascuno,
E tre dì li chiamò poi che fur morti:
Poscia più che '1 dolor poté il digiuno.
Quando ebbe detto ciò con gli occhi torti
Riprese il teschio misero co' denti,

Che furo all'osso, come di un can, forti.

[7.32] Nella serie di questi momenti la disperazione, progredendo via via, tutti dispiega i suoi effetti, i suoi gradi, i suoi eccessi.

[7.33] Fra queste passioni altre pur se ne spiegano, e vi s'innestano, e rendono l'espressione più o meno mista e composta, come la cagione da cui procede. Così il *pentimento* si sveglia alla memoria del bene trascurato e prende qualche abito dell'incertezza e dell'orrore; e se il biasimo sperimenta o teme degli uomini, si associa con la *vergogna*, la quale impronta alcune forme dal timore e dalla tristezza. Allora la persona in sé si raccoglie, e, giudicandosi, sente orrore di se medesima, e sfugge, o, se non può, mal sopporta la vista degli altri; quindi abbassa la testa, e affisa a terra lo sguardo, o riguarda appena di traverso e di furto, e rimanendo immobile non sa in che modo tenersi. Le guance intanto si arrossano, e col rossor della vergogna si alterna e contrasta il pallor del rimorso, onde attitudine e movimento duri e sforzati, silenzio ostinato, o accenti sommessi, parole mendicate e contraddittorie. Aristotele collocava la vergogna negli occhi. Ma se tale stato violento si accresca vieppiù, allora, passando per tutti i gradi della tristezza, giunge alla disperazione, e scoppia in furore. Quindi tutte queste passioni si confondono insieme; e la persona agitata da furie crudeli e da luride larve inseguita, spaventata da voce terribile, che grida da per tutto vendetta, incede atterrita sopra d'un precipizio col passo incerto, con l'occhio smarrito, col crine rabbuffato, col labbro tremante, con la voce soffocata, finché deliberata vi si slancia e ruina. Tale è Caino dopo avere assassinato il fratello; tali sono Oreste, Ninia e Seid dopo avere assassinato Clitennestra, Semiramide e Zopiro.

[7.34] Forse di tutte le passioni quella che soffre e dispiega più forme varie, diverse e contrarie è la *gelosia*. Essa cangia e si altera ad ogni istante, sicché pare che non abbia un abito proprio, ond'essere costantemente riconosciuta. Si vede in essa ora l'abbattimento della tristezza, ed ora la veemenza dell'ira, ora il sogguardare, e l'inquietudine del timore e dell'incertezza, ed ora l'attitudine ed immobilità dell'orrore; quindi dirotte lagrime, amaro sorriso, lamenti, minacce,

tenerezze e furore. Euripide e Seneca fra gli antichi hanno sviluppato questa passione multiforme in persona di Medea, e niuno fra moderni più di Shakespeare in persona di Otello, di cui Voltaire ha tentato una copia nel suo Orosmane.

[7.35] Tutte queste specie di passioni, che abbiamo finora tratteggiato, ci mostrano chiaramente come nel loro sviluppo e ne' loro eccessi non ad altro intendono, che ad esprimere i loro effetti necessari, o a dipingere la loro cagione, o ad impiegare i mezzi più o meno volontari di soddisfare i loro bisogni. E sovente questi tre disegni diversi si eseguiscono a un tempo secondo l'indole e la destinazione rispettiva degli organi, che dalla stessa passione variamente si adoprano. Noi non potremmo tutte descrivere le gradazioni, le variazioni, le maniere infinite ed infinitamente varie delle passioni di sopra allegate, e delle loro specie e gradi. Chi potrebbe tutti notare i moti, le rivolte ed i cenni dell'occhio? La differenza è per l'ordinario sì picciola e sì sfuggevole, che o non si potrebbe distinguere, od anche distinta non si potrebbe con parole equivalenti indicare. Del resto combinate pure, modificate ed analizzate queste e quante altre passioni volete, tutte allo stesso modo e con la stessa legge si esprimono; e quell'analisi, che delle precedenti abbiam fatta, e l'applicazione della stessa teoria e degli stessi principî possiamo e dobbiam fare a tutte quelle altre loro specie o modificazioni, che abbiamo omesse. Egli è perciò necessario il continuare questo genere di osservazione e di studio che solo può fornirci la cognizione più estesa ed esatta del carattere distintivo e sensibile di ciascuna passione, e dell'espressione propria che le conviene. Ed a quest'uopo riserberemo le seguenti riflessioni.

CAPITOLO VIII

Osservazioni e studio delle passioni ne' fenomeni della natura e nei monumenti dell'arte.

[8.1] L'analisi e la teoria delle passioni giova a determinarle e classificarle, esponendone l'origine, la filiazione e la convenienza degli effetti e delle cagioni, riducendo ad uno o a' principî più semplici tutti i loro fenomeni. In tale studio noi troviamo assai più la ragione che le osservazioni de' fatti, ancorché l'una dall'altra assolutamente dipenda. L'artista vi ricerca principalmente que' modelli caratteristici delle passioni che non sono se non i fatti particolari ed universali trasformati e ridotti. Ma questo non basta all'esercizio dell'arte sua. Egli debbe, il più che può, particolareggiare e individualizzare gli oggetti della sua imitazione. E perciò quei primi o generali modelli debbono regolarlo nel moltiplicare ed ordinare le sue osservazioni parti-

colari per trascegliere e dipingere quelle fra le altre che meglio al fine dell'arte sua corrispondono.

[8.2] Quindi risulta la utilità e necessità di apprendere la espressione più sincera e reale delle passioni nel libro della natura, o togliere da questo quei tratti particolari nuovi ed originali, che qualunque altro studio non potrebbe in verun conto fornirgli. E così la teorica renderebbe più spedita, e più sicura la pratica; e in questo modo tutti i migliori artisti si sono formati e sono riusciti eccellenti nell'arte loro.

[8.3] *Leonardo da Vinci*, secondo che ne certifica G. P. Lomasco, «non faceva moto in figura, che prima non lo volesse vedere nel vivo. Egli si dilettava molto di andare a vedere i gesti de' condannati, quando erano condotti al supplizio, per notare quegli inarcamenti di ciglia, e quei moti di occhi e della vita. Ad imitazion del quale stimerei cosa espedientissima, che il pittore si dilettasse di vedere fare alle pugna, di osservare gli occhi de' coltellatori, gli sforzi dei lottatori, i gesti degli istrioni, i vezzi e le lusinghe delle femmine di mondo, per farsi istrutto di tutti i particolari». Si narra che il marchese di Liveri napoletano, il quale intendeva assai meglio l'arte di rappresentare, che quella di comporre le sue commedie, e che per l'ordinario sacrificava all'interesse delle rappresentazioni quello della composizione, si tratteneva sovente in mezzo alla plebe estemporaneamente osservante e parlante per meglio apprenderne ed imitarne i tuoni, gli atteggiamenti e le maniere più espressive e più naturali.

[8.4] Ma questa medesima osservazione deve esser fatta con giudizio e con metodo. Perché riesca efficace e profittevole è necessario in prima che si trascelgano quegli originali, che più fra gli altri si prestano alle mire e al disegno dell'arte. Non tutte le nazioni, né tutti gl'individui hanno in questo genere la stessa attitudine. La natura non parla e si esprime in tutti egualmente; perlocché conviene osservare i più naturalmente sensibili ed eloquenti. Socrate ritrovava gli Ateniesi a tutte le altre genti superiori per la bontà della voce, per la forza e le belle proporzioni del corpo.

[8.5] Quello che più Socrate diceva degli Ateniesi fra gli antichi possiamo ben dirlo egualmente degli Italiani fra' moderni. Questi

per la loro costituzione organica, e specialmente pel torno de' loro articoli, per l'energia delle loro passioni, e per la finezza delle loro sensibilità hanno l'eloquenza della fisonomia e della pronunciazione vocale e visibile. Engel riguardava l'Italia come una sorgente perenne ed inesauribile di espressioni, e più volte consiglia l'osservatore a raccoglierle e consultarle. E se egli avesse potuto debitamente osservarle, avrebbe rettificato in più luoghi le sue teoriche. Fra gli europei è certamente il francese quello che più si accosta all'italiano; ma spesso l'arte e l'eleganza dell'uno non superano il naturale e la forza esente di sforzo, dell'altro. I viaggiatori ci assicurano, che nel viso degli Ottaiti le affezioni si esprimono assai più vivamente che su le nostre fisonomie europee.

[8.6] Ma non basta lo scegliere le persone più atte ad esprimersi, ma bisogna osservarle e sorprenderle nel momento, in cui la passione è nel suo accesso, e tutta si dispiega quanta e qual'è. Lo stato ordinario dell'uomo non presenta di tali fenomeni, che sono gli effetti d'impressioni e di bisogni non ordinarî. Ove questi per avventura lo assalgono, la passione che giaceva come addormentata o poco sensibile, tutta spiega la sua forza, e i suoi mezzi, e l'espressione riesce più viva, più risentita, e conforme al fine ed alla cagione, a cui si rapporta, ogni qualvolta non le si oppongono la natura e l'instituzione.

[8.7] La natura le si oppone, allorquando alla specie od al grado della passione non corrisponde o tutto o in parte l'espressione della persona per qualche imperfezione della sua organizzazione interna ed esterna. La natura, siccome in tutti gli altri esseri, lascia talvolta in certe persone alcuni organi difettosi o non abbastanza perfetti, che perciò non possono interamente prestarsi a tutta servire la passione che li comanda. Allora l'espressione o per difetto o per eccesso, diventa o manchevole o esagerata, e quindi anch'essa imperfetta. Così può nuocere egualmente all'espressione e la poca e la troppo sensibilità, che la renderebbe o fredda o convulsiva. Tante altre volte le espressioni di passioni diverse, ed anche contrarie, sono così vicine e facili a scambiarsi fra loro, che spesso nostro malgrado, o per vizio dell'organo, o per associazione di movimenti, o per contratta

abitudine, ad alcune passioni rispondono l'espressione contraria. Così accade alcuna volta su la tastiera del piano forte alla mano del sonatore, che non è abbastanza esercitata e sicura. Descartes aveva osservato quanto il moto del pianto è vicino a quello del riso, e si è detto di Michelangelo, che con un semplice tratto di pennello trasformasse un viso ridente in piagnevole. Ed è pur nota la singolarità di quel tapinello, il quale chiedendo l'elemosina componeva siffattamente la fisonomia, che, volendo eccitare la compassione, eccitava il riso, contrario alla sua intenzione e a' suoi bisogni.

[8.8] Tante altre volte la natura, per sé bene organizzata e disposta, viene alterata e guasta dall'instituzione. Ond'è che l'influenza di certe opinioni e di certi costumi contrasta e stempera siffattamente l'espressione di alcune passioni, che queste o non si manifestano affatto, od appena si affacciano, come fra le nubi la luna, annebbiate ed equivoche. Allora una seconda natura succede alla prima, assai più debile e incerta, o mascherata e fallace. Quindi certe passioni, che nella prima erano tutte spiegate, vivaci e sincere diventano nella seconda soffocate, languide, manierate. I così detti grandi apprendono ed esercitano nella nuova scuola l'arte e il talento di non mai apertamente sdegnarsi, e di celare e mentire l'odio, il timore e qualunque altra simile affezione, che sarebbe imprudente o poco dicevole il far trapelare, e di non dar luogo a quelle altre, che alla pietà ed alla benevolenza appartengono. Allora l'espressione, che a tali passioni si riferisce, è fredda per se stessa, o, ch'è peggio, mentita e falsa per arte. E perciò si è detto più volte, che, anziché i grandi, i cortigiani e le persone formate per brillare al gran mondo, bisogna osservare i fanciulli, i selvaggi, i popoli, ch'è quanto dire le persone semplici e incolte, che sono i modelli più sinceri, in cui può e dee studiarsi la vera espressione delle passioni.

[8.9] E perché non si abusi di tale considerazione, che, presa troppo assolutamente, potrebbe riuscire inesatta e male applicata, è da notarsi che certe passioni si modificano secondo le circostanze varianti de' tempi, de' paesi e delle persone, per cui in un tempo, in un paese, in certe persone domina piuttosto una maniera di sentire che un'altra. Per la qualcosa una certa specie di passioni, e

di un certo grado si riguarda come più propria di una certa epoca o stato, che più propinguo alla natura si reputa; e così altre specie e gradi, ad altre epoche o stati si attribuiscono, che da questa prima vieppiù si allontanano. Quando adunque si dice la natura alterata e corrotta noi intendiamo di riferire l'una epoca all'altra, che tutte egualmente alla natura più o meno spiegata appartengono. Secondo questo rapporto ciascuna ha il suo carattere proprio, le sue passioni, le sue espressioni. Bisogna dunque osservare eziandio e paragonare tutte l'epoche, e dare a ciascuna quello che le conviene di proprio.

[8.10] Risulta quindi che le passioni e l'espressione de' nostri grandi non sono né deggiono esser quelle de' grandi de' tempi di Pericle, siccome né pur queste eran quelle de' tempi di Omero. E sarebbe assurdo e ridicolo il ricercare negli eroi del nostro secolo e delle nazioni presenti le passioni e l'espressioni degli Achilli, degli Agamennoni, degli Ajaci, degli Ulissi, degli Ettori ecc. L'errore consiste adunque nel ricercare e supporre negli uni quella passione, che o non conoscono, o non esprimono intera, e che gli altri fortemente sentivano ed apertamente spiegavano. E per la stessa ragione vi ha delle nuove passioni ne' personaggi moderni, le quali ancorché più o meno fittizie, riflessive e circospette hanno anch'esse il loro carattere, la loro forza ed espressione. E se la passione è strana e veemente, e quale dobbiamo principalmente osservarla, essa pur si fa largo a traverso delle opinioni predominanti e dei comuni riguardi, e tutta nell'espressione si manifesta. Con tali massime noi crediamo che si debbano studiare utilmente i modelli originali della natura, scegliendone il luogo, il tempo, e l'individuo conveniente, per raccoglierne quelle utili osservazioni, che all'intera espressione delle grandi passioni appartengono.

[8.11] Per vie meglio osservare e gustare con maggior finezza i modelli della natura possono ancora giovar grandemente i modelli dell'arte, la quale ha saputo trasceglierli ed imitarli. In questa non solo si trova una copia della natura, ma della natura scelta ed imitata nell'aspetto più interessante. Sotto questo rapporto lo spettacolo di questi monumenti delle belle arti si può riguardare, non solo come un gabinetto de' fenomeni più singolari dell'espressione, per bene

studiarla e conoscerla, ma bensì come un certo criterio di paragone per meglio osservarla e gustarla su' modelli della natura. Ogni artista, come puro imitatore della natura, si è studiato di notarne ed esporne gli effetti più importanti e maravigliosi, e spesso, come osservatore diligentissimo ed instancabile, l'ha sorpresa e sperimentata in certi rincontri non ordinari, in cui ella era per avventura più indulgente, più espressiva e più bella.

[8.12] Or quanti di tali fenomeni non ci sono offerti dalla pittura? Le forme grandiose e terribili di Michelangelo, le sempre varie, veraci e vaghissime di Raffaello, l'espressive del Caraccio, le nuove di Appiani e di David, le opere in somma e i disegni de' Le Brun, de' Poussin ecc. quanti e quali modelli di espressione non ci presentano a contemplare? Quello che io dico della pittura dee dirsi egualmente della scultura. Molte statue, bassi rilievi ed incisioni ci ha mandato l'antichità, degni di essere ammirati e studiati; e se questi come tanti altri monumenti ci fosser mancati, noi possediamo oramai le opere del Canova, che hanno tutto dell'antico, fuorché l'età.

[8.13] Quanto più tali statue vagheggi e contempli, credi che si movano e parlino, e ti sembrano quasi animate. Esse ti mostrano quel che sentono, o piuttosto quel che sentiva l'artefice allorché vi trasfuse per animarle tutta l'anima sua. La favola di Pigmalione simboleggia l'effetto verissimo che dee produrre la contemplazione di sì maravigliosi monumenti dell'arte.

[8.14] Le stesse osservazioni si possono ancora moltiplicare dalla lettura e dallo studio degli storici e de' poeti. Infiniti quadri essi pur ci presentano di diversi caratteri e passioni dagli uni fedelmente narrati, dagli altri vagamente imitati, e tutti tratteggiati dalle espressioni più proprie e significanti. Erodoto, Tucidide, Senofonte, Sallustio, Tito Livio e Tacito, siccome Omero, Ovidio e Virgilio tra gli antichi, e Dante, l'Ariosto e il Tasso, fra i moderni, infiniti modelli ci somministrano di passioni che hanno veramente esistito, o che sono state artificialmente ideate. Noi ne abbiamo dato alcun saggio con gli esempi, di cui ci siamo finora giovati per determinarne alcune espressioni. E l'artista diligente non dee cessare dal raccogliere e meditare tali osservazioni, che sono tanto più interessanti quanto

più sono rare e straordinarie. Il sig. di Marmontel proponeva tra gli altri quel tratto di Virgilio su la morte di Didone, quale esempio efficacissimo agli attori, che si trovassero in simile situazione. Ma quanti non ne offre Dante a chi sappia leggerlo ed imitarlo?

[8.15] Fin qui tali osservazioni non ci offrono fuorché le figure, le tinte, i rilievi e la descrizione di alcune parti dell'espressione, conforme i mezzi propri che adopera ciascuna arte. Lo scultore col mezzo di certi atteggiamenti e di certe forme ci offre alcune figure, ma mancano la tinta, l'accento e il corredo di quelle altre circostanze esterne, che concorrono a renderle più verisimili.

[8.16] Non mancano tali mezzi al pittore, ma non può neppure egli adoprar tutti i contorni e i rilievi delle figure, che adopera lo statuario. Quindi l'uno e l'altro con le forme reali e più o meno simili, che possono mettere in opera, ci obbligano ad immaginare e supporre quelli che realmente vi mancano. Oltre che per quanto perfetta riesca la loro espressione, essa è sempre simultanea, e a un punto solo si limita. Lo sviluppo successivo ne spiegano lo storico ed il poeta; sostituendo però i segni vocali ed arbitrari a tutti i mezzi reali, che gli altri artisti adoprano in parte, e di cui essi mancano affatto. Ma la sola arte, che tutti tali mezzi simultaneamente e successivamente impiega e combina, si è la declamazione, la quale si vale di tutti gli organi della persona per conseguire il suo fine; e perciò la sua espressione diventa la più completa e perfetta, e tocca il massimo grado della imitazione.

[8.17] Gli eccellenti attori possono dunque riguardarsi anch'essi come altrettanti modelli passivi dell'arte loro. E noi dobbiamo osservare in essi la varietà degli atteggiamenti, dei tuoni e dei gesti per sempre più accrescere la cognizione ed il dizionario di questa lingua, onde usarne ed applicarla a tempo e debitamente.

[8.18] Demostene consultava i migliori istrioni dei tempi suoi; Cicerone studiava su Roscio; e Roscio ed altri, non trascuravano di ammirare Ortenzio ed altrettali oratori per apprenderne l'azione più eloquente e più propria. Io non dubito che gli antichi artisti si giovassero gli uni degli altri a vicenda; e siccome Fidia, Apelle e Parrasio accorrevano ai teatri e all'arena per osservare gl'istrioni

e gli atleti, così questi alle officine di quelli pure accorrevano per apprenderne le mosse o più significanti o più dignitose. Io non so se Timante sia stato il primo a copiare il viso di Agamennone nel quadro del sacrificio di Ifigenia; ma quel che è certo si è che i poeti e gli attori hanno ripetuto più volte la medesima espressione.

[8.19] Possiamo dunque sicuramente conchiudere che non solo dai modelli della natura, ma eziandio dai monumenti dell'arte possiamo e dobbiamo raccogliere moltissime osservazioni, che l'indole, lo sviluppo e gli effetti delle passioni riguardano. E così avvezzandoci a contemplar la natura negli originali trascelti e nelle copie più esatte, non pure apprenderemo a ben conoscerla, ma ci disporremo altresì a ben imitarla.

CAPITOLO IX

Bello dell'espressione naturale. – Verità.

[9.1] Il filosofo osserva i fenomeni della natura, e ne cerca la dipendenza e la ragione, l'artista li trasceglie per imitarli. Questi dee dunque avere un principio e una regola per trascegliere ed imitare. Lo scegliere importa un paragone, ed una ragione da preferire l'uno o l'altro oggetto che voglia imitarsi; e si è detto e si dice comunemente che l'artista non isceglie ed imita, che la bella natura. Or qual è questo bello? ed in che veramente consiste?

[9.2] In generale, niuna cosa è sconcia ed impropria rispetto all'ordine universale. Tutto in esso è quale debb'essere; e sarebbe sconcia ed impropria quella sola cosa che s'immaginasse tutt'altra ch'essa non è nella medesima circostanza, ond'è risultata qual è di presente. In questo senso tutto è bello in natura, o, ch'è lo stesso, tutta la natura è bella per sé.

[9.3] Ma avendo noi determinati i generi e le specie degli esseri, e dato a ciascuna classe i loro fini e le loro leggi particolari, e prescindendo dal concorso delle altre circostanze, che ordinariamente impediscono l'intero adempimento di queste leggi e di questi fini, ossia l'intero sviluppamento delle forze e facoltà di questi esseri, che a tali generi o specie appartengono, noi distinguiamo alcuni individui come più o meno perfetti degli altri, in quanto più o meno ubbidiscono a tali leggi, e conseguiscono i loro fini. Dal conflitto degli altri esseri cooperanti risultano quindi certi difetti che si notano in alcune opere della natura; ed ancorché sia ciascuna perfetta rispetto all'ordine universale, può l'una essere più o meno perfetta dell'altra individualmente paragonata, riguardo al fine particolare del genere o della specie, a cui l'una e l'altra appartengono. In questo senso noi diciamo comparativamente l'uno più bello e perfetto dell'altro.

[9.4] Fra tutti gli esseri che più o meno corrispondono ai loro fini, e che sono più o meno belli e perfetti dei loro simili, ve ne ha certuni in particolare, i quali prescindendo dalla corrispondenza ai fini loro, per se stessi grandemente dilettano. Essi presentano una percezione od immagine, sia semplice, sia complessa, che non mai si presenta scompagnata dalla sensazione del piacere. Così piace un colore, una figura, un fiore, una persona ecc., e tali oggetti sensibili si dicono propriamente belli, perché universalmente piacciono ed interessano. E questo genere di esseri è quello che suol dirsi la bella natura, che gli artisti ordinariamente vagheggiano e imitano, che in tutti i tempi ed in tutti i luoghi apparisce costantemente la stessa. Ora essendo tutti gli oggetti della natura più o meno complessi, quelli interessano più che hanno più elementi atti a produrre insieme lo stesso piacere. E limitandoci all'espressione patetica, che è l'oggetto delle arti imitative, e prescindendo dalla figura o dal subbietto passivo, a cui l'espressione si aggiunge, ed a quella particolarmente attenendoci, che dall'espressione unicamente dipende, io dico che a renderla bella possono, anzi debbono concorrere tre elementi indispensabili, armonia cioè delle parti, efficacia dei segni, importanza del significato.

[9.5] Per quanto una persona sia ben formata e bella in tutte le

sue parti, la sua attitudine come espressiva non sarà mai bella, se tutte le parti non corrispondano al loro fine comune, e quindi per tal rispetto non si accordino e si armonizzino insieme. Questo carattere sembra fondamentale e comune ad ogni genere di bellezza; e senza di esso qualunque bellezza di forma rimane sterile e inutile, né basta a palliare o nascondere la sconcezza dell'espressione. Noi veggiamo sovente delle donne vaghissime, che appena si movano o parlino perdono tosto l'incanto della loro bellezza apparente. E per lo contrario altre persone sotto forme men belle, rendono gratissima la loro espressione per l'armonia degli elementi che la compongono. Tale era l'espressione di Laura secondo il Petrarca:

E con l'andare e col soave sguardo
Si accordan le dolcissime parole
E l'atto mansueto, umile e tardo.

[9.6] Parimente l'Ariosto ci dipinge lo stesso bello nell'immagine dell'ipocrisia:

Avea piacevol viso, abito onesto,
Un umil volger d'occhi, un andar grave,
Un parlar sì benigno e sì modesto,
Che parea Gabriel che dicesse: ave.

[9.7] Allorché Garrick diceva di quell'attore francese, che rappresentando la parte di un ubbriaco, non aveva ubbriache le gambe come tutto il resto della persona, intendeva di notare, che l'azione di lui non era del tutto eguale, conforme ed armoniosa. Tutto il corpo essendo animato dallo stesso principio, tutte e ciascuna parte di esso debbono corrispondere alla stessa azione, talché anche quella parte che si riposa, o si tace rispetto alle altre, non cessa perciò di comporsi in una maniera conveniente alla circostanza; e così lo stesso silenzio e riposo diventa analogamente espressivo, e compie il quadro dell'espressione conveniente. E cresce l'effetto di questo accordo con l'efficacia o vivacità dell'espressione. L'espressione si

riguarda non solo come un composto di più elementi ridotti ad unità, ma altresì disegni, conspiranti allo stesso significato, e tanto ci apparisce più bella, quanto tutti e ciascuno impiegano tutte le loro facoltà per manifestarci quello, che altrimenti rimarrebbe oscuro ed incerto. Quindi deriva la evidenza del suo significato, e la facilità della nostra intelligenza, che accrescono il nostro diletto, quanto più chiaramente ed agevolmente ci si presenta l'oggetto, a cui serve l'espressione. A che gioverebbe l'accordo più armonico, se poco o nulla significasse? La stessa armonia che pur ci diletta, e comprende molto apparecchio e molta arte, o cessa di dilettarci, od anche ci annoja, allorché poco o niuno è l'effetto a cui si destina.

[9.8] L'espressione, essendo armonica e significante, non può separarsi dalla natura del fine a cui serve. Ella ne prende il colore, l'indole e l'importanza, e tanto più c'interessa e diletta, quanto più c'interessa l'obbietto invisibile che ci presenta. Alcune affezioni dell'animo sono più belle, perché più nobili e generose. Quindi l'espressioni che vi corrispondono diventano belle del pari, perché contraggono il carattere di quelle qualità. In questo modo il segno si veste anch'esso della bellezza del significato. Ed ecco perché certe espressioni appajono più belle di alcune altre dello stesso genere, perché la specie delle une è più interessante della specie delle altre, per la differenza del loro significato, ch'è più interessante nelle prime che nelle seconde. L'ira di Achille ci piace dunque assai più che l'ira di Tersite; e perciò le attitudini ch'esprimono quella specie d'ira, ci piacciono ancor più che le altre. Così un'espressione di dolore, di timore, di gioja ecc., diletta più nell'uno che nell'altro, e più in questo che in quel momento, e più a questo che a quell'uso, perché l'effetto, il fine e il significato dell'uno è più generoso, magnanimo e interessante che quello dell'altro.

[9.9] Io reputo questa, se non la sola, la principal ragione per cui i romani s'interessavano tanto negli spettacoli dei gladiatori, applaudendo quelli che dignitosamente soccombessero, e diridendo quegli altri, che non soccombesser del pari. Essi deridevano non già il poco accordo o la poca forza dell'espressione, ma la poca dignità del carattere della persona, ossia la debolezza ch'ella mostrava negli

ultimi suoi momenti. Quel ricoprirsi il viso in tempo, come fé Cesare spirando a pié della statua di Pompeo, quel prendere un'attitudine che indicasse il contegno forse superiore di chi soccombe, ci offrirebbe un carattere che meriti l'ammirazione e gli applausi degli spettatori. Ed ecco perché il dolore di Ajace, di Filottete e di Ercole ci piace assai più che quello di qualunque altro, che non esprimesse una forza di carattere equivalente.

[9.10] Alcuni limitandosi unicamente all'espressione visibile e materiale, e poco o nulla badando alla natura ed efficacia del significato, o della passione a cui serve, hanno raccolto e notato certi accidenti e modi particolari, che in certi casi riuscivano belli e dilettevoli, e che originalmente appartengono alla figura della persona, o a qualche passione particolare che li determina. Quindi il bello dell'espressione fu limitato all'effetto di certe linee e di certi moti piuttosto curvi, che retti, piuttosto orizzontali e dolcemente ondolanti, che perpendicolari e bruscamente interrotti.

[9.11] Dietro tali principî il Riccoboni aveva dato varie regole agli attori, ed ancor più l'Hogarth a' pittori; e così di mano in mano tutti gli artisti le hanno accresciute e moltiplicate. Né si avvedevano ch'essi violentavano e sformavano l'espressione, condannandola a prendere certe forme, che se sono vere, convenevoli e belle in certi incontri, sarebbero in tanti altri false, sconce e bruttissime. E ciò sempre addiviene ove si vogliano empiricamente generalizzare certi fenomeni particolari, per non saperli ridurre a' loro veri principî.

[9.12] L'espressione è cooperativa, dovendo unicamente servire alla sua destinazione; non può prendere se non sempre quella direzione, attitudine o forma, che sono le più efficaci ed acconce a conseguire il suo fine. Ed ogni altra sarebbe difforme, insignificante, bruttissima; e così viceversa. Il perché siccome sta bene all'amore l'inchinar dolcemente la persona, ed incurvare lievemente le braccia verso l'obbietto che si desidera, perché intendiamo di assimilarci ed unirci ad altri, e teneramente abbracciarlo e possederlo, così tali movimenti ed attitudini sarebbero riprovevoli nel terrore e nell'ira, sia che fuggiamo od assalghiamo l'obbietto abborrito e temuto.

[9.13] In generale ogni desiderio sceglie i mezzi i più efficaci, e

quindi i più facili ed i più brevi, ed anche i retti o curvi, gli orizzontali o perpendicolari, che sono più adatti e necessari a conseguire l'intento. Chi fugge un pericolo si move per la via più corta e spedita, chi è incerto va saltellando e cangia ad ogni tratto la sua direzione; chi minaccia o ascolta, si trasforma in quelle attitudini aspre e violenti, che sono dall'impeto suggerite.

[9.14] Parimente l'espressione riguardata come imitatrice ed analoga prende il carattere della passione, alla quale si riferisce. Quindi errano pur coloro, che il carattere del bello da certe forme e movimenti graziosi, morbidi ed eleganti fanno dipendere, i quali sono allor belli, che convengono alla passione a cui si rapportano. Ond'è che ove questa li richiedesse aspri, crudi, veementi sarebbero quelli sconci e bruttissimi. La passione si dipinge nostro malgrado nella figura, nella postura, nel movimento; e non possono questi o propriamente od impropriamente non esprimere più o meno la natura di quella, che li produce. Che se ancora in tali passioni forti e violenti noi amiamo quelle espressioni, che ritengono pure dell'elegante, del grazioso, del morbido, ciò accade perché questo temperamento essendo analogo al carattere della persona, ci richiama tali affezioni pregevoli, che malgrado la passione dominante e diversa, che non può del tutto distruggere, ci rendono l'espressione più interessante e aggradevole. Ed ecco come l'espressione ripete di nuovo il suo interesse e il suo bello dalla passione che imita.

[9.15] Dalle considerazioni già fatte noi possiamo dedurre, che il bello naturale dell'espressione consiste nella sua verità e nell'importanza del suo significato. E di fatti, s'ella è vera, e perciò corrispondente veracemente alla passione che annunzia, tutti gli organi debbono corrispondere allo stesso fine, e quindi ciascuno debbe accordarsi ed armonizzarsi con l'altro, e formare uno stesso disegno. E ciò riguarda non pure la qualità che la quantità dell'espressione; per cui essa nelle parti e nel tutto debba essere non pure analoga, che proporzionata alla sua cagione; e perciò esclude ogni difformità ed ogni eccesso o difetto; ch'è quanto dire, ch'ella debb'essere tale e tanta, quale e quanta è la passione che la produce e determina. Bello e vero sono in tal caso sinonimi; e questo bello prende forza e

vigore dall'importanza dell'obbietto che espone ed imita. Quindi l'espressione sarà più bella quando è più importante il significato che imita, e più veraci i mezzi che adopera a questi fini.

CAPITOLO X

Bello dell'espressione artificiale. – Spontaneità.

[10.1] Questa espressione naturale, che c'interessa e diletta in tanti modelli della natura e dell'arte, è appunto quella che l'artista si studia di trascegliere, o di ripetere o d'imitare. Ed, imitandola, non si contenta per l'ordinario di copiare esattamente l'originale quale esiste di fatti nella natura, ma gareggiando in certo modo con essa, ed aggiungendole quello ch'ei suppone mancarle, procura pur dal suo canto di più abbellirla e di migliorarla. Quindi concepisce un genere e un tipo di perfezione, secondo il quale dà l'esistenza e la forma ad opere ed esseri nuovi, e degli ordinari e reali assai più belli ed interessanti.

[10.2] Sia il confronto delle parti, che il bello naturale costituiscono, e per cui a quel che meno diletta nel complesso di alcune, si sostituisce quello che diletta più nel complesso di altre; sia la virtù

di certe facoltà o ferme intellettuali, che la producono e la determinano; sia piuttosto e più facilmente quel principio di perfettibilità indefinita, la quale dal bene si argomenta ed immagina il meglio, e dal meglio l'ottimo, o quella sorte di meglio possibile, che dietro ogni bene attuale s'immagina e si desidera; egli è certissimo che l'uomo, osservando e raccogliendo il bello della natura, può concepirlo, tratteggiarlo, ripeterlo e renderlo con l'imitazione ancor più perfetto. Or sia alcuna di queste, o tutte insieme, o qualunque altra la ragione di un tal fenomeno, niuno può dubitare della realità di esso; perocché o in se stesso l'esperimenta, allorché lo produce, o l'osserva nelle opere dell'arte, allorché con quelle della natura le paragona. In questa maniera dalle tante osservazioni che fa l'artista sul vero si forma un mondo ideale, che mentre è verisimile, perché sul reale formato, è di questo assai più bello ed interessante; ed in questo mondo ideale dee pur cercare l'espressione, il suo tipo.

[10.3] Pare dunque che un tal tipo altro non sia che un estratto del vero della natura combinato col probabile e col possibile, che meglio servono al fine dell'arte. Il migliorar la natura non può in altro consistere che in accrescerne e disvilupparne le forze ordinarie tanto nel fisico, quanto nel morale, allora ne diventan gli effetti più risentiti, maravigliosi ed interessanti non pur nell'intensità, che nella durata. In questo modo si sono formati i caratteri o generi poetici, personificati sotto l'apparenza di alcuna immagine o nome individuale; e quindi si sono ad un tempo nobilitate e perfezionate idealmente le passioni, le virtù e i vizi medesimi, elevandoli ad un livello superiore, e purificandoli da quegli elementi eterogenei, che con quelli per l'ordinario si mescono e si confondono. Per la qual cosa il giusto e l'iniquo, il magnanimo e il perfido ecc., del mondo ideale è più giusto o più iniquo, è più magnanimo o perfido di chi sia tale nel mondo reale. Tali sono gli Achilli, gli Agamennoni, gli Ulissi, i Neottolemi, gli Enea, i Turni, fra gli antichi; i Goffredi, i Tancredi, gli Arganti, i Rinaldi ecc., fra' moderni. E questa specie di perfezione immaginata e artificiale tanto più ci diletta, quanto che rappresentando il vero sotto la forma del verisimile ci rappresenta ad un tempo il nuovo che diletta pur sempre, ed il nostro migliora-

mento, che pur tanto lusinga il nostro amor proprio. Pare dunque che il tipo del bello artificiale altro non sia che un estratto del vero della natura combinato col probabile e col possibile, che più interessi e diletti. Ma perché questo tipo abbia un termine più o men diffinito non dee allontanarsi dal tipo reale, se non quanto il comporti il possibile ed il probabile, che più giovi all'indole ed al fine dell'arte. Il perché non può ben determinarsi il tipo ideale di ciascuna arte, se prima non si determini qual fine l'arte propongasi in particolare, ossia qual'effetto e per quai mezzi essa voglia e deggia produrlo. Da questa analisi risulterà qual sia il bello proprio di ciascuna arte, o qual sia l'obbietto, il carattere e il grado dell'espressione complessiva, che ciascuna arte vuole imitare, e specialmente la declamazione.

[10.4] In generale tutte le belle arti vogliono imitare la bella natura, ma non tutte lo stesso obbietto con gli stessi mezzi, o per lo stesso fine. La declamazione vuol piacere illudendo. Il suo fine proprio par dunque la massima illusione prodotta con l'espressione conveniente. Ella dunque dee trascegliere la illusione più dilettevole, e l'espressione più efficace a produrla. Da questa convenevolezza del tipo concepito e della sua esecuzione col fine che si propongono risulterà la convenevolezza, la proprietà ed il bello artificiale dell'espressione, che la declamazione richiede.

[10.5] La pittura, la scultura e la statuaria non possono imitare l'espressione successiva, quindi si limitano a presentarci i corpi e le figure consistenti nello spazio, l'una con colori e con tratti di estensione variamente e distintamente colorati, e l'altra con forme solide; ma l'una e l'altra dove più, dove meno contraffanno alcune parti della natura, ma non sì da illuderci pienamente.

[10.6] All'incontro la poesia, valendosi di segni successivi ed arbitrari, imita principalmente le azioni che nel tempo via via si succedono; e se tenta descrivere la bellezza dei corpi, che nel simultaneo complesso di più elementi consiste, procura di ottenere il suo intento, più dagli effetti ch'essa produce, che dalla rappresentazione o piuttosto descrizione successiva di quegli elementi, che complessivamente la costituiscono. Quindi è la differenza dei tipi obbiettivi, che questa e quelle si formano, *idealizzando*, per servirmi della frase

di Lessing, quelle i corpi nello spazio, e questa le azioni nel tempo. E per quanto sia la forza maggiore della poesia essa non giunge a presentare gli oggetti che descrive, ma ne risveglia le immagini.

[10.7] Così pure la mimica con l'uso di gesti pittoreschi, e significanti, e finanche la musica con la melodia ed armonia di suoni vocali e strumentali hanno tentato di tratteggiare alcuna parte della poesia, da loro più o men maneggevoli. Ma per quanto l'una e l'altra procurino di lusingare nell'uno o nell'altro modo, più o meno imitando, non tutte egualmente possono esprimere quel verosimile che si propongono, sì che al tipo originale adeguatamente rispondano.

[10.8] Quest'effetto vien tutto e solamente riservato alla declamazione drammatica. Essa immagina ed eseguisce i suoi tipi con corpi simili e con azioni successive; perlocché la sua imitazione è del tutto completa, ed è anzi una reale ripetizione del tipo ideale. Quindi non solo può imitare gli oggetti della pittura, della scultura, della poesia propriamente descrittiva, della mimica e della musica, ma presenta altresì gli stessi corpi e le stesse azioni nello spazio e nel tempo; sicché niuna differenza si osserva tra il segno ed il significato, ossia tra la persona imitante e la persona imitata. Di là nasce quella sorta o grado d'illusione, che ci fa prendere il verisimile e l'ideale pel vero e reale, ed anche le altre arti, per quanto procurino di avvicinarvisi, non possono giunger pur mai; perocché essa presenta l'obbietto imitato quale e quanto è; mentre le altre appena ne accennano alcuna parte, sicché per mezzo di questa ne richiamino pure qualche altra invisibile, che con quella più o meno probabilmente si associi; e quindi si valgono di segni o naturali o arbitrari per avvicinarsi il più che possono al tipo loro. Il tipo adunque della declamazione si confonde ed immedesima nell'esecuzione; e di essa può, anzi dee dirsi, che cerca o verifica il tipo medesimo che preconcepisce.

[10.9] In questa intrinseca differenza delle arti imitative sta la ragion vera, perché talvolta quel che può imitarsi e piace imitato dall'una, o non può imitarsi, o non piace egualmente, od anche spiace moltissimo imitato dall'altra. Primamente questa sorta di illusione esclude ogni ombra d'impossibile e d'improbabile, che immantinente l'annienterebbe. Se tutto il magistero della declamazione

consiste nella illusione, come mai potrai ottener questo effetto, se ella non è fatta per conciliarsi la tua credenza? L'espressione sarebbe allora in contrasto con l'oggetto e con se medesima, che è quanto dire, assurda e ridicola. E qui non intendo solo di quel probabile e possibile, che tutte le belle arti richiedono, ma bensì di quel relativo, che propriamente alla declamazione appartiene in particolare. V'ha di certi incontri e di certe attitudini, che possono convenevolmente descriversi dalla poesia, ed anche imitarsi dalla pittura e scultura; ma non possono egualmente esprimersi dalla declamazione senza distruggere l'illusione, che vuol produrre. Essi non sono per sé improbabili ed impossibili, ma riescono quasi tali per la differenza di eseguirli con quei mezzi, che dalla declamazione si adoperano. Tali obbietti non possono essere rappresentati senza riuscir strani ed incredibili, e quindi non possono esser belli e aggradevoli. Come rappresentare credibilmente il gruppo maraviglioso di Laocoonte? Come alcuni scorci, o morti, o accidenti stranissimi, che fanno il merito di alcuni quadri di Michelangelo, di Raffaello, del Vinci? Secondariamente v'ha di certi obbietti che, riguardati nel vero o troppo da presso, sia per la loro figura apparente, sia pel significato a cui si rapportano, o tosto o alla lunga ci disgustano e infastidiscono. Ma questi medesimi imitati dalle arti e riguardati a traverso di queste, diminuiscono più o meno tale impressione ingrata a misura che l'imitazione o la copia si va allontanando dal tipo reale. Per la qual cosa la poesia e specialmente la musica possono imitare, senza pericolo di dispiacere, alcuni oggetti, i quali spiacerebbero sicuramente imitati dalla pittura, e specialmente dalla scultura e dalla statuaria, le quali per certi riguardi possono più che la pittura imitare il reale ed il vero. Or massimo sarebbe un tale effetto, se la declamazione imprendesse a produrlo, perché niun'arte, più ch'essa, può rappresentarci e quasi verificare l'oggetto imitato. E perciò certe espressioni, che più o meno ci dilettano ed interessano descritti, non ci dilettano ed interessano del pari dipinte o scolpite, e molto meno volontieri si soffrirebbero dalla declamazione imitate. La sua completa imitazione, la sua maggiore efficacia, la sua stessa perfezione diventerebbe imperfezione e difetto, e nuocerebbe al fine

dell'arte; perocché la sua illusione medesima riprodurrebbe l'effetto di quella sensazione ingrata, che il vero in tal caso produce, e che le arti debbono prudentemente sfuggire.

[10.10] Par dunque manifesto che la declamazione non debba imitar tutti quegli obbietti ed attitudini, i quali, ancorché veri, potessero dispiacere mediatamente per la loro figura, o immediatamente pel loro significato, e quindi respingere quel grado d'illusione, che il fine e il bello dell'arte costituisce. Prometeo, a cui un avoltoio rode tranquillamente le viscere, Medea che trucida i suoi figli, Oreste che assassina la madre, Edipo che si strappa gli occhi ecc., ci urterebbero di soverchio, e il piacere dell'illusione rimarrebbe distrutto dal dispiacere della verità. Parimente queste stesse attitudini, che possono facilmente imitarsi, non debbono essere spinte dall'attore a quel grado, in cui, quantunque vere, sogliono ordinariamente spiacere, sia perché stranamente disformano la figura, sia perché ci rappresentano passioni per sé ignobili, disgustevoli. Le Furie di Eschilo, che fecero sconciare più donne incinte, dovettero un tale sconcio alla troppo viva espressione degli attori che le rappresentavano. Siffatte espressioni, ancorché verissime, ed anche belle, ove sieno dal poeta descritte, perdono il loro effetto imitato dall'attore, perocché il senso ingrato che in noi risvegliano tende a respingerci e distornarci da quella vista, o ci scuote e ci fa combattere l'illusione, che lo produce per riconfortarci con l'idea del falso; e questa idea, distruggendo l'effetto dell'arte, dall'interesse e dal pianto ci mena al disprezzo ed al riso. E questo forse volea intendere Orazio, allorché diceva:

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi ecc.…

[10.11] E qui pur si noti, che per gli stessi principî, quell'espressione, ch'essendo permanente spiacerebbe alla lunga nella scultura e nella pittura, può interessare nella declamazione, dove diventi passaggiera e si confonda con le altre, che successivamente la temperano e l'addolciscono. Essendo transitorie nella declamazione non danno luogo né tempo sufficiente a produrre lo stesso effetto.

E perciò certi atteggiamenti e tuoni per sé spiacevoli e alla lunga insoffribili, accomunati e temperati con quelli che precedono e seguono, servono anzi ad accrescerne la varietà e l'armonia, e fanno anch'essi quel che nella musica vocale e strumentale, le dissonanze. Il perché se l'attore non può, né dee tutte imitare l'espressioni, che descrive il poeta, può, e dee felicemente imitare molte di quelle che sfuggono lo scultore ed il pittore.

[10.12] Difficil cosa è poi il determinare quel grado di espressione, la quale, ancorché verisimile, pure possa non dilettare ed anche spiacere; siccome ciò dipende dalle impressioni che ordinariamente fanno negli uomini, e queste impressioni possono alterarsi secondo le circostanze e l'indole degli uomini stessi, possono e debbono molto influirvi l'uso, l'opinione e l'istituzione. E spesso questi elementi esercitano tanta forza che sensibilmente si cangia fra le nazioni ed i secoli il senso e l'idea del gusto, del bello e delle arti; ond'è che alla prima una seconda natura viene quasi a sostituirsi. Io dico dunque che ogni artista, e l'attore principalmente, dee rispettare l'opinione e l'uso predominante della nazione del secolo, ma in guisa però che la prima natura venga abbellita e migliorata, e non già guasta e distrutta dalla seconda, ed ove questa sia pur corrotta, la rimeni prudentemente al tipo più sincero della prima. Ed in caso di conflitto giova sempre piegar piuttosto dalla prima che dalla seconda. Dalle precedenti considerazioni io raccolgo l'idea più propria del bello dell'espressione, che alla declamazione appartiene. Ella comprende la bella espressione della natura ancor migliorata, probabile ed efficace a produrre quella specie d'illusione a cui è destinata. Il suo carattere distintivo sarebbe dunque la sua verisimiglianza, che non potrebbe verificarsi senza la coesistenza degli anzidetti elementi.

[10.13] Or questo tipo di bellezza artificiale vien concepito dall'immaginazione del poeta, e s'egli fosse attore ad un tempo, qual era di ordinario appo gli antichi, e come taluno è stato appo i moderni, siccome Shakespeare, Moliere e Garrick, egli medesimo lo eseguirebbe; niuno più di lui avrebbe il talento e il diritto di determinarlo. Ma ove l'attore è dal poeta distinto, ei non può altronde ritrarre il vero modello della sua espressione, che dalla mente del

poeta che lo ha concepito. Il perché tutto il carattere e le parti più minute dell'espressione dall'opera e dalle parole dell'autore debbono ricavarsi; e l'attore per tal rispetto non è, né debb'essere, se non che l'interprete fedele, ed il cieco esecutore del tipo di quello, sicché la sua imitazione non ne sia che una pretta ripetizione. E perciò sarebbe sconcio gravissimo il dare all'espressione sia totale, sia parziale una qualità ed una forza che all'idea dell'autore ed al senso della parola non corrispondessero, o tradissero il senso e la correlazione di quella, che precedessero o susseguissero. Ma è la natura o l'arte, o l'una e l'altra insieme, o più l'una che l'altra che produce un tal magistero? Io passerò a questa disamina donde tali idee potrem raccogliere, che gioveranno ancor più a determinare praticamente il bello naturale ed artificiale dell'espressione.

CAPITOLO XI

Combinazione della natura e dell'arte.

[11.1] Il tipo dell'espressione artificiale si debbe esattamente comprendere ed eseguire. Nella combinazione ed esercizio di questi due doveri tutta sta la perfezione pratica dell'arte che si vuol professare. È perciò necessaria la conveniente intelligenza ed attitudine per conseguire l'intento.

[11.2] La sola intelligenza non basta, se gli organi esterni non la obbediscono. Ma anche ove questi la obbediscono ciecamente non fanno sempre quell'effetto che far dovrebbero. Cicerone, fra gli altri, avea notato nell'ordine degl'oratori questa distinzione che i confini o l'impero dell'arte e della natura volgarmente costituisce: *Sed sunt quidam aut ita lingua haesitantes, aut ita voce absoni, aut ita vultu motuque corporis vasti atque agrestes, ut etiamsi ingeniis atque arte valeant, tamen in oratorum numerum venire non possint. Sunt autem*

quidam ita naturae numeribus in iisdem rebus habiles, ita ornati, ut non nati secl ab aliquo eleo facti esse videantur. Or quanto più dee ciò dirsi degli attori?

[11.3] Spesso con la più bella figura e con la più elegante organizzazione, e con lo studio e con l'artificio più squisito, manca un certo che, che dà l'anima e la vita all'espressione. Tale era l'espressione che Socrate trovava nelle statue di Clitone prive di moto. Tali pur sarebbero state le statue di Archita e di Alberto Magno, se anche avessero ottenuto dall'arte il moto successivo e la voce; esse avrebbero sempre mancato di ciò che nelle sue desiderava Pigmalione, ch'è quanto dire, sarebbero sempre macchine inanimate ed automi, capaci di sorprendere e dilettare co' loro movimenti, ma non mai di sentire, e di far sentire quel che sentono. Or quanti attori ci appariscono tali?

[11.4] Se la Clairon non ha esagerato quel che ella notava delle sue scolare Dubois e Raucourt, queste non erano riuscite se non macchine imitatrici della maestra: *Il n'a point de peine que je ne me suis donnée pour former mademoiselles Dubois et Raucourt. J'en appelle à tous ceux qui les ont vues. Mes charmantes écolieres ont elles été des grands sujets? Helas! malgré mes soins et tout ce qu'elles tenaient de la nature, je n'en ai jamais pu faire que mes singes*. Quindi è che le più belle espressioni originali nell'uno, ripetute religiosamente dall'altro, diventano in questo fredde, infeconde, prive di effetto.

[11.5] Questo carattere di originalità che si vuol dare all'espressione, par che consiste nell'identificarsi della persona nel tipo ideale che vuole verificare, sicché non paia di semplicemente imitare, ma di operare veramente. Alcibiade aveva sortito questo talento dalla natura, e, secondo il bisogno e le circostanze, prendeva i costumi, le attitudini e le maniere che più gli tornassero in acconcio.

[11.6] Quel che si è detto di Vertunno e di Proteo dovrebbe verificarsi da ogni abile attore, che dovesse prender le forme di tutti quei caratteri, che volesse o dovesse imitare. E perciò si attribuivano più anime a quel mimo che solo rappresentava una favola di cinque persone. Questo fenomeno maraviglioso suppone tale disposizione nel cervello, nel cuore e negli organi esterni che ne dipendono, che appena il cervello concepisce l'evidenza del tipo, il cuore lo dimo-

stra siffattamente, che tutto, quale e quanto è, dagli organi esterni si esprime. Io chiamo questa disposizione, che nell'organizzazione interna ed esterna consiste, *spontaneità*.

[11.7] Per siffatta spontaneità tutta la persona s'investe di quelle forme, e diventa tutt'altra che prima non era, e un nuovo spirito in sé sperimenta, che al di dentro vivamente agitandola si diffonde pure al di fuori, ed a quanti gli stanno presenti pur si comunica. Ed è questo quello spirito che per gli effetti straordinari che esso produce in chi lo possiede, suole chiamarsi *genio, entusiasmo, trasporto*, e che sotto forme diverse ora ammonisce Socrate sotto nome di *demone*, or discute col Tasso sotto forma di voce umana, ed ora si presenta agli uni ed agli altri sotto immagine di fuoco o di tal altro specioso fenomeno; ed era pur quello che ha sempre animato i grandi artisti, e che animava i Baron, i Le Kain ed i Garrick.

[11.8] Esso ha tutti i segni di un fuoco elettrico, che subitamente si sveglia nell'animo dell'artista, e, fortemente agitandolo, si propaga per tutto il corpo, si trasfonde e comunica a quanti incontra.

[11.9] Esso attraversa, impiega e crea nel bisogno degli organi nuovi, per mezzo de' quali penetra e si caccia per i più cupi recessi del corpo umano, e si annunzia per mezzo di un certo palpito e fremito interno, che pur conturba e diletta, e quindi si trasporta ne' tratti, negli accenti e nei moti più delicati ed espressivi della persona; e dispone e forza chi pur gli osservi e contempli, a modificarsi con lui secondo quella forma archetipa ed esemplare che ha preso nella sua origine. Quindi sono quei tratti di luce e di fuoco, che per la loro evidenza ed efficacità sorprendono, atterriscono e violentemente travolgono chi li riceve, che è l'effetto ordinario del bello congiunto al sublime. Allora l'imitazione in tutti gli astanti diventa un bisogno, e si rinnovano i fenomeni degli Abderiti, e di quell'illusione, che è l'effetto prodigioso dell'arte.

[11.10] Gli effetti rarissimi di questa virtù straordinaria l'hanno fatta credere quasi tutta opera della natura e del cielo. Ed essa certamente suppone in chi la possiede tali facoltà, che per non esser comuni a' più, né facili ad apprendersi da molti, sembrano piuttosto innate che acquisite. E questa opinione, che confermavano

ognor più le difficoltà dell'arte e la meraviglia de' suoi effetti, la fece abbandonare al solo talento della natura, ed in questo modo si trascurò e degradò l'arte, la quale non era né dovea essere che la natura medesima, quantunque si voglia ben disposta e organizzata, e quindi dal giudizio osservata, migliorata dalla riflessione, e dall'esercizio perfezionata. Lasciamo dunque di esaminare, se l'arte o la natura soltanto, o più l'una che l'altra sia utile e necessaria all'artista, quistione che si offre soltanto a chi non sa definirne lo stato; e supponendo invece che la natura non avesse negato all'attore quelle qualità, che l'arte preliminarmente richiede, mostriamo con più profitto in che modo l'arte medesima possa e deggia svilupparle, adoperarle e perfezionarle.

[11.11] Io dico dunque che l'arte, presa nel suo vero senso, concorre anch'essa a sviluppare e dirigere quella virtù che sembra dipender meno da lei. Essa la desta e l'alimenta sopita e debole, e, fortificandola, le fa vincere gli stessi ostacoli che le si opponevano o l'ingombravano: pur la signoreggia e governa, poiché è svegliata; sì che l'arte medesima par tante volte che trionfi della natura. Così colui che parea fatto tutt'altro dalla natura, tutte ne supera le difficoltà, o piuttosto tutte ne dispiega le segrete disposizioni, e diventa il prodigio della greca eloquenza, e il flagello e il terror di Filippo il Macedone. E per più riguardi lo stesso avvenne eziandio di Baron, e di tutti quegli attori più o meno celebri, i quali a forza di arte e di studio sono giunti a meritare l'ammirazione e gli applausi degli spettatori. Oltreché qualunque disposizione debbe essere instancabilmente esercitata per acquistare quello sviluppamento e quella forza di cui possa esser capace. Dee perciò l'attore assuefarsi a concepire, a sentire ed esprimere quelle idee e quei sentimenti, che sono il soggetto dell'arte sua. Il perché bisogna esporsi all'azione delle grandi passioni, se si vuole maneggiarle ed imitarle opportunamente. Ed è questa la ragione per cui Orazio raccomandava ad ogni artista: *Si vis me fiere, dolendum est primum ipsi tibi*.

[11.12] Io non trovo per tale esercizio un mezzo più efficace della lettura di quelle opere, nelle quali gli autori hanno diffuso quel fuoco, onde vogliamo esser rianimati: e tali sono tutte quelle, in cui

vengono tratteggiate le grandi passioni siffattamente, che non puoi non restarne fortemente commosso leggendole, e sì t'interessano come se gli accidenti che ti presentano fossero veri, ed anzi più o meno ti appartenessero. A tutti sono da preferirsi gli storici, ed a questi i poeti, ed in quelle opere principalmente, in cui signoreggiano il patetico, il grande, il sublime. Né qui si vogliono riguardarli per semplicemente notare e raccogliere quell'espressioni, che hanno date alle passioni da loro descritte, ma bensì per esperimentare tutto l'effetto che esse producono, e così per appassionarsi ed interessarsi su quanto essi vivamente e caldamente ci espongono, per abilitarci insomma a compassionare, a piangere, a sdegnarci, ad inorridire e a fremere secondo il bisogno e le circostanze. Quale e quanta forza non esercitano su l'animo la storia di Livio, di Sallustio, di Tacito? Quale e quanta i poemi di Omero, di Virgilio, di Dante, del Tasso, del Fenélon? Lo stesso effetto ed anche maggiore produce la frequenza del teatro, e la virtù de' buoni attori. Sotto la ripetuta azione ed impressione di tali accidenti quasi magici, l'anima di chi sa contemplarli si accende, si solleva e ricrea, e si dispone a riprodurre e moltiplicare gli stessi effetti su gli altri.

[11.13] Guai per colui che nulla sentisse alla prova di questi efficacissimi esperimenti! Egli non sarebbe capace di genio, egli non potrebbe acquistare né comunicare quel calore e quell'anima che non ha. Noi possiamo ripetere al giovane attore quel che al musico diceva G. G. Rosseau: *Veux-tu donc savoir si quelqu'étincelle de ce feu dévorant t'anime? Cours, vole à Naples écouter les chefs d'œuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolese. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton cœur palpiter, si des tressaillements l'agitent, si l'oppression te suffoque dans tes transports, prends Metastase, et travaille; son génie échauffera le tien; lu créeras à son exemple: c'est là ce que fait le génie, et d'autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maîtres t'ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves beau ce qui transporte, oses-tu demander ce que c'est le génie? Homme vulgaire ne profane point ce nom sublime. Que t'importerait de le connaître? Tu ne saurais le sentir*. Ed era di tempra sì dura o piuttosto sì stem-

perata quell'attrice, a cui la maestra dicea per porla nello stato di un'amante tradita: *Si vous étiez abandonnée d'un homme que vous aimeriez tendrement, que feriez-vous? Moi,* répondrait l'actrice à qui ce discours s'adressoit: *je chercherois au plutôt un autre amant. En ce cas,* répliqua la maîtresse, *nous perdons toutes deux nos peines. Je ne vous apprendrai jamais à jouer notre rôle comme il faut*.

[11.14] Ma se l'attore arriva a sentire e sviluppare questo genio, non ha più bisogno di arte quanto nel momento che n'è dominato. Imperocché in ogni altro genere di imitazione può l'artista avere il tempo di esaminare e correggere quel che ha fatto, ma l'attore non può ciò fare, se non sia sorpreso al momento ch'egli declama. Se la passione si spiegasse a tale, che divenisse trasporto cieco, o furore, ogni effetto sarebbe perduto, e ciò accade per l'ordinario a tutti quelli che si abbandonano a tutto l'impeto del sentimento, senza aver l'arte necessaria di governarlo e moderarlo prudentemente secondo il bisogno. E tale riuscì quel mimo il quale, rappresentando il furore di Ajace, fè dire ch'egli non rappresentava un furioso, ma ch'era tale difatto. E perciò il celebre Ekhof non mai si muniva di tanta prudenza quanta allora che doveva esprimere le passioni più forti. Dee in tali casi l'attore tutta sentirne la forza, ma dee avere, ad un tempo tutta l'arte di regolarla convenientemente ed accomodarla al suo fine. Esso debbe animare e rilevare l'opera dell'arte, soffocarla, ma non distruggerla per eccesso. L'arte insomma dee in certo modo creare e regolare la natura, e dopo averla abbellita, migliorata e perfezionata, tutta natura apparisca, ed essa che tutto fa nulla si scopra.

CAPITOLO XII

Carattere generale dell'attore tragico.
Contegno e tuono conveniente.

[12.1] Finora abbiamo considerato l'espressione sotto un punto di vista generale; è ormai tempo di applicarla particolarmente all'attore tragico. Sotto questo rapporto ella soffre nuove modificazioni, che la rendono propria di lui, e costituiscono la natura della declamazione tragica.

[12.2] Il genere tragico viene determinato da un certo che di grande, di sublime e straordinario, che comunicandosi a tutte le parti della tragedia, ci dipinge e presenta come tali non pur le persone, che l'azione e gli accidenti, che ne dipendono. Quindi risulta quel carattere eroico, che qualifica tutto ciò che alla tragedia appartiene. Lo stesso delitto, non che la virtù vi prendono un'aria di magnanimo e di maraviglioso, che li toglie in parte quell'aspetto ributtante,

ch'è proprio della sua natura. La tragedia insomma si eleva ad un ordine di cose, che certamente non è comune, e fa dell'uomo che rappresenta, un eroe, cioè un essere medio fra i mortali e gli Dei. Ed a questo tipo di natura eroica debbono accomodarsi i caratteri, le passioni, le sentenze, lo stile, e quindi la pronunzia che anch'essa dee darle la sua espressione conveniente. Tali sono le persone ideate ed esposte da Eschilo, da Sofocle ed Euripide; tali erano pur quelle di Omero; e perciò dopo la lettura di questo, gli altri uomini a chi sembravano piccoli e meschini con quelli paragonandoli, ed a chi più grandi dell'ordinario, per l'idea vantaggiosa che da quel divino poema ne avevano attinta.

[12.3] Egli è ben vero che questo carattere tragico, che più a quei tempi si conveniva, si è venuto sempre più alterando, e quasi addimesticando con l'incivilimento delle nazioni, che perdono di grandezza e di forza, quanto più acquistano di eleganza e di incivilimento, e che a misura che per tal verso si degradano e si ammolliscono, non possono credere ed apprezzar ciò che sembra dalla loro presente condizione diverso affatto o contrario. Quindi la tragedia da quel grado di elevazione, a cui era montata riguardo al suo obbietto e al suo fine, venne anch'essa a poco a poco retrocedendo, e cominciò a familiarizzarsi con persone, passioni, caratteri, stile e sentenze, che nell'antico non sarebbero state sofferte, e spesso non fu che una commedia nobile, ossia di persone volgarmente credute grandi, e ch'erano in sostanza vilissime. Io non pretendo perciò che la tragedia debba assolutamente circoscriversi a quella età, che più a quella natura eroica si adattava o si avvicinava, e che perciò non debbe trattar quelle cose e quegli accidenti, che ai popoli posteriori appartengono, od all'età nostra più si avvicinano; ma bensì ch'essa debbe più o men conservare la sua original dignità, e che per quanto i costumi, le passioni o i caratteri sieno lontani e diversi, debbe loro improntar quella forma, di cui sono essi più o meno capaci, e che al suo tipo più o meno gli assimili. Non fu il caso o il capriccio, ma l'esperienza e la riflessione che determinò questo genere presso gli antichi. Più che altra cosa la poetica di Aristotele, ben intesa, prova abbastanza quanto io qui non posso che semplicemente accennare.

[12.4] Quel carattere eroico da loro dato agli accidenti e alle persone tragiche era per essi necessario a produrre quel terribile e quel sublime, che era lo scopo indispensabile della loro tragedia. Ond'è che tutti i poeti che si sono distinti in questo genere, anziché abbassar la moderna tragedia al carattere dei tempi, onde prendevano l'argomento, si sono studiati di elevar quel carattere al livello dell'antica tragedia, e darle quella maggior dignità, che più potea combinarsi con le circostanze del vero, onde ottenere quell'intento che la tragedia si dee proporre.

[12.5] Da questo principio importantissimo molte conseguenze si traggono intorno all'uso della declamazione propria, finora o non ben avvertite, o malamente applicate. L'espressione debbe esser dunque in tutte le sue parti conforme al carattere eroico, e propriamente tragico. La persona, il tuono, l'atteggiamento, l'incesso, tutto dee annunciare una condizione certamente non ordinaria e volgare. Scorriamone le qualità principali. La prima è certamente una taglia nobile e vantaggiosa. *Omnibus barbaris*, notava Curzio, *in corporum majestate veneratio est; magnorumque operum non alios capaces putant, quam quos eximia specie donare natura dignata est*. Lo stesso criterio avevano gli antichi Germani, secondo Tacito. Non è perciò che dentro un picciolo corpo non annida un'anima grande e superiore; ma tutti i popoli sono più o meno barbari per tal rispetto: essi si misurano e si argomentano la grandezza invisibile dalla visibile. E si sa che la stessa regina Talestri, allorché vide Alessandro, che non era di statura sì vantaggiosa, ne rimase alquanto sorpresa, e lo giudicò minor della fama. E siccome il tipo dell'arte quello migliora della natura, niuno eroe ci hanno presentato gli artisti, che non fosse di una forma autorevole. *Urget presentia Turni*. Gli scultori non danno più di sei piedi alla grandezza naturale d'un uomo; ma l'eroica la fanno montare da quel termine fino a dieci, oltre il quale termine comincia la statua a divenir colossale. L'ab. Batteux notava su tal proposito: «Mentre si rappresenta una tragedia romana io ben conosco col mezzo dell'istoria un Bruto ed un Cassio come fieri cospiratori, che la fama mi mostra nella distanza dei tempi, quali eroi di una taglia più che umana; ed io veggio all'incontro sotto i loro nomi una

figura mediocre, una taglia meschina, una voce gracile e sforzata; io dico dunque all'istante: *No, tu non sei Bruto*».

[12.6] Il pubblico si previene sinistramente contro ogni attore, la cui persona non corrisponde a quel carattere che rappresenta; e contrastando la figura e la taglia col carattere e le sentenze, manca l'illusione, e si produce invece il disprezzo ed il riso. A tempi di Luciano un attore assai meschino, rappresentando la parte di Ettore, fè tosto domandare agli spettatori quando Ettore sopravvenisse, non essendo quegli da quanto appariva, che il fanciullo Astianatte. E per lo contrario di un attore stranamente alto, che rappresentava Capaneo sotto le mura di Tebe, fu detto che *non avea bisogno di scala per espugnar la città*. Così ad un troppo grasso che si sforzava di saltare: *Bada di non rompere il palco*; e ad un altro assai magro: *Pensa a guarirti*.

[12.7] Infiniti accidenti simili potrebbe darci la storia dei moderni teatri, e che tutti ci provano quanto sia necessario all'attore tragico l'aver la figura siffatta che non solo non abbia difetti notabili, ma si concilii un conveniente rispetto da chi la riguardi. Né giova il dire che i personaggi veri che s'imitano o rappresentano avessero di tali imperfezioni; e che tali quali erano gli avesse rappresentati Shakespeare, il quale introdusse Riccardo zoppo su la scena. Imperocché se le arti imitative, e massimamente la declamazione tragica, non servono al vero, ma a quel verisimile, il cui tipo dee migliorare e abbellire il vero, non possono dar luogo a tali virtù senza allontanarsi dal loro fine. E di fatti lo stesso esempio di Shakespeare, ed il merito e la necessità di quell'attore, che ha osato farne lo sperimento, non sono stati sufficienti ad impedire il cattivo successo, che siffatte imitazioni storiche hanno riportato su le stesse scene inglesi. Il perché ove tali sconci caratterizzassero personaggi storici, il poeta e l'attore debbono porre ogni opera ad imitare la prudenza di quel pittore, il quale ritrattò di profilo colui ch'era privo d'un occhio.

[12.8] La figura e la taglia, quali noi le richiediamo, ci vengono donate dalla natura, ma queste qualità corporali punto non giovano, se dalle morali che annunziano, non sieno veramente animate e sostenute. Si richiede perciò quel contegno e quel modo che annunzii

nella persona un'anima non comune, e di una condizione superiore, quale ai personaggi ideati e supposti si conviene. Ed era questa forse quella specie di *decoro*, di cui parlava Cicerone nel *lib. I. De Oratore*, e che era per Roscio il fondamento dell'arte, e la sola cosa che per l'arte, secondo lui, non si poteva insegnare. I poeti ne hanno fatto un privilegio de' numi. Sotto qualunque forma li facciano comparire gli accompagna sempre questo decoro. Omero, anche allora che più gli assoggetta all'imperio delle passioni più violente, e quasi gli adegua alla condizione dei mortali, onde piangono, tremano, si combattono e si feriscono, trasparisce pur sempre di mezzo a tali accidenti l'indole loro superiore. Tale appariva Apollo, quantunque pastore, condannato a guardar le greggi di Admeto; e questo al certo sarebbe il dono migliore, che i numi far potessero ad un attore. Or questa dote non esiste per certo in quelle anime basse e servili, che sembrano destinate a tutt'altro mestiere, che all'arte nobile che professano. A quanti di loro potrebbe farsi la stessa dimanda che fece a non so chi quel tal danzatore di cui parla Elvezio: *Di qual paese sei tu*? – e, quegli rispondendogli essere inglese: *Come! tu inglese*? ripigliò l'altro fortemente maravigliandosi: *tu di quell'isola, i cui abitatori sono a parte dell'autorità sovrana? No; quella fronte bassa, quello sguardo timido, quell'andare incerto ti accusano per un miserabile schiavo titolato di qualche elettore*. Ma come dare o sviluppare quella forza di carattere, che tutta nobilita la persona, che la possiede, e che dovrebbe essere quella di ogni uomo vero, se le opinioni, i costumi, l'educazione e la patria tendono ordinariamente a distruggerlo in chi l'avesse della natura sortito? Se si reputa modestia l'avvilimento, e decenza, dovere e necessità il servir suo malgrado, il dissimulare e il fìngere? La Clairon non avea torto allor che diceva: *Si l'on ne trouve en moi qu'une bourgeoise, pendant vingt heures de la journée, quelques efforts que je fasse, je ne serai qu'une bourgeoise dans Agrippine. Mon âme affaissée par l'habitude d'une tournure craintive et subordonnée, n'aura que momentanément des élans de grandeur, qu'il faut au rôle que je représente.*

[12.9] Ma non è perciò necessario, e talvolta potrebbe riuscir anche ridicolo, che la persona si tenga sempre violentemente montata,

ed affetti questo artificio fuor della scena. Forse la stessa Clairon diede in questo eccesso, per cui era detta comunemente *la regina di Cartagine*. Si dice che Le Kain avesse risposto in tuono tragico all'inchiesta che gli si fece su la salute di non so chi.

[12.10] D'Hannetaire parla pure di un cotale attore, che, assumendo in tempo il tuono della declamazione, fu creduto un uomo di corte, e si fece liberamente passare da una sentinella che guardava il passo. Ma queste ed altre tali bizzarrie possono anzi pregiudicare all'effetto che l'arte vuole produrre. Imperocché non dee l'attore mostrarsi fuor della scena qual su la scena dee solamente apparire, se non vuol diminuire quel grado d'illusione, che dee su la scena produrre. Lungi da siffatte caricature, l'attore dee possedere un animo nobile, capace di fargli tutta sentire l'importanza e la dignità di quei caratteri che debbe rappresentare. E perciò Baron solea dire, che un *attore dovrebbe essere educato su le ginocchia delle regine*; ed egli avrebbe detto ancor meglio delle *matrone romane*, quando il lusso ed i vizi, non aveano pur anche corrotto l'indole e la virtù. Senza una tale istituzione, o si perde o men si acquista quella forza di animo, per cui l'attore apparisce qual debbe nel mondo civile e drammatico.

CAPITOLO XIII

Del tuono proprio della declamazione tragica.

[13.1] Quello che abbiamo di sopra osservato intorno all'importanza delle qualità corporali e morali dell'attore tragico si dee più particolarmente al tuono della voce applicare, nel che la declamazione principalmente consiste. E perché su tal particolare o variano più, o s'intendono meno coloro che ne han ragionato, io mi studierò di meglio determinare i principî onde essi abusano, e l'applicazione che se ne dee fare. Supponendo alcuni che la declamazione rappresenti il colloquio di persone, che tra loro conversano, hanno concluso che il tuono di essa non deggia scostarsi dal tuono ordinario della conversazione. Ma essi non si avvedevano, così concludendo, che la conseguenza era troppo generale e maggiore del principio, per altro verissimo, da cui partivano. Se qualunque specie di declamazione dee fondarsi principalmente sul tuono ordinario della conversazione,

questo tuono dee accomodarsi alle persone, alla circostanza, all'argomento della conversazione che si vuole imitare. Il perché tanta distanza dee passare fra il tuono ordinario ed il tragico, quanta è quella che passa fra le persone volgari, che alla commedia, e i personaggi e gli eroi, che alla tragedia appartengono. E questa differenza riconobbero fra gli antichi Platone, Aristotele, Cicerone e Quintiliano, e con essi tutti quelli, che di tale argomento trattarono, e che alla tragedia diedero un tuono proprio e dall'ordinario assai più elevato e sostenuto, e quale alle persone interloquenti si conveniva. E sino a' tempi posteriori, anche allora, che di un tal metodo si abusò per eccesso, fu comunemente chiamato *vociferante* il tragedo; siccome fra gli altri notava Tertulliano: *tragedo vociferante*, ed Apulejo: *Comoedus sermocinatur, tragedus vociferatur.*

[13.2] Né questa specie di declamazione dee unicamente attribuirsi, secondo che Diderot opinava, alla vastità dei teatri antichi ed allo strepito ordinariamente procelloso degli uditori, per cui l'attore era costretto ad esagerare e sforzare il tuono della voce, e declamar fortemente per farsi loro malgrado sentire. Non v'ha dubbio che la vastità dei teatri e lo strepito degli spettatori obbligavano qualche volta l'attore ad elevar la voce, onde accomodarsi alla necessità delle circostanze, siccome Orazio avea notato in quei versi:

… Quae pervincere voces
Evaluere sonum, referunt quae nostra theatra?
Garganum mugire putes nemus.

[13.3] Ma per quanto si ponessero vasti i teatri, e tumultuanti gli ascoltatori, non erano né questi né quelli pur sempre tali. Ed ancorché tali e sempre e da per tutto fossero stati, la commedia, che si rappresentava agli stessi ascoltatori, e negli stessi teatri, non obbligava gli attori come la tragedia a declamare e vociferare. Oltreché lo stesso Orazio osservando che il tragico prende alcuna volta il *parlar pedestre*, dovea nel tempo stesso supporre che l'ordinario era sempre il nobile e il dignitoso:

Magnumque loqui, nitique cothurno.

[13.4] Né ciò si applichi allo stile soltanto, e non già alla declamazione, che in ogni caso dee prendere anche il carattere e la forma di quello. E come altrimenti si potrebbe verificare il dovere che Orazio al tragico attribuiva?

Pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.

[13.5] E perciò Giovenale del tuono della voce intendeva parlare, allorché diceva:

Grande sophocleo circum baccetur hiatu.

[13.6] Or volendo determinare il carattere proprio della declamazione tragica, ed assegnarle il tuono conveniente, bisogna primamente osservare ch'ella, siccome la comica e qualunque altra drammatica, imitando un linguaggio improvviso e spontaneo, quale a' veri interlocutori naturalmente conviensi, si trova per tal riguardo sottoposta alle leggi generali e comuni al tuono della conversazione ordinaria. Il perché l'attore tragico è sempre un interlocutore, siccome tutti quelli che qualunque conversazione sostengono; e perciò dee sempre tener presente, che egli non legge, non insegna, non predica, non arringa e perora, né per apparecchio né all'improvviso, ma semplicemente interloquisce e ragiona, mostrando di dir quel che sente, e di sentir quel che dice. Per la qual cosa dee egli operare ad un tempo tutte le relazioni di quelle inflessioni, passaggi, consonanze e cadenze, che il tuono più significante della conversazione ci detta. Parlano gli uomini, parlano gli eroi, parlano i numi. L'indole generale dell'interlocuzione è comune egualmente agli uni ed agli altri; e quindi risulta un carattere di voce ed un tuono fondamentale ad ogni interlocutore egualmente comune. E questo è il genere drammatico.

[13.7] Ma questo tuono medesimo si dee modificare secondo la condizione di ciascheduno, a cui debbe appropriarsi, e quindi debbe

essere dagli uni agli altri gradatamente diverso. E siccome il dialogo tragico non è di persone volgari, che gentilmente novellino o che si intertengano piacevolmente, ma di tali che per la condizione e carattere, e per eccesso di passione debbano sorprenderci, scuoterci, atterrirci e riempirci l'animo de' sentimenti più generosi e delle passioni più forti; dee l'attore, che di queste si suppone altamente invasato, elevarsi al di là della conversazione ordinaria, e collocarsi nello stato e nelle condizioni di quelli che debbe rappresentare. Le nostre conversazioni non ci offrono i Prometei, gli Agamennoni, gli Ajaci, i Pirri, gli Oresti; ma bensì i Mascarilli, gli Arlecchini, i Tartufi. E or come dare agli uni la condizione, l'espressione ed il tuono degli altri? Se gli eroi tengono il mezzo tra gli uomini e gli dei, e se il tuono di questi non suona mortale, neppure il tuono di quelli dee comparir volgare e plebeo: esso dee esser tale che corrisponda alla forza e alla dignità del carattere eroico, ed all'indole e grado di quelle passioni, che debbon rendere i personaggi tragici straordinariamente appassionati e caldamente operanti. E debbono in questo mezzo contenersi gli attori tragici se vogliono veramente imitare il tipo dell'arte loro, e perciò non possono sentire e parlare, siccome si sente e si parla comunemente. Si fa quindi manifesto che la declamazione tragica, modellandosi originalmente sul tuono della conversazione ordinaria, dee prendere il carattere della persona e delle passioni a cui serve. Debbe esser perciò naturalmente nobile, dignitosa, autorevole; e quindi dee prendere un grado di estensione ed intensità, che non è certamente ordinario. E, più che nell'esecuzione e nell'acutezza, dee nella gravità e nella forza consistere. E da questo temperamento di forza e di gravità risulta, secondo me, quel tuono fondamentale che la tragica declamazione più propriamente determina.

[13.8] Dallo stesso principio si determina pur la maniera della gesticolazione conveniente. Essa debbe assumere quell'impronta d'importanza e di forza, che sia al tuono della voce proporzionato; e perciò debbe essere per l'ordinario grave e deciso, e per conseguenza preciso e semplice. Ciò esclude i molti movimenti ed atti, che pel loro numero e rapidità offenderebbero a un tempo la dignità della

persona e la forza della passione a cui servono. La persona, che molto gestisce, mostra in generale incertezza e leggerezza di sentimenti e di effetti, e quindi debolezza di carattere e di passione; il che si oppone all'indole propria dell'attore tragico. Le parole sono i principali mezzi che debbono esprimere il sentimento col più d'interesse e di forza, che all'indole di questo si addice, e di ordinario precede od accompagna le parole, la fisonomia e lo sguardo principalmente, indi la gesticolazione, ed infine il movimento; e con la stessa progressione procede anche essa l'espressione degli organi anzidetti.

[13.9] Non si confonda però con quella specie di dignità e di grandezza, che da noi si richiede quell'enfasi ed ampollosità che annunzia piuttosto la debolezza e lo sforzo della persona, che crede di supplire con tale artificio a quella forza di animo che gli manca. L'attore tragico vuole esser grande, dignitoso, magnanimo, ma come sicuro in se stesso del suo carattere, non debbe punto affermarsi di apparir tale, come colui che ad ogni istante ne dubitasse. La natura umana, per quanto si sollevi all'eroica, non cessa mai di essere umana. Essa degenera se trapassa i suoi confini; e perciò l'eroismo confina con lo strano, con lo incredibile e col ridicolo; ed è facilissimo lo sdrucciolare dall'uno all'altro. Socrate volendo determinare il carattere del maraviglioso lo distinse da quello dello stravagante che costituisce il mentecatto. E così appella insensato colui che si credesse tanto grande, che passando di sotto alla porta di una città si chinasse, che presumesse tanto nella sua forza da atterrare delle case, che insomma intraprendesse cose che tutti riconoscono per impossibili. Omero, Eschilo, Alfieri ci hanno presentato i loro personaggi come grandi, generosi, straordinari, ma non sono perciò furiosi, stravolti, ridicoli. Ed è questo il giusto contegno che dee prendere e conservare l'attore tragico.

[13.10] Io so bene che in questo argomento sì dilicato e difficile è molto facile l'abusarne per la propinguità, che è fra l'uso e l'abuso. Per poco che si ecceda, si tocca subito lo snaturato, l'ampolloso, l'inverosimile. E siccome gli eccessi si ricongiungono, dal sublime e dignitoso si ruina nel basso e ridicolo. E si crede che a questo eccesso dia per l'ordinario la declamazione francese, siccome quella che

prima e più delle altre ha conosciuta e sentita la natura e la necessità del carattere tragico. Pareva a Pier Jacopo Martelli di *osservar nei francesi piuttosto un poeta il quale recita le sue poesie che un attore…; dimodoché par che non solo essi vogliono rilevare la verità dell'affetto naturalmente imitato, ma anche l'artificio e l'ingegno del tragico*. Tutti dopo il Martelli hanno ripetuto ed esagerato la stessa imputazione, e spesso con quella caricatura, che mostra assai più lo spirito di parte, che l'amor dell'arte. Il signor Eximano dice pure apertamente di loro che *pajono energumeni, che ad ogni atteggiamento vogliono staccar le braccia dal corpo, ed esprimono un affetto di pena con le contorsioni con cui potrebbe un ammalalo esprimere un dolor colico*. Ma quel che più importa si è che gli stessi francesi hanno pur riconosciuto appo loro questo difetto. Clement, fra gli altri, ne ha giudicato in questo modo nelle sue *Osservazioni critiche* al poema della *Declamazione teatrale* di Dorat: *Io avrei solamente deriso i nostri attori ossessi, i quali caricano tutto e non sanno parlare se non per convulsioni e fanno patir chi gli ascolta per gli strani loro sforzi di voce e pel dilaceramento del loro petto*.

[13.11] Ma se ben si riflette lo stesso difetto è stato pure osservato e conservato agli attori delle altre nazioni e di tutti i tempi, perché era l'abuso più facile e quasi proprio del genere tragico.

[13.12] Eccedettero gli antichi, siccome l'abbiamo altrove notato in persona di quel comico che rappresentò i furori di Ajace. E per ragion de' moderni Shakespeare notò quell'attore del suo tempo, il quale, rappresentando Erode, voleva essere più furibondo di lui; e nella stessa tragedia deride la declamazione ampollosa e non conveniente alla natura del dramma, e fa dire ad Amleto così: *Niuna cosa mi offende più quanto il sentire un attore in parrucca, il quale co' suoi robusti polmoni lacera una passione a forza di grida, e che vomita alle orecchie di un uditorio ignorante e brontolatore, la cui maggior parte non altro desidera che del fracasso*. Engel nota e riprova anch'esso questa ampollosità nella declamazione alemanna, e noi possiamo egualmente attestarla dell'italiana. Dacché questa si trova, più che altrove, decaduta miseramente, i commedianti italiani, ch'erano una volta imitati dagli altri, ora non fanno che imitare il peggio

di questi, e si può dire ch'essi fanno per lo più consistere il merito della loro declamazione in una specie di predicazione o di cantilena monotona, esagerata, nojosa.

[13.13] Pare dunque che in tale sconcio sieno incorsi più o meno tutte le nazioni, e tutti gli attori che non sanno guardarsene. Ed io non convengo con quelli, che pur sono molti, i quali, non avendo ben concepito il vero tipo della declamazione tragica, hanno creduto ch'ella fosse presso i francesi ordinariamente caricata ed assurda. Imperocché non avendo essi alcun riguardo né al carattere della tragedia, né al genio della nazione, non hanno abbastanza considerato, che se i francesi danno più che gli altri in quell'eccesso, ciò loro interviene, perché degli altri naturalmente più enfatici, sentono troppo la forza tragica, e per troppo sentirla più facilmente alcuna volta ne abusano. E di fatti sono essi che hanno elevato la declamazione tragica a quel grado, che alla sua natura si conveniva. Dopo il Baron la Francia ha conservato la sua scuola, e lo stesso abuso, in cui ha dato alcuna volta, prova l'esistenza del vero metodo e dell'uso che riconosce e professa. E tendono a quest'eccesso gli Alemanni principalmente. Essi preferiscono tanto la natura ordinaria nei caratteri, nel contegno e nel tuono, che hanno quasi proscritto la straordinaria e l'eroica, che è la scelta e migliorata dall'arte. Per la qual cosa avendo troppo esteso e generalizzato un principio, altronde vero sotto certi rispetti, hanno sacrificato il genere propriamente tragico al semplicemente drammatico, e, non dovendo con quello tutto rappresentare, hanno voluto tutto rappresentare con questo. Quindi il dramma è divenuto per loro una mera storia rappresentativa, che in altro dalla vera non differisce, se non che questa narra, e quella rappresenta ciò che è ordinariamente accaduto. In questa maniera si è non solamente adottato, ma anche ampliato il sistema di Shakespeare. Imperocché questi aveva innestato il comico al tragico, e gli alemanni vi hanno innestato il cittadinesco ed il pastorale; e quindi per imitar la natura in tutte le sue parti l'hanno guasta in quella che era più interessante e perfetta. Engel fra gli altri condannava assolutamente il tuono della declamazione, e perciò la versificazione. Egli vuole il vero schietto, senza osservare che il vero della storia e della filosofia non è quello

della poesia e di ogni bella arte; egli vuole che si imiti esattamente la natura quale è, senza avvedersi che questa severa esattezza ci toglierebbe l'effetto di quel verisimile, il quale s'è più limitato, è più perfetto ed interessante. Così dando maggior latitudine al genere drammatico, veniva il tragico ad essere soffocato e distrutto.

[13.14] Io qui non esamino se debbano anzi escludersi tutte quelle specie drammatiche, le quali sono state introdotte fra il genere tragico e il comico, e che si dicono *commedie lagrimanti* o *tragedie cittadine*, e che altri riguardano quali aborti dell'uno e dell'altro genere. Siamo pure indulgenti con coloro che di tali aborti pur si dilettano; ma ci lascino anch'essi un genere che per la sua antichità, per l'effetto che produce, e per la perfezione a cui si è elevato, può ben meritare quei sacrifici, che la sua pratica ne prescrive. Un certo genere di passioni, e quindi di carattere, di sentenze, di stile, di espressione, non può ammetterne altro subalterno, e di genere affatto diverso o contrario, perocché la natura e l'effetto dell'uno, collidendosi e stemperandosi con la natura e l'effetto dell'altro, non avrebbe il suo pieno sviluppamento, né potrebbe spiegare tutta quella efficacia e quell'azione, di cui fosse ciascuno capace.

[13.15] Io credo di avere abbastanza provato quale debba essere il carattere generale della pronunciazione tragica evitando ad un tempo i due estremi dell'ampolloso e del languido. L'attore dee quindi, il più che sa, avvicinarsi alle proporzioni della statura eroica, la quale si allontana egualmente dalla colossale e dalla ordinaria; ed a questa norma debbe accomodare non pure il contegno della persona, che il tuono ed il gesto della espressione. E per quanto questo scorra pe' suoi gradi e per le sue specie, successivamente ed alternativamente abbassandosi ed elevandosi, e monti dal minimo al massimo termine, ossia dallo stato più semplice al più violento, dee sempre conservare la sua qualità originaria e fondamentale.

CAPITOLO XIV

Carattere speciale dell'attore tragico.

[14.1] Il carattere generale dell'attore tragico ne abbraccia più specie particolari, che più o meno lo diversificano secondo certe relazioni. Quindi si sono stabiliti diversi ordini o classi di attori dello stesso genere, relative alla condizione, al sesso, all'età ed altrettali accidenti delle persone che debbono rappresentare. La forma, l'attitudine, il talento ed il merito de' rispettivi attori gli ha fatti destinare a quelle classi speciali, a cui parevano più adattati. Io chiamo questi caratteri *speciali*. Dalla natura e differenza di questi emergono tali doveri, che l'attore non può dispensarsi dal conoscere ed eseguire.

[14.2] La pratica teatrale ha adottato e riconosciuto finora le *prime* e le *seconde* parti, *le parti da re* ed i *confidenti*, e così quelle di *primo uomo* e di *secondo*, di *prima* e di *seconda donna*, di *padre*, di *amoroso*. Non potendo ciascuno attore, o per natura, o per arte essere a tutte

le parti adatto egualmente, né potendosi moltiplicar di soverchio il numero di buoni attori in ciascuna compagnia comica, fu necessario classificarli, assegnando a ciascuno quella specie di carattere e di parti, a cui per natura o per arte si trovasse meglio disposto. Ma infelicemente questa classificazione, da principîo utilissima e necessaria, servì col tempo a promuovere ed alimentare certi privilegi personali, o piuttosto pregiudizi, che lusingando l'amor proprio e la vanità de' commedianti, hanno grandemente nociuto al progresso ed alla perfezione dell'arte.

[14.3] La migliore classificazione, secondo me, sarebbe quella che fosse a un tempo più semplice, e che meglio servisse al fine, a cui è destinata, e che perciò comprendesse il numero di commedianti sufficiente a rendere completa la loro compagnia. Ora a quali specie più o meno determinate e differenti si potrebbero ridurre i caratteri o le parti ordinarie della tragedia? Forse tutti si potrebbero comodamente distinguere secondo la seguente divisione, cioè di *principî* o di *confidenti*, di *padri* o di *madri*, di *figli* o di *figlie*. E siccome questi caratteri principali possono essere più o meno modificati, io crederei che due modificazioni più generali e più distinte potessero bastare a caratterizzare e comprendere tutte le altre, e che io direi di carattere *fiero* o *tenero*. Quindi risulterebbe il seguente specchietto:

	Parti	
Fiere,	o	Tenere,
Principî	e	*Confidenti*
Padri	e	*Madri*
Figli	e	*Figlie*

[14.4] A ciascuna classe si possono dare più o meno individui, e suddividere ancor questi, secondo l'importanza delle parti e l'atti-

tudine degli attori. Ma qualunque sia la classificazione che si voglia adottare, niuna dovrebbe prescindere dalle seguenti considerazioni.

[14.5] Il carattere speciale della parte, a cui si destina il commediante, debbe ammettere certi tratti personali che lo distinguano, e che provengono unicamente dalla natura, e poco o nulla possono affettarsi dall'arte. Per le parti fiere dovrebbe dominare quel carattere di rigore, di fermezza e di ardimento, che la fierezza ordinariamente costituiscono. La figura vuole essere piuttosto secca, i tratti della fisonomia rilevati, l'occhio infossato, lo sguardo truce, la voce cupa, il contegno fermo e risoluto, e le maniere dure ecc. Al contrario la figura avvenente, i tratti amabili, l'occhio sereno, il guardo dolce, la voce piana, il contegno grazioso, le maniere gentili annunziano il carattere tenero. Modificate queste forme, e fate che domini nella figura, nelle maniere e nel contegno dell'uno la maestà, la gravità, l'impero, ed avrete il carattere principesco; e fate che nel contegno, nella maniera e nella figura dell'altra spicchi un certo che di venerabile, di riflessivo e di assennato, ed avrete il carattere di padre. L'amabilità nelle figlie, e l'amorevolezza nelle madri dee primeggiare, sempre che dalla fierezza non debba essere il loro carattere sensibilmente alterato ecc.

[14.6] Questi ed altri simili tratti generali e pittorici, che debbono in generale caratterizzare gli attori di ciascuna specie, procedono dalla natura, e non già dall'arte, che però può e dee svilupparli e perfezionarli. Come darsi altrimenti la taglia, la figura, la fisonomia, la voce ch'essi non hanno?

[14.7] Gli antichi col coturno, con l'abito e con le maschere potevano alterare ed ingrandire le loro ordinarie proporzioni. Ma noi non possiamo egualmente giovarci di tali artifici, che altronde per molto nuocevano all'effetto teatrale. Appena la voce, il guardo ed il contegno, come più mobili e facili ad alterarsi, possono prendere quelle modificazioni che loro vogliamo imprimere. Ma se queste modificazioni per ridurle al carattere dominante che debbono esprimere, ci costassero moltissimo sforzo, riuscirebbero ingrate, dure, violente, e distruggerebbero quella spontaneità, che è tanto necessaria al bello artificiale dell'espressione; e non potendo, ch'è peggio, nascondere

l'artificio e la simulazione sì studiate; darebbero in un'affettazione, che spesso si tradirebbe per la difficoltà di sostenerla a lungo, e bentosto riuscirebbe ridicola ed insoffribile.

[14.8] L'arte e lo studio sviluppano le naturali disposizioni dell'attore, ma sono sempre queste le sole che debbono comparire, e non mai lo studio e l'arte che le sviluppano.

[14.9] Determinata nel miglior modo possibile la massima differenza dei caratteri e delle parti, niuno attore, per quanto si supponga abile nell'arte sua, dovrebbe indistintamente rappresentarli.

[14.10] Imperocché egli non potrebbe rappresentarci con egual successo caratteri di specie troppo diversi o contrari affatto, attesoché per natura e per arte non può trovarsi agli uni ed agli altri egualmente disposto. E se taluno è stato in questa linea privilegiato dalla natura, i Baron e i Garrick sono singolari e rarissimi, ed essi medesimi, se ben si osservi, non riescivano egualmente ne' differenti caratteri, che o per necessità o per uso dovean sostenere; altronde le abitudini e le arti si sviluppano e si perfezionano quanto più sono limitate e circoscritte. E poi certi miracoli della natura e dell'arte non potrebbero ridursi a regole generali e comuni, che condannerebbero al mediocre molti di quelli che potrebbero l'ottimo conseguire. E supposta tale abilità dalla parte dell'attore, essa non sortirebbe tutto l'effetto possibile dalla parte dello spettatore. Perocché per quanto l'uno si trasporti e trasformi di abito, di contegno, di tuono e di espressione dall'una all'altra rappresentazione, non può cancellare nell'altro la memoria delle impressioni precedenti, che la presente più o meno indebolirebbero o per distrazione, o per contrasto. E tanto più si correrebbe questo pericolo, quanto maggiore sarebbe la distanza dall'una all'altra specie, e certamente sarebbe massima dal genere comico al tragico. Che se l'abilità dei commedianti e la necessità delle compagnie ha più o meno conservato ed ampliato cotesto abuso, non dovrebbe in verun conto soffrirsi che l'attore, che reciti nella commedia specialmente in certe parti più importanti, si vedesse comparire e declamare nella tragedia col pericolo di turbarne e distruggerne l'illusione. Lo stesso Garrick ha provato quanto io dico, non ottenendo tutto l'effetto conveniente sostenendo una

parte, per aver rappresentato poco prima un'altra del tutto diversa ed opposta di carattere.

[14.11] Stabilite tutte queste specie, ed assegnate a ciascuna le parti che le convengono, il dovere dell'attore si è di esprimere a un tempo il genere e le specie, a cui egli appartiene, onde l'accordo delle parti, l'unità del disegno e l'armonia del tutto risulta. Prima ciascuna non dee perdere di vista il genere tragico, e per quanto questo si modifichi e si digradi, dee pur serbare in tutte le sue modificazioni e degradazioni il suo carattere primordiale. I confidenti, che sembrano i più remoti della sfera dei personaggi principali, si suppongono pur sempre degni di comunicare con questi: e sarebbe grave sconcio se il poeta non gli avesse come tali concepiti; e più sconcio ancora, se come tali non sapesse l'attore rappresentarli. Oltreché la loro difformità offenderebbe la stessa dignità dei personaggi principali, che non potrebbero non degradarsi alla presenza ed al confronto di siffatti esseri, specialmente ove li debbano chiamare a parte dei loro segreti e dei loro interessi; e sovente perdono gran parte del loro effetto per non essere opportunamente secondati e sostenuti nelle loro rappresentazioni.

[14.12] Forse l'Alfieri per ragione di questo difetto ordinario delle scene specialmente italiane, si determinò di sbandire affatto dalle sue tragedie ogni razza di confidenti, quali esseri contagiosi ed incurabili, capaci di corrompere e render ridicoli tutti gli altri. Così per evitare un difetto estrinseco di pura declamazione, che si poteva più facilmente correggere, espose le sue tragedie a difetti intrinseci e più gravi, che senza l'uso opportuno dei confidenti non possono facilmente, o del tutto evitarsi. Egli dovea soltanto condannare quei confidenti che nulla serbano di comune coi principali, e sono più degni della commedia che della tragedia, ma questa colpa dee solo imputarsi ai poeti, che gli hanno sconvenevolmente adoprati. Ma i confidenti nobili e degni di meritare la confidenza dei principali, non dovevano essere dal teatro stranamente sbanditi. Lo stesso Alfieri, per quanto si fosse lusingato di osservar questa legge, si vide pur suo malgrado necessitato a violarla. E che altro sono essi se non confidenti Perez, Gomez, Pilade, Achimeleck e Euriclea ecc.?

Anzicché appigliarsi ad un sistema sì violento ed improbabile, egli dovea piuttosto correggere le imperfezioni ordinarie dei confidenti, e tanto più, quanto che non sono mancati né mancano attori, i quali, anche in tali parti hanno meritato l'estimazione del pubblico.

[14.13] Le Kain era egualmente maraviglioso e nella parte di Orosmane nella *Zaira*, ed in quella di Pirotoo nell'*Arianna*. La signora Clairon è stata forse la prima, e quella che più facesse sentire l'interesse e l'importanza nella parte di Erifile nell'*Ifigenia* di Racine; e certamente dopo l'esempio di lei, le seconde parti ed i confidenti hanno riacquistata quella considerazione, che per inettezza degli attori aveano da lungo tempo perduta.

[14.14] Ma non solo debbono rappresentare il loro genere, ma del pari la loro specie, e ciò vuol dire che il carattere tragico e fondamentale non dee soffocare e confondere lo speciale, che nelle modificazioni di quello consiste. Quindi è che nelle loro degradazioni dee ciascuno conservare il suo posto e il suo grado. Da questa nuova proporzione risulta ancor più l'unità e l'armonia del disegno, per cui tutte le parti conspirano concordemente a far risaltare la principale. In tutti i monumenti più insigni delle belle arti si osserva questo accordo e questo disegno; ma non sempre e sì facilmente nella declamazione. Spesso le seconde parti amano di far sentire piuttosto l'eccellenza dell'attore, che quella della parte che rappresentano. Esse ambiscono di emulare l'importanza e la dignità delle prime parti; e quindi si appropriano un carattere che a lor non conviene. Tu le vedi dolersi, piangere e disperarsi a tale, che più non potrebbe la principale a cui la sventura unicamente appartiene. Io non so di quale attrice intendesse D'Hannetaire, la quale nella *Merope* affettava un tuono di prima parte che affatto non conveniva al carattere semplice di Ismenia. Se la Clairon avesse cercato di sorpassare la dignità d'Ifigenia o di Clitennestra, non avrebbe meritata tutta l'approvazione che meritò nella parte di Isifile. Insomma dalle prime parti insino alle ultime, v'ha una gradazione relativa, che debbono tutti religiosamente osservare. Da Agamennone sino ad Euribate, da Maometto sino ad Omar, da Mirra sino ad Euriclea, quante parti medie non s'interpongono? Ma tutte debbono servire al loro interesse comu-

ne, né quindi pregiudicare alle principali, degradandosi troppo, o troppo smodatamente elevandosi. Questa legge si trova osservata dai più celebri artisti nelle loro pitture e sculture, siccome dai poeti nei loro poemi. Nei loro quadri, gruppi e disegni tutte le figure e le persone subalterne concordemente conspirano, perché risalti e primeggi la principale. L'eccellenza adunque delle parti e del tutto sta nell'eccellenza del genere e della specie; e quindi risulta l'unità e l'armonia del disegno.

CAPITOLO XV

Del carattere individuale dell'attore, e sue modificazioni.

[15.1] Noi abbiamo di sopra tratteggiato alcune passioni in ispecie; ma ciascuna di esse ha certe forme particolari, che propriamente caratterizzano e distinguono gli individui che ne sono predominati.

[15.2] Sotto questo rapporto l'amore, l'odio, l'ira, il timore ecc. soffrono differenti modificazioni, e quindi hanno i loro tratti particolari e la loro espressione conveniente. Quindi procedono i diversi caratteri delle persone, avendo ciascuna il suo proprio temperamento, come la sua propria fisonomia; perocché sono tali e tanti gli elementi che li costituiscono, e sì differenti nella loro qualità, intensità e combinazione, che niun temperamento sì fisico che morale ne risulta, il quale si possa con altro scambiare e confondere. Or siccome abbiamo di sopra distinto due generi massimi di caratteri speciali o delle parti, cioè *fieri* e *teneri*, così riescono innumerevoli

le specie subalterne, e le forme individuali, in cui quelli si possono suddividere. E perciò se sono dominati dalla medesima passione Mitridate, Radamisto, Nerone e Filippo, qual differenza individuale non risulta dall'uno all'altro? Quindi sono i caratteri *storici*, che il poeta e l'attore imprendono ad imitare.

[15.3] Questo carattere, ch'è personale e permanente, può soffrire delle alterazioni accidentali, secondo il concorso e l'influenza delle circostanze che lo modificano. La forza e l'azione di queste, specialmente, ove sieno straordinarie, l'obbligano quasi che ad apparire tutt'altro. In tali incontri il carattere viene siffattamente combattuto dall'interesse e dalla passione straordinaria, che lo sorprende, che ne rimane soffocato e quasi che spento. Quindi è che Agamennone, nel momento che destina la sua figliuola all'altare, non appar quello che in altro momento contrasta con Achille od Ajace, ed allora che è sacrificato da Clitennestra; così pure Clitennestra, che assassina il marito, non è quella che vuol salvare l'amante e il figliuolo; né Oreste, che assassina la madre ad Argo, si mostra lo stesso allorché salva Elettra nella Tauride ecc. Le situazioni, le circostanze, gli interessi, le passioni sono così differenti, che il carattere dominante delle persone non può non risentirsene, e prendere un'attitudine propria di quella situazione particolare, ed apparire più o men differenti da quelle ch'erano per l'ordinario.

[15.4] Di più lo stesso carattere debbe avere uno sviluppo progressivo e regolare, e quindi spiegare diversi gradi ed epoche distinte, in cui dee apparire più o meno risentito, a misura dell'età, dell'esercizio, se contrarie circostanze non sorgano a combatterlo e raffrenarlo. Per queste ragioni il Nerone che ci presenta Racine non è, né debbe esser quello, che ci ha poi presentato l'Alfieri. L'uno è nella prima epoca, nella quale cominciava ad annoiarsi dei consigli altrui e dell'autorità della madre, ed è per lanciarsi nella carriera del delitto, e l'altro è già in questa di molto inoltrato, e già preferisce a Seneca Tigellino, e si appresta a ripudiare e sacrificare Ottavia per amor di Poppea. Così l'Oreste, che vendica il padre con la morte di Egisto, non è l'Oreste che uccide Pirro per compiacere Ermione. Queste differenze procedono dai diversi gradi,

che acquistano i caratteri e le passioni permanenti, secondo l'età e lo sviluppo regolare a cui vanno soggetti.

[15.5] Le forme, che abbiamo distinto finora, ci si offrono dalla storia medesima, pure ve ne hanno alcune, che dobbiamo unicamente al poeta, che modifica e tempera anch'esso il carattere primordiale, che ha tolto in origine dalla storia. Egli prende, a cagion di esempio, dalla storia o dalla tradizione, che ne supplisce il difetto, certi caratteri comunemente conosciuti; e siccome questi all'incontro di certi accidenti straordinari, sieno pur veri o probabili e verisimili, più o meno reagiscono e risaltano o di un modo o di un altro, il poeta si permette di dare un grado più o meno elevato a questa specie di reazione e risalto, che altera sensibilmente il carattere predominante, che assume ed acquista una forma particolare e tutta propria di quell'incontro.

[15.6] Perlocché noi veggiamo sovente lo stesso carattere, la stessa passione, la stessa persona riuscire più o meno efficace, interessante, meravigliosa sotto l'immaginazione e la penna dell'uno, che sotto quella d'un altro, in quanto l'uno più che l'altro ha saputo sviluppare e lumeggiare quella passione, che dovea corrispondere alla combinazione delle circostanze da lui immaginate. E qui propriamente spicca l'ingegno dell'autore nel migliorare e perfezionare i modelli originali del vero, secondo il tipo dell'arte. Ond'è che i Bruti ed i Cesari del Voltaire e del Crebillon non sono quelli dello Shakespeare e dell'Alfieri, e la Fedra del Racine non è quella di Euripide, né il Don Carlo dell'Alfieri è quello del Pepoli, dello Schiller. Così pure differentissime sono le tre Meropi del Maffei, del Voltaire e dell'Alfieri. Questi paragoni, ancorché delicati e finissimi non si debbono pur trascurare, se si vuole rappresentare ed esprimere con la debita precisione il verace carattere che ha ideato il poeta.

[15.7] I caratteri migliori, e quasi propri della tragedia sono quelli in cui due passioni differenti, e per l'obbietta che le eccita e le alimenta, e per l'effetto che minacciano e preparano, e pressoché equivalenti per la forza e contrasto, si resistono e si combattono ferocemente. Sembra allora che d'uno stesso individuo si facciano due persone differenti, o quasi contrarie. Tale è Agamennone, allorché

l'amor del comando e l'amor della figlia si fanno guerra a vicenda; tale è Clitennestra, allorché è combattuta ad un tempo dall'amore del figlio e dall'amor dell'adultero, tal è Fedra tra l'amor del marito e l'amor del figliastro, e Neottolemo nel Filottete ed Ajace ec. Né si creda che un temperamento siffatto indebolirebbe il carattere e la passione predominante; perocché tanto più questa risalta, quanto è maggiore la reazione e il contrasto che dee superare, e che giunge a superare di fatti. L'Alfieri o non conobbe assai per tempo un tal magistero, o non si trovò abbastanza noto per eseguirlo, poiché lo conobbe. I suoi caratteri tragici, e specialmente tiranneschi sono assai deliberati e assoluti, e perciò troppo duri ed alquanto monotoni, e per l'ordinario di pochissimo effetto, siccome egli stesso ha francamente asserito di essersene assai tardi e inutilmente avveduto.

[15.8] Ma i caratteri veramente tragici e commoventi qual sono stati concepiti dai migliori maestri dell'arte, sono animati dal più vivo contrasto di due passioni diverse o contrarie, che, rilevando la loro forza a vicenda, conspirano maravigliosamente al fine che si vuole produrre. E nel notare e distinguere tali differenze e contrasti dee principalmente occuparsi l'attore che voglia osservare ed esprimere il vero tipo de' caratteri che imprende a rappresentare.

[15.9] Giovi l'applicare le precedenti distinzioni al solo carattere di Catilina. Eccone quello che ci somministra storicamente Sallustio: «Lucio Catilina, di nobile prosapia, di animo e di complessione fortissimo, ma di prava e malefica indole, fin da' primi suoi anni le intestine guerre, le rapine, le stragi e la civil discordia anelando, fra esse cresceva. Digiuni, veglie, rigor di stagioni, oltre ogni credere sopportava; di audace, ingannevole e versatile ingegno, d'ogni finzione e dissimulazione maestro: cupido dell'altrui, prodigo del suo; ne' desiderii bollente; più eloquente assai che assennato. Sempre nella vasta sua mente smoderate cose rivolgea, inverisimili, sublimi troppo. Costui dopo la tirannide di Silla, invaso da sfrenatissima voglia di soggettarsi la repubblica, buono stimava ogni mezzo, purché regno gli procacciasse, ogni giorno più s'inferociva quell'animo, da povertà travagliato, e dalla coscienza de' propri delitti; figlie in lui l'una e l'altra delle summentovate dissolutezze. Lo incitavano inoltre i corrotti

costumi di Roma, cui due pessime e contrarie pesti l'affliggevano, lusso e avarizia». Su questo fondo storico han lavorato Crebillon e Voltaire: essi lo considerano appunto nell'epoca in cui il carattere era per età e per esercizio maturo, e nello stesso momento in cui sta per eseguire la vasta conspirazione che avea meditata. Ed in questo momento il suo carattere non è più l'ordinario, esso si dispiega nel suo massimo grado. Ma, confrontando la maniera secondo la quale e l'uno e l'altro poeta lo riguardano e lo dipingono, quale differenza non troviamo nella forma che l'uno e l'altro gli danno? Malgrado l'animo suo deliberato ad ogni eccesso a fronte di qualunque contrasto e pericolo, che costituisce il suo carattere permanente, il *Catilina* del Voltaire non è quello del Crebillon. Ora a ben esprimere la verità di tale carattere, bisogna non solo conoscere l'originale e lo storico, ma quello bensì che le circostanze ed il poeta gli hanno sul primo ideato, e che *poetico* possiamo denominare. Ed in questo modo si concepisce, si forma e s'imita il vero e perfetto modello della natura e dell'arte.

[15.10] Dalle osservazioni già fatte si può raccogliere il vero tipo della natura individuale, e quindi dare l'espressione conveniente a quelle parole, sentenze, frasi e discorsi, che dee l'attore pronunciare.

[15.11] Per l'ordinario le stesse parole, frasi, sentenze ecc. non esprimono la stessa qualità o grado della passione alla quale si riferiscono. Spesso annunziano l'amore, l'odio, l'ira, il terrore ecc., ma non sempre il quanto ed il come. Il solo tipo del carattere individuale determinato dalla situazione e dall'epoca può e dee determinare siffatti accidenti. Quindi ogni qual volta ne' differenti personaggi paressero o fossero simili le sentenze e le frasi, dee l'espressione distinguersi secondo la differenza delle persone e delle passioni, a cui servono; e per conseguenza la stessa espressione materiale moralmente si diversifica. Così Medea, Arianna e Didone egualmente tradite, Clitennestra, Andromaca e Merope tremando egualmente sulla sorte de' figli, pronunciano le sentenze e le parole medesime; ma il tuono, l'attitudine, l'espressione debbono essere differenti ed accomodati alla qualità del carattere dominante che debbe determinarle. E perciò fu censurata a ragione l'attrice Gaupin, perché esprimeva secondo il senso isolato delle parole, e quindi con troppa

e sconvenevole tenerezza i seguenti versi, che Corneille ha messi in bocca di Rodoguna:

Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
Dont par le doux rapport les âmes assorties,
S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

[15.12] Ed all'incontro fu commendata la Clairon per averli espressi con quella sicurezza, che non dovea mai separarsi affatto dal carattere di una parte. Per lo stesso principio non debbono neppur soffocarsi tutti quegli altri elementi più o men notevoli, che si trovassero nello stesso carattere associati; perocché tutti i sentimenti che ne emergono debbono avere la loro analoga espressione.

[15.13] Si narra che Le Kain nel rappresentare Orosmane esprimeva a un tempo il triplice carattere di sposo, di amante e di sultano. Ma di questo parleremo più partitamente nel capo seguente.

CAPITOLO XVI

Sviluppo progressivo del carattere, e suoi gradi importanti.

[16.1] Determinato il carattere individuale, bisogna quindi conoscerne ed imitarne lo sviluppamento e il progresso. Quantunque la passione che lo costituisce, sia sempre la stessa dal punto, in cui si mostra sino al suo termine, infinite modificazioni ella soffre, secondo le varie circostanze, occasioni ed ostacoli, che incontra, e con le quali o combatte o coopera. Quindi si distinguono il suo principio, il suo eccesso, e fra l'uno e l'altro infiniti gradi più o meno importanti s'interpongono, che debbonsi tutti notare e paragonare, perché l'espressione a tutti e a ciascuno proporzionatamente si accomodi.

[16.2] La passione può variare nella qualità e nella quantità. La qualità risulta da quegli accidenti eterogenei che tra via vi si innestano, e che la rendono più o meno mista e complessa. La quantità riguarda semplicemente i gradi del suo aumento progressivo, per cui

la passione medesima cresce o decresce via via. Ed essendo i modi, che la qualità ne costituiscono, l'effetto necessario del contrasto o concorso di quegli accidenti, o contrari o propizi, che la combattono o favoriscono, possono anch'essi ridursi a' gradi della quantità, pei quali comparisce più o meno alterata, e quindi più o meno debole o risentita.

[16.3] È dunque necessario veder da prima quale sia l'interesse principale, quale il vero obbietto e l'unico fine, che genera, alimenta e disviluppa la passione predominante, e quali le circostanze e gli accidenti che più le si oppongono, o la secondano. Allora facilmente emergono l'epoche, i momenti, gli incontri, in cui dee spiegarsi la sua maggiore o massima reazione, la quale per lo più non può misurarsi dalla sola significazione delle sentenze, delle frasi, delle parole, ma dal valor relativo delle circostanze, e dal carattere delle persone, alle quali si riferiscono. Le stesse parole materiali, la stessa frase, la stessa sentenza acquistano tante volte un senso ed un'espressione più o men differente, sia nella sua modificazione, sia nella sua quantità, secondo la natura del luogo e dell'incontro in cui si ritrovano.

[16.4] Analizzato dietro questo principio un carattere o una parte qualunque, esso può riguardarsi come una serie di momenti o diversi o distinti, che immediatamente o mediatamente succedonsi e si avvicendano, e su' quali variando in tempo e di modo e di grado la passione predominante, si dà a ciascuno l'analoga e convenevole espressione. La prima legge è dunque di variare il più ch'è possibile, e sempre analogamente questi momenti progressivi, dando a ciascuna modificazione della medesima passione l'espressione corrispondente, senza appartarsi pur mai dalla fondamentale e caratteristica. E siccome è sempre una e la stessa la passione predominante, ancorché infinite sieno le modificazioni a cui va soggetta, così pure sarà sempre una e la stessa l'espressione fondamentale, per quanti soffra in progresso diversi accidenti e degradazioni.

[16.5] La progressione richiede adunque la massima varietà d'inflessioni, rivolta costantemente all'accordo col tuono fondamentale. Senza l'una si cadrebbe nella monotonia più nojosa ed intollerabile, e senza l'altra nella dissonanza più ributtante. Se, a differenza dei

suoni musicali, la scala de' vocali è di gran lunga più estesa e più varia, e comprende elementi sì vicini, minuti e sfuggevoli, il grande artificio consiste nel farli sentire opportunamente, sicché tutte esprimano successivamente le degradazioni della medesima espressione, sia crescente, sia decrescente. E qui giova particolarmente osservare che nella progressione immediata di alcun sentimento si può elevare a proporzione la voce fino alla sua ottava acuta o superiore; e se il progresso esigesse che si elevi, o, per dir meglio, si rinforzi ancor più senza esporla a tuoni strani e pericolosi, può ben discendere all'ottava grave ed inferiore, nella quale bassando ad un tempo la voce, le si può dare quel grado maggiore di forza che le conviene. Imperocché siccome le ottave sono equisone, tanto nell'organo musicale, quanto nel vocale, può ben conservarsi nella voce lo stesso grado di forza ed anche accrescerlo dall'una scendendo all'altra. La forza dell'espressione non istà sempre nella acutezza del tuono, ma può ancora comporsi, e non solo per artificio di economia, ma anche per effetto maggiore di verità. L'ira, il furore, le passioni tutte veementi amano per l'ordinario i tuoni acuti: ma quando non possono passare al di là senza rischio o di stancar la voce o di stonare, possono bene ancor progredire ripigliando rapidamente ed acconciamente l'ottava bassa. Per non conoscere questo artificio, che, accrescendo ad un tempo la varietà e l'armonia dell'espressione, la sostiene e rinfranca opportunamente, i più degli attori ordinari perdono la forza necessaria là dove più ne han di bisogno.

[16.6] Quello che più importa di considerare nella progressione generale dell'espressione di un'intera parte o dello stesso carattere, si è di notare ed esprimere quei momenti che sieno fra gli altri più risentiti e caratteristici, e che perciò richiedono più degli altri, che mediatamente o immediatamente li seguono o li precedono, un'espressione più forte ed equivalente. Sono questi quei tratti, in cui la passione ed il sentimento più e massimamente si spiega e risulta, ed a' quali tutti gli altri debbono ordinariamente riferirsi e proporzionarsi. Non che tutta una parte, ogni atto, ogni scena, ogni discorso o periodo ha di tali elementi, che richiedono la massima attenzione, ed a' quali dee riservarsi principalmente l'espressione, perché dagli altri non sia imprudentemente esaurita e soffogata. Io

credo perciò importanti le seguenti considerazioni. – Noi possiamo distinguere tali momenti in tutta la parte, in ciascuna scena ed in ogni ragionamento e periodo.

[16.7] Per la qual cosa in ogni parte si possono primamente notare tre epoche, cioè *ordinaria, straordinaria* e *media*. L'*ordinaria* dovrebbe dominare nel primo atto, o finché duri l'espressione della favola, de' caratteri, delle circostanze, che ne determinano lo stato e ne preparano l'andamento. La *straordinaria* si riserverà alla catastrofe, che, terribile nel quinto atto, ne minaccia ed eseguisce lo scioglimento. La *media*, che dell'ordinaria e straordinaria più o meno partecipa, si applicherà al rimanente, che fra l'uno e l'altro intercede. Egli è manifesto che tali epoche distintissime e più o meno continuate, in cui la passione più o meno conserva e sviluppa un certo grado di forza, a ciascuna proporzionato, richiedono un'espressione adeguata e corrispondente.

[16.8] Parimenti ha ciascuna scena il momento che più fra gli altri primeggia. Dunque richiede anch'essa un punto massimo o straordinario di espressione, che con l'ordinario e col medio non dee confondersi. In questo modo, determinando i tratti principali della linea progressiva per la quale si spiega e procede la passione, noi avremo i momenti più interessanti del tutto e delle sue parti, e, comparandole fra di loro, potremo al tutto e a ciascuna sua parte minore dare l'espressione conveniente, spargendo opportunamente i lumi e le ombre con quella proporzione ed economia, che la verità e l'armonia delle parti e del tutto richieggono. Dee perciò prima determinarsi nel tutto e in ciascuna parte qual sia il punto massimo di elevazione, perché i subalterni e minori siano a quello subordinati, in modo che tutti più o meno cospirino a farlo primeggiare e distinguere. Il carattere di Filippo si sviluppa e giunge al suo massimo grado alla vista di Isabella e di Carlo sorpresi da lui nella prigione; e questo momento terribile riuscirebbe languido e freddo, se l'espressione dell'attore non fosse stata maneggiata opportunamente nelle scene precedenti, per abbandonarsi a tutto l'eccesso nell'ultima. Agamennone apparisce oltremodo agitato nelle prime scene; ma egli non lo sarà quanto debb'essere all'incontro della figlia e di Clitennestra, e massimamente quando alla vista loro

si trova scoperto e giustamente rimproverato. 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.

[16.9] I migliori attori e antichi e moderni non hanno mai trascurato questo artificio di progressione.

[16.10] Cicerone ci ha lasciato una testimonianza della destrezza di Roscio in tal genere in quel passo:

Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu quo potest,
Nam sapiens virtuti honorem praemium, haud praedam, petit.
sed abjicit prorsus, ut in proxìmo,
Ecquid video? Ferro septus possidet sedes sacras,
indicet, adspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:
Quid petam praesidi?
Quam leniter! quam remisse! quam non actuose! instat enim
O pater! o patria! o Priami domus!

In quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumpta superiore motu, et exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur.

[16.11] Parimenti Racine aveva insegnato all'attrice che declamava la parte di Monima nel *Mitridate* ad abbassar la voce, allorché pronunziava, ed anche più che il senso non richiedeva, ne' seguenti versi:

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,

Nous nous aimions. Seigneur, vous changez de visage!

[16.12] Affinché ella potesse prendere con facilità un'intonazione per l'ottava superiore a quella su la quale aveva intonato queste parole: *Nous nous aimions*, quando dovea pronunziare d'un tratto: *Seigneur vous changez de visage*.

[16.13] Spiegando la stessa analisi a minimi termini può e dee farsi allo stesso modo di una sola sentenza, o periodo, le cui parole hanno pure un valor relativo, e perciò differente, e quindi hanno pure il loro massimo grado, minimo e medio di forza e di espressione. Il perché deve prima notarsi quella parola, la quale fra tutte primeggia, ove ch'ella si trovi, e quella primeggia fra tutte, che più, fra le altre, determina il sentimento a cui serve. Ed in questa dee massimamente calcarsi l'espressione di tutto il periodo; e le altre debbono in modo procedere, che da questa prendano il tuono ed il movimento, ed a questa si appoggino e si rapportino. Così la qualità e la forza di espressione di ogni parola si differiscono dalla principale che domina nel periodo. Per la qual cosa non già la bellezza, l'armonia, la cadenza, o il senso isolato di certe parole, o qualche altro riguardo estrinseco debbono usurpare o pregiudicare il dominio di quella, siccome addiviene tante volte per ignoranza di quei maestri di cappella o autori, i quali esprimono principalmente e servono a un sentimento diverso, appoggiandosi a certe parole subalterne, che non possono dominare senza alterare ed offendere il sentimento che veramente domina nel periodo. E ciò riuscirebbe tanto più assurdo, quanto che certe parole si prendono in senso negativo o contrario; e sarebbe ridicolo il dare a queste maggiore espressione o diversa da quella che richiede la parola, che indica il soggetto o l'azione principale, a cui il significato relativo di tutte le altre si dee riferire.

[16.14] A due difetti contrari possono tutti ridursi quelli che l'accennata progressione ordinariamente sovvertono. Il primo consiste a profondere troppo di espressione nel cominciamento del dramma, della scena, della parlata o periodo. Ond'è che l'espressione assai pur troppo sforzata, e troppo violenta, o non può facilmente maneggiarsi nel seguito, o si trova oltremodo indebolita, allorché dee più forte-

mente annunziarsi. In questa maniera si nuoce ad un tempo ed alla varietà successiva di tuoni, che non può sostenersi dietro quel tuono, ed all'effetto speciale che da' momenti più rilevanti si debbe attendere. Debbono perciò gli attori contenere prudentemente l'espressione, perché possa più modularsi, accrescersi e rinforzarsi secondo il bisogno.

[16.15] Altrimenti accadrà di loro, quel che Orazio diceva di quei poeti che con troppo strepito ed arroganza cominciavano i loro poemi:

Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

[16.16] L'altro difetto sembra a questo in certo modo contrario, e consiste nel riservare il più dell'espressione constantemente nel fine; e non sempre nel fine l'interesse del momento lo richiede. Egli è vero che in generale tutto nelle belle arti debbe procedere in guisa, che progredendo nulla si raffreddi ed annoi; ma questo principio non dee recar pregiudizio a quei momenti più interessanti, che si trovassero altrove nel corso della scena, del discorso o del periodo. Ciò nonostante si sono adottati nel portamento della voce e del gesto certi metodi che sacrificano questo interesse della passione e del sentimento a certe cadenze finali del verso, del periodo, della parlata, oppur della scena; e periodicamente si ripete sempre lo stesso, talché a sentirne una ti par sentire tutte le altre, siccome può dirsi per lo più delle nuove arie melodrammatiche; e supponendo che l'interesse maggiore sia sempre nel fine, come in quei sonetti che lo facevano consistere unicamente nella loro chiusa, e riuscendo sempre alla stessa modulazione periodica e progressiva, si rende questa ad un tempo e falsa, perché non propria, e monotona, perché sempre a un di presso la stessa.

[16.17] L'altro oggetto che la progressione della passione e dell'espressione riguarda, si è il passaggio che dall'uno all'altro modo o grado suol farsi. Spesso è quasi massima la loro differenza d'indole, e minima la distanza dall'uno all'altro, perché l'impressione par che dall'uno all'altro passi rapidamente, e senza alcuno intervallo. In tali incontri i sentimenti più diversi ed opposti par che immedia-

tamente si tocchino, si succedano, si avvicendino, si contrastino e si raggruppino, finché, gli uni abbattuti o distrutti, trionfi l'altro e tenga il campo vittorioso. La persona in tali incontri si mostra agitata dagli accidenti della sua passione, come il mare sbattuto da' venti diversi o contrari: tutto sembra tumulto, violenza e confusione; ma tutto a un tempo obbedisce all'impressione, alla divisione ed al moto che l'espressione come l'onda del mare riceve e ripete. Or qual sarà quella legge che dee governare la rapidità di questi passaggi in un momento che sembrano meno disposti ad ubbidire?

[16.18] Per quanto si voglia rapido un tal passaggio, e la passione e l'espressione che le conviene, non possono dispensarsi da quella legge di continuità, a cui la natura ha tutti gli esseri e i loro fenomeni sottoposti. Imperocché dando ad ogni effetto la sua cagione, e quindi una nuova combinazione di elementi capaci di produrlo, e per conseguenza di distruggere una preesistente combinazione diversa, per quanto si supponga operosa e celere, e quasi che improvvisa la combinazione susseguente, essa richiede sempre una preparazione, che arrivi ad unire il termine della prima col principio della seconda. E perciò si è detto ch'essa non può operare per salti, ma dee sempre mai proceder per gradi, sia che progredisca, sia che degradi. Con questa legge si disviluppa e progredisce la passione, e con la legge medesima dee pur seguirla l'espressione. E se questa trascurasse queste intermedie attitudini, riuscirebbe propriamente slegata, falsa, dissonante, irregolare e quasi impossibile ad eseguirsi. Perocché per quanto la persona sia indifferente od inetta, allorché da una passione, da un sentimento, o da uno stato, passa immediatamente ad un altro diverso, non può fare a meno di non indicarne un terzo, che nel contatto, e contemporaneamente, dell'uno e dell'altro consiste. Or tali passaggi o vuoti intermedi si lasciano dal poeta all'attore, a cui solo appartiene di eseguirli e calmarli, debitamente esprimendoli. Il poeta non vi dà che il passaggio brusco delle idee e de' sentimenti, che, malgrado l'indole contraria che li separa, immediatamente si toccano e si succedono. Or come l'associazione dell'uno può e dee associarsi e comporsi con quella dell'altro? O per dir meglio quale sarà l'espressione intermedia, che l'una nell'altra acconciamente rifonda e trasformi?

CAPITOLO XVII

Del dialogo, o della pronunciazione dialogistica.

[17.1] L'attore tragico, qualunque ei sia, è uno di quelli che la favola rappresentano, e co'quali dee nel corso di essa interloquire e cooperare. Però, riguardandolo come interlocutore, dee pur dare alla sua espressione alcune modificazioni particolari, che dalla natura del dialogo propriamente derivano. L'attore appena entra in iscena non è più solo: egli s'incontra, vive ed usa con altri simili in un modo tutto diverso da quello ch'ei lascia; epperò debbe conformarsi a tutte quelle relazioni, che risultano dall'indole e dalle circostanze di questa nuova società. Egli dunque esiste in quel luogo e in quel tempo, in cui interviene l'azione od il fatto in cui prende parte. Questo fatto e quest'azione, che in tutto il dramma si espone e si circoscrive, si ripartisce in più scene, le quali sono per l'ordinario altrettanti dialoghi di due o più persone, che animate dallo stesso o diversi

interessi, sia che più o meno, o pur conspirino, o pur discordino, s'intertengono a ragionare e disputar fra di loro.

[17.2] Questa relazione reciproca, la quale pur varia al variare degli interlocutori, importa che l'espressione conveniente all'indole ed allo sviluppamento della passione dominante si modifichi eziandio secondo la relazione che passa fra l'uno e l'altro. L'espressione, che Isabella adopera con Filippo, non è certamente quella che adopera con D. Carlo; né Antigone parla e si esprime nella stessa guisa ad Argia, a Creonte e ad Emone; né Oreste si mostra con Pilade ed Elettra come con Egisto e Clitennestra. E lo stesso personaggio dee dare alla sua espressione caratteristica tante modificazioni distinte e diverse quante sono le relazioni distinte e diverse ch'egli abbia con gli interlocutori co' quali si incontri a ragionare nella stessa tragedia. Tale modificazione non dipende dal carattere proprio, originario e permanente, ma bensì dalla diversa impressione, che producono sopra di essa la presenza e l'azione rispettiva degli interlocutori. Or tali relazioni possono essere o di natura, o d'instituzione, o di passione, e questa variando pur sempre può ancor quella variare ed alterare a proporzione; così possono riguardarsi o come variabili o come permanenti, ed allora l'espressione sarà anch'essa variabile o permanente. In questo modo gli stessi interlocutori possono cangiare fra loro di interesse, di contegno, di tuono e di passione; imperocché spesso si ama o si odia chi prima si odiava od amava.

[17.3] Molti di siffatti accidenti intervengono nella tragedia, ed Isabella dopo aver lungo tempo rispettato Filippo passa ad apertamente aborrirlo; e G. Bruto, che ama teneramente i suoi figliuoli allorché difendono la patria, si trasporta quasi ad odiarli allorché la tradiscono. Così Fedra che amava Ippolito con trasporto giunge ad odiarlo a tale, che lo calunnia e lo uccide. E così l'espressione può variare al variar non solo degli interlocutori, ma delle loro relazioni. Stabilite queste necessarie distinzioni, e quindi il tuono ed il contegno conveniente, che l'attore dee tenere co' rispettivi interlocutori, variano costantemente al variar delle scene e delle persone. Ma diventano tanto più difficili quanto più sono vere e belle ed interessanti, eseguendole, ove s'incontrino e si combinino nella medesima scena

o dialogo, siccome per l'ordinario allorché più e diversi interlocutori si trovano insieme. Così nelle scene rispettive la stessa Ifigenia in un modo ragiona con la madre e col padre, ed in un altro con Erifile sua amica, o con Achille suo amante.

[17.4] Parimente Egisto cangia in tempo di contegno e di espressione ogni qual volta si trattenga con Clitennestra e con Elettra, o con Agamennone. Ma di quanto più cresce la difficoltà e l'interesse, ove questi si trovino insieme nella medesima scena, e l'uno deggia agli altri riferirsi ad un tempo? Gli attori eccellenti non confondon queste digradazioni di fisonomia, di contegno e di tuono, ancorché sono minute e vicinissime. Si sa con quanto artificio e verità esprimesse un celebre attore la doppia relazione di Mitridate verso i due figli, rimproverando la medesima colpa all'uno ed all'altro, rivolgendosi a Xifares col ciglio e con l'accento della tenerezza, ed a Farnace con quelli della diffidenza. Si narra, che Baron sostenendo la parte di Cesare nella morte di Pompeo entrava nella reggia di Tolomeo, come nella sua sala di udienza, circondato da innumerevoli cortigiani, a ciascuno de' quali si presentava o di un modo o d'un altro cortesamente, e secondo i rapporti rispettivi di amicizia o di conoscenza, che aveva con essi; e che Beaubourg con l'alterigia di un padrone, il quale non vede all'intorno di sé che degli schiavi.

[17.5] Se ciò è vero Baron esprimeva assai meglio che Beaubourg il carattere di Cesare a vista de' suoi cortigiani.

[17.6] L'attore serbando costantemente questa relazione in ogni scena d'altro non debbe occuparsi che degli interlocutori coi quali ei tratta, ed a' quali debbe unicamente rivolgere il guardo, la parola, l'attitudine, la persona. E siccome tutto il dramma si espone agli spettatori che debbono principalmente goderne, gli attori debbono scegliere quella posizione che non nuoccia, né all'attenzione degli spettatori, né a quella degli interlocutori. Quindi si collocano in modo che parlando tengano la parte anteriore della persona rivolta per lo più agli spettatori, e la testa e lo sguardo per lo più rivolti verso di loro.

[17.7] Determinata questa prima relazione, secondo la quale dee situarsi il guardo ordinario della scena, può e dee in progresso di

tempo l'attore modificarne più o meno le attitudini e i movimenti successivi, secondo quei rapporti subalterni ed accidentali che via via si spiegassero dal corso dell'azione e della combinazione delle circostanze. Altrimenti, stando troppo servilmente attaccato a quella generale posizione, perderebbe gran parte di moto e di verità, e l'espressione così povera e circoscritta nuocerebbe assaissimo all'illusione. È necessario dunque il variare questo quadro secondo il movimento che lo sviluppo della passione dee comunicare alla figura e agli interlocutori, e questi si possono e debbono situare o di scorcio, o di profilo, o di fianco, ed anche da tergo, e rivolgersi intorno, siccome il pittore dispone il più delle volte le sue figure. Per la qual cosa lungi dal credere un'eresia teatrale il presentare alcune volte la schiena agli spettatori, può anzi in certi momenti essere utilissima ed anche necessaria una tale posizione, ove la forza della passione ed il vero la richiedesse, ed evitasse ad un tempo alcune attitudini insignificanti ed assurde. In questo modo diventa il quadro più vario, più vero, più spontaneo e più bello. E perché non si abusi di questa libertà, essa debb'essere subordinata alla posizione generale e fondamentale, alla quale tutte le altre subalterne e passaggiere debbono riferirsi. Così, per esempio, se l'attore dovesse alcuna volta più dirittamente all'interlocutore rivolgersi ed affissarsi, egli potrebbe destramente farsi alquanto più indietro ed allontanarsi dall'altro, sicché possa più comodamente guardare all'interlocutore, e non togliere il meglio della persona e dell'espressione agli spettatori.

[17.8] L'indole del dialogo e degli interlocutori dee pure determinare la positura particolare, che gli attori debbono tenere fra loro in qualunque scena. Finora par che si sia adottata la pratica di tenersi per l'ordinario in piedi anche se a casa ragionano, e di passeggiare qualche volta, e di muoversi per non ristarsi sempre immobile nel medesimo sito. È della natura del colloquio, specialmente ove sia interessante e caldissimo, il tenersi fermi nel sito dove le persone si scontrano, o pur convengono per ragionare insieme. Occupato un cotal sito che il caso o la scelta abbia loro fornito, essi non debbono variarlo se dal seguito del discorso, o dal sopravvenire di alcuno non emerga qualche accidente, che gli obblighi o gli abiliti a tal cangiamento. Sino a questo

momento essi debbono guardare il loro posto, ma non sì che ciascuno nel suo non prenda quelle attitudini e non segua quei movimenti, che circoscritti allo stesso luogo, servono ad animar le persone secondo l'indole della passione e dell'espressione corrispondente.

[17.9] L'interloquire passeggiando, sente ordinariamente del comico, o annuncia poco interesse nel subbietto del colloquio; e si approva o si tollera appena nelle tragedie, quando si rifletta lentamente e a riprese intorno a qualche deliberazione, ma non già quando si parli di cose gravi incalzanti, caldissime. Ed è pur questa la ragione per cui d'ordinario gli interlocutori non seggono; ma non perciò dovrebbero sempre tenersi in piedi, perché la condizione del luogo e delle persone non vietasse loro di sedere o durante tutta la scena, o almeno in qualche parte di essa. Il sedersi ove non sia più che necessario, ed espressamente prescritto dal poeta, sembra come illecito ed indecente, quasi che fosse una creanza comune a tutti gli attori; ed io credo al contrario, che sovente se ne potrebbe cavare un gran partito, dando maggior varietà e naturalezza allo stato ed all'attitudine degli interlocutori.

[17.10] Dee pure il gesto conformarsi al carattere del dialogo; e siccome in generale non debbe esser mimico, ma semplicemente accennante, può e dee ancora accomodarsi alla condizione e relazione delle persone con le quali si interloquisce. Poco accennano le persone autorevoli per quella ragione analoga al loro carattere, che o non amano di troppo trattenersi e sfogarsi con gl'inferiori, o vogliono al primo cenno essere pienamente compresi, e ciecamente obbediti. Parimenti gl'inferiori dicono ed esprimono poco, e meno gestiscono per rispetto o per timidezza, e sentirebbe di soverchia confidenza un gestire non abbastanza contenuto e moderato.

[17.11] I soli che si abbandonano a tutta la libertà dell'espressione sono i pari di condizione, o quelli che tali renda la forza della passione. Ovidio diceva che l'amore s'incontra di rado con la maestà.

[17.12] L'amore vero adegua le condizioni; e lo stesso può dirsi di tutte le passioni violente che più non conoscono modi e riguardi.

[17.13] Ancorché in generale il gesto dell'attore tragico sia quello di una conversazione eroica, e segue l'impeto d'un improvviso e

spontaneo parlare, pure alcuna volta diventa oratorio, e serve al genere deliberativo o giudiziale o dimostrativo. In quei momenti l'attore esercita una funzione pubblica e si suppone anch'esso come preparato a parlamentare, e prende il tuono, il gesto e l'espressione dell'oratore secondo il genere di eloquenza e della pronunciazione, che dee spiegare. Tali sono le scene, in cui Semiramide dichiara il suo proponimento ai grandi ed al popolo; in cui Cesare, Bruto e Cicerone perorano al Senato; in cui Carlo ascolta le accuse e le difese del suo figliuolo ecc. Ma queste situazioni non sono frequenti; e perciò il carattere ordinario della scena è drammatico e dialogistico; ritenuta quella relazione, che tra superiori ed inferiori interviene, il gesto come l'espressione in generale dee seguire la natura e la forza della passione, che ove sia straordinaria, obbliga la persona a non aver rispetti ad alcuno, e a non obbedire che al movimento di lei, purché non si abbia l'interesse di celarla e dissimularla. Ed in quest'ultimo caso la passione è complessa e tutt'altra, e tale insomma, che non ama dispiegarsi, e che piuttosto dee mostrarsi ed esprimersi a quella maniera.

[17.14] Ha pure le sue leggi particolari l'accento dialogistico, e tutte riguardano il cangiamento e la corrispondenza de' tuoni fra gl'interlocutori. Ogni senso che sia di troppo, o del tutto staccato da' precedenti ci obbliga a cangiar di voce. E siccome dialogizzando ogni qualvolta il dialogo sia naturale operoso e legato, le serie e l'associazione delle idee e delle sentenze non è costantemente e regolarmente seguita, qual è per l'ordinario in tutti gli altri ragionamenti studiati e lavorati metodicamente, ma sembra per lo più non preparata, momentanea, interrotta, ne viene quella specie di apparente disordine ne' frequenti e inopinati passaggi dall'una all'altra sentenza, il che ci obbliga continuamente a cangiar di tuono e di tempo. Riesce però felice ed eccellentissimo quell'attore, che alla flessibilità dell'organo vocale abbia aggiunto la cognizione di tutte quelle digradazioni che a tutte le modificazioni e gradi della passione deggiono corrispondere. La copia e varietà di queste maniere e colori della voce bene adottati, e spontaneamente eseguiti, formano la parte più bella della declamazione dialogistica.

[17.15] Oltre il vario e successivo cangiar di voce si dee pure osservare la corrispondenza de' tuoni nelle riprese del dialogo. Essi debbono ancor, variando, conservare una certa consonanza, che forma una specie di accordo e di armonia fra il domandare, il rispondere e il ripigliare. Se il tuono dell'uno non ha punto di relazione con quello dell'altro, o questo ripete esattamente il tuono di quello, che è quanto dire, se l'uno con l'altro non si modifica e combina opportunamente, esso riuscirebbe dissono e monotono, e quindi molesto o annojevole. Per lo contrario risulta la più interessante armonia ogni qualvolta alle acconce inflessioni di voce, ed alle varie intonazioni dell'uno, l'altro risponde e ripiglia sempre in consonanza, sì che non risulti lo stesso tuono fra chi termini e chi ricominci; ma bensì che l'uno all'altro per quanto varii la sentenza, corrisponda e rincalzi. Questo artificio è massimamente necessario là dove per impeto di passione, per varietà di sentimento e per celerità di transizioni sieno le riprese più staccate, vibrate, brevissime e sempre incalzantisi. Ne hanno di queste soventemente il teatro greco e latino; i moderni le hanno pure felicemente imitate, e fra tutti l'Alfieri principalmente; ed esse riescono di mirabile effetto ove sieno opportunamente allogate, e gli attori sappiano corrispondentemente esprimerle ed intonarle. – Scegliamone qualche esempio. Uno è certamente quel verso dell'*Antigone* dell'Alfieri, il quale racchiude cinque sentenze, e tutte importantissime, fra Creonte ed Antigone, nell'atto quarto della prima scena:

Creonte.
Scegliesti?
Antigone.
Ho scelto.
Creonte.
Emon?
Antigone.
Morte.
Creonte.
L'avrai.

[17.16] L'interesse e la forza stessa delle dimande, delle risposte, del verso medesimo non t'invita e non ti obbliga a modulare e rincalzare l'intonazione a misura che all'una succede l'altra? Tale è il principio della scena terza dell'atto quinto della *Virginia* fra Appio e Virginia:

Appio.
Di'; risolvesti alfine?
Virginia.
E già gran tempo.
Appio.
Qual padre il de'?
Virginia.
Qual roman padre il debbe.
Appio.
Rotto ogni nodo hai con Icilio dunque?
Virginia.
Stringonmi a lui tre forti nodi.
Appio.
E sono?
Virginia.
Sangue, amistà, virtù!
Appio.
Perfido! il sangue
Scorrerà dunque ad eternarli. ecc.

[17.17] Così nell'*Agamennone* fra Egisto ed Agamennone nella fine della scena seconda dell'atto terzo:

Egisto.
Tu pur mi scacci?
E che mi apponi?
Agamennone.
Il padre.
Egisto.

E basta?
Agamennone.
È troppo.

[17.18] E fra Egisto e Clitennestra nell'atto quarto scena prima:

Egisto.
Altro partito forse or ne rimane;…
Ma indegno…
Clitennestra.
Ed è?
Egisto.
Crudo.
Clitennestra.
Ma certo?
Egisto.
Ah certo.
Pur troppo!
Clitennestra.
E a me tu il taci?
Egisto.
E a me tu il chiedi?

[17.19] Lo stesso artificio è nella scena quinta dell'atto secondo del *Filippo* tra Filippo e Gomez:

Filippo.
Udisti?
Gomez.
Udii.
Filippo.
Vedesti?
Gomez.
Io vidi.

Filippo.

Oh rabbia!

Dunque il sospetto?…

Gomez.

È omai certezza…

Filippo.

E inulto

Filippo è ancor?

Gomez.

Pensa….

Filippo.

Pensai… mi segui.

[17.20] Quanti altri simili tratti non vi offrono le tragedie di questo autore, che più di tutti ha fatto servire l'artificio del dialogo, del metro, del periodo e del ritmo al solo effetto della declamazione teatrale!

CAPITOLO XVIII

Dei silenzii o riposi.

[18.1] Noi abbiamo altrove osservato che non sempre gli organi dell'espressione possono e deggiono tutti a un tempo operare. Talvolta l'uno di essi rimane in riposo, mentre gli altri continuano a più o meno operare analogamente alle circostanze. E ciò accade per l'ordinario all'organo della voce, allorché l'interlocutore dee nel corso del dialogo alternativamente parlare e tacere. In questi silenzi e riposi spicca particolarmente l'intelligenza e l'abilità dell'attore.

[18.2] In generale l'attore è obbligato a tacere, o perché debba ascoltare chi parla, o perché non vuole né debbe parlare, ancorché l'altro si taccia. E nell'uno e nell'altro caso egli dee prendere quel contegno, quella figura o quell'attitudine convenienti al suo stato, e spesso tanto più risentiti e significanti, quanto meno può con l'organo della voce apertamente spiegarsi. L'indole e lo sviluppamento

del dialogo dee determinare questa specie di espressione, che *muta* o *taciturna* potrebbe dirsi. Imperocché l'interlocutore ogni qual volta si taccia, o cessi di parlare, non cessa però di sentire e di esprimere ciò che sente con tutti quegli organi che non sono sospesi o preoccupati. Cerchiamo intanto di applicare questo principio generale a' casi particolari e più considerevoli, in cui l'interlocutore debbe tacersi.

[18.3] Il primo è quello in cui si entra in iscena. Non potendo la persona presentarsi senza una ragione o disegno, ed è questa quella ragione che lega e giustifica tutte le scene, appena essa si presenta debbe annunciarsi animata di quel sentimento o motivo che ivi direttamente e pensatamente la meni. Perlocché venendo o per comunicare o per intendere quel che attualmente vie più l'interessa, nella fisonomia, nell'attitudine, e nell'andare dee tutto esprimere il suo desiderio e il suo intendimento. Come dunque dee presentarsi? Che fare? Come disporsi a parlare? È questo il primo momento che dee fermare l'attenzione degli spettatori, e che per l'ordinario decide di tutto il seguito.

[18.4] Allorché Fedra si avanza per isvelare ad Ippolito la sua inclinazione, allorché Clitennestra consapevole della sua infedeltà incontra Agamennone che ritorna trionfante da Troja; allorché questi rivede in Aulide Clitennestra od Ifigenia, allorché Mirra si presenta alla madre od al padre, e i figliuoli di G. Bruto al padre, e Cinna ad Augusto ecc., che e quanto non possono e debbono esprimer tacendo? Spesso l'abile attore ha impiegato più momenti in questa prima uscita; e possono esser tali pause più o meno lunghe e variate se la riflessione o l'incertezza od altra passione più o meno lenta sorprende ed agita la persona. Si narra che il commediante Le Kain impiegava più momenti di silenzio prima che cominciasse a parlare. Se certi cantanti melodrammatici sentissero l'importanza di tale espressione, non domanderebbero il corredo di tante circostanze estrinseche, per fare la più grande impressione sul pubblico, entrando in iscena.

[18.5] Cominciata la scena, si succedono quegl'intervalli, in cui l'interlocutore sospende il parlare ed ascolta. Cessando di parlare per la legge di continuità non cessa l'espressione del sentimento, ch'egli ha precedentemente esposto. E siccome ascoltando via via si

viene alterando e modificando il suo stato dalle nuove impressioni dissone o consone ch'egli riceve, dee pure alterarsi e modificarsi analogamente la sua espressione successiva. Nella sua fisonomia e nella sua attitudine, convenientemente alterate, si dee leggere tutto l'effetto o la reazione, che le nuove impressioni dell'interlocutore vi destano e vi sviluppano. Noi abbiamo un bellissimo esempio di questa espressione muta nel Cimbelino di Shakespeare: *Oh jupiter! Lorsqu'assis sur un escabeau à trois pieds, je raconte les exploits belliqueux de ma jeunesse, toute son âme s'élance vers mon récit, lorsque je dis: «ainsi tomba mon ennemi, ce fut ainsi, que je posai mon pied sur sa gorge», dans le moment son noble sang monte et colore ses joues, une sueur couvre tout son corps, et roidit ses muscles, il se met lui même dans la posture qui représente l'action de mon récit. Et son jeune frère Cadwal, autrefois Aviragus, dans une attitude semblable anime, échauffe mon récit, et montre que son âme sent bien plus encore*.

[18.6] La ripresa dell'interlocutore producendo tali impressioni nell'animo di chi lo ascolta lo dispone a rispondere, a tacere o a partire; e qualunque sia la deliberazione di questo, egli dee sempre indicarle con l'attitudine conveniente a ciò che si propone di dire o di fare; e per la stessa legge di continuità, che modifica ed altera lo stato precedente, prepara ed annunzia il susseguente. E perciò l'interlocutore, che ascolta prima che ripigli il suo discorso, ha già fatto intravedere nel suo movimento quanto si dispone a fare od a dire. E ciò massimamente interviene, allorché inteso unicamente al suo disegno, abbandona la scena, e fa presentire quel che tacendo si è fitto nell'animo. Parte Medea per assassinare i propri figli; parte Garzia per assassinare l'amico; parte Filippo per vendicarsi del proprio figliuolo; parte Erifile per vendicarsi di Achille ecc.; ma quale debbe essere il loro andare, la loro attitudine, l'espressione di tali momenti? Uno dei più belli è certamente quello di Matan nell'*Atalia* di Racine, allorché, atterrito dai rimproveri e dalle minacce di Ioad, abbandonando il tempio, smarrisce la via; e Nabal in tempo gli dice:

Où vous égarez-vous?
De vos sens étonnés quel désordre s'empare?

Voilà votre chemin.

[18.7] Dalle osservazioni già fatte io credo poter ritrarre questa regola generale, che cioè la persona che tace dee rimanere nell'attitudine di quel sentimento onde era preoccupata parlando, e via via modificandola conforme alle nuove impressioni, ch'ella successivamente riceve ascoltando, dee passare insensibilmente a quella che annunzi il suo proponimento e la sua risposta. L'attore adunque dacché entra in iscena sino a tanto che ne parte dee sempre mostrarsi qual egli è, o quale debb'essere, e perciò sia ch'ei parli o che taccia, dee sempre mostrarsi animato di quell'interesse predominante che lo fa attualmente e parlare e tacere, e venire ed andare. L'ottimo attore rimane ancor tale quando ha abbandonato la scena, ritenendo tuttavia quel contegno e quel movimento che avea dal dialogo concepito. Quintiliano ci assicura di aver veduto alcuni continuare a piangere fuor della scena, ed Engel trovava ancora in Ekhof, terminata la scena, lo stesso personaggio che aveva rappresentato.

[18.8] Il silenzio più espressivo si verifica allora che, a vista di chi ascolta od attende la risposta, l'interlocutore si tace, o perché non osa, o perché non dee dire, e pur suo malgrado egli dice alla fine ciò che non vorrebbe, o pur non dovrebbe. Questi momenti s'incontrano allorché due interessi o doveri opposti combattono, si resistono e riescono per l'ordinario i più tragici e commoventi. Quindi nascono quelle incertezze, quei sentimenti, quegli imbarazzi, che gli antichi dicevano *morae*, e che manifestavano nel silenzio la più grande agitazione di un animo contrastato. Ti par tante volte che l'anima affannata si affacci appena con le parole sul labbro, e spaventata o pentita rifugga indietro, e si ritiri di nuovo e riconcentri nel cuore. Intanto il segreto più terribile, malgrado il più ostinato silenzio, trasparisce tra il pallore del volto, l'incertezza del guardo e il perturbamento di tutta la persona. Quante volte si trova la misera Fedra in questa violentissima posizione, allorché, celando la fiamma incestuosa che la divora e che pur vorrebbe manifestare ad Emone e ad Ippolito, ancorché taccia, l'annunzia pur suo malgrado nelle sue smanie e nel suo terrore? La

stessa espressione accompagna Mirra nella sua lunga ed ostinata taciturnità. Nasconde Agamennone alla moglie e alla figlia il suo atroce proponimento, e fa tutti gli sforzi perché la sua tenerezza non lo tradisca. E qui si possono pur riferire tutte quelle reticenze studiate, le quali sogliono appena prorompere in qualche breve ripresa apparentemente diversa o contraria al vero proponimento, o stato dell'animo che si vuole o si cerca nascondere.

[18.9] Tali si mostrano Rossane, allorché freddamente ed imperiosamente dice a Bajazette dopo averlo pazientemente ascoltato: *Sortez*; ed Agamennone quando dice ad Ifigenia che gli domanda del sacrificio che si prepara: *Vous y serez ma fille*; ed Otello, allorché a Iago, che gli diceva: *Io mi accorgo che le mie riflessioni hanno alquanto agitato il vostro cuore*; gli risponde solamente: *No, niente affatto*. Garrick ci assicura che in questo momento sentendosi tutto rabbrividire aveva inteso un fremito di terrore in tutta l'udienza; e questo effetto non proveniva certamente dalle parole insignificanti ch'egli pronunciava, ma dalla muta espressione che lo tradiva, e tutta manifestava l'agitazione dell'animo suo. E di questa specie sono altresì quelle comunicazioni segrete che si danno ad alcuno sommessamente nell'atto della scena, sì che né gli interlocutori, né gli spettatori l'intendono punto. L'Alfieri ne ha fatto un uso efficacissimo nell'*Antigone*, allorché da Creonte fa comunicare all'orecchio d'Ipseo la pronta esecuzione di quell'infelice.

[18.10] Finalmente v'ha pure un silenzio di stupore, che non solo la voce, ma tutti gli altri organi lascia come interdetti ed immobili. È questo l'effetto delle passioni straordinarie ed eccessive, sia per novità o per intensità. Noi abbiamo altrove notato i fenomeni della meraviglia e del terrore; ma di tutte le passioni quando sono montate ad un certo eccesso può dirsi: *Ingentes stupent*. La violenza e la piena è tale, che o non si può più articolar parola, o si prorompe in qualche esclamazione interrotta e disordinata, e la persona rimane tutta come inoperosa, insensibile e inanimata. Sofocle ha tratto un gran partito da tali silenzi. Alla scoperta del suo stato nefando Giocasta si ritira senza pronunciare alcun motto, ed ella ha già risoluto di tosto morire.

[18.11] Parte ancor taciturno Ajace con lo stesso disegno, ed il suo furore lo ritiene più tempo in iscena senza nulla esprimere. I migliori poeti, che non sacrificano tali momenti ad insignificante ed inopportuna diceria, lasciano alla muta eloquenza dell'attore il dovere di esprimerli e rilevarli.

[18.12] Son pure di queste specie quei silenzi che annunciano l'odio o il disprezzo; chi odia o disprezza, o sogguarda obbliquo o d'alto in basso e si tace, o parte senza nulla rispondere. Così Assur tratta Ninia nella *Semiramide* di Voltaire, e così Carlo tratta Perez nel *Filippo* dell'Alfieri.

[18.13] Io ho parlato finora degli interlocutori principali; ma spesso alla loro presenza se ne trovano dei subalterni, i quali come confidenti o spettatori, più o meno prendono parte negli interessi di quelli. Se per rispetto o per altri riguardi, di raro e pochissimo parlano, debbono pur sempre, quando essi tacciono, mostrarsi più o meno scossi e turbati da quanto o ascoltano, o vedono.

[18.14] Quali ch'ei sieno, essi non sono né possono essere persone indifferenti, che di tali non ammette la vera tragedia, e non è il favellare senza necessità ed indiscretamente, che possa renderla interessante. Sofocle non fa mai parlare a Pilade, che pur sempre accompagna, conforta e seconda Oreste nel vendicarsi di Egisto. E chi potrebbe credere che Pilade si rimanesse affatto inutile e senza effetto, ancorché nulla dicesse nelle lunghe scene di Oreste? I confidenti, i cori, le guardie, ancorché non debbono se non di rado favellare o non mai, non cessano punto di essere attori e di sentire e di operare come tutti gli altri.

[18.15] 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. E siccome atteggiamenti siffatti hanno bisogno di molto artifizio perché si formi un bel tutto, tutto dee parere naturalmente avvenuto senza che l'affettato apparecchio ne

tolga l'incanto. Essi occorrono per l'ordinario là dove s'incontrano quelle sorprese inopinate, o improvvisi riconoscimenti, che danno luogo a mutazioni stranissime di fortuna, sia che si passi da tristo a lieto stato, o da lieto o tristo a tristissimo; oppure là dove gravi accidenti si attendono. Della prima specie sarebbe la riconoscenza di Oreste e di Elettra ad Argo, o di Oreste ed Ifigenia nella Tauride, o di Merope e di Cresfonte ecc.; della seconda sarebbe il quadro sorprendente col quale Sofocle apriva la prima scena del suo *Edipo*, nella quale tutto il popolo raccolto e diviso in vari gruppi in atto di supplichevole invoca la protezione del re e degli Dei. Le tragedie moderne sono ricche di tali quadri, e spesso vi presentano lo spettacolo d'un tempio, d'una piazza, d'un senato, d'una reggia ecc. L'importanza di questi dipende dal numero e dalle funzioni delle persone, anziché dall'accidente straordinario che le sorprende e conturba. Ma che sarà se l'una e l'altra circostanza si combinano insieme? E tale sarebbe il momento in cui l'ombra di Dario compariva ad Atossa in mezzo ai suoi cortigiani, e quella di Nino a Semiramide alla vista dei grandi e del popolo. I quinti atti delle tragedie dell'Alfieri sono quasi tutti di questo genere.

CAPITOLO XIX

De' monologhi o soliloqui.

[19.1] Alcuni avrebbero voluto proscrivere il *monologo* dalla tragedia, come se fosse strano ed inverosimile che una persona fortemente preoccupata dal suo disegno e travagliata da colpi d'iniqua fortuna, non potesse più o men vaneggiare e chiamare i suoi pensieri a consiglio, e trattenersi a parlamentar con se stesso. Ma qual'è quell'uomo che sia capace di vivamente sentire e di meditare profondamente, e che non abbia più volte sperimentato in se stesso cotesto fenomeno? E non si incontrano sovente delle persone, ed anche le meno capaci di grandi passioni, e per le strade più frequenti e di pieno giorno che, occupate da cura non ordinaria, si sentono andar brontolando e ragionando fra sé? Or che non sarebbero sotto il pungolo di passione veementissima nella solitudine e fra le tenebre della notte? I monologhi sono anzi meno rari dei sonniloqui, e gli uomini se

ben si osservi delirano e sognano assai più di giorno che di notte. Diciamo dunque che il *monologo* è il linguaggio d'ogni passione violenta e profonda, e che allora diventa sconcio ed anche ridicolo quando gli manca quel grado di passione che sia sufficiente a produrlo e giustificarlo. Nel primo caso è l'uomo veramente appassionato che c'interessa, e nel secondo è l'uomo freddo ed importunamente loquace, che ci annoja e disgusta.

[19.2] Supponendo dunque il monologo quale debbe essere, l'attore si trova per esso obbligato a declamar solo in iscena, o piuttosto a ragionare con se stesso, perocché in tali incontri egli si consulta, si corregge, si accusa, e giustifica ed eseguisce per tal modo una specie di dialogo con se medesimo. E per questo riguardo il monologo è la pietra di paragone per provare il valore e la maestria degli attori. Gli antichi chiamavano questi tratti drammatici *cantiche*, e l'attore e lo spettatore li riguardavano come quelli che comprendessero maggiore importanza e difficoltà.

[19.3] Esso comprende tutte le difficoltà del dialogo, oltre le sue proprie; perocché trovandosi la persona più che mai perturbata, sola e in balìa della passione che l'agita, non può essere né richiamata, né temperata dal consiglio e dalla cooperazione degli altri; quindi, senza alcun riguardo a persona, or tacito, or vaneggiante erra ed ascolta, e passa per salti dall'un sentimento all'altro; e tali passaggi sono tanto più difficili e pericolosi, quanto è minore l'intervallo e la relazione che li separa, e sembrano quasi che impossibili a combinarsi insieme. Ed inoltre, essendo l'attore solo in iscena, e tutta a lui rivolta l'attenzione del pubblico, non potranno a questo sfuggire le più leggiere imperfezioni di lui.

[19.4] Il carattere generale dell'espressione monologistica è l'agitazione più violenta o la più profonda concentrazione, è l'abbandono d'ogni riguardo, il non sentire, né spiegare altro che la propria passione; quindi lo sfogarsi liberamente, il vagare a seconda della passione estuante, senza che incontri al difuori ostacoli o limiti, che la raffrenino e la contengano. In tale stato violento la persona in balia di se stessa, or passeggia, or si arresta, ora siede, or si leva, e passa da un sito all'altro, e prende alternativamente tutte quelle

attitudini analoghe ai diversi dubbj, o giudizi, o proponimenti che in lei successivamente si affacciano e si dileguano, ritornano e si contrastano. Quindi or si domanda e si risponde, o ripiglia da sé, come se la risposta gli fosse già stata fatta alla maniera del Tasso, il quale sovente ragionava o credeva di ragionar col suo genio, che non era che la sua immaginazione personificata; e così divide le sue brevi riprese con opportune reticenze e riposi ch'esprimono la sua profonda meditazione o la sua irrequieta sollecitudine. Quindi un continuo alternar di tuoni, di atteggiamenti, di situazioni, di movimenti, di pause, di silenzi, di vaniloqui; e spesso più che sentenze non si odono che parole tronche e scomposte, le quali accennano appena quel che dir si vorrebbe, o piuttosto il subito pentimento di quel che appena si è concepito od immaginato. In questi momenti si meditano, si deliberano, si dispiegano le più terribili macchinazioni, i più disperati disegni, i delitti più atroci, e tutto ciò che di più geloso si teneva egli celato. Allora Medea medita e risolve l'assassinamento dei propri figli; Isabella scopre la fiamma occulta che l'arde; Agamennone piange senza riguardi il destino della sua figliuola ecc.

[19.5] Tutti i monologhi si possono ridurre a due generi, siccome le passioni che gli animano.

[19.6] Imperocché queste obbligano la persona o a riconcentrarsi in se stessa, o a vaneggiare fra le sue meditazioni, o a disfogarsi al di fuori ed espandersi fra' suoi rapporti; e nell'uno e nell'altro caso il monologo può distinguersi in *concentrivo* ed *espansivo*. Domina nell'uno l'eccesso della tristezza, e quindi la fissazione, la gravità, la lentezza; domina nell'altro l'eccesso dell'ira, e quindi l'aberrazione, l'irrequietezza, la veemenza, la celerità. Fra tutti sono quelli i più interessanti e drammatici, che ammettono più varietà di passaggi, più delirio e trasporto. Giovi il commentarne alcuni dell'uno e dell'altro genere, affinché se ne comprenda ancor più l'indole e l'importanza.

[19.7] Uno certamente de' più naturali e maravigliosi è il monologo di Macbet, dove combinandosi a un tempo la disposizione ordinaria della persona con l'accesso straordinario della passione che l'investe, lady Macbet, naturalmente sonnambula e lacerata da' suoi rimorsi, sorpresa ed inorridita riguarda la sua mano macchiata di

sangue, ed indarno si affanna di tergerla od almeno di celar l'orrida macchia. Compresa da quell'immagine, ella non parla, ma tacita e chiusa in se stessa, fra vani suoi tentativi tutto esprime e manifesta nel suo orrore quel che tace e vorrebbe celare. Alquanto simile è la situazione di Riccardo nella prima scena dell'att. v. della tragedia di questo nome, dove, dopo aver sognato il suo esterminio, appena si sveglia, dice secondo la traduzione di Calsabigi:

Presto un altro destrier.... la mia ferita
Presto fasciate... Odio, pietà!,.. Ma... piano...
Fu sogno... Oh come mi contristi in sogno,
O coscienza codarda!... Un fosco lume
Tremola nelle faci;... a mezzo il corso
Non è la notte... Gelido sudore
Mi scorre sopra le agghiacciate carni...
Perché?... Temo di me?... Io son qui solo....
Riccardo ama Riccardo... Ed io... son io...
V'è qui un sicario?... No... Sì, io vi sono...
Dunque fuggiam.... Che.... da me stesso?,.. Sì,
Da me stesso: Perché?... Perché vendetta
Non faccia... Come!... in me di me? Io m'amo...
M'amo? per qual ragion? per qualche bene
Ch'io mi sia fatto? Ah no; m'odio piuttosto
Per mille abbominevoli, odiosi
Delitti che ho commesso... Un scellerato
Io son... Mento... Nol sono. O stolto, meglio
Parla di te, ... non adularti, o stolto...
La mia coscienza ha mille lingue; ognuna
Fa il suo racconto, e ciaschedun racconto
Condanna me di scellerato ed empio ecc.

[19.8] Parla Otello nella 1ª scena del IV atto, e le sue parole per la rapidità de' pensieri che si succedono e si avvicendano, sono l'una dall'altra isolate ed indipendenti; ma questo disordine diventa ricomposto e ligato per l'opportuna espressione di Garrick, il quale

ne riempie i voti e ne rileva i passaggi con l'azione. La parola era per lui come un semplice e rapido cenno dell'espressione che doveva compierne e determinarne il significato. Così il talento di Garrick gareggiava con quello dello Shakespeare, siccome ad altri tempi il talento di Roscio con quello di Cicerone.

[19.9] Talvolta i monologhi del secondo genere sembrano tranquilli e riposati, e sono dettati dalla più profonda fissazione; e più che i sentimenti e i trasporti sono le idee e le riflessioni che si succedono e si contrastano. Tale è quello di Amleto nella 3ª scena del IIIº atto, il quale è legato più nell'animo di chi parla, che nelle parole che interrottamente pronuncia. Io cerco di tradurlo nel modo che so migliore:

Essere, o no,… questo è il gran punto!… Dessi
Gli aspri colpi soffrir di sorte iniqua,
O rivolgersi incontro a questa immensa
Piena di mali, e dar lor fin? Morire. –
Dormir – non altro, e per tal sonno porre
Un termine alle angosce, a' danni, a' tanti
Dolori innumerabili, retaggio
Che da natura sol questo riporta
Massa di carne… questo istante, in cui
Tutto sarà consunto…. ardentemente
Desiarsi dovria. – Morir – Dormire –
Dormire? Sognar forse; ecco, ecco il grande
Inciampo. – Il non saper quai sogni questo
Possan turbar sonno di morte, allora
Che spogliati sarem di questo ingombro
Mortale, ah sì, questo pensier ci sforza
Ad arrestarci. È la ragion sol questa
Che alla miseria dà sì lunga vita.

[19.10] Forse sopra di questo modello formò l'Addison il monologo del suo *Catone*, quantunque sia questo più grave, e quale al carattere di quello stoico si conveniva.

[19.11] Io non finirei più se tutte volessi esporre quelle bellezze che tali situazioni tragiche sogliono racchiudere. L'Alfieri fra tutti i moderni ne offre delle maravigliose. Ancorché qualche volta il difetto di confidenti lo avesse obbligato a qualche monologo storico, sono tutti per l'ordinario animati di quel calore e di quell'interesse che li rende naturali ed efficacissimi. Si possono distinguere quali esempi e mezzi ad un tempo di espressione per gli attori che vogliono perfezionarsi in quest'arte, la scena 1ª del V atto del *Polinice*, la 1ª scena dell'atto I e la scena 1ª del V atto dell'*Agamennone*, la scena 3ª del IV atto del *D. Garzia* ecc.

[19.12] Finalmente si possono considerare come monologistici quei tratti, che sogliono occorrere nello stesso dialogo, allorché uno degli interlocutori è siffattamente occupato della sua idea o affezione predominante, che ne parla e delira come se fosse pur solo, ed ancorché scosso, e come ridesto dalla sua concentrazione o distrazione, pur vi ricade senza avvedersene, e vaneggia pur suo malgrado. Euripide fra gli antichi ne ha fatto un uso mirabile nella *Fedra* e nell'*Ifigenia in Aulide*, che Racine ha nelle sue giudiziosamente imitate. Fedra entra in iscena con Emone, la quale si studia di confortarla, ed ella, come alienata, continua a dolersi ed esclamare senza avvertirla:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière
Suivre de l'œil un char fuyant dans la carrière?

[19.13] Agamennone, agitato su la sorte della sua figlia, e ripentito di averla chiamata, e temendo di vederla arrivare per essere sacrificata, mentre Arcade gli parla e lo ascolta, egli occupato di tutt'altra idea esclama senza avergli alcun riguardo:

Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir.

[19.14] Questi sono delicatissimi, e procedono da concentramento, ma sono più risentiti quelli che procedono da trasporto. Tali sono quelli di Giocasta nella fine del *Polinice*, di Oreste nella 2ª scena

dell'atto II dell'*Oreste*, allorché questi contempla e delira su la tomba del padre, e nella scena ultima del V atto allorché sa di avere ucciso la madre, e specialmente nella scena 3ª dell'atto V del *Saul* ecc. nelle tragedie dell'Alfieri. Racine e Voltaire ne hanno pur de' bellissimi.

[19.15] Ed a questi io pur riferisco quelle narrazioni di cose e di memorie sì interessanti per chi li fa, che non può a meno di comparire tutto compreso e preoccupato dal solo oggetto di cui favella, come se questo fosse a lui soltanto presente. Di questo genere è il momento di Atalia, allorché manifesta il sogno che ha fatto. Ella è talmente inorridita, che pare di rivedere quel ch'espone parlando. A questo modo dee pur Clitennestra narrare ad Elettra l'ombra di Agamennone che la perseguita. I sogni e le visioni di questa sorta debbono sempre esporsi, come se in quel punto si ripetessero.

CAPITOLO XX

Della decorazione della persona e della scena.

[20.1] Tutto ciò che riguarda la decorazione tanto dell'attore quanto della scena dee anche esso considerarsi come parte più o men necessaria all'espressione, e per conseguenza all'effetto della declamazione. E di vero se l'attore dee fare tutti gli sforzi per convertirsi e quasi identificarsi con la persona che rappresenta, tutti i suoi sforzi riuscirebbero vani, se la decorazione tendesse ad indebolirne od annientarne l'effetto, che nell'illusione unicamente consiste. E l'attore sarebbe tanto più riprovevole, quanto è più facile l'adempimento di questa parte, e sommo il pregiudizio che non adempiuta apporterebbe a tutte le altre. La decorazione dunque della persona e della scena, dee concorrere anch'essa alla verità dell'espressione ed al fine dell'arte.

[20.2] E cominciando dalla persona, l'abito dee riguardarsi come la sua forma estrinseca e distintiva, e per conseguenza debbe essere

conforme al carattere della persona, e quindi del paese, del tempo e delle condizioni, a cui la persona si riferisce. Sarebbe assurdo e ridicolo che Clitennestra ed Agamennone, che Andromaca ed Ettore, che Orazio e Virginia ecc. vestissero le fogge di Francia e de' nostri giorni; e sarebbe più o meno sconcio se l'uno prendesse indistintamente la foggia dell'altro, ed il greco comparisse in toga, ed in pallio il romano, e così l'americano all'orientale, e viceversa. L'attore si troverebbe il più delle volte in aperta contraddizione con le sentenze che dovrebbe esprimere; e lo spettatore ne riderebbe fra sé, come noi rideremmo di un francese od italiano che si abbigliasse fra noi alla romana o alla greca. Tutti gli artisti che all'espressione muta e visibile si sono soltanto circoscritti, hanno finalmente sentito la necessità di evitare questo sconcio nelle statue e nelle pitture, e niuno di essi vi dipingerebbe Adamo sotto la forma di un pastore siracusano, e con una zappa d'oro accanto per lavorare la terra. E perché de' pittori e degli scultori, il cui fine è meno d'illudere che di dilettare con la bella imitazione, sarebbero gli attori meno intelligenti ed esperti?

[20.3] E pure assai tardi hanno essi cominciato a conoscere ed osservare sul teatro questo dovere. A' tempi di Pier Jacopo Martelli, Agamennone compariva su le scene di Parigi *col cappello e con la parrucca sino al collare, dal collo poscia giù in giubbone, e in brache tempestate di giojelli, ricamate d'oro*. E sino all'età della Clairon e di Le Kain nessuno eroe del teatro osava mostrarsi al pubblico senza gran parruccone, chiome magnificamente pettinate ed impolverate, cappelli sormontati da piume sventolanti e guanti a larghe frangie.

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

[20.4] E pure a questa specie di parodia erano condannati i capolavori del gran Corneille e dell'elegante Racine; e vi sarebber stati condannati tuttavia quelli di Voltaire, se i due prelodati attori, meglio istruiti e confortati da' lumi e dagli artisti dell'età loro, non avessero osato dichiararsi contro questa barbara e ridicola usanza. E viene ancor chi si vanta di essere stato il primo a comparire in iscena

da vero romano. Da quel tempo in poi la scena francese ha portato il costume a quella verità ed esattezza che annunzia i progressi dell'arte e del gusto di questa nazione, e non manca di qualche opera opportuna ad istruire gli attori sopra questo particolare.

[20.5] L'Italia, ch'era pur ricca e prima e più d'ogni altra nazione di monumenti teoretici e pratici di questo genere, è stata a paragone delle altre più restiva e più tarda a farne uso ne' suoi teatri. I nostri artisti che pur tanto valevano ad imitare la natura ch'essi vedevano, poco o nulla curavano di apprender quella che non esisteva fuorché ne' libri. Ond'è che i nostri commedianti per l'ignoranza e l'inopia, in cui si trovavano, non comparivano insieme a rappresentare qualunque carattere, che non fossero vestiti, o piuttosto immascherati di seta lustrante, e con ornamenti e contorni di orpello e di talchi. Perlocché il vario luccicare e bagliore ond'erano ornati, non solo pregiudicava alla verità, ma toglieva alla fisionomia dell'attore la miglior parte dell'espressione, ed all'occhio dello spettatore la debita fissazione. E spesso il tintinnio dell'orpello accompagnava i varii movimenti della persona, cagionando la distrazione ed il riso degli ascoltatori. Io credo che basti ad abborrir tale scandalo il semplicemente accennarlo; e finalmente si va pur fra noi ogni giorno più correggendo. E se tuttavia la miseria obbliga alcuni a conservar questa pratica, l'intelligenza degli altri ha già cominciato ad introdurre su tal proposito le cognizioni ed il gusto dell'antico e del vero, ed applicarli opportunamente alla scena.

[20.6] Se questa specie di verità è pur tanto necessaria all'illusione che è il fine dell'arte, questa medesima illusione esige talvolta che non tutta si mostri quanto è, se troppo si trovasse in contraddizione con gli usi e con le opinioni dominanti del tempo e del paese, nel quale viviamo.

[20.7] La consuetudine esige qualche riguardo là dove è giunta ad associare a tali segni tali idee, che risvegliate produrrebbero per abitudine incontrastabile certe impressioni ed effetti del tutto contrari a quelli che l'imitazione si propone di cagionare. In tali incontri bisogna, il più che è possibile, conciliare prudentemente la verità con la consuetudine, perché non si diminuisca o distrugga da una parte

il verosimile e la credenza, e dall'altra la decenza ed il costume. E forse eccedendo per tal riguardo siccome Corneille e Racine aveano dato a' caratteri greci e romani il linguaggio della galanteria e della corte francese, soffrirono ancora che ne fossero francesi le fogge. Ma la verità dee sempre signoreggiare, specialmente là dove gli usi del tempo fossero anziché no degenerati, o coi buoni e migliori direttamente non contrastassero. Noi abbiamo altrove osservato che la verità non produrrebbe l'effetto che si propone l'imitazione di essa.

[20.8] Questo principio dee pur regolare la decorazione della persona. La nudità degli americani, certe fogge degli antichi sciti ed egizii, degli arabi, de' cinesi, ed altrettali maniere degli orientali e dei barbari, ecciterebbero lo scandolo od il ridicolo, e distruggerebbero ogni effetto dell'espressione e dell'arte. Dunque dee mostrarsi della stessa verità quanto basti a farla riconoscere e vagheggiare, ed a promuoverne l'interesse col verisimile e convenevole.

[20.9] Determinata la forma comune e propria della persona dee pur adattarsi non solo alla condizione particolare di ciascheduno, ma anche al maggior armonizzamento di tutti insieme. Perlocché si dovrebbero tra le fogge vere o verisimili quelle trascegliere che più si accordassero fra di loro con quella conveniente proporzione che le principali figure fa risaltare. I pittori hanno riconosciuto l'importanza di questa legge, e ricercano in tutto la progressione e l'accordo. E noi proviamo tuttodì che se la menoma dissonanza ci spiace e raffredda, la maggiore consonanza delle parti c'interessa e diletta massimamente. Or qual effetto non produrrebbero quelle scene e quei gruppi che ci presentassero siffattamente armonizzate le loro figure? Di quanto non si accrescerebbe l'espressione degli attori, l'attenzione e l'interesse degli spettatori?

[20.10] Per la stessa ragione non dee neppur trascurarsi il carattere della scena, la quale anch'essa concorre dal suo canto a render vera e credibile l'espressione. La scena dee rappresentare il luogo, il tempo e le circostanze più rilevanti, più notevoli in cui l'azione del dramma si sviluppa e consuma. Alcune cose possono più o meno supporsi ed immaginarsi, ma non debbono mancar quelle che si vogliono indicare o mettere in opera su le scene. E peggio ancora sarebbe se

le cose che si veggon sott'occhi sieno diverse od affatto contrarie a quelle che si accennano o che si adoprano. La contraddizione riuscirebbe tanto più fatale alla verosimiglianza ed illusione, quanto più fosse sensibile e facile ad evitarsi. E perciò in generale quello che richiede la scena dell'*Edipo tebano*, o del *Prometeo*, o della *Ifigenia in Aulide*, non può indifferentemente adoprarsi per la scena delle *Trojane* o del *Filottete* o di *Ione*.

[20.11] Egli è vero che alcune volte il carattere della scena è alquanto generale ed indefinito, e specialmente presso gli antichi, nei quali, per la latitudine della scena che comprendeva più membri, e per l'uniformità delle situazioni e degli argomenti, in cui doveva di necessità prender parte il coro od il popolo, essa era permanente e quasi sempre la stessa, come quella che doveva e poteva rappresentare ad un tempo la città, la piazza, il tempio, la reggia, il campo, dove l'azione in tutto o in parte si doveva eseguire. Per la qual cosa ogni scena, che in sé presentasse tali aspetti, poteva servire comodamente alla rappresentazione di tutte le tragedie greche e romane. Ma l'indole ed il sistema delle tragedie moderne, essendo di gran lunga variato, ed essendone gli argomenti più particolari caratterizzati e distinti, e la scena, per la sua ristrettezza, non potendo ammettere diversi membri simultaneamente, non può la scena medesima servire a più tragedie indistintamente; e tanto più se fossero conosciuti i luoghi dove l'azione delle moderne tragedie fosse addivenuta. La scena del *Maometto* non può scambiarsi con quella del *Cesare*, del *Tancredi*, e così di ciascuna di queste per tutte le altre.

[20.12] E giovano ancora non poco all'effetto della decorazione e dell'espressione dell'attore la forma, la capacità del teatro. Noi abbiamo altrove notato quanto nuoce alla verità ed al progresso dell'espressione lo sforzar troppo la voce sia per enfasi esagerata, sia per farsi meglio sentire.

[20.13] Non v'ha dubbio che la voce dee pervenire sino all'estrema circonferenza del teatro, e perciò la capacità di questo non debbe esser tale che sforzi troppo la declamazione degli attori, e l'attenzione degli uditori. Se il teatro fosse assai vasto produrrebbe i seguenti sconci: 1.° Non adoprando i nostri attori la maschera a tromba, che

appo gli antichi rinforzava ed ingrandiva la voce a proporzione della grandezza dei loro teatri, sarebbero costretti a forzarla oltremodo, e quindi a snaturarla e renderla all'uopo meno flessibile ed efficace; 2.° Parimenti si toglierebbe all'espressione l'uso tanto importante della fisonomia, del ciglio, e dell'occhio principalmente, vantaggio che per le maschere mancava agli antichi, e che per la troppa distanza non si potrebbe godere dalla più parte degli spettatori.

[20.14] Si dovrebbe ancora provvedere allo stesso fine che la parte superiore della scena, ove gli attori declamano fosse opportunamente coperta, sicché la voce non si dissipi in gran parte prima che arrivi agli ultimi spettatori. Le soverchie aperture che circondano la scena, specialmente se si presentino alla voce in modo che una gran parte ne assorbiscano e ne distruggano, la rendono più o meno fievole e rotta e condannano gli uditori a non riceverla intera, e l'attore a sforzarla col pericolo di attenuarla ed indebolirla ancor più. Ma questa cura appartiene agli architetti intelligenti, i quali debbono costruire il teatro e la scena, secondo le leggi dell'acustica, relative all'unico fine dell'arte, sicché si agevoli il portamento della voce, e se ne diffondano i raggi regolarmente per le parti di mezzo e per l'estreme di tutto il teatro. E basti quel che abbiamo avvertito finora, per ciò che riguarda l'espression degli attori.

CAPITOLO XXI

Studio della parte

[21.1] Le considerazioni generali e particolari che abbiam fatto finora debbono regolare lo studio che ogni attore dee fare della sua parte. E perché molte cose si trascurano, e molte altre se ne fanno che non dovrebbero farsi, io credo giovevole lo stabilire alcune massime che possono servire a meglio determinarne la pratica. Dico dunque che la parte dee studiarsi, perché se ne comprenda tutto il valore, perché si mandi tutta a memoria, e perché se ne esprima tutta l'azione.

[21.2] A conseguire questi tre effetti, io propongo i tre mezzi seguenti: 1° *Lettura comune*; 2° *Studio particolare*; 3° *Prova generale*.

[21.3] Primamente è necessario, che avanti ogni altra cosa si legga la tragedia a tutti gli attori in comune, perché da tutti egualmente si comprenda la natura del subbietto e delle persone, e quel che risulta di più considerevole intorno alle loro relazioni e contrasti, ed a quai

punti le loro passioni massimamente si spiegano e si distinguono. Da questa lettura si dee ritrarre il vero da imitarsi; e perciò dovrebbe farsi dal proprio autore che l'ha composta, ed in assenza di lui da persona intelligente e capace di rilevarne le bellezze originali, ed interpretare all'uopo tuttociò che paresse dubbio intorno agli oggetti più interessanti, che i doveri di ciascuno attore riguardano. In questa maniera non solamente si assegnerebbero le parti a chi più si convengano, ma ciascuno ricevendo la sua, ne avrebbe già compreso tutto il valore, cioè l'assoluto ed il relativo; e quindi risulterebbe quell'unità e quell'armonia, che è pur tanto rara a verificarsi, ove ciascuno si abbandoni al suo capriccio particolare, e che è pur tanto necessaria ove ciascuno voglia conseguire l'effetto desiderato. Così verrebbe a definirsi la vera idea del tutto e delle sue parti, e quel che gli attori hanno di comune e di proprio, perché poi ognuno, imparando la parte da sé, non divaghi dalla sua linea, e conspirando tutti al fine comune, adempia ciascuno la sua funzione.

[21.4] Da questa lettura si determinerebbe eziandio non pur la foggia del vestire generale e particolare, che il carattere e la disposizione della scena, e tutte quelle più importanti relazioni che con la scena deggiono avere gli attori. Per tal modo nulla resta al capriccio ed al caso, o alla differente maniera di giudicare o d'indovinare di ciascheduno; e tutto riuscirà armonizzato negli abiti e nei movimenti che avessero alcuna relazione locale con la scena.

[21.5] Instruito e pieno del disegno del dramma passa l'attore da questa lettura allo studio particolare della sua parte; e questo non debbe essere limitato alle sole parole, ch'ei dee recitare, ma a tutto il dialogo a cui esse appartengono. Se l'attore non solamente sente ed opera quando parla, ma ancora e talvolta più quando tace ed ascolta, il suo studio debbe abbracciare non pur quello che dee sentire ed esprimere quando ei parla, ma quello ancora che dee sentire ed esprimere quando tace. Ed in che modo si potrebbe eseguire tutto quello che l'espressione dialogistica assolutamente richiede, se l'attore non tenga presente e prontissimo ciò che dee dire ove parli, e ciò che dee fare ove taccia? Oltrecché la variazione opportuna della fisionomia, dell'attitudine e la qualità conveniente

del tuono, or più, or meno elevato od accelerato, e sempre concorde e consono a quello che precede e che siegue, non possono essere accuratamente determinate, se non dalla natura delle idee e dei sentimenti che debbono svilupparsi e succedersi. Ora se questi non si prevedono in tempo come potrete proporzionare ed economizzare l'azione e la voce secondo le circostanze e il bisogno? Io ritengo come cosa certissima, che non si può ben declamare qualunque scena, se ciascuno interlocutore non apprende egualmente il dialogo intero.

[21.6] Lo studio della parte consiste a mandarla tutto a memoria, sicché non abbia alcun bisogno di rammentatore per recitarla. Si richiede perciò una memoria tenace, esercitata, prontissima. Non è possibile esprimer bene, cioè con franchezza, con sentimento e spontaneità quello che non si sa o si dubita d'indovinare. L'attore in tale stato esprimerebbe assai più il suo imbarazzo e la difficoltà di mendicare ed aspettar le parole da un importuno rammentatore, che la forza degli affetti, di cui dovrebbe apparire solamente animato. E senza dire altro noi possiamo francamente asserire che senza l'apparecchio e l'uso conveniente della memoria ogni altro talento od esercizio sarebbe perduto.

[21.7] E pure una cosa evidentemente sì necessaria è quella che nei teatri d'Italia si trascura del tutto.

[21.8] L'uditorio è condannato, e pazientemente lo soffre, a sentirsi recitare da cotali rammentatori quello che gli attori vengono via via ascoltando e ripetendo comodamente. Si è creduto da alcuni, che presso i Romani due attori distinti sostenessero per l'ordinario, o piuttosto in certi incontri particolari la stessa parte, cioè l'uno declamandola, e l'altro nel tempo stesso gestendola. Forse il dividerne tali funzioni, superata la difficoltà del concerto facea sperare maggior destrezza e riuscita in ciascuno. Ma noi al contrario soffriamo che si raddoppi la stessa persona, e che la stessa parte si reciti a un tempo dal suggeritore e dall'attore pel solo effetto della più annojevole monotonia. E supposto che il rammentatore non venga dagli spettatori avvertito (cosa impossibile nei nostri teatri non molto grandi) non potrà l'attore celare quella specie di attenzione, che è costretto

a prestargli e che l'obbliga a continue distrazioni, trovandosi mai sempre nel bivio o di negligere la vera espressione della sua parte, o di smarrir le parole che dee il suggeritore imboccargli.

[21.9] Io so che i commedianti italiani non possono in brevissimo tempo imparare tutti quei drammi e di genere diversissimo, che sono obbligati a rappresentare, sì perché sono essi pochissimi di numero, sì perché debbono rappresentar sempre dei nuovi drammi, i quali invecchiano affatto appena rappresentati. Ma di tale sconcio son pur cagione gli attori medesimi, i quali per quanto sia il dramma eccellente, non potendo interessar gran fatto con la rappresentazione di esso mal eseguita, si trovano obbligati ad alimentare con le novità la curiosità ed il concorso del pubblico, e così a progredir sempre di male in peggio. Il che non accadrebbe se gli attori e le rappresentazioni fossero quali dovrebbero essere; e tali non saran mai se non si studii ed impari la parte come conviene. E di fatti le migliori tragedie dei Corneille, dei Racine, dei Voltaire, ond'è sì ricco il teatro francese, non annojano, né invecchiano mai, ancorché volgarmente si dica che i francesi sien fatti per annojarsi e variare più che altri; e lasciando da parte queste differenze comparative, e le ragioni che le producono e le giustificano, diciamo invece che i migliori teatri delle altre nazioni non soffrono tali scandali, dovrebbero gli italiani una volta imitarli e non più tollerare di tali attori e suggeritori. Non si dovrebbe dunque ammettere sulle scene alcun commediante che avesse bisogno di rammentatore, il quale dovrebbe limitarsi a seguire l'attore soltanto col guardo perché sia pronto a richiamarlo e soccorrerlo ove alcuna volta si smarrisca o vacilli.

[21.10] Dovendo l'attore mandarsi a memoria non pur le parole ed i versi che dee recitare, ma tutti i modi e gli accidenti che all'espressione appartengono, si potrebbe, anzi dovrebbe, potendosi, notare i tratti principali, che più meritassero la sua attenzione. Si è disputato lungamente fra molti, se gli antichi notassero la loro declamazione, come noi il recitativo, e se quella fosse per loro in tutto od almeno in parte una specie di canto, capace di tali gradazioni più o men spiccate per la loro intonazione o tenuta. Ma lasciando agli eruditi tali ricerche e congetture, noi ci contentiamo di osservare, che per

quanto gli elementi della pronunciazione ordinaria sieno sfuggevoli e difficilissimi a calcolarsi ed a maneggiarsi, è pur riuscito a molti di notarne utilmente e prudentemente le più sensibili modulazioni. E quantunque il signor Larive avesse tentato di ridurre questa pratica a sistema generale, i più esperti commedianti se n'erano assai prima giovati secondo la loro maniera particolare. L'avea di fatti adoperata Baron, e proposta e commendata D'Hannetaire, e taluno al riferir di Du Bos, avea pur tentato di notare, come il canto, tutta la declamazione seguitamente. Dietro gli esempi ed i tentativi di costoro, io penso che se è difficilissimo e di niun uso, e forse ancora di pregiudizio il notarla seguitamente e per intero, può giovare non poco, ove si notino prudentemente quei tratti soltanto che meritassero alcuna avvertenza particolare. Né mancano dei segni riconosciuti a quest'uopo, come i tratti orizzontali continuati o punteggiati, che indicano un sensibile cangiamento di voce dopo alcuna pausa od interrompimento di senso principiato, o che si voleva principiare. Si potrebbe su lo stesso esempio moltiplicarne degli altri, più o meno lunghi e raddoppiarli e triplicarli orizzontalmente o perpendicolarmente tanto al finire o cominciare delle parole, quanto al di sopra o di sotto, assegnando a ciascuno il suo significato per un certo genere o specie di espressione, sia di tuono o di atteggiamento. E così si potrebbe aiutar la memoria e l'attenzione in certi luoghi più interessanti, senza imbarazzar troppo il libero andamento della declamazione, che potrebbe essere offeso dall'eccesso di regolarità e di analisi.

[21.11] Ogni artista che intende ad imitar la natura ne' suoi modelli ha questi sott'occhi, e può esaminarne la giustezza e correggerne i difetti e dar loro quella perfezione che non avessero ne' primi esperimenti sortita. Il solo attore non ha come gli altri questo vantaggio: egli non può osservare ed esaminare in se stesso l'obbietto e l'effetto dell'arte sua. Molti hanno quindi adoperato a quest'uopo lo specchio per osservare e migliorare il portamento, le mosse ed il gesto della persona. Per tal ripiego Minerva, riguardandosi nell'onda pura d'un ruscello, gittò il flauto ch'ella suonava. Il buon Plutarco sperava dallo stesso ripiego, che l'iracondo potesse correggersi, ricorrendo allo specchio negli eccessi della sua collera, come se al collerico spiacesse di apparire

quale vuole essere, secondo che Seneca rifletteva. Può dunque lo specchio avvertire e correggere soltanto i difetti della persona tranquilla. E tale potrebbe essere sino a certi termini il commediante. È da temersi però che stando rivolto ed inteso ad osservare la sua immagine, non si avvezzi a trascurare qualche altra parte dell'espressione, ed a prendere alcuna sconcia abitudine, a cui l'obbligasse cotesta applicazione. Certamente l'espressione non può vedersi nella sua integrità, perocché il guardo inteso ad osservar su lo specchio l'atteggiamento della persona, e col guardo la miglior parte della fisonomia che da quello dipende, non possono simultaneamente accompagnarla e convenientemente atteggiarsi col resto della persona.

[21.12] Ad evitare tali pericoli, l'uso dello specchio dovrebbe limitarsi con miglior successo ad esaminare quelle mosse e posture straordinarie, in cui la persona in certe situazioni più rilevanti e pittoresche, dee singolarmente spiccare ed atteggiarsi a far gruppo con le altre. Tali atteggiamenti possono quindi considerarsi per la loro importanza e specialità come separati da tutto il resto dell'espressione, e ripetersi e migliorarsi e rendere accurata con l'osservazione, e spontanea con l'esercizio quell'attitudine che altrimenti riuscirebbe pericolosa e difficile a colpire. E tale esperimento sarebbe ancor più utile se si facesse qualche volta con l'abito caratteristico indosso; perocché concorre ancor questo, ed in gran parte alla dignità ed espressione del portamento, del gesto e della figura, che in certi momenti raccomandano al maneggio dell'abito il loro effetto. Così il farsi cadere or di un modo, or di un altro il pallio o la toga; il pigliare or l'una or l'altra falda del manto, e gittarla or sull'uno or sull'altro braccio, e comporre all'uopo le forme opportune dell'abito con gli slanci della passione dominante ed inventarne delle nuove e significanti. I pittori non hanno trascurato questo studio ne' loro panneggiamenti. Timante presentò Agamennone col volto coperto dal suo manto sul punto che s'immolava sull'altare la sua figliuola. Così pure Ovidio fa coprire il viso a Mirra davanti al padre:

Saepe tenet vocem, pudibundaque vestibus ora.
Texit.

[21.13] Ed Argante nella *Gerusalemme liberata* si esprime assai più con l'artificiosa disposizione del manto, che con le parole.

[21.14] E qui conviene particolarmente avvertire che più dello specchio sarebbe acconcio ed efficace un amico intelligente, al cui giudizio si sottoponga l'attore. Se Roscio lo faceva con Cicerone, perché non possono e debbono farlo i nostri attori, che certo non superiori a quello per merito? Si sa che Le Kain consultava sovente un suo amico particolare su' passi più difficili e interessanti della sua parte, e fattine più sperimenti davanti a lui, preferiva per lo più quello ch'era dall'altro giudicato il migliore. In questa maniera tutto ciò che non potremmo osservare e giudicare da noi, ne verrebbe avvertito opportunamente da chi, potendo interamente ed imparzialmente osservarci, sarebbe nel caso di meglio consigliarci e correggerne.

[21.15] Dopo lo studio particolare conviene che tutto si ricomponga nella prova generale. Questa esige che ciascuno attore sappia già la sua parte, e francamente la reciti. Fatto prima qualche esperimento per assicurarsi della recita, si faranno gli altri su la scena per combinare ed eseguire tutto ciò che riguarda l'accordo, l'armonia delle parti e dell'espressione, specialmente riguardo al movimento, all'attitudine e alla situazione rispettiva, sia entrando, sia uscendo di scena, sia nel corso del dialogo, e massime ne' gruppi o nella disposizione delle figure che possono occorrere.

[21.16] E perciò qualche prova dovrebbe esser fatta con gli abiti propri e con tutto l'apparecchio della decorazione scenica per giudicare dell'effetto. Per tali esperimenti mille cose praticamente si conoscono, si tentano, si correggono e si migliorano, sino a tanto che la rappresentazione giunga a quel grado di perfezione, che la renda degna di esporsi al pubblico.

[21.17] Io non determino il numero delle prove. L'Alfieri ne voleva almeno dieci, e senza rammentatore, e potrebbero ancor dieci non esser bastanti. Credo però che il loro numero dovrebbe determinarsi secondo l'esercizio e l'abilità degli attori. Ora per quanto questi si suppongono abili ed esercitati, una o due prove non possono esser mai sufficienti a quella perfezione che si richiede; e chi credesse altrimenti, mostrerebbe la sua stolta presunzione, o piuttosto l'i-

gnoranza dell'arte sua. Che se l'arte non si conosce affatto, e, che è peggio, sia corrotta e viziosa, quale l'Alfieri la compiangeva in Italia, e debba del tutto rinascere e crearsi di nuovo, non debbono risparmiarsi più prove ed esperimenti per conoscerla, correggerla e perfezionarla. E se a taluni paresse troppa la fatica, a cui tal mestiere dovrebbe assoggettarli, qualunque artista non è mai riuscito, né può riuscire perfetto, se a questa legge non si sottoponga. I migliori fra gli antichi non la trascurarono. Cicerone dicea per tutti: *Jam vocis, et spiritus, et totius corporis, et ipsius linguae motus, et exercitationes, non tam artis indigent quam laboris*. E se ciò dell'oratore avvertiva, quanto più dell'attore si debbe esigere? Improbo fu lo studio di Roscio, e continui gli esperimenti ch'egli faceva del suo talento e dell'arte sua. Molti ci parlano di varii esercizi, ai quali gli attori si assoggettavano. Nerone medesimo si tormentava sovente per ben rappresentar le sue parti. E i Baron, i Le Kain, le Clairon hanno pure emulato il loro studio e la loro gloria.

CAPITOLO XXII

Indizi ed effetti del perfezionamento dell'arte.

[22.1] Il fine della tragedia è di eccitare la passione più nobile e più sublime dell'uomo, la quale è la sorgente di tutte le virtù civili, e che la società corrotta ha per lo più soffogata e quasiché spenta. Tutte le arti dovrebbero unicamente cospirare ad interessar l'uomo nella sventura dell'uomo, a fargli prender parte ne' mali degli altri, e farlo anzi compiacere nel suo spontaneo compatimento. Ma questa vera e divina virtù, che è la cagione ad un tempo e l'effetto dell'unione, della forza e della perfezione degli uomini, e che ci rende tollerabili, e, quasi non dissi, aggradevoli gli stessi mali che la generano e l'alimentano, è massimamente e propriamente raccomandata al ministero della tragedia, la quale fra le eroiche passioni che adopera, del terrore e della compassione si diletta principalmente. Ora l'attore dee secondare, ed oso ancor dire, assicurare ed accrescere questo

fine col mezzo dell'illusione, e verificare con l'espressione questo effetto maraviglioso, senza del quale il fine dell'autore non potrebbe ottenersi. Dunque la tragedia non può conseguire l'intero suo fine, se il fatto che rappresenta non ha da prima commosso fortemente l'autore, e se l'opera di costui non ha poi commosso egualmente l'attore, e se questo alla fine non riesce a ripetere le medesime impressioni negli spettatori.

[22.2] Per la qual cosa il primo indizio dell'abilità dell'attore nella sua commozione consiste. S'egli si sente fortemente agitato, s'egli ha prima versato delle lagrime nello studio della sua parte, può probabilmente provarsi di farne spargere agli altri nel declamarla. Quintiliano vide sovente degli attori uscir dalla scena ancor piangendo a cagione della calamità che aveano veramente imitato: *Vidi ego saepe histriones atque comoedos cum ex alieno graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi*. L'attore è dunque il primo a sperimentar l'arte sua, ed a compiacersene nel suo segreto, avanti che agli altri l'esponga; e per quanto l'amor proprio lo insidi, è desso il primo giudice dell'opera sua. E in che modo e con qual dritto potrebbe sperare e pretendere d'interessar gli altri, s'egli che debb'essere interessato più d'altri, si trovi indifferente e freddissimo? A me sembra non pur fina che giusta ed applicabile al caso nostro l'osservazione che faceva il poeta e filosofo Euripide nella tragedia delle *Supplici*:

Non può poeta o musico giammai
Senza diletto degli studi suoi
Componendo e cantando i versi, prima
Altrui piacer, se prima a sé non piace,
Che la dilettazion dell'arte è quella,
Che la conduce al suo perfetto stato.

[22.3] Ma l'effetto più grande e mirabile è quello che si raccoglie dall'animo degli spettatori, e che pienamente ottenuto diventa il segno più certo della perfezione dell'arte. Ma siccome possono esser varie le impressioni e le occasioni negli accidenti che le producono,

cerchiamo di caratterizzare la propria e la genuina, e distinguerla dalle false ed estranee, che prendono spesso il luogo di quella. Sovente l'interesse che il pubblico spiega per qualche rappresentazione deriva dall'apparecchio specioso della scena, dalla novità delle decorazioni, e da altrettali circostanze estrinseche e meno proprie del carattere tragico. Allora non è l'espressione e il merito dell'attore, ma quello bensì del decoratore e del macchinista che si sperimenta e si approva, ancorché il pubblico poco intelligente confonda l'uno con l'altro, e si contenti, ch'è peggio, di tali speciose apparenze per applaudire delle rappresentazioni, altronde inette e ridicole.

[22.4] Nascono talvolta gli applausi dalla qualità della persona, e non già dall'attore. Ancorché tutte le arti tendano ad istruir dilettando, sovente il solo diletto diventa il mestiere ordinario del commediante, massime in quei paesi, dove l'arte non si conosce né si rispetta. Allora si cerca nella persona quella specie d'interesse che non può trovarsi nell'arte; e la scena degenera in uno spettacolo di tutt'altra natura che non è quello cui è destinata. Quindi si formano e si dispiegan quelle preoccupazioni e favori, che in parti e fazioni sovente degenerano, che pur divisero una volta l'antica Roma, e che turbano la pace di tutti i paesi che le alimentano. Io vorrei lusingarmi che non esistano di tali teatri fatti per l'obbrobrio degli artisti, che vi si espongono, e delle nazioni che li mantengono.

[22.5] V'ha pure un altro genere di applausi, che suppone nell'artista una certa destrezza, che sorprende e seduce gli spettatori non esperti, e destano in quelli tutt'altra affezione che quella che unicamente dovrebbero. V'ha de' ciarlatani e degli empirici in ogni mestiere; e la declamazione ne abbonda fra gli altri. Hanno questi tali artifici e maniere, tutti falsi e speciosi, che tendono a lusingare, ammaliare e sorprendere i semplici spettatori, che pur si dilettano e si compiacciono di quello effetto, non conoscendo, non trovando altro di meglio che più li soddisfi. Quindi si sono inventate e conservate certe tiritere, certe progressioni di tuoni speciosi, certe fughe precipitate, certe cadenze affettate, che provano l'arte ciarlatanesca dell'attore che l'eseguisce, e il niun gusto del pubblico che le ammira. Egli è vero che spesso tali artifici costano molto studio

e fatica, e sono pur difficili ad eseguirsi; ma non son mai da approvarsi, se sono falsi, inopportuni ed assurdi. E se il pubblico è inetto a tale da lasciarsi illudere, ed ammirarli, non dee il buono attore aspirare a questo genere di applausi. Ed a chi si mostrasse superbo di tal fortuna si potrebbe dire quel che disse Ippomaco, sonatore di flauto, ad un de' suoi allievi: *Puoi tu credere di aver ben suonato, mentre simili uditori ti applaudiscono?* Finalmente il solo effetto che si vuole produrre, e che può assicurarci del merito dell'attore e della perfezione dell'arte, si è il terrore e la pietà, che sempre si manifestano nel più profondo silenzio, ne' palpiti e nelle lagrime degli spettatori. Senza questo effetto precedente gli Abderiti non sarebbero giunti a delirare tragicamente ne' loro accessi febbrili, e declamare le scene intere di Euripide. Quando Merope era sul punto di trucidare il suo proprio figliuolo, credendo di vendicarlo: *arrestati*, gridò attonito uno spettatore; *desso è tuo figliuolo*. – E per tacer degli antichi noi possiamo alla greca Merope opporre la moderna Arianna (Clairon) in quella bella scena, in cui, disperata, domanda a tutta la natura chi le abbia rapito il cuore di Teseo. *Vous vous rappelez l'anglais*, scriveva Maister al suo Ippolito, *qui durant toute cette scène, appuyé sur la rampe du théâtre, les yeux fixés sur l'actrice sublime qui jouait ce rôle avec tant de doleur et de noblesse, ne cessait de lui dire tout bas en sanglottant: C'est Phèdre, c'est Phèdre*.

[22.6] Talvolta lo stesso effetto si genera nell'animo di chi suole essere preoccupato in contrario.

[22.7] Cicerone ci narra di C. Gracco, che declamando su la morte di suo fratello Tiberio le seguenti sentenze: *Quo me miser conferam? quo vertam? in Capitolium ne? ac fratris sanguine redundat: an domum? matrem ne ut miseram, lamentantemque videam, et abjectam*? era tale e tanta l'espressione del suo dolore, che traeva le lagrime dal cuore de' suoi nemici. E per non allontanarci dalla storia del moderno teatro, la stessa Clairon ci confessa pur suo malgrado la sorprendente impressione che fece su l'animo suo la sig.ª Deseine; e si sa che l'attrici non sogliono essere favorevolmente preoccupate l'una per l'altra.

[22.8] E cresce di tanto il merito dell'attore, se giunge la sua

espressione a penetrare ne' cuori più difficili e meno fatti per sentir le voci della natura. Si dice di Condé ch'ei si scioglieva in lagrime, allorché sentiva declamare quei versi di Augusto nel *Cinna*: «O siecles! o memoires! ecc.» – Condé non aveva allora che venti anni, e le sue lagrime annunciavano o l'integrità del suo cuore, o l'impero dell'espressione. E perciò la tragedia ben declamata sarebbe per tal rispetto il mezzo più efficace di sorprendere e commuovere a favore degli infelici i potenti ed i grandi, e di purgare con la pietà e col terrore quegli affetti, di cui questi sogliono pur tanto abusare. Plutarco ci attesta che Alessandro tiranno di Fera, assistendo alle *Troadi* di Euripide, e vergognandosi di piangere sopra le calamità di Andromaca e di Ecuba, improvvisamente si ritirasse dal teatro. Questo aneddoto prova ad un tempo la forza dell'espressione tragica e la impotenza di quel principe, che non osava resistere all'azione di lei. E noi potremmo aggiungere in ultimo che talvolta la vera tragedia è stata proscritta, perché si temeva che gli spettatori, fortemente commossi su' pubblici mali, non sentissero quella pietà che suole precedere le più grandi catastrofi degli stati.

[22.9] Può dunque conchiudersi che il segno più certo della perfezione dell'arte e del merito degli artisti non consiste in veruno di quegli applausi, che profonde la sorpresa, o il favore, o la meraviglia, o qualunque altro affetto, che non sia quello del terrore e della pietà, e che per conseguente non già l'evviva, i battimenti di mano, ed altrettali strepiti, ma bensì i palpiti, le lagrime, i fremiti ed i singhiozzi sono l'elogio più sincero, che i buoni attori possano e deggiano riportare. Tu allora non osservi fra gli spettatori immobili ed attoniti, che un freddo e profondo silenzio, interrotto da qualche sospiro, e foriero de' più nobili sentimenti; ed è questo il vero trionfo del poeta, dell'attore e dell'arte.

CAPITOLO XXIII

Scuola teatrale.

[23.1] Le nostre private considerazioni, e quelle eziandio 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 teoretici, e se ne esperimentasse 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. Che s'egli diceva che non vi è arte in Italia finora, perché non vi son tragedie eccellenti e commedie, ora che vi sono le sue, non dovrebbe mancar chi la insegni, e per conseguenza una scuola che ne offra l'insegnamento, secondo i veri principî del gusto e della ragione. E perché se tutte le arti imitatrici hanno delle pubbliche scuole che le professano e

degli alunni che le apprendono e l'esercitano, non debbe accordarsi lo stesso dritto alla declamazione che di tutte le altre si giova, e che ben eseguita può a vicenda a tutte le altre giovare? Sarà forse perché si reputa meno delle altre difficile, men dilettevole, men necessaria. Ma perché sono sì rari gli attori, anche là dove l'arte e la scuola si tengono in pregio? e niuno da più tempo ne apparisce colà dove né dell'arte, né della scuola si tiene conto? Perché sprezzare la perfezione di un'arte che anche rozza, difettosa ed imperfetta qual'è, attira e diletta il pubblico più che ogni altra? E perché trascurarla se oltre il diletto potrebbe servire di mezzo potentissimo ad istruire e purificare le passioni e le opinioni del popolo, e rendere più civile e più colta la nazione?

[23.2] Ma io non credo che vi abbia alcuno che dubiti della necessità ed utilità di tale istituzione, sia per creare o per conservare, sia per correggere o migliorare un'arte tanto difficile ed importante.

[23.3] Perlocché io reputo necessario al compimento del mio disegno il dar qui alcune considerazioni che possono pienamente realizzarlo. E primamente distinguo tale insegnamento in cognizioni *preliminari* ed in *proprie*, cioè in quelle che debbono precedere l'arte della declamazione, ed in quelle che propriamente la costituiscono. E supponendo che chi voglia imparare quest'arte non abbia alcuno di quei vizi naturali che sono incapaci di correggersi o tollerarsi; e che anzi abbia tutte le naturali disposizioni che si richiedono per l'esercizio di quest'arte, pare, secondo me, che volendo esercitarla decentemente, si trovi obbligato alle seguenti condizioni.

[23.4] 1° *Cognizione della propria lingua*. Egli è vero che l'attore non è destinato a scriverla, ma soltanto a pronunciare ciò che l'autore ha composto; ma non è possibile ch'egli pronunci con la debita accuratezza certe maniere, certe frasi, certi giri particolari della sua lingua, se non ne conosca la proprietà e la forza. Questo dipende per l'ordinario o dalla natura stessa delle parole, o dalla loro artificiale combinazione. L'una costituisce la parte materiale, ossia il dizionario della lingua, e l'altra la parte formale, cioè la grammaticale o sintassi. Or come si pretenderebbe esprimere esattamente quello che esattamente non si conosce? E conosciuta che sia perfettamente egli

è pur necessario il pronunciarla come quelli che più propriamente la parlano. In Parigi non si soffrirebbe un attore che pronunciasse con l'accento dei Provenzali. E perché si dovrebbe soffrire qualunque pronunzia provinciale nei migliori teatri d'Italia? L'Alfieri richiedeva assolutamente che essendo il toscano il miglior dialetto d'Italia, quello per l'appunto si dovesse apprendere e praticare, finché la divisione politica delle sue provincie ne arresti e impedisca l'influenza e la propagazione. Malgrado siffatti ostacoli l'Italia colta dovrebbe a quella principalmente attenersi, e senza disprezzar gli altri, far sì che l'uno primeggi, degli altri pur giovandosi a un tempo, evitando sempre la licenza ed il pedantismo.

[23.5] *Disegno*. Quest'arte è oramai reputata comunemente come parte constitutiva di una buona educazione. Tutti i mestieri ne hanno tirato più o men di profitto. Ma l'attore principalmente potrebbe giovarsene per apprezzare, distinguere ed imitare quelle attitudini, che sono a un tempo più espressive e più aggradevoli nell'esercizio dell'arte sua. Con tali cognizioni egli potrà meglio conoscere le forme migliori dei più grandi pittori e scultori, ed emularne il gusto e la verità nell'atteggiarsi alla vista dei suoi spettatori. Ed in questa maniera potranno indi i pittori e gli scultori, a vicenda, emulare da lui quel ch'egli aveva prima emulato da loro.

[23.6] *Ballo*. Se questo tende principalmente a regolare l'andamento del corpo, ed a facilitare nell'incesso, nel contegno e nel gesto quella solidità, dignità ed eleganza che ne rendono l'azione più interessante, io non credo che un buono attore ne possa del tutto prescindere. Io non intendo perciò ch'egli abbia con troppo artifizio a misurare i passi, i gesti e qualunque più picciolo movimento del corpo. Questa sarebbe un'ostentazione ed un abuso che farebbe dell'attore un semplice ballerino. Il ballo non dee servirgli ad altro uso, che a rendergli il corpo più sicuro ad eseguire quelle attitudini e quei movimenti che la passione esiga e comandi. E secondo questo disegno era raccomandata quest'arte da Socrate, che certo non era né galante, né ballerino.

[23.7] *Musica*. Quello che il ballo ottiene dall'esercitazione dei moti del corpo, la musica vocale può eziandio ottenerlo dall'eserci-

tazione della voce. Con questo esercizio non pur si addestra, ma si fortifica l'organo vocale; e l'attore imparando a conoscere le degradazioni più semplici della voce, potrebbe farne un uso più esteso e conveniente per la parte più difficile dell'espressione.

[23.8] Quanto abbiamo osservato dei tuoni, delle modulazioni e delle consonanze dialogistiche, sarà sempre meglio eseguito da una voce addestrata opportunamente dall'arte del canto. Gli attori antichi non cessavano di provare la voce continuamente, facendola scorrere su tutti i tuoni possibili; e per tal modo si può evitare l'ordinaria monotonia, ed abilitarsi a quella varietà, la quale, servendo opportunamente all'indole varia delle circostanze e dei sensi, giova e concorre non poco all'armonia del parlare.

[23.9] *Storia*. Il disegno, il ballo ed il canto formano, per dir così, la parte meccanica dell'educazione dell'attore, ma è pur necessario formarne la parte morale; ed a questa giova particolarmente la storia. Senza di questa egli non conoscerebbe i caratteri, i costumi ed i riti di quelle persone, di quelle genti e di quei tempi che debbe imitare. Per quanto sieno questi accennati o tratteggiati dal poeta, che ne circoscrive la descrizione pressoché al solo spazio di una giornata, in cui si limita l'azione della tragedia, l'attore non ne avrà mai quella prima cognizione, che può solamente ottener dalla storia. Che razza di attore sarebbe colui, che dovendo rappresentare il Nerone di Racine o dell'Alfieri, non ne abbia prima compreso tutto il carattere dagli annali di Tacito? Oltrecché come convertirsi e trasformarsi in un Greco o Romano, senza prima aver conosciuto il fare dei romani e dei greci dalle storie loro? I riti diversi e una parte di quei gesti che abbiamo denominato convenzionali, non potrebbero punto imitarsi, senza averli prima conosciuti nella loro storia rispettiva, che è come dire senza prima aver qualche tempo dimorato e vissuto con esso loro?

[23.10] *Morale*. Pare che questa non solamente sia necessaria per praticarla onde conservare all'attore quella dignità e quella forza che la pratica dei vizi gli toglierebbe o diminuirebbe, ma ancora per conoscere per distinguere e ben imitare il carattere delle passioni, dei vizi e delle virtù. Oltreché conoscendo abbastanza se stesso è abilitato

a vie meglio conoscere gli altri; e così a determinare con maggiore facilità ed esattezza la natura e la proprietà di quelle persone, di cui dovrà sostenere le parti. Tutte le passioni ed abitudini hanno la loro fisonomia particolare, e quindi i loro tratti, le loro tinte, la loro figura; e se di queste si avesse un'idea oscura e confusa non potrebbero con la conveniente precisione contraffarsi ed esprimersi. La vera idea del carattere tragico non potrebbe mai bene afferrarsi, senza prima essere pienamente istruito e convinto di certe grandi verità, che i doveri ed i diritti più importanti riguardano dell'uomo e delle città.

[23.11] Quindi risultano le passioni ed i sentimenti più generosi, e non potrà mai sperimentarli, né quindi imitarli colui che non conosca i principî, ond'esse derivano e si sviluppano. Quante parole, quante frasi, quante sentenze si pronunciano senza effetto, perché se ne ignora la vera forza?

[23.12] *Eloquenza*. Se l'eloquenza è quella che fa conoscere la forza e la bellezza del dire, e quindi la natura e l'uso delle figure e dei tropi, diretti a manifestare e comunicare i propri sentimenti ed affetti, ossia a far sentire agli altri quel che si sente in se stesso; io non so come un buono attore potrebbe dispensarsi da siffatta cognizione. Per questa ignoranza si osserva per l'ordinario che l'attore non anima e lumeggia quei tratti che egli dovrebbe a paragone o a preferenza di certi altri, che senza alcuna ragione, gli vanno più a verso. Tanto più che sovente la tragedia ammette delle aringhe deliberative o giudiziarie, sia per discutere qualche subietto di politica ragione, sia per fare le difese e le accuse di alcuno, e queste non si potrebbero con verità pronunciare, se non se ne intenda alquanto l'artificio ed il valore.

[23.13] *Poesia*. La poesia ha molte relazioni con la declamazione; e se l'attore non debbe esser poeta, egli non può però prescindere dal conoscerla se vuol ben declamarla. La poesia in tutte le lingue, ma specialmente nell'italiana, ha un linguaggio tutto suo proprio e diverso affatto da quel della prosa. Cotesta differenza è tale fra noi, che spesso t'incontri in persone colte, che parlano e scrivono la prosa correttamente, e che non sono atte egualmente ad intendere, non che scrivere la lingua poetica. Ed è questa la prima ragione per

la quale in Italia né gli attori declamano la tragedia sì facilmente, né gli spettatori sì facilmente l'intendono. Noi abbiamo altrove discorso quanta difficoltà s'incontri, e quanta maestria si richiegga per pronunciare convenevolmente la versificazione italiana, tutte quelle osservazioni ci provano abbastanza la necessità di apprenderne la meccanica e l'artificio. E dalla sola abilità e destrezza dell'attore si può sperare di vedere accresciuta l'attenzione ed agevolata l'intelligenza degli spettatori.

[23.14] Ed è certamente di tutte le parti la drammatica la più necessaria. Imperocché l'ignoranza di questa parte fa sovente trascurare e perdere quelle bellezze dell'arte, che dovrebbero essere specialmente sentite ed assaporate, e che, per questo difetto, o non si avvertiscono, o, ch'è peggio, si disprezzano. La drammatica degli attori sembra, il più delle volte, affatto diversa, per non dir contraria, da quella che professano gli autori. Il genere di bellezze che cercano gli uni non è quello che procurano gli altri. Amano quelli per l'ordinario sorprese, strepiti, accidenti maravigliosi ed inaspettati, incontri improvvisi, complicazioni d'intrighi e simili tratti, cui danno il titolo specioso di situazioni, di colpi di scena, di contrasti ecc. E questi tengono dietro alla semplicità della favola, alla naturalezza degli accidenti, alla verità della passione, alla facilità dello scioglimento, per cui, il più delle volte, le loro tragedie, o non sono ben declamate, perché male intese da loro, o si trascurano affatto, perché da loro non approvate. La Francia stessa ha sofferto più volte questo scandalo. L'*Edipo* di Voltaire non fu ricevuto se prima l'autore non l'avesse peggiorato introducendovi un genere di galanteria, che è il difetto più intollerabile di quella tragedia. La *Merope* sarebbe stata negletta, se la Dumesnil non ne avesse conosciuto il merito. E si dovette impiegare la protezione di un pasticciere per far ricevere la *Zaira*. Tralascio altri simili fatti che formano, secondo l'ingegnosa espressione di non so chi, il martirologio degli attori drammatici, e che formano la storia più vergognosa dell'ignoranza degli ordinari commedianti.

[23.15] Più barbaro è poi il trattamento che sogliono fare di un dramma poi ch'è ricevuto, troncandone e sopprimendone alcune parti, credute da loro superflue, e che spesso sono importantissime

alla perfezione del tutto. Quanti caratteri, quante scene, quanti tratti bellissimi si veggono alterati, indeboliti o distrutti con sommo pregiudizio dell'azione principale per l'ignoranza e la temerità degli ordinari commedianti che non intendono il proprio mestiere? I caratteri più delicati sono spesso male accolti e peggio declamati, perché sembrano loro poco interessanti, per non saperne gustare le finezze e le grazie che sfuggono i tatti grossolani e poco esercitati. Per questa ragione il carattere della Fedra di Euripide si posporrebbe a quello della Fedra di Racine; e si cercano piuttosto delle passioni che strepitano e che svaporano, che di quelle le quali, ancorché veementissime, si comprimono e si soffogano. Si è pur notato che la stessa Clairon nell'*Ifigenia* di Racine sopprimeva gli ultimi versi coi quali Erifile termina l'ultima scena dell'atto IV. Essa dunque ignorava quanta efficacia aveano quei versi su la sospensione degli spettatori intorno al destino d'Ifigenia, e per conseguenza di qual pregiudizio riusciva la loro soppressione all'azione ed all'interesse del dramma. E per non più dilungarmi noi possiamo asseverantemente concludere, che la buona declamazione non può assolutamente prescindere dalla cognizione dell'arte poetica.

[23.16] Forse parrà ad alcuno che io pretenda troppo dalla istituzione di un attore, come se quello che ho proposto fosse d'assai superiore alla sua condizione. Luciano richiedeva ancor più per la semplice danza o pantomima. E perché i pantomimi di quel tempo devono essere più istituiti de' nostri attori? Noi abbiam pure osservato quale e quanta opera dessero all'arte loro Ila, Esopo e Roscio. Essi erano spesso gli ammiratori e gli amici di Ortenzio e di Cicerone, che tutta volta si compiacevano di comunicarsi a vicenda le loro cognizioni. Lo stesso Baron si formò sotto la disciplina del celebre Moliere. Riccoboni e la moglie avevano ancora delle cognizioni superiori alla loro professione. I migliori attori di Francia e d'Inghilterra sono per l'ordinario istruiti; e perché debbono essere a loro inferiori gl'Italiani? perch'essi soli non debbono conoscere e sentire ciò che declamano, essi che potrebbero pe' vantaggi sortiti dalla natura emulare e superare l'arte e i talenti di tutti? Io spero che si riconosca e si proscriva un tale errore, che disonora non solo l'arte, ma gli attori che la professano, e la nazione a cui essi appartengono.

[23.17] Si potrebbe ancora oppormi che troppo dispendio costerebbe un'istituzione siffatta se tante scuole le si dovessero destinare. Ma non v'ha città colta e gentile, in cui non esistono di tali scuole; si potrebbe dunque semplicizzarla e ridurla alla scuola della poetica e della declamazione teoretica e pratica e far sì che niuno almeno vi sia ammesso, che non abbia frequentato le altre, o non esperimentato prima la sua abilità in quelle arti che ha precedentemente imparate. Del resto io non debbo occuparmi a minorare le spese che a ciò si richiedessero: il mio istituto esige, che io mostri quali siano i veri mezzi che possono stabilire, correggere e perfezionare l'arte della declamazione teatrale, e quante volte sieno tali io lascio la cura a chi può di verificarli.

[23.18] Fornita che sia la persona delle precedenti cognizioni, più o meno necessarie a sentire o far sentire quello che si voglia declamare, potrà allora esercitarsi colla pratica. E questa dee darsi sopra la scena. Il professor della scuola dovrebbe prima esercitar gli alunni a leggere avvertitamente il dramma pel quale si propone di esercitarli. Questa prova si potrebbe fare in giro più volte. Il professore avrebbe così l'occasione di fare di mano in mano le sue opportune avvertenze intorno a quei tratti che le meritano, e di applicare in questo modo le massime teoretiche più rilevanti dell'arte, e di dedurre ad un tempo a quale parte o carattere si mostri ciascuno più adatto. Questa lettura eseguita in questa maniera ecciterebbe ancora l'emulazione, assegnando sempre a quello che legge meglio, la parte migliore che sia del suo genere.

[23.19] Dopo questo primo esperimento dovranno studiar la parte. E qui si debbe loro persuadere la necessità di mandarla a memoria rileggendo sempre adagio e riflessivamente, e quasi allo stesso modo come se attualmente la declamassero, tanto se la leggono a bassa, quanto che ad alta voce.

[23.20] Se non si usasse questa precauzione si darebbe luogo ad abitudini viziose che poi sarebbe difficilissimo di correggere. Leggendo con troppa celerità e quasi meccanicamente e sotto voce, per l'ordinario le parole non si articolano esattamente, e, fatta così abituale la celerità di pronunciarle, non si potrebbe più moderare

quando il bisogno lo richiedesse. E, moderandola all'uopo, la memoria non abituata a quella specie di tempo resterebbe o scompigliata o malsicura, e le parole non verrebbero sempre con quella prontezza, con la quale erano assuefatte a succedersi. E lo stesso può avvertirsi rispetto alle varie intonazioni ed inflessioni di voce, che, smarrite o confuse nella lettura rapidamente fatta, non si potrebbero facilmente imitare nel corso della declamazione, che per contratte abitudini si troverebbe esposta ad omettere, o ad eseguire quello che non dovrebbe.

[23.21] Imparata la parte si passa agli esperimenti su la scena. Qui il professore dee prima evitare quelle più sconce maniere a cui gli alunni inclinassero, perché insensibilmente non si fortifichino, e diventino abiti difficilissimi ad emendare. E così, correggendo le viziose, procederà a loro insegnare le adattate e le proprie, richiamando sempre ed applicando all'uopo i veri principî dell'arte, che non debbono mai scostarsi da quelli della natura. E nelle varie ripetizioni ed esperimenti, paragonando l'una con l'altra, gli avvezzerebbe a poco a poco a quei tratti arditi e felici, ed a quell'espressioni spontanee e commoventi, ed a quel decoro tanto difficile ad insegnarsi, che annunciano il progresso dell'arte, che dovranno professare. Io non entro in altre particolarità, che si possono raccogliere agevolmente da quanto abbiamo discorso di sopra.

CAPITOLO XXIV

Accademia direttrice.

[24.1] Gli alunni, divenuti artisti, passeranno a professare l'arte loro su le scene; ma non per questo è da credersi che l'arte non possa ancor migliorarsi. E ad ottenere questo massimo miglioramento possibile, nel che la perfezione consiste, debbono attender coloro, a cui la gloria dell'arte e della nazione è principalmente commessa. Nuove osservazioni, nuovi paragoni, nuovi lumi possono emergere sotto una censura fina, imparziale e metodica, che, assegnando la debita lode agli artisti, promova costantemente il vantaggio dell'arte. E supponendo che esistano e debbano esistere, almeno nelle grandi capitali delle nazioni, un ordine delle persone più colte ed esperte, che sotto nome o di Accademia, o di Università, o d'Istituto ecc. veglia su lo sviluppo ed i progressi delle scienze e delle arti, si potrebbero unire alla classe delle belle arti anche di quelli che s'inten-

dessero della declamazione, e si occupassero a scrivere e ragionare così dell'una come dell'altre. I migliori attori ne aveano sentito la necessità, e reclamata la pratica. Il famoso Le Kain aveva sentita l'importanza di tale stabilimento, in cui si leggessero in certi giorni delle memorie istruttive, non solo sopra de' vizi comuni della declamazione teatrale, ma ancora sopra i difetti di concerto, di proprietà, di pronunciazione, di carattere ecc. Sulzer anch'esso desiderava che si fossero analizzate e commentate a quest'uopo le scene migliori; e con tal metodo si potrebbe ognor più perfezionare l'arte e gli attori.

[24.2] Io aggiungerei un altro espediente a quest'uopo. La sig.[a] Clairon notava nelle sue *Memorie* dolendosi della sua condizione: *Je ne dissimulerai pas que je mettais infiniment de prix au désir juste et naturel d'avoir un état plus honnête, mon talent ne peut s'écrire ni se peindre, l'idée s'en perd avec mes contemporains*. E di fatti, tutto ciò che riguarda l'espressione vocale non può notarsi come si nota la musicale, atteso la sua sfuggevole celerità e varietà; e perciò se si notava l'antica declamazione essa non poteva essere che una specie di canto o di recitativo. Può notarsi ancora in gran parte la danza; ma della declamazione non possono notarsi se non se alcuni tratti visibili e pittoreschi. Tutto il resto si abbandona alle tradizioni, che, alterandosi o smarrendosi affatto, dà luogo a stranezze, a indovinelli e caricature, e che, mancando per l'ordinario di vita, non può eccitare quel grado di passione e quello spirito di emulazione, che pur tanto si richiedono a perfezionar l'arte. Il solo mezzo più sicuro e più efficace di conservare quel che più si può di quest'arte, si è il disegnare tutti quei tratti che ne fossero meritevoli. E se di alcuno è stato per avventura fatto, egli dovrebbe farsi degli altri, ma con intelligenza e con metodo.

[24.3] Cornelio nepote (in *Chabrias*) dice sul proposito della statua che Cabria si fece innalzare nel foro in quell'attitudine in cui arrestò l'impeto di Agesilao: *Ex quo factum est, ut postea athletae caeterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti*.

[24.4] Or perché non adoperare opportunamente lo stesso ripiego? e notare successivamente di ciascuno attore eccellente per

talento e per arte quelle posizioni, quegli atteggiamenti più rilevanti, che hanno meritato di essere nel teatro distinti ed ammirati universalmente?

[24.5] Ed a questo potrebbero intendere quegli stessi disegnatori, che debbono concorrere al teatro con quello stesso consiglio, col quale i declamatori debbono studiare i monumenti più espressivi dell'arte loro. Tutte le arti d'imitazione si debbono l'una l'altra giovare; e perché tutto conspiri armonicamente ad un fine comune, essi dovrebbero conformarsi alle massime ed al criterio di quegli accademici, che hanno la cura di tutto ciò che alla perfezione delle arti teatrali appartiene.

[24.6] In questa maniera si darebbe a un tempo una ricompensa più permanente e lusinghiera ai buoni attori, ed una serie ordinata di esemplari a quegli alunni che volessero imitarli o piuttosto emularli.

[24.7] Ma quello che potrebbe ancor più estendere e perpetuare il merito dell'attore ed il progredimento dell'arte sarebbe un giornale ben eseguito, secondo i principî allegati di sopra. Esso potrebbe indirizzarsi a tutto ciò che all'arte drammatica ed alla declamazione appartiensi. Esso dunque abbraccerebbe l'analisi ed il giudizio de' drammi, della loro rappresentazione, del merito degli attori, e degli attori che più si sono distinti, promovendo sempre i gran principî dell'arte e del gusto. In esso si depositerebbe tutto ciò che nelle memorie accademiche è stato osservato, giudicato o notato, e quindi la vera storia imparziale delle rappresentazioni del dramma, dell'eccellenza degli attori e delle impressioni che hanno più o meno fatte negli spettatori, co' rispettivi disegni o dell'attore particolare, o de' gruppi o de' quadri, che si sono più segnalati alla vista del pubblico. In questo modo si verrebbero ognor più conservando, moltiplicando e comparando le osservazioni teatrali, le quali, confermando o rettificando le massime e regole della teorica e della pratica, perfezionerebbero non pur l'arte, che la sua lingua tecnica, il cui difetto suppone sempre il difetto di quella. E in questa maniera la scuola, l'accademia e il giornale conspirerebbero allo stesso segno, e la declamazione potrebbe fare quei progressi, che, a paragone delle altre arti sorelle, non ha fatto finora.

COMMENTO

Introduzione

[Intro.1] Ripresa di una teoria che, a partire da Batteux, autore de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746), aveva svolto un ruolo chiave nell'estetica settecentesca. Nelle sue riflessioni le Belle Arti vengono accomunate nell'oggetto di imitazione, ossia la bella natura, mentre si distinguono nei mezzi impiegati: «Così la pittura imita la bella natura con i colori, la scultura con i rilievi, la danza per mezzo dei movimenti e degli atteggiamenti del corpo. La musica la imita mediante i suoni inarticolati e la poesia, infine, per mezzo della parola misurata». C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 2020, p. 43.

[Intro.4] La declamazione è la prima a differenziarsi nel sistema delle arti perché nasce dal bisogno naturale dell'uomo di imitare l'altro da sé tramite il proprio corpo e la propria voce. Sulla declamazio-

ne come l'arte più naturale, si legga Napoli Signorelli, al quale Salfi attinge largamente per la redazione di questa sezione introduttiva: «A chi attribuiremo la prima invenzione dell'arte drammatica? Alla maggior parte delle nazioni. Essa s'ingegna di copiar gli uomini che parlano ed operano; è adunque di tutte le invenzioni quella che più naturalmente deriva dalla natura imitatrice del l'uomo; e non è meraviglia, ch'essa germogli e alligni in tante regioni come produzione naturale di ogni terreno». P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1813), OBVIL, 2019, I, p. 9, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/napoli-signorelli_storia-critica-ed-3-01_1813 (url consultato il 10/06/2024).

[Intro.5] Sull'origine liturgica delle prime rappresentazioni teatrali: «Troviamo perciò nella storia anteriore ad ogni profana produzione gli oracoli composti da sacerdoti gentili, le Greche poesie nomiche e ditirambiche ad Apollo e a Bacco, i versi saliari del Lazio, gl'inni Peruviani al Sole, quelle de' Germani alle loro guerriere divinità, e tanti altri. Pieni adunque i popoli di tali idee religiose molto naturalmente le trasportano eziandio ne' loro passatempi, i quali in tal guisa quasi consacrati si cangiano in una specie di rito; ond'è che per primo fatto generale osserviamo che in tanti paesi *tutte le prime rappresentazioni furono sacre*». Ivi, pp. 13-14.

[Intro.8] *La rappresentazione delle* Eumenidi… *gravi*: «Le Furie rappresentate da cinquanta attori ne formavano il Coro, i quali furono dal poeta in tale spaventevole e mostruosa foggia mascherati, e con sì orribili modi e grida entrarono nella scena, che il popolo si riempì di terrore, ed è fama cha vi morisse qualche fanciullo e più d'una donna incinta si sconciasse», ivi, p. 93. Anche l'aneddoto sull'*Andromeda* è evocato da Napoli Signorelli (ivi, p. 199).

[Intro.10] Salfi non esprime un giudizio di condanna assoluta nei confronti dei comici dell'arte, sottolineando come questa modalità di recitazione richiedesse «talento e distrezza non ordinaria», ma aggiunge che tali messe in scena non consentivano di raggiungere la perfezione che solo un attento studio può attingere. Il parere espresso è, d'altra parte, in linea con l'impostazione del trattato, che vuole fare della declamazione un'arte scandita da regole e dell'at-

tore un mestiere da insegnare. Sul tema sarebbe tornato anche nel *Saggio storico-critico della commedia italiana* (1829), concepito come premessa all'edizione parigina delle commedie di Alberto Nota, nel quale scriveva: «Certamente la recitazione riesciva talvolta più espressiva e più naturale; ma se da questo lato guadagnava l'arte del commediante, quanto non perdeva all'altro l'arte del poeta!». In F. S. Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana*, per Giacinto Battaglia, Milano MDCCCXXIX, p. 34.

[Intro.11] *Il XV secolo non ci offre… partorire*: Nel *Saggio storico-critico della commedia italiana* Salfi avrebbe parlato di queste sacre rappresentazioni come dei «primi abbozzi drammatici dell'Italia», dove «si vedevano alla rinfusa frammisti i personaggi più gravi e più eroici co' più ridevoli e più grotteschi; e fra gli angeli e i santi faceva ancor l'asino la sua figura», ivi, p. 11. *e v'ha chi ha lasciato scritto… rappresentandole*: Su Angelo Beolco, detto Ruzzante, Luigi Riccoboni scriveva: «Je crois que *Ruzante* a pris de Plaute l'idée de mettre ses differens Dialects dans la Comédie, et que les Mascarades du Carnaval lui ont fourni les habits et les caractères de ses Acteurs». In L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine*, André Cailleau, Paris MDCCXXX, p. 51. *Un certo Sebastiano… nel 1541*: L'attore Sebastiano Clarignano da Montefalco, interprete dell'*Orbecche* di Cinzio, veniva citato nella *Dedica* premessa alla tragedia: «Composta adunque ch'io hebbi questa tragedia, che fu in meno di due mesi, havendole già parata in casa mia il detto M. Girolamo Sontuosa, fu rappresentata da M. Sebastiano Clarignano da Montefalco, il quale si puote sicuramente dire il Roscio e l'Esopo de nostri tempi […]». G. B. Giraldi Cinzio, *Orbecche*, appresso Gabriel Giolito De Ferrari e Fratelli, Venezia MDLI, p. 3. *Si erano pure su le scene introdotte… evitare*: La notizia che vorrebbe far risalire l'introduzione delle donne sulle scene ai tempi di Flaminio Scala (1552-1624) viene ricavata sempre da Riccoboni: «On ne sera pas faché d'apprendre ici en passant que c'est du tems de *Flaminio Scala* que les femmes furent introduites sur la Scene, c'est-à-dire, vers l'an 1560, du moins si Flaminio Scala n'étoit pas encore Comedien lorsque cela arriva, il peut l'avoir vû».

L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine* cit., p. 42. *e furono celebri i nomi di… celebrati*: A proposito di Pietro Maria Cecchini (1563-1645), Riccoboni scriveva: «Je conserve une copie imprimée des Lettres de l'Empereur Mathias qui annoblit *Pietro Maria Cecchini,* homme d'esprit et de Lettres, qui jouoit le Rôle d'Arlequin», ivi, p. 57. E su Nicolò Barbieri (1576-1641) e Giovan Battista Andreini (1576-1654): «*Nicolò Barbieri detto Beltrame* pour prouver que les Comédiens modestes dans leurs paroles et dans leurs actions sont dignes de l'estime des plus grands Princes, nous apprend dans son Livre intitulé *Supplica*, qui est un traité sur la Comédie, que le Roi Louis xiii l'honora de sa protection et le combla de bienfaits. *Giovan Battista Andreini*, qui jouoit le Rôle d'Amoureux fut aussi favorisé de l'estime de ce grand monarque». Ivi, pp. 57-58.

[Intro.12] *Pietro Cotta romano*: Pietro Cotta, detto Celio, attore originario di Roma vissuto nella seconda metà del diciassettesimo secolo. Inizialmente parte della compagnia Calderoni, alla partenza della *troupe* per la Baviera decise di restare in Italia, assumendo il ruolo di capocomico. Significativa l'apertura del suo repertorio verso generi diversi dal comico – in questo rappresenterà una fonte di ispirazione per Riccoboni –, come attestato dalle rappresentazioni del *Pastor Fido* di Guarini e dell'*Aminta* di Tasso, nonché dell'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori, opera che riscosse un travolgente successo. Da segnalare anche la collaborazione con il marchese Giovan Gioseffo Felice Orsi, impegnato nella traduzione dei capolavori dei tragediografi francesi e nel frequente allestimento di recite presso la sua abitazione.

[Intro.13] *Il genio di P. Corneille… costantemente*: Michel Boyron, detto Baron (1653-1729), attore allievo di Molière, lasciò le scene nel 1691 per ricomparirvi nel 1720, forte di anni di studio durante i quali mise a punto uno stile recitativo naturale, distante dall'enfasi declamatoria del tempo. Si legga quanto affermato da Marmontel: «*Baron parlait en déclamant*, ou plutôt en *récitant*, pour parler le langage de Baron lui-même ; car il était blessé du seul mot de *déclamation*. Il imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il

se pénétrait de tout». J.-F. Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, I, *Spectateurs*, textes édités par S. Chaouche, Honoré Champion, Paris 2005, p. 78. Sulla sua figura si veda B.-E. Young, *Michel Baron, auteur et acteur dramatique*, Slatkine, Genève 1971. *Essa vanta la Champmeslé, allieva di Racine*: Marie Desmares Champmeslé (1642-1698), attrice tragica interprete di grandi ruoli femminili come quelli di Bérénice, Momine, Atalide, Iphygénie e Phèdre. A proposito dell'apprendistato dell'attrice sotto la guida di Racine, si veda J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Première partie, Chez Jean Mariette, Paris MDCCXIX, pp. 465-466. *la Couvreur*: Adrianna Lecouvreur (1692-1730), attrice tragica alla Comédie-Française, viene così descritta nella *Seconde Lettre du Souffleur de la Comédie de Roüen, au Garçon de Caffé, ou Entretien sur les Defauts de la Declamation* (1730) di Jean Dumas d'Aigueberre: «Mai si presentava sul palcoscenico se non per apparire compenetrata. I suoi occhi annunciavano ciò che avrebbe detto, la paura e i gemiti erano dipinti sul suo volto. Per giunta sapeva utilizzare opportunamente il suo cuore e i suoi sentimenti. Passava senza difficoltà dalla violenza a una calma perfetta, dalla tenerezza al furore, da un'improvvisa paura alla dissimulazione, ecc. Il suo volto era progressivamente sereno, turbato, sottomesso, fiero, abbattuto, minaccioso, incollerito, pieno di compassione». In J. D. d'Aigueberre, *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conservazione sui difetti della declamazione*, introduzione, traduzione e note di V. De Gregorio Cirillo, Acting Archives, Napoli 2012, p. 327. *le Kain*: L'attore Henri-Louis Caïn, detto Lekain (1729-1778) lottò insieme a Voltaire per l'abolizione del privilegio di alcuni spettatori di assistere allo spettacolo sul palco, pratica che infrangeva l'illusorietà su cui dovrebbe poggiarsi la resa scenica. A lui si deve, inoltre, una riforma dei costumi di scena, che lo avrebbe portato ad abbandonare gli abiti da *petit-maître*, per adeguarsi al principio di congruenza storica. A seguire le sue orme sarebbe stato François-Joseph Talma (1763-1826).

[Intro.14] David Garrick (1717-1779), grande interprete di drammi shakespeariani, fu attore e, dal 1747 al 1776, direttore del Drury

Lane di Londra. Esordì nella parte di Riccardo III, nei panni del quale venne ritratto da William Hogarth. L'attore divenne celebre per il suo gioco pantomimico, per la sua declamazione naturale e per la sua capacità proteiforme di interpretare personaggi molto diversi tra loro.

[Intro.15] L'attrice Susannah Maria Arne (1714-1766), sposata al commediografo Theophilus Cibber, fu attiva al Drury Lane di Londra. Dopo un periodo di formazione nel teatro cantato, verrà iniziata al teatro drammatico sotto la guida di John Hill, autore del testo *The Actor*. La fonte per la lista di attrici inglesi presentata da Salfi è ricavata da Napoli Signorelli: «L'Inghilterra ha vantato prima della *Siddons* e della *Cibber* diverse altre attrici stimabili. Dopo la *Nelly*, cioè Elena Guyn attrice comica sì cara al re Carlo II, fiorì la celebre *Ofields* ammirata in vita, e sepolta poi accanto ai grandi poeti del suo paese in Westminster. *Quins*, *Davesport*, *Marshall*, *Betterton*, *Lees* furono parimenti attrici assai rinomate». P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* cit., VIII, p. 284.

[Intro.16] Hans Conrad Dietrich Ekhof (1720-1778), attore tedesco, fondatore della *Theatralische Akademie* di Schwerin, che promuoveva lo studio della recitazione secondo un metodo riformato. Ekhof rappresenta per Engel l'attore ideale, capace di esprimere il sentimento senza esserne penetrato: «Io so di un solo attore, il migliore tra quelli che conosco – mi riferisco al nostro Ekhof – che non si affidava mai, né nella declamazione né nella gestualità, al sentimento puro e semplice. Anzi, nel corso della rappresentazione evitava con cura di abbandonarsi più del dovuto al sentimento perché temeva che la mancanza di autocontrollo potesse nuocere alla verità, all'espressione, all'armonia e al contegno richiesti dalla parte». J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 356.

[Intro.17] L'impostazione comparatista era alla base delle *Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe* (1738) di Luigi Riccoboni, dove si metteva in luce come tanto gli autori drammatici, quanto gli attori, adeguassero le rappresentazioni teatrali allo spirito della nazione. Il comico attribuiva, ad esempio, la libertà delle scene inglesi al carattere del popolo d'Oltremanica,

per natura incline a pensare incessantemente e tale per cui, senza la presenza di sangue sulla scena e di trame complesse, avrebbe finito per addormentarsi a teatro: «Le fonds du caractère des Anglais est de se plonger dans la rêverie, comme nous avons dit : c'est parce qu'ils sont continuellement attachés à penser, que les sciences les plus élevées sont traitées par les écrivains de leur nation avec beaucoup de profondeur ; et que les arts sont portés à ce degré de perfection de perfection que nous connaissons, parce que leur naturel pensif fournit cette patience, et cette exactitude qui manquent aux autres nations», L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la déclamation* cit., 6.29.

[Intro.18] *Patella*: Ettore Patella (1750-1786) prese parte, tra le altre cose, alla messa in scena dell'*Aristodemo* di Monti. La sua recitazione segnò in particolar modo Salfi, tanto che l'attore viene ricordato anche nella *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi* scritta da Renzi: «Salfi assistait un jour à une représentation de l'*Électre* de Crebillon. Le jeune acteur (Patella) chargé du rôle d'Oreste, le rendit avec tant d'énergie et de vérité, sa voix et sa physionomie exprimèrent si bien les fureurs et les remords d'Oreste après le meurtre de sa mère, que Salfi, tout entier à l'impression que lui causaient et le personnage et l'acteur, se crut à la fois auteur et acteur tragiques». A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi* cit., pp. 12-13. *Zanerini*: Petronio Zanerini (1737-1802), attore originario di Bologna, si segnalò particolarmente per la cura che metteva nella scelta degli abiti di scena. Si legga quanto affermato da Luigi Rasi: «Nel *Padre di famiglia* di Diderot, nel *Gustavo Wasa* di Piron, nella *Principessa filosofa* e nel *Moro dal corpo bianco* di Carlo Gozzi, nel *Radamisto* di Crebillon, nel *Filottete* (di De la Harpe) e in altre moltissime opere di ogni genere egli spiegava tutta la forza della sua intelligenza sia per altezza d'interpretazione, sia per forbitezza di dizione, e sia anche per esattezza scrupolosa di costumi; al cui proposito ci avverte il Bartoli ch'egli stesso ne inventava, disegnava e coloriva i modelli, facendo poi ad altri colla sua assistenza ultimarne l'esecuzione». L. Rasi, *I comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia* [1897], OBVIL, 2019, ii, p. 725, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/

historiographie-theatre/rasi_comici-italiani-02_1897 (url consultato il 10/06/2024). *Andolfati*: Pietro Andolfati (1750 ca. – 1828/1830) fu capocomico e direttore del Teatro del Cocomero di Firenze e, successivamente, dell'Accademia dei Filodrammatici di Milano.

[Intro.19] *Le tragedie di Alfieri… comprende*: Vittorio Alfieri non si sottrasse al confronto con le scene, lamentando l'inadeguatezza del sistema attoriale italiano. Intervenne sul tema nel *Parere sull'arte comica in Italia* (1785), dove sottolineava il legame inscindibile che tiene insieme autori, attori e spettatori, affermando che solo a partire dalla collaborazione tra questi tre versanti dello spettacolo fosse possibile realizzare delle messe in scena pregevoli. In quella sede si soffermava poi sull'incapacità tecnica degli attori, dotati di uno stile ampolloso, artificioso sia al livello del tono («cantarono in versi, e non li recitarono»), sia al livello dell'espressione mimica («faceano mille cose indecenti in teatro, cioè di boccheggiare se avevano a morire, di contorcersi e sfigurarsi se avevano ad esprimere qualche passione che non sentivano»). In V. Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia* in Id., *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, Opere di Vittorio Alfieri da Asti, xxxv, Casa d'Alfieri, Asti 1978, p. 244.

[Intro.20] Così scriveva Aristotele nella *Retorica* a proposito dell'azione oratoria: «È dunque chiaro che anche nella retorica vi è questo elemento come già per la poetica, la qual cosa, tra gli altri, veniva fatta oggetto di trattazione anche da Glaucone di Teo». Aristotele, *Retorica*, Testo greco a fronte, introduzione, traduzione, note e apparati di F. Cannavò, Bompiani, Milano 2014, iii, 1403b. Macrobio fa, invece, riferimento alla scrittura, da parte di Roscio, di un testo che metteva a paragone l'eloquenza dell'oratore con quella dell'attore (Macrobio, *I Saturnali*, ii, 14, 12).

[Intro.22] *Un certo Ingegneri… titolo*: Angelo Ingegneri (1550-1613), autore del testo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598), che dedica uno spazio marginale alla riflessione sull'arte dell'attore. Tale aspetto veniva messo in luce anche da Riccoboni nel *Dell'arte rappresentativa*: «*Angelo Ingegnieri* non si è applicato se non che a dar regola al Teatro per ciò che spetta

alle Scene, alle Machine, al modo di illuminare e cose simili, e gli Attori non si ci vedono in maniera che sia instrutti del loro dovere». L. Riccoboni, *A' Lettori*, in Id., *Dell'arte rappresentativa* cit., p. 52.

[Intro.23] *Ha la Francia il* Commediante *di Sainte Albine*: Pierre Rémond de Sainte Albine (1669-1778), autore de *Le Comédien* (1747), opera che pose le basi per la polemica che vedrà scontrarsi da una parte i fautori dell'emozionalismo, dall'altra quelli dell'antiemozionalismo. Sainte-Albine individuava come cardini della recitazione tre doti: l'*esprit*, il *sentiment*, il *feu.* La prima dote potrebbe essere intesa come una sorta di intelligenza scenica che permette all'attore di assegnare le giuste sfumature al personaggio e alla situazione rappresentata. Mediante il sentimento, invece, l'attore penetra le passioni del personaggio come fossero le proprie. Questo implica la necessità di una certa propensione a determinate emozioni e di una corrispondenza tra l'animo dell'attore e quello del personaggio: «*Chi non ha l'animo elevato rappresenta male un eroe*» (P. Rémond de Sainte-Albine, *L'attore*, traduzione, introduzione e note di E. G. Carlotti, Acting Archives, Napoli 2012, p. 299). La terza dote giudicata necessaria da Sainte-Albine è il *feu*, ossia il calore che imprime naturalezza al sentimento e che distingue una declamazione verosimile da una ampollosa. … *e le note e le osservazioni assai più giuste di D'Hannetaire*: Jean-Nicolas Servandoni, detto D'Hannetaire (1718-1780), è autore delle *Observations sur l'art du comédien* (1776), che si presentano sotto forma di lettere indirizzate a dei giovani attori. D'Hannetaire, che è legittimato a istruire chi vuole affacciarsi al mondo del teatro dalla sua passata esperienza di attore, insiste sulla necessità dello studio dell'arte drammatica. Promuovendo l'istituzione di scuole e assegnando un ruolo privilegiato alla figura del maestro, egli sancisce la superiorità dell'Arte sulla Natura. Il commediante non deve affidarsi al fuoco del momento, ma deve seguire dei modelli di recitazione prestabiliti grazie all'ausilio di una guida: «Ce ne serait donc que par l'établissement des Écoles et des maîtres dramatiques, suivant la forme indiquée plus haut, que cette meilleure façon de réciter pourrait se perpétuer». In D'Hannetaire [pseud. di J.-N. Servandoni], *Ob-*

servations sur l'art du comédien, Chez la Veuve Duchesne, Paris MDCCLXXV, p. 45. … *il* Corso di declamazione *di Larive*: Jean Mauduit, detto Larive (1747-1827), scrisse il *Cours de déclamation* (1804) quando si era già ritirato dalle scene. L'autore patteggia per l'emozionalismo, facendo del palco la scena dell'anima: l'attore che si lascia travolgere dalle passioni può così, a suo parere, giungere a colmare eventuali difetti della fisionomia. La Natura, intesa come propensione all'emozionalità, ha dunque la meglio sull'Arte: «L'art d'être vraiment tragique tient donc aux seules émotions de l'âme : c'est un talent d'inspiration». In J. MAUDUIT-LARIVE, *Cours de déclamation, divisé en douze séances*, De l'Imprimerie de Charles, Paris An XII (1804), pp. 32-33. … *le osservazioni della Clairon, della Dumesnil*: Hyppolite Clairon (1723-1803) e Marie-Françoise Marchand, nota come M.lle Dumesnil (1713-1803), furono attrici alla Comédie-Française. Entrambe lasciarono delle memorie, pubblicate nel 1798, nelle quali agli aneddoti sulla propria vita personale e professionale si intrecciano alcune riflessioni sull'arte drammatica. Per un quadro generale sugli attori e sulla recitazione in Francia nel diciottesimo secolo, si rimanda a M. DE ROUGEMONT, *Le jeu des acteurs*, in *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Honoré Champion, Paris 1988, pp. 109-131. … *il poema sulla declamazione di Dorat*: Claude-Joseph Dorat (1734-1780), autore di un *Poème didactique en trois chants* (1766) dedicato al tema della declamazione teatrale, diviso in tre sezioni, una per la tragedia, una per la commedia e l'ultima per l'opera in musica. Il testo è preceduto da un *Discours préliminaire*, nel quale viene ripercorsa la storia della declamazione dall'antichità e dove l'autore offre un quadro dettagliato degli attori che hanno segnato la vita teatrale francese nel diciottesimo secolo. L'impostazione, complice la scelta del verso e i toni spesso sfocianti nello scherzoso, presenta scarsa sistematicità. L'autore si limita a dare dei consigli ai giovani attori e, più in generale, agli amatori di teatro, ma è lontano dall'elaborare una trattazione che miri a rendere insegnabile il mestiere dell'attore. *Ha l'Inghilterra fra le altre opere il Garrick, o gli attori inglesi*: *Garrick, ou les acteurs anglois* (1769), attribuito a Michel Sticotti, è una traduzione

libera, con annessi commenti del traduttore, del testo inglese *The Actor* di John Hill. Frequenti le citazioni di drammi shakespeariani e i riferimenti all'idolo delle scene inglesi, David Garrick. Il testo avrebbe posto le basi per il dibattito sollevato da Diderot sulle pagine della rivista «Correspondance littéraire» nell'ottobre 1770, in occasione della recensione di *Garrick, ou les acteurs anglais* nell'articolo *Observations de M. Diderot sur une brochure intitulée Garrick, ou les acteurs anglais*. *Ha l'Alemagna… Loeve*: Johann Friedrich Löwen (1727-1771) è autore dell'opera che Salfi cita in traduzione francese, ossia l'*Abrégé de principes de l'eloquence du geste*, pubblicata ad Amburgo nel 1755. Il testo, che consiste in un breve trattato sulla mimica, veniva menzionato da Engel, che lo giudicava di scarso valore. Egli contestava, infatti, l'incoerenza dell'autore che, prima si scagliava contro le teorie di François Riccoboni, promotore di un gesto retto dalle leggi dell'eleganza ma nemico della verità; poi consigliava ai suoi lettori le riflessioni sulla bellezza di Hogarth (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., pp. 376-378). *… e sopratutto la* teoria del gesto *di Engel*: Johann Jakob Engel (1741-1802) fu autore di *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), apparso in Francia già dal 1788 e in Italia negli anni 1818-1819, nella traduzione curata da Rasori, amico di Salfi, stampata a Milano presso l'editore Pirotta. *Di fatti, più volte ne ragionarono Diderot* De la poésie dramatique: Nell'ambito delle riflessioni teoriche di Denis Diderot viene fatta menzione del testo *De la poésie dramatique* (1758), all'interno del quale il filosofo assegnava un ruolo privilegiato alla gestualità dell'attore ed esprimeva la sua concezione del dramma come successione di quadri. A questo proposito, egli riconosceva il merito degli attori italiani, che «[…] jouent avec plus de liberté que les comédiens français ; ils font moins de cas du spectateur». D. Diderot, *De la poésie dramatique,* in Id., *Œuvres esthétiques*, édité par P. Vernière, Classiques Garnier, Paris 2014, p. 268. *e Marmontel e Mercier* Du Théâtre: Jean-François Marmontel (1723-1799) fu autore della voce *Déclamation théâtrale* (1753), edita nell'*Encyclopédie*. Egli ripercorre la storia della declamazione a partire dalle origini, affrontando la questione della musica nella tragedia e sottolineando l'incredibi-

le diffusione della pantomima nella Roma antica. Marmontel sottolinea la centralità assunta da Michel Baron nel diciassettesimo secolo per la rinascita di una buona declamazione. Dopo aver elencato le qualità che un attore dovrebbe possedere, passa poi a parlare più distesamente della voce e del gesto, concedendo un particolare rilievo a quest'ultimo: «Il n'est point de scène, soit tragique, soit comique, où cette espèce d'action ne doive entrer dans les silences». J.-F. Marmontel, *Déclamation théâtrale*, in *Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*, I, *Spectateurs* cit., p. 93. Si segnala, inoltre, l'articolo che lo stesso Marmontel scrisse sopra la distinzione tra *pathétique direct* e *pathétique réfléchi*, espressioni chiave per comprendere il dibattito tra emozionalisti e antiemozionalisti. Con la prima si intende «le *pathétique* dont l'émotion se communique sans changer de nature […]», con la seconda, «le pathétique dont l'impression diffère de sa cause […]» (J.-F. Marmontel, *Éléments de littérature*, in Id., *Œuvres complètes*, IV, première partie, Belin, Paris 1819, p. 835). Per riassumere la questione, la distanza tra i due risiede nello stato emotivo dell'oratore/attore. Se l'interprete è preda dell'emozione, corre il rischio di cadere nel ridicolo e di compromettere la dignità dell'eloquenza. Se riesce, invece, a creare una sorta di distanziamento, provocherà la commozione degli spettatori, e solo a quel punto anche lui, preso dal sentimento, farà seguire al *pathétique réfléchi* quello *direct* (ivi, p. 836). Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), autore del testo *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique* (1773), nel quale viene sottolineata la necessità di assegnare una funzione civile al teatro, come avveniva ai tempi dell'antica Grecia, facendo divenire la scena una cattedra dalla quale esortare alla virtù: «Quelle étude plus digne du poète que de bien sentir ce qu'il faut exposer à son siècle au moment où il écrit; et d'approprier tellement son drame aux circonstances, que les abus soient à la fois dévoilés, attaqués et corrigés, s'il est possible». L.-S. Mercier, *Du théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Chez E. Van Harrevelt, Amsterdam MDCCLXXIII, p. 41. A questo proposito, Mercier sottolinea la superiorità del dramma, in grado di farsi portavoce delle istanze del presente e di abolire l'arbitraria distinzione tra commedia e

tragedia. … *e Lessing nella sua* Dramaturgie *e* Bibliothèque théâtrale: La *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1768) di Lessing si caratterizza per un'impostazione empirica. Gli interventi sorgevano infatti in concomitanza con le recite che si tenevano al Teatro Nazionale di Amburgo, e dall'analisi di queste prendevano le mosse, per poi arrivare a toccare temi di carattere più generale, sacrificando, tuttavia, la sistematicità della trattazione. Sulla questione si veda P. Chiarini, *Introduzione*, in G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* cit., pp. vii-lxiv. … *e Sulzer* Théorie generale des beaux arts. Art.º geste: Per quanto riguarda le riflessioni di Johann Georg Sulzer (1720-1779), Salfi probabilmente ebbe accesso ad alcuni articoli tradotti in francese comparsi sul *Supplément* all'*Encyclopédie*, estratti dal testo *Theorie der schönen Künste* (1771-1774). Tra questi, quello dedicato all'*Expression* (*Art théâtral*), nel quale Sulzer, in opposizione alla teoria di Riccoboni *fils*, si pronuncia a favore dell'emozionalismo. *Negli ultimi tempi pur qualche cosa ne scrissero… proposito*: Antonio Planelli (1737-1803), autore del testo *Dell'opera in musica* (1772). La sezione che mostra maggiore affinità con le riflessioni di Salfi è quella relativa alla pronunciazione, nella sua duplice componente gestuale e vocale. In particolare, a proposito del gesto, egli abbozza una categorizzazione, che si presenta come una versione semplificata di quella esposta nel *Della declamazione*: «Si divide il gesto in imitativo, indicativo ed affettivo. Gesto imitativo è quello che contraffà il moto o la figura di una cosa; […] Gesto indicativo è quello che dimostra dov'è la cosa di cui si ragiona, o dove se l'immagina chi gestisce. […] Il Gesto affettivo è quello che dimostra la passione, che in quel punto possiede chi l'adopera». A. Planelli, *Dell'opera in musica* (1772), édition de F. Arato, OBVIL, 2018, Sez.iv.2.1.3, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/planelli_opera-in-musica_1772 (url consultato il 10/06/2024).

Capitolo I

[1.1] Per comprendere la corrispondenza tra anima e corpo, qui espressa nei termini di dualismo tra facoltà-forza dell'anima/effetto, è opportuno risalire a Cartesio, che aveva rivoluzionato l'approccio nella trattazione delle passioni, sottolineandone la natura propriamente fisica e analizzando sistematicamente le modificazioni che queste apportano a livello somatico. In *Les passions de l'âme* (1649), assumendo la perfetta corrispondenza tra passione e azione e la contiguità tra corpo e anima, uniti attraverso la mediazione della ghiandola pineale, egli conferisce alle passioni cause ed effetti fisici. La causa risiede infatti nel movimento degli spiriti animali, le parti più sottili del sangue, dal cuore verso il cervello. Una volta penetrati i pori del cervello, passano attraverso i nervi, per arrivare fino ai muscoli che producono il movimento. Un compendio in lingua italiana della sua dottrina sulle passioni è rintracciabile nella sezione *Antropologia* dell'opera *Delle scienze metafisiche per gli giovanetti* (1767) di Antonio Genovesi (1713-1769), filosofo che ebbe un ruolo di spicco nella Napoli del diciottesimo secolo. Salfi cita il testo nel suo articolo *Du génie des italiens et de l'état actuel de leur littérature*, pubblicato nel 1819, sottolineando come la sua trattazione sulle passioni fosse «d'après la méthode originale de Descartes» («Revue Encyclopédique», I, 1819, p. 522). Anche Genovesi sostiene infatti la necessità di analizzare l'elemento passionale a partire dai fenomeni nei quali si manifesta, in quanto il suo scopo è tratteggiarne la «natura fisica» (A. Genovesi, *Delle scienze metafisiche per gli giovanetti del Sig. Abate Genovesi*, Presso Tommaso Bettinelli, Venezia MDCCCLII, p. 333).

[1.2] L'idea di una natura "parlante" lo stesso linguaggio dell'uomo è retaggio da Vico, il quale sosteneva che, ai primordi dell'umanità, la natura era stata concepita al pari di un corpo, e le sue manifestazioni esterne considerate come il corrispettivo delle umane passioni. Così il tuonare del cielo era l'immagine dell'ira della natura.

[1.3] *In questo senso parlano… bruti*: Vico sottolineava l'esistenza di una continuità tra le prime forme del linguaggio verbale, dalla

vocazione fortemente figurale, e il linguaggio muto dei primi uomini. Grazie ai tropi, che donano natura corporale a entità astratte prive di corpo, persiste il tratto della visibilità proprio del linguaggio muto, seppur mediato attraverso le parole. Il primato spetta così alla metafora, che conferisce tratti sensibili a elementi spirituali: «Quello è degno di osservazione, che 'n tutte le Lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano, e delle sue parti, e degli umani sensi, e dell'umane passioni». G. Vico, *La Scienza nuova* (1744) cit., p. 932, cpv. 156.

[1.4] Salfi entra nel vivo del dibattito sull'origine del linguaggio: riferimento privilegiato è la teoria del sensista Condillac che, nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746), individuava tre categorie di segni (accidentali, naturali e istituzionali). Con la prima espressione si riferiva alle percezioni o agli oggetti cui si legano delle idee; con la seconda intendeva invece i *cris naturels* legati all'espressione dei sentimenti; con la terza identificava i segni creati appositamente dall'uomo in relazione a determinate idee. La terza categoria proposta da Condillac implicava un diverso grado di sviluppo rispetto alle prime due e la formazione della memoria. Era la casualità che, inizialmente, determinava il ripresentarsi degli stessi segni, che fossero essi accidentali o naturali, perché per entrambi era necessaria la riproposizione del medesimo oggetto, situazione o sentimento. Il primo distacco dalla situazione contingente si ebbe quando si presentò la necessità della comunicazione. Se nei primi tempi l'imitazione di gesti compiuti da un altro individuo, in una specifica situazione, era istintiva, successivamente subentrò la riflessione: attraverso un meccanismo di ripetizione, grazie alla facoltà mnemonica il gesto diveniva segno di sentimenti legati a oggetti assenti o a situazioni passate. Il filosofo poneva l'esempio di due bambini di sesso opposto che, in seguito al Diluvio, dopo aver vissuto da soli, si ritrovavano insieme in una terra disabitata, avulsi dalla società, con l'esigenza di comunicare. La prima forma di scambio comunicativo avveniva proprio attraverso i gesti: «Plus ils se familiarisèrent avec ces signes, plus ils furent en état de se les rappeler à leur gré» (E. Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine*

des connaissances humaines, présentation de A. Bertrand, Librairie philosophique J. Vrin, Paris 2002, p. 101). Il gesto si interiorizzava ripresentandosi al comparire di una stessa passione (come, ad esempio, il terrore) e poi la memoria agiva facendo sì che rimanesse impresso nella mente anche al venir meno dello stato emotivo.

[1.6] Salfi propone qui una distinzione tra le arti imitative in base alla distanza esistente tra oggetto imitato e oggetto imitante, ossia in relazione agli strumenti e ai mezzi con i quali l'imitazione viene realizzata. La voce e il gesto, strumenti rispettivamente del canto e della danza pantomimica, sono i primi a svilupparsi.

[1.10] *Il commediante o l'attore è quello… imita*: Alla questione della messa in scena del corpo dell'attore, che consente alla declamazione di attingere al sommo grado di illusione, si lega la condanna che i moralisti fanno del teatro, responsabile del contagio di passioni nocive tra la scena e la sala. Tali affermazioni trovavano una legittimazione filosofica nella dottrina del francese Nicolas Malebranche che, nel 1674, pubblicava *De la recherche de la vérité.* Nell'opera dedicava ampio spazio alla questione del contagio delle passioni che, a suo parere, si verificava attraverso canali prettamente sensibili, ossia la vista e l'udito. In una sezione dedicata a *L'influenza contagiosa delle forti immaginazioni*, egli individuava nell'uomo un'inclinazione imitativa innata, giustificata dai «legami naturali» che lo saldano agli altri individui (N. Malebranche, *La ricerca della verità*, a cura di M. Garin, introduzione di E. Garin, con un saggio di E. Scribano, Laterza, Roma-Bari 2007, ii, 3, i, p. 227). Questa capacità di attirare l'inclinazione mimetica altrui si verifica soprattutto negli individui dotati di una «immaginazione forte e vigorosa». I fattori che determinano tale contagio agiscono sul piano dell'emotività, piuttosto che su quello della razionalità, e vanno individuati in questi elementi: «l'atteggiarsi del viso, il tono della voce, lo stile del discorso» (ivi, p. 233). Evidente il nesso con la figura dell'attore, che rende partecipe lo spettatore delle medesime passioni del personaggio che interpreta, dalle quali egli stesso è "contagiato". Come afferma il filosofo, «Perché, infine, un uomo penetrato di ciò che dice riesce, di solito, a penetrarne gli altri» (*ibid.*). Malebranche tornava sulla

questione anche nel libro v, dedicato alle passioni *tout court*, sottolineando ancora una volta come sia la natura fisica delle passioni a permettere il contagio, che avviene attraverso la contemplazione dei segni che la passione manifesta a livello corporale.

[1.13] *E qui si osservi, che se declama… imitante*: In questo passaggio Salfi riprende quanto già espresso da Engel, che aveva sottolineato come il dramma, a differenza dell'epica e dell'oratoria, si fondasse sull'idea di presenza: «I personaggi del dramma espongono pensieri che stanno nascendo proprio in quel momento; il predicatore pensieri che ha già meditato in precedenza; i primi si trovano in uno stato di effettiva agitazione esteriore e sono in bilico tra idee e sentimenti; il secondo se ne sta in uno stato di calma esteriore, ed è occupato da un solo oggetto, come pure da un solo sentimento principale, permanente, che può sviluppare a proprio piacimento». J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 541.

Capitolo II

[2.1] Nell'ambito della trattatistica sulla retorica o sulla declamazione, il termine *pronuncia* (o *pronunzia*) si vede sostituito da *pronunciazione* (o *pronunziazione*), trasposizione del latino *pronunciatio*. Si legga, ad esempio, Planelli: «Ora alla formazione dell'opera in musica concorrono la poesia, la musica, la pronunziazione e la decorazione». A. Planelli, *Dell'opera in musica* cit., Sez.i.2.0.3. Così in Napoli Signorelli: «Ma perché la pronunciazione di cui in questo capo trattiamo è un talento d'immensa estensione, e necessario per ogni sentimento da comunicarsi altrui per la voce, pel volto e pel gesto, uopo è farne parola in prima in generale, ed in seguito passare alla teatrale», P. Napoli Signorelli, *Elementi di poesia drammatica di Pietro Napoli Signorelli, Professore nel Ginnasio nazionale di Brera* cit., p. 130.

[2.4] Rousseau aveva parlato, a questo proposito, di *accent de la langue*: «La seule différence de plus ou moins d'imagination et de sensibilité qu'on remarque d'un peuple à l'autre en doit introduire

une infinie dans l'idiome accentué, si j'ose parler ainsi. L'Allemand, par exemple, hausse également et fortement la voix dans la colère ; il crie toujours sur le même ton. L'Italien, que mille mouvemens divers agitent rapidement et successivement dans le même cas, modifie sa voix de mille manières […]». J.-J. Rousseau, *Accent*, in Id., *Dictionnaire de musique*, Chez la Veuve Duchesne, Paris mdcclxviii, p. 16.

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

Capitolo III

[3.1] *Non tutti però… le dita*: La superiorità assegnata allo sguardo nella resa espressiva delle passioni è già in Cartesio: «Non ci sono passioni che qualche particolare azione degli occhi non riveli», R. Descartes, *Le passioni dell'anima*, Testo francese a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di S. Obinu, Bompiani, Milano 2003, art. cxiii, p. 283. La preferenza assegnata alle sopracciglia risaliva invece a Le Brun: «Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux». In C. Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière*, Chez J. L. De Lorme, Amsterdam mdcxxviii, pp. 19-20. Sull'espressività delle mani e delle dita, si legga Quintiliano: «Quanto alle mani, poi, senza le quali il gestire sarebbe qualcosa di monco e di fiacco, è pressoché impossibile dire quanti movimenti

abbiano, dal momento che accompagnano la copia stessa del discorso». In QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, a cura di R. Faranda, UTET, Torino 1968, vol. II, XI, 3, cpv. 85, p. 575. Anche Lessing aveva dedicato spazio alle mani nella *Drammaturgia d'Amburgo*, alludendo in maniera evocativa al linguaggio gestuale degli oratori antichi e contrapponendolo alla meccanicità dei gesti degli attori che, simili a marionette, degradavano la scena coeva: «Poco sappiamo della cosiddetta chiromania degli antichi, cioè del complesso di regole che essi avevano proscritto per il movimento delle mani; ma sappiamo di certo che avevano portato il linguaggio delle mani a un grado di perfezione quale i nostri oratori non sanno neppure immaginare». G. E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo* cit., p. 25.

[3.2] Salfi applica qui all'ordine del discorso non verbale le definizioni che Batteux, nelle *Lettres sur la phrase française comparée avec la phrase latine* (1747-1748), impiegava per descrivere quello verbale. Estraneo è solo il binomio naturale-nazionale, che va a formare un'unica categoria. Questa aggiunta discende probabilmente da Engel. Quest'ultimo, infatti, prendendo a modello il caso della venerazione, sottolineava come, nella sua espressione, si potessero rintracciare tratti caratteristici delle singole nazionalità, ossia il coprirsi il capo degli orientali e lo scoprirsi il capo degli europei. Tuttavia, questi gesti si accompagnano a un tratto universale, quello di piegare il corpo in segno di rispetto per l'oggetto di venerazione (J. J. ENGEL, *Lettere sulla mimica* cit., pp. 362-363). Il gesto esprimente la venerazione, declinato in più cinemi simultanei, permetteva così la coesistenza di naturale e nazionale. Centrale in questo dibattito era stato ovviamente Diderot, autore della *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui éntendent et qui parlent* (1751), indirizzata allo stesso Batteux, nella quale ipotizzava la possibilità di ricevere una dimostrazione dell'ordine naturale del discorso volgendo in francese la lingua dei gesti impiegata dai sordo-muti. Questi ultimi, infatti, non subiscono i condizionamenti istituzionali, ma sono guidati soltanto dai sensi che hanno a disposizione.

[3.3] Essi hanno dunque natura deittica, perché fanno riferimento al contesto spazio-temporale in cui il personaggio si trova ad agire,

traslando la funzione deittica del linguaggio verbale a quello non verbale. A questo proposito, Pavis individua la seguente funzione: «*Fonction indicielle* : elle s'applique à la fois au geste d'indication (regard, index pointé vers…, voix s'adressant à…) et au système linguistique : les déictique (ici, maintenant, etc.)». In P. Pavis, *Voix et images de la scène. Pour une sémiologie de la réception,* Presses Universitaires de Lille, Lille 1985, p. 118.

[3.6] *È questa la lingua ordinaria de' muti… pensieri*: Grande era stata la risonanza delle teorie di Charles-Michel de l'Épée, primo istitutore gratuito dei sordo-muti di nascita. Al pari di Condillac, il cui discorso sull'origine del linguaggio prende avvio dal bisogno comunicativo di due bambini situati ai primordi dell'umanità, anche le riflessioni dell'abate nascono da un'impellenza comunicativa: quella tra due gemelle sordo-mute. Nella sua prima opera, *Institution des sourds et muets par la voie des signes méthodiques* (1776), egli constata l'inadeguatezza della *Dactylologie,* ossia dell'alfabeto a due mani, incapace di comunicare l'idea della cosa; propone allora di partire da un linguaggio che i sordo-muti già possiedono naturalmente e che essi utilizzano in relazione ai bisogni istintuali, quello dei segni. A questi segni naturali egli intende affiancare dei «signes méthodiques», per ovviare al fatto che non sempre ciò di cui parliamo è sotto ai nostri occhi o può essere percepito dai sensi. Per un inquadramento della sua figura si veda M. Bézagu-Deluy, *L'abbé de l'Épée. Instituteur gratuit des sourds muets (1712-1789)*, Seghers, Paris 1990.

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

[3.8] Era stato Cartesio a sottolineare l'impossibilità dell'anima di intervenire per evitare alcune manifestazioni somatiche, ossia «[…] i movimenti degli occhi e del volto, i cambiamenti di colorito, i tremori, il languore, gli svenimenti, le risa, le lacrime, i gemiti e i sospiri» (R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., art. cxii, p. 281). La sola possibilità per l'attore di riprodurle risiede nel possesso di potenti facoltà immaginative, in grado di evocare immagini dell'oggetto a cui si legano idee di piacere o di dispiacere. In Engel tali gesti erano stati classificati come movimenti «che traggono origine dal meccanismo del corpo», in opposizione a quelli determinati «dall'attività dell'anima» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit. p. 367).

[3.9] Sono quelli che Engel chiama gesti intenzionali, indici di una volontà da parte del soggetto, «ad esempio il piegarsi in direzione dell'oggetto che desta il nostro interesse, la postura rigida e pronta all'aggressione di chi sia in preda all'ira, le braccia protese all'amore […]». Ivi, p. 384.

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

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

[3.12] L'evoluzione prospettata da Salfi presenta un'evidente somiglianza con quella che Condillac individuava per la scrittura.

Nell'*Essai* questi sottolineava come le prime forme di scrittura non fossero altro che il disegno dell'oggetto che si voleva esprimere, ossia «une simple peinture» (É. Bonnot de Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* cit., p. 154). Pittorica è l'origine dei caratteri della scrittura come lo sono quei gesti, pittorici appunto, che Engel giudica come i più elementari e che tende a voler estromettere dal bagaglio cinestetico attoriale. Gli Egizi furono i primi a elaborare un sistema di scrittura sintetico, tale da accorpare i significati di più cose in un solo segno. Dalla sola pittura si passò allora alla combinazione «peinture et caractère» (ivi, p. 155). Successivamente si andarono sviluppando e perfezionando tre metodologie. La prima potrebbe essere definita di tipo metonimico, e «[…] consiste à employer la principale circonstance d'un sujet pour tenir lieu du tout». La seconda è invece di tipo metaforico e «[…] consistait à substituer l'instrument réel ou métaphorique de la chose à la chose même». La terza era invece di natura analogica. *Alfine delle sue parole… squadro*: Dante, *Inferno*, xxv, vv. 1-2.

[3.15] *Antiquis in supplicando… erat*: Plinio, *Storia naturale*, xi, v, 123. *Et genua amplectens… supplex*: «e abbracciandogli le ginocchia, pronuncia, supplice, queste parole». Virgilio, *Eneide*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di G. Paduano, Bompiani, Milano 2016, x, 523, p. 314.

[3.16] *E l'abbracciaro… chino*: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, xxiv, 19.

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

Capitolo IV

[4.1] *e da La Mothe le Vayer tra' francesi*: Salfi si riferisce in realtà

a Antoine Houdar de La Motte (1672-1731), che fu tra i primi ad accendere la polemica contro l'uso del verso. Nel suo *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Œdipe* sottolineava infatti la superiorità della prosa, in virtù del maggior grado di verosimiglianza che essa produce: «n'est-il pas, j'ose le dire, contre nature, qu'un Héros, qu'une Princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de sillabes ; qu'ils y ménagent scrupuleusement des repos reglés ; et qu'ils affectent, jusques dans le détail de leurs intérêts, ou dans leurs passions les plus impetueuses, le retour exact des mêmes sons qui ne peut être que le fruit d'une recherche aussi puerile que pénible ?». A. Houdar de la Motte, *Discours sur la tragédie à l'occasion d'Œdipe*, in Id., *Œuvres de Monsieur Houdar De La Motte*, iv, Chez Prault, Paris mdccliv, p. 392. Su tale *querelle*, si veda G. Lote, *Histoire du vers français*, vii, Troisième partie, *Le vers et les idées littéraires ; la poétique classique du XVIIIe siècle*, Université de Provence, Aix-en-Provence 1992, pp. 79-96. *sino ad Engel tra gli alemanni*: Nelle *Lettere sulla mimica* Engel aveva contestato l'uso del verso in tragedia, anteponendogli la prosa. Se infatti la tragedia era chiamata a mettere in scena la simultaneità tra l'avvicendarsi dei sentimenti e la loro espressione, l'uso della versificazione difficilmente avrebbe potuto riprodurre fedelmente queste transizioni: «Senza entrare troppo nel merito dell'effettiva natura del genere drammatico, possiamo riconoscere a prima vista che in questo caso l'anima non deve essere compresa da un unico sentimento, che deve essere percorsa da una molteplicità di sentimenti e che tutta la bellezza e tutto l'effetto dei lavori drammatici si basano proprio su questa ben collegata molteplicità. Per conseguire questo fine ultimo come può essere vantaggioso per il poeta legarsi totalmente a uno stesso metro che resta fisso e immutato?». J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 529. L'utilizzo del medesimo metro avrebbe condannato all'uniformità il sentimento ma, allo stesso tempo, anche l'impiego di metri differenti si sarebbe rivelato inadatto a esprimere la graduale progressione delle passioni, causando, al contrario, stacchi bruschi e del tutto innaturali. Già gli antichi, attraverso l'adozione del metro giambico, avevano manifestato l'esigenza di *variatio*. La declamazione cantata, che l'uso del

verso porta con sé e che conferisce un effetto di languore generale, viene paragonata così all'utilizzo di una mimica costruita secondo le leggi della bellezza e della grazia. In virtù di questa corrispondenza, secondo Engel era necessario portare l'intuizione degli antichi a ulteriore sviluppo e abbandonare definitivamente il verso. *E malgrado le ingegnose riflessioni… armonica*: La composizione di drammi in prosa risultava così in armonia con la scelta di far virare la tragedia verso nuove forme, quelle della tragedia borghese o domestica. Negli *Entretiens sur le Fils naturel* Diderot scrive: «Les tragédies de Shakespeare sont moitié vers et moitié prose. Le premier poète qui nous fit rire avec de la prose, introduisit la prose dans la comédie. Le premier poète qui nous fera pleurer avec de la prose, introduira la prose dans la tragédie». In D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, in Id., *Œuvres esthétiques* cit., p. 120. *che il Ceruti… Ecuba*: Salfi fa inoltre menzione di Giacinto Ceruti (1735-1792) che, ne *Le disgrazie di Ecuba*, aveva adattato la prosa armonica a un soggetto tragico tradizionale. Napoli Signorelli descriveva l'esperimento con queste parole: «patetico e semplice componimento che non è nè tragedia propria nè traduzione; ed è scritta in prosa armonica seguendo il progetto del fu *Diderot*» (P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* cit., x, 1, p. 89).

[4.7] *La bocca… favelli*: Dante, *Inferno*, xiii, vv. 1-6.

[4.8] *Ma se le mie… insieme*: Ivi, vv. 7-9.

[4.9] *Io non so... modo*: Ivi, v. 10.

[4.10] *Desio, timor… sospettasse*: V. Alfieri, *Filippo*, i, 1, vv. 1-12.

[4.11] *Nam diversa opus… certo*: «Infatti, ai versi occorre dare un volto, per così dire, mutevole, perché il primo verso non sia mai uguale al secondo e il secondo non sia uguale al terzo; insomma, perché nessuno di essi appaia mai con la fisionomia di un altro. Un verso è migliore per il movimento dei piedi, e con le sue ali veloci, in volo leggero e silenzioso, è in grado di sfiorare appena il suolo; un altro invece sopporta inerte grandi pesi, procede con mille vani sforzi, rimanendo attardato. Ecco che nasce un altro stupendo verso dall'aspetto solenne e Venere gli rende volentieri onore in ogni sua parte; al contrario, un altro verso duro esibisce le sue membra sgraziate, il sopracciglio irsuto

e la coda tortuosa; è sgradevole nell'aspetto e ha, per giunta, un suono inquietante. In realtà questi vari tipi di versi non si danno senza una regola e senza una fondatezza; al contrario, ad ognuno di essi si deve riservare una forma, una posizione e un suono convenienti, con una scelta rigorosa delle relative soluzioni verbali», M. G. Vida, *L'Arte poetica*, introduzione, testo, traduzione e note a cura di R. Girardi, Adriatica Editrice, Bari 1982, iii, 370-384, pp. 184-187.

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

[4.14] *Al fin siam giunti… rimena*: V. Alfieri, *Oreste*, ii, 1, vv. 7-11.

[4.15] *Oggi a due lustri… sapea*: Ivi, vv. 11-24.

[4.18] *Strofio piangente… vento*: Ivi, vv. 24-30.

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

Capitolo V

[5.2] Riferimento fondamentale è la dottrina di Jacopo Stelli-

ni (1699-1770), professore di Etica e Morale presso l'Università di Padova, che, originariamente in latino, venne divulgata tramite le *Lettere Stelliniane* (1811), redatte da Luigi Mabil. All'interno del MS. XX. 42 (I), cc. 143-150, conservato presso la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, troviamo delle annotazioni di Salfi tratte da quest'opera, che vanno a confluire nella *Selva per la declamazione*. Il letterato cosentino si esprimeva in questi termini a proposito di Stellini: «Après les tentatives d'Hobbes et de tant d'autres, ce célèbre professeur de Padoue, dont les ouvrages sont plus vantés que connues, voulut donner à la morale la méthode et la forme de la physique expérimentale». F. S. SALFI, *Du Génie des Italiens, et de l'état actuel de leur littérature* cit., p. 522.

[5.4] Nel ripercorrere la genesi del linguaggio verbale, Salfi segue passo passo le riflessioni proposte da Condillac nell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, nel quale veniva sottolineata la natura del tutto istintiva dei primi suoni emessi tramite l'organo vocale, dettati dal bisogno contingente di comunicare i propri stati d'animo. L'impossibilità dei primi uomini di articolare parole complesse faceva sì che le forme embrionali di linguaggio che essi erano in grado di pronunciare assumessero valore polisemico. Condillac poneva il caso del suono *Ah!* che, a seconda dell'intonazione assegnatagli, poteva coprire da solo l'ampio repertorio delle passioni: «Or, les cris naturels introduisent nécessairement l'usage des inflexions violentes, puisque différents sentiments ont pour signe le même son varié sur différents tons. *Ah*, par exemple, selon la manière dont il est prononcé, exprime l'admiration, la douleur, le plaisir, la tristesse, la joie, la crainte, le dégoût, et presque tous les sentiments de l'âme» (É. BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* cit., p. 105). Queste teorie potevano così offrire a Salfi l'esempio di un tempo in cui la povertà del linguaggio non costituiva un limite per l'espressione della varietà del sentimento: tutto stava nel comprendere il potere della flessibilità del tono.

[5.5] *Aliud enim… obductum*: «L'ira, ad esempio, assumerà per manifestarsi un certo tono di voce acuto, agitato con continue interruzioni […]. Altro ancora è il tono della paura, basso, esitante, abbattuto

[…]. La violenza invece sarà espressa da un tono teso, impetuoso, incalzante come per un'esaltata solennità […]. Il piacere ne impiegherà uno scorrevole e lieve, rallegrato e sereno […]. Altro ancora sarà quello dello scoraggiamento, un po' solenne senza commiserazione e che proceda in modo uniforme e monotono». CICERONE, *De oratore*, Testo latino a fronte, traduzione e commento a cura di P. Li Causi, R. Marino, M. Formisano, introduzione di E. Romano, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2015, III, 58, 217-219, pp. 367-369.

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

[5.11] *Ed ei s'ergea… dispitto*: DANTE, *Inferno*, X, vv. 35-36. *Ma quell'altro… costa*: Ivi, vv. 73-75.

[5.12] *In sé raccolto… volto*: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, XI, 35. Così si esprime sull'autore del *Furioso* nel *Ristretto:* «Se i discorsi, se le azioni sono sempre appropriati allo stato ed al carattere dei personaggi, il colorito di una estrema freschezza, non è meno costantemente adattato ai quadri ed ai ritratti che gli delinea» (F. S. SALFI, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana* cit., I, p. 104).

[5.13] *Et vera… dea*: «e dal portamento si rivelò vera dea» (VIRGILIO, *Eneide* cit., I, v. 405, p. 225).

[5.14] *Questi parea… alta*: DANTE, *Inferno*, I, vv. 46-47. *Noi andavam co' passi lenti e scarsi*: ID., *Purgatorio*, XX, v. 16. *Dritto, si come andar vuolsi, rifemi…* Ivi, XIII, vv. 7-8.

[5.15] La rilevanza del volto nell'espressione delle passioni rappresentava un luogo comune della trattatistica teatrale. Si legga Riccoboni: «Oh! se agli occhi di tutte le persone / fosse appiccato un filo e si portasse / al punto ove lo sguardo si dispone! / A quai de' membri credi si attaccasse / la gomena formata? Solo al viso, / né altrove pensar già che terminasse». In L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa* cit., IV, vv. 16-21, p. 66. Diversi attori, a questo proposito, polemizzavano contro il pigmento della biacca, che cristallizzava i movimenti del volto: l'uso di una tale sostanza, infatti, «[…] assorbe la fisionomia, fa scomparire la preziosa mobilità dei muscoli e mette continuamente in contraddizione ciò che si sente con quanto

si vede». In H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale*, traduzione, introduzione e note di V. De Gregorio Cirillo, Acting Archives, Napoli 2014, p. 139. *Dominatur autem… verbis*: «Elemento sovrano è poi, più di ogni altro, il volto: è con questo che ci atteggiamo a supplici, a minacciosi, a concilianti, a tristi, a ilari, a fiduciosi, a umili: da questo pendono gli ascoltatori, a questo guardano, questo osservano anche prima che parliamo, con questo amiamo ed odiamo, con questo afferriamo moltissime cose, questo vale spesso più di ogni parola», Quintiliano, *Institutio oratoria* cit., xi, 3, 72, p. 571. *Divenni smorto… agghiaccia*: Dante, *Purgatorio*, ix, vv. 41-42. *S'egli ama bene… vede*: Id., *Paradiso*, xxiv, vv. 40-42. *E quel frustato… viso*: Id., *Inferno*, xviii, vv. 46-47.

[5.16] *Lo fiorentino… denti*: Ivi, viii, vv. 62-63. *E quando… fiacca*: Ivi, xii, vv. 14-15. *Ambo… morse*: T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, iv, i.

[5.17] *Diva… tenebat*: «Ma la dea ostile teneva gli occhi fissi al suolo» (Virgilio, *Eneide* cit., i, v. 482, p. 229).

[5.18] *Genti v'eran… sembianti*: Dante, *Inferno*, iv, vv. 112-113.

[5.19] *Allor con gli occhi… trassi*: Ivi, iii, vv. 79-81.

[5.20] *Che 'ntorno… ruote*: Ivi, v. 99.

[5.21] *Serenò allora… cielo*: T. Tasso, *Gerusalemme Liberata*, iv, lxxxiv.

[5.22] Una descrizione fisiologica del fenomeno della lacrimazione era stata offerta da Cartesio ne *Les passions de l'âme*, in cui specificava che i vapori contenuti negli occhi erano presenti anche negli altri organi del corpo, come testimonia l'esistenza del sudore (si vedano gli articoli cxxviii, cxxix, cxxx, cxxxi in R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., pp. 303-309). *Lo pianto stesso di pianger non lascia…* Dante, *Inferno*, xxxiii, vv. 94-96.

[5.23] *Profecto in oculis… vivi*: «[…] indubbiamente l'anima abita negli occhi. Brillano, si fanno acuti, si inumidiscono, si chiudono. Da essi scendono le lacrime della pietà; quando li baciamo ci sembra di toccare l'anima stessa; da loro scendono i rivi di pianto che bagnano il viso» (Plinio, *Storia naturale*, ii, *Antropologia e zoologia. Libri 7-11*, traduzioni e note di A. Borghini, E. Giannarelli, A. Marcone,

G. Ranucci, Testo originale a fronte, Einaudi, Torino 1983, XI, cap. 54, p. 615). A tale passaggio faceva allusione anche Engel: «È d'accordo con Le Brun oppure con Plinio il vecchio, secondo il quale il primato spetta all'occhio?» (J. J. ENGEL, *Lettere sulla mimica* cit., p. 372). *Perlocché non dee… oculis*: Lo stesso può dirsi dell'aneddoto tratto da Apuleio (*Metamorphoses*, X, 32): «Quando Apuleio descrive una rappresentazione pantomimica a cui aveva assistito a Corinto, che aveva per oggetto Paride sul monte Ida, e riferendosi alla dea dell'amore dice che ella spesse volte danzava con gli occhi» (J. J. ENGEL, *Lettere sulla mimica* cit., p. 466).

[5.24] *Con gli occhi… preferenza*: La trattazione delle passioni nella loro accezione fisica veniva tradotta da Le Brun in una serie di codici da applicare in pittura, atti a fissare i mutamenti al momento della manifestazione del sentimento. La pubblicazione era corredata di incisioni, in cui il volto si trovava inquadrato in una griglia. Aderendo alla classificazione cartesiana delle passioni e alla corrispondenza tra passione e azione, amplificava l'importanza che Cartesio aveva assegnato al volto, facendo risiedere il culmine dell'espressività nei movimenti delle sopracciglia, la parte del volto più vicina alla ghiandola pineale, situata al centro del cervello: «Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux». In C. LE BRUN, *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière* cit., pp. 19-20. Darren Gobert fa, tuttavia, notare come Le Brun traduca in termini prescrittivi ciò che Descartes esprimeva in termini descrittivi, costruendo dei paradigmi universali per le passioni, laddove invece il filosofo ne aveva sottolineato la soggettività, il loro mutare da individuo a individuo. Si veda R. D. GOBERT, *The mind-body stage: passion and interaction in the Cartesian theatre* cit., p. 85. *Gli occhi… sospiri*: DANTE, *Inferno*, VIII, vv. 118-119.

[5.25] *Alto terran… fronte*: La forma corretta del verso è: «Alte terrà lungo tempo le fronti» (DANTE, *Inferno*, VI, v. 70). *Dolcemente… fronte*: T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, I, LVIII.

[5.27] *Già mi sentia… paura*: Dante, *Inferno*, xxiii, vv. 19-20.

[5.28] *Capillos a fronte… terribilis*: «scrollare contro natura all'indietro i capelli per assumere un aspetto pauroso» (Quintiliano, *Institutio oratoria* cit., xi, 3, 160, p. 601).

[5.29] *Con le unghie… alto*: Dante, *Inferno*, ix, vv. 49-50. *Ossia che il cor… braccia*: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, ix, 76.

[5.30] *Mostrarti… dito*: Dante, *Inferno*, xxix, v. 26.

[5.31] «Souvenez-vous de quel air et de quel ton elle vous adressoit ce quatrième vers, avec une sorte de menace du doigt, qu'elle savait si bien annoblir». In M. F. Marchand Dumesnil, *Mémoires de M.lle Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hyppolite Clairon* cit., p. 141.

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

[5.33] *Saepe tacens… habet*: «spesso un viso che tace ha in sé voce e parole», Ovidio, *Ars amatoria*, in Id., *Opere*, vol. i, a cura di A. Della Casa, UTET, Torino 1982, i, v. 572, p. 523.

[5.34] *Io mi tacea…* distinto: DANTE, *Paradiso*, IV, vv. 10-11.

[5.35] *Volger Virgilio… taci*: DANTE, *Purgatorio*, XXI, vv. 103-104.

[5.36] *Stupida e fìssa… fati*: L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, VIII, 39.

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

Capitolo VI

[6.2] *e la sensazione si circoscrive… produrre*: Locke aveva individuato le due idee semplici di *piacere* e *dolore* nel *Saggio sull'intelletto umano* (1689), concependole come nozioni comprensibili solamente a livello empirico. Da esse derivano i concetti di bene o di male che siamo soliti attribuire a un oggetto: sono i «cardini intorno a cui ruotano le nostre passioni» (J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, Testo inglese a fronte, a cura di V. Cicero, M. G. D'Amico, introduzione di P. Emanuele, Bompiani, Milano 2004, II, XX, p. 409). A risentire dell'influsso di Locke fu Hume, che pubblicò il suo *Trattato sulla natura umana* nel 1738. Nel secondo libro dell'opera viene affrontata la questione delle passioni e vengono così riprese le idee di piacere e dolore, facendo discendere da esse le passioni dirette, ossia desiderio/avversione, angoscia/gioia, speranza/terrore, disperazione/fiducia, e la maggior parte delle passioni indirette (D. HUME, *Trattato sulla natura umana*, Testo inglese a fronte, Introduzione, traduzione, note e apparati di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano 2001, II, par. 276, p. 553). Tale concezione viene efficacemente sintetizzata da Francesco Soave (1743-1806), tra i più noti divulgatori in Italia dell'empirismo di Locke e del sensismo di Condillac: «Or l'atto di accorgerci di quella interna modificazione piacevole, o dispiacevole, da noi si dirà propriamente *sensazione*; e l'atto di accorgerci di

quella esterna rappresentazione si dirà in vece *percezione*. Al fiutar di una rosa pertanto diremo di aver la sensazione dell'odor suo, ed al mirarla di aver la percezione del suo colore, e della sua figura». F. Soave, *Istituzioni di logica, metafisica ed etica,* Dalla Stamperia della Biblioteca Analitica, Napoli 1819, I, p. 79.

[6.3] *Noi ne abbiamo… significante*: Nel trattato non mancano riferimenti a opere d'arte, indice della vasta cultura artistica di Salfi. Sull'argomento si veda E. Zinzi, *Francesco Saverio Salfi e la letteratura artistica. Primi appunti per una ricerca,* in *Francesco Saverio Salfi, un calabrese per l'Europa* cit., pp. 251-259.

[6.4] *E per tal ragione… generarli*: Salfi riprende da Engel la consapevolezza della difficoltà, per l'attore, di riprodurre sulla scena i gesti fisiologici. L'autore tedesco esprimeva infatti la sua diffidenza nei confronti della possibilità di evocare mentalmente immagini tali da sollecitare la riproduzione di quegli stessi indizi somatici, prendendo dunque le distanze dall'emozionalismo, nel cui filone si inserivano Riccoboni e Sainte-Albine: «I sentimenti veri si impossessano con troppa facilità del cuore e così facendo finiscono con l'inibire o falsare quelle espressioni che, nelle intenzioni dell'attore, avrebbero dovuto rafforzare» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 387).

[6.5] *ed i primi a spiegarsi… dipingono*: «I gesti analoghi traggono origine in parte dall'istinto dell'anima che tende a ricondurre, ad assimilare alle idee sensibili quelle che tali non sono e quindi a riprodurre figuratamente, per mezzo di immagini, i suoi effetti non immediatamente sensibili», ivi, p. 384.

[6.6] *Per lo qual magistero… pensiero*: L'analisi della gestualità tramite il ricorso alle figure retoriche era, come già accennato, presente anche in Engel, che allargava il circolo anche alla metonimia, alla sineddoche e all'ironia. Un esempio di uso metonimico del gesto veniva offerto dalla figura del servitore che, mentre allude alle potenziali percosse che riceverà dal padrone per le malefatte compiute, si tocca la schiena con la mano, mostrando «l'effetto in luogo della causa», ivi, p. 382.

[6.8] Nella descrizione della gestualità legata all'innamoramento

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

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

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

[6.12] L'esempio dell'uomo in fuga è presente anche in Engel: «È

dunque sbagliato il disegno di Lairesse che rappresenta un uomo che non è ben chiaro se sia già stato morso o stia per essere morso da un serpente; l'individuo in questione, che è in procinto di darsi alla fuga, tiene ancora il piede in terrà in prossimità del serpente, laddove quel piede dovrebbe essere immediatamente ritratto, come si ritrae il dito dalla fiamma quando ci si scotta», ivi, p. 421.

[6.15] «Se poi considera la gelosia dell'amore, allora si troverà dinanzi a un autentico Proteo che non ha mai una forma sua propria e che ad ogni istante ne assume una diversa. Otello infuria, piange, sogghigna, scruta diffidente, si lamenta, sviene, colpisce, uccide: queste sono tutte espressioni proprie della gelosia, eppure quanto sono infinitamente discordanti e multiformi! Quanto poco simili a se stesse ad ogni istante!» (ivi, pp. 436-437). La figura di Otello era già assunta come esempio da Home: «He is resolved to put her to death, but he will not shed her blood, not so much as ruffle her skin» (H. Home, *Elements of Criticism*, printed for A. Millar; and A. Kincaid and J. Bell, I, Edinburgh MDCCLXII, p. 178).

[6.20] *Au seul nom… colère*: P. Corneille, *Cinna*, I, 3, vv. 159-162.

[6.21] Salfi riporta le critiche mosse da Engel a Dorat che, ne *La déclamation théâtrale*, aveva fatto menzione della battuta pronunciata da Michel Baron, interprete di Cinna nell'omonima tragedia: «Et dans un même instant, par un effet contraire, sachez pâlir d'horreur et rougir de colère». C.-J. Dorat, *La déclamation théâtrale, poème didactique en quatre chants, précédé d'un discours, et de notions historiques sur la danse*, Nouvelle Édition, Sébastien Jorry, Paris 1767, I, p. 71. Parlando dei congiurati che muovevano contro Augusto, egli aveva saputo far succedere al pallore dettato dal terrore il rossore mosso della collera, espressioni utilizzate in funzione analogica per dipingere lo stato emotivo dei congiurati. Engel aveva rilevato l'impossibilità, da parte del corpo, di passare così rapidamente da una passione all'altra. In primo luogo, questo passaggio risultava ostacolato dal trucco dell'attore; inoltre, anche nel caso in cui Baron vi fosse riuscito, la scelta sarebbe stata inappropriata, essendo la speranza il sentimento dominante da trasmettere: «Non vuole

infonderle nell'anima speranza e coraggio? E non è egli stesso pieno di speranza e di coraggio? Come potevano permettere questi sentimenti che nella sua anima quelli opposti della collera e dell'orrore raggiungessero una potenza tale da manifestarsi così rapidamente e attraverso i loro effetti più violenti?» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., pp. 481-482). Salfi in questo caso sembra prendere le parti di Dorat nell'apprezzamento della *performance* di Baron; sottolinea, tuttavia, come il problema sarebbe stato facilmente arginabile facendo coesistere gesti analoghi, aventi per referenti la collera e il terrore dei congiurati, e gesti cooperativi, volti a comunicare a Emilia il sentimento di speranza che lo animava.

[6.22] *Ed ecco perché Quintiliano… Gavio*: «Ad esempio, nella frase già citata "Stette, calzato di sandali, il pretore del popolo romano", non è necessario rappresentare il piegarsi di Verre sulla donnetta, né nell'altra "era percorso a morte in mezzo al foro di Messina" occorre torcere i fianchi, come suole accadere a chi è fustigato […]». Quintiliano, *Institutio oratoria* cit., xi, 3, 90, pp. 576-577. Si veda quanto affermato da Engel: «Dunque ciò che Quintiliano vuole vedere rappresentati sul pulpito e sulle scene non sono gli oggetti esterni sensibili di cui stiamo parlando, né i sentimenti altrui, da cui scaturisce il nostro particolare sentimento, bensì proprio il nostro sentimento attuale, o per dirla altrimenti: Quintiliano non vuole che si rappresentino sensibilmente gli oggetti a cui pensiamo, bensì i sentimenti che proviamo mentre pensiamo a questi oggetti» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 480).

Capitolo VII

[7.1] La scelta di Salfi di conferire un ruolo visibilmente prioritario al gesto piuttosto che alla pronunciazione vocale si lega alla volontà di stabilire dei precetti solidi per insegnare il mestiere dell'attore. Imitare i gesti dell'innamorato consentiva di inscenare la parte dell'innamorato anche a chi non fosse penetrato dal sentimento amoroso; conoscere le reazioni somatiche della collera

e saperle riprodurre significava non affidare la messa in scena a sentimenti effimeri, che potevano fare il successo di una recita, ma condannare al fallimento la successiva e che, soprattutto, dipendevano dal genio dell'attore. Questa impostazione, già largamente adottata nella trattatistica teatrale tedesca (Lessing, Engel), risente del pensiero di Edmund Burke, autore del volume *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful* (1757), la cui recensione, scritta da Mendelssohn, comparve tra le pagine della «Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste» nel 1758. La rivista era frutto della collaborazione, oltre che di Mendelssohn, anche di Nicolai e Lessing. Nella quarta sezione dell'opera Burke evidenziava la stretta interdipendenza che lega corpo e anima. Da questo ne consegue che il corpo, spinto per qualche ragione a un certo movimento, può provocare il prorompere di una passione analoga nell'anima, allo stesso modo con cui un'emozione interna crea un corrispettivo sul piano somatico. Burke, in questo modo, apriva la strada a quanti, nell'ambito della trattatistica teatrale, avrebbero sostenuto la possibilità di ricreare le passioni sulla scena, mimandone solamente i segni fisici, legittimando così in termini filosofici la possibilità dell'antiemozionalismo.

[7.2] *omnis enim motus… plus*: «Infatti ogni emozione ha ricevuto dalla natura come un'espressione del volto, un suono e un gesto; ogni parte del corpo dell'uomo, ogni espressione del suo viso e il suono di ogni sua parola, come le corde della lira, producono un suono corrispondente all'emozione che li tocca» (Cicerone, *De oratore* cit., III, 57, 216, p. 367).

[7.3] Anche Engel aveva preso le distanze dalla figura del filosofo: «L'analista di mimica che ha a che fare esclusivamente con le manifestazioni esteriori delle passioni, non deve in generale seguire troppo da presso il filosofo né conformarsi troppo scrupolosamente alle sue spiegazioni e partizioni. Perché per il filosofo c'è unità, laddove per l'analista di mimica c'è molteplicità». In J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 435. Evidente la ripresa di un'espressione cartesiana: «[…] il mio scopo non era spiegare le Passioni come Oratore, e neanche come Filosofo morale, ma solo come Fisico», R.

DESCARTES, *Risposta alla seconda lettera*, in ID., *Le passioni dell'anima* cit., p. 111). Si veda anche quanto scritto nelle *Lettere stelliniane*: «Mi guardi il cielo dell'inselvarmi nella molteplice divisione degli affetti proposta dai filosofi. È impossibile noverarli tutti, non che ridurli a certe classi, varii tanto, quanto sono varii gli oggetti che li destano, la costituzione dell'animo che vi è commosso, varie e pressoché infinite le maniere con cui possono gli uni cogli altri rimescolarsi e confondersi» (L. MABIL, *Lettere stelliniane e prospetto della dottrina stelliniana intorno all'origine e al progresso dei costumi del Cav. Luigi Mabil*, Coi tipi della Minerva, Padova 1832, p. 87).

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

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

[7.7] *pigrizia od ignavia*: L'introduzione della pigrizia all'interno del sistema delle passioni rappresenta un'innovazione rispetto alla tassonomia elaborata da Cartesio. Il fatto che Salfi la inserisca tra le passioni potrebbe sembrare una contraddizione, visto che precedentemente aveva sottolineato come lo stato passionale si connoti come violento e straordinario. Tuttavia, anche la pigrizia può assumere i tratti di un atteggiamento ostinato, di un volontario rifiuto di ogni impulso all'azione. Già Engel aveva tratteggiato le caratteristiche del pigro, individuando come emblematici: «una testa che non si tiene retta sulla cervice, ma ricade avanti sul petto; le labbra dischiuse che lasciano cadere il mento; gli occhi con la pupilla per metà nascosta dalle palpebre; le ginocchia piegate; il ventre sporgente; i piedi rivolti verso l'interno; le mani conficcate nelle tasche o addirittura le braccia

che ricadono penzoloni» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 391). *Là ci traemmo… valente*: Dante, *Purgatorio*, iv, vv. 107-108.

[7.8] *Gli atti suoi pigri… riso*: Ivi, vv. 121-122.

[7.11] Cartesio faceva discendere questa immobilità dal fatto che gli spiriti, tutti rivolti verso il luogo che conserva l'impressione dell'oggetto, non riescono ad arrivare ai muscoli che danno l'impulso al movimento. Si veda R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., lxxiii, p. 225.

[7.12] *Ma prima di determinarci… affetti*: Come afferma Engel, «Così come l'intelletto, quando in luogo di un'idea che considera alla stregua di una verità e in cui si è acquietato, deve accogliere un'idea totalmente opposta, deve necessariamente passare prima attraverso il dubbio; analogamente il cuore, dovendo improvvisamente trascorrere dalla quiete a una qualunque data passione, deve necessariamente prima attraversare uno stato di confusione». J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 551. *E quale è quei… si tolle*: Dante, *Inferno*, ii, vv. 37-39.

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

[7.14] *Apparecchiava a sostener… non erra*: Dante, *Inferno*, ii, v. 4.

[7.15] Questa inclinazione verso il basso veniva ravvisata anche da Le Brun a proposito delle sopracciglia e dei lati della bocca: «Cet abaissement de sourcils et de la bouche marque la soumission et le respect que l'âme a pour un objet qu'elle croit au dessus d'elle». In C. Le Brun, *Conférence de M. Le Brun, sur l'expression générale et particulière* cit., p. 5.

[7.17] Per usare una terminologia propria della semiotica teatrale, potremmo parlare, a proposito dell'amore, di *deissi prossimale*, ossia di un movimento di avvicinamento verso il corpo dell'altro (K. Elam, *Semiotica del teatro*, trad. di F. Cioni, Il Mulino, Bologna 2004, p. 78). L'innamorato si serve di una gestualità di natura deittica anche quando l'oggetto dell'amore è assente e, dunque, in

quel caso, è opportuno parlare di *deissi orientata verso il fantasma* (ivi, p. 149). Il corpo si atteggia come se l'amato fosse lì in quel momento, e dunque non solo il pensiero, ma anche gli organi del corpo sviluppano una particolare tensione. Cartesio faceva risalire questa attitudine fisica al movimento degli spiriti, che sollecita l'anima «a unirsi volontariamente agli oggetti che sembrano esserle convenienti» (R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., lxxix, p. 233). Engel tratteggiava questo atteggiamento offrendo come esempio la postura di Giulietta nella messa in scena di Friedrich Wilhelm Gotter: «Prendiamo in esame, se le va, un altro più nobile esempio! Si figuri Giulietta – nell'opera di Gotter e Benda – che mentre aspetta Romeo esclama: "Ascolta! Un passo!". Che atteggiamento crede che assumerà Giulietta in questo momento? Sicuramente quello che mi accingo a descriverle: tenderà l'orecchio insieme a tutto il corpo – che non osa muovere di un passo per timore di non riuscire a sentire più quel suono – nella direzione da cui proviene il rumore» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 418).

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

[7.20] *Spesso diventa… Cicerone*: Cicerone, *Tuscolane*, iv, 13.

[7.21] *Le guance discolorate*: Il pallore del volto veniva individuato come tratto caratteristico già in R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., art. cxvi, p. 287. *Tale è per l'ordinario la situazione di Fedra, di Saulle e di Mirra*: Guardando alla *Mirra* alfieriana, sin dal primo atto le forme della malinconia si manifestano nei termini osservati. Riportiamo qui le parole pronunciate dalla madre per descrivere il sentimento di cui Mirra è preda: «Cecri. […] una muta, una ostinata ed alta / Malinconia mortale appanna in lei / Quel sì vivido sguardo: e, piangesse ella!… / Ma, innanzi a me, tacita stassi; e sempre / Pregno ha di pianto, e asciutto sempre ha

il ciglio. / E invan l'abbraccio; e le chieggo, e richieggio, / Invano ognor, che il suo dolor mi sveli: / Niega ella il duol; mentre di giorno in giorno / Io dal dolor strugger la veggio» (V. Alfieri, *Mirra*, I, 1, vv. 14-22). Gli elementi caratteristici sono dunque quelli dell'ostinato mutismo, l'inclinazione al pianto, il rifiuto del confronto con l'altro, come testimoniano anche le parole del futuro sposo Peréo, che evidenzia anche il languore e il pallore del volte: «Pereo: [...] in volto / D'alto pallor si pinge; de' begli occhi / Dono a me mai non fa; dubbj, interrotti, / E pochi accenti in mortal gelo involti / Muove; nel suolo le pupille, sempre / Di pianto pregne, affigge; in doglia orrenda / Sepolta è l'alma; illanguidito il fiore / Di sua beltà divina: – ecco il suo stato» (ivi, II, 1, vv. 42-49). A proposito delle manifestazioni di tristezza nella *Fedra* raciniana, si riporta qui un passo in cui la sposa di Teseo descrive il suo stato e la passione che la opprime: «Phèdre. Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne. / Mes yeux sont éblouis du jour que je revois, / Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi». J. Racine, *Phèdre*, I, 3, vv. 154-156. Ritroviamo dunque la spossatezza del corpo e la conseguente impossibilità di movimento, combinati con l'elemento del pianto («Et mes yeux malgré moi se remplissent des pleurs»).

[7.22] *In generale esso desidera… persona*: In questo caso la deissi è di tipo *distale* (K. Elam, *Semiotica del teatro* cit., p. 78), in quanto tutti gli organi del corpo, in un atteggiamento di rifiuto per un oggetto o un individuo, presente o assente che sia, sono in posizione di allontanamento. Cartesio sottolineava come questa aspirazione alla separazione fosse dettata dal movimento degli spiriti, che sollecita l'anima ad allontanarsi dagli oggetti percepiti come nocivi (R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., LXXIX, p. 233).

[7.24] *L'orgoglio in modo particolare… quaggiù*: Significativo, a proposito dell'orgoglio, l'aneddoto raccontato da Engel: «Ekhof, già incurvato dall'età, non dimenticava mai quando interpretava personaggi orgogliosi, ciò che il carattere del personaggio esigeva; ancora dietro le quinte, fintantoché l'occhio dello spettatore riusciva a scorgerlo, teneva la cervice ritta; quindi tornava improvvisamente ad essere l'ometto gobbo e raggrinzito che era e che tutto si sarebbe

pensato potesse essere fuorché un attore». J. J. ENGEL, *Lettere sulla mimica* cit., p. 461.

[7.25] *Flagrant et micant… intumescentium*: «gli occhi fiammeggiano e scintillano, su tutto il viso un forte rossore per il ribollir su del sangue dal profondo del petto, le labbra tremano, i denti si serrano, i capelli si drizzano irti; innaturale e ridotto a un sibilo il respiro, il rumore delle articolazioni che si storcono automaticamente, un gemere e mugghiare e un parlare spezzato da suoni pronunciati poco distintamente, e un battere le mani l'una contro l'altra più e più volte, e un pestare i piedi a terra, e il corpo tutto in presa alla furia e nell'atto di lanciare le sue violente minacce d'ira, la faccia ributtante a vedersi e orribile di chi si sfigura e si gonfia». In SENECA, *De ira*, in ID., *Dialoghi*, a cura di P. Ramondetti, UTET, Torino 1999, I, 4, p. 223. *Non avea… fermo:* DANTE, *Inferno*, VI, v. 24.

[7.26] *Ubi veementi… homines*: «Ma quando la mente è commossa da più violento terrore, vediamo l'anima tutta consentire attraverso le membra, e sudore quindi e pallore affiorare per tutto il corpo, e incepparsi la lingua e la voce languire, oscurarsi gli occhi, ronzare le orecchie, mancar le ginocchia, infine per il terrore dell'animo vediamo spesso crollare gli uomini». LUCREZIO, *La natura*, a cura di A. Fellin, UTET, Torino 1997, III, vv. 152-158, p. 209.

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

[7.28] *Quivi sospiri… spira*: DANTE, *Inferno*, III, vv. 22-30. *Ma quell'anime… nascimenti*: Ivi, vv. 100-105.

[7.29] Il Conte Ugolino veniva menzionato come rappresentante della disperazione anche in Engel: «[…] se osserviamo la nota stampa inglese che ritrae Ugolino, emaciato e mezzo morto dalla

fame, nessuno potrà negare che quella è l'espressione della disperazione, ma lo è altrettanto il ritratto di un suicida tratteggiato da Da Vinci: e tuttavia non è possibile individuare la sia pur minima somiglianza tra i due, né nell'espressione del volto né nella postura». In J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 438. La stampa a cui fa riferimento è opera di Joshua Reynolds. *Disperato dolor… preme*: Dante, *Inferno*, xiii, v. 5.

[7.30] *Ambo le mani… morse*: La citazione dantesca corretta è: «ambo le man per lo dolor mi morsi» (Dante, *Inferno*, xiii, v. 58). Salfi cita in realtà un'espressione ricavata da Tasso (*Gerusalemme Liberata*, iv, 1).

[7.31] *Già cieco a brancolar… forti*: Dante, *Inferno*, xxxiii, vv. 73-78.

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

Capitolo VIII

[8.3] *Leonardo da Vinci… particolari*: G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura scultura ed architettura*, presso Saverio Del Monte, Roma 1844, I, 2, I, p. 176. *Si narra che il marchese di Liveri… naturali*: Domenico Barone, marchese di Liveri (1685-1757), dopo alcune esperienze da attore dilettante in seno al Collegio gesuitico dei Nobili, aveva cominciato a far rappresentare le sue commedie da compagnie di filodrammatici nel suo palazzo. Era poi diventato il commediografo prediletto del teatro di corte di Carlo di Borbone e ispettore al Teatro San Carlo. Salfi parla delle sue messe in scena nel *Saggio storico-critico della commedia italiana*: «Si vedevano a un tempo diversi gruppi di persone, ciascuno occupato esclusivamente de' suoi negozii particolari. Diderot tentò poscia di mettere in voga alcune di tali pratiche; ed a lui fu attribuito da taluni una parte di quella gloria che al Liveri era principalmente dovuta» (F. S. Salfi, *Saggio storico-critico della commedia italiana* cit., p. 42). Particolare rilievo veniva assegnato alla sua "arte di rappresentare", ossia all'attenzione da lui prestata alla gestualità degli attori e alla concertazione delle scene, che si sviluppavano su più piani simultanei. Questo faceva di Domenico Barone un precursore delle tecniche utilizzate da Goldoni e Diderot, che infatti lo citano, l'uno nella prefazione al *Filosofo inglese*, l'altro nel *Paradoxe sur le comédien*. Per un approfondimento sulla figura di Domenico Barone, si veda F. Cotticelli, *Intorno al Liveri e a Partenio*, in D. L. Barone, *Il Partenio*, a cura di F. Cotticelli, lineadacqua edizioni, Venezia 2016, pp. 9-19.

[8.4] L'insistenza sull'influenza che il carattere nazionale aveva sullo sviluppo delle diverse letterature era un motivo chiave dell'opera *De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales* di Madame de Staël, citata da Salfi nella *Selva per la declamazione* (Ms. XX. 43 (II), c. 122*v*), dove viene riportato il seguente passo: «Les italiens ont de l'invention dans les sujets, et de l'éclat dans les expressions, mais les personnages qu'ils peignent ne sont point caractérisés de manière à laisser des profondes traces, et les douleurs qu'ils représentent arrachent peu des larmes». G. de Staël-Holstein,

De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales, in Ead., *Œuvres complètes*, IV, Louis Hauman & C., Bruxelles MDCCXXX, p. 176.

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

[8.7] *Descartes aveva osservato… riso*: «Come il Riso non è mai provocato dalle più grandi gioie, così le lacrime non provengono da una profonda Tristezza, ma soltanto da quella modesta e accompagnata o seguita da qualche sentimento d'Amore, o anche di Gioia» (R. Descartes, *Le passioni dell'anima* cit., art. CXXVIII, pp. 303-305).

[8.8] *Ond'è che l'influenza… appartengono*: Il modello del cortigiano prospettato dalla trattatistica cinquecentesca, in particolare da *Il Libro del Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione, apriva la strada a un parallelo con l'arte della recitazione: alla scena teatrale si sostituiva quella della società, dove le virtù sovrane sono *grazia* e *sprezzatura*. Come scrive Castiglione, «Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regola universalissima, la quale mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e ciò è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi» (B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, introduzione

di A. Quondam, note di N. Longo, Garzanti, Milano 2006, XXVI, pp. 59-60). Le indicazioni di Castiglione risultano ben lontane dalla spontaneità nell'espressione ricercata da Salfi. A questo proposito si legga C. VICENTINI, *La recitazione negli esperimenti umanistici e nelle rappresentazioni di corte* in ID., *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* cit., pp. 70-75.

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

[8.17] *Oltre che per quanto perfetta… affatto*: «La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile. Allo stesso modo anche la poesia può utilizzare nelle proprie imitazioni progressive solo un'unica qualità dei corpi, e deve pertanto scegliere quella che suscita la più sensibile immagine del corpo dal punto di vista di cui si serve». G. E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, consulenza per le fonti classiche di G. Spatafora, Aesthetica, Palermo 2007, p. 63.

[8.18] *Io non so se Timante… espressione*: Il Sacrificio di Ifigenia rappresentato da Timante veniva menzionato anche da *Lelio* nel *Dell'arte rappresentativa*, assurgendo a esempio di come fosse possibile individualizzare la passione a seconda del soggetto («In cento un sol dolor vario pingesti»). In L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa* cit., IV, v. 63, p. 67. In Lessing il dipinto si ergeva a emblema dell'impossibilità di rappresentare con le immagini la forza brutale di certi sentimenti umani: «Egli [Timante] sapeva che lo strazio che si addiceva ad Agamennone in qualità di padre si manifesta con stravolgimenti del volto che sono comunque brutti. […] Ciò

che non poteva dipingere, lo lasciò indovinare. In breve, questo nascondimento è un sacrificio che l'artista fece alla bellezza». G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., p. 28.

Capitolo IX

[9.1] *e si è detto e si dice… natura*: La nozione di bella natura ricopriva un ruolo fondante nell'estetica di Batteux, che la distingueva dalla natura realisticamente intesa: «[…] se le arti sono imitatrici della natura, l'imitazione deve essere saggia ed illuminante, tale che non copi servilmente, ma che scegliendo gli oggetti ed i tratti, li presenti con tutta la perfezione di cui sono suscettibili. In breve, un'imitazione in cui si veda la natura non come essa è in se stessa, ma quale potrebbe essere, come potrebbe essere concepita mediante lo spirito». C. Batteux, *Le Belle arti ricondotte a unico principio* cit., p. 39.

[9.5] *E con l'andare… tardo*: F. Petrarca, *Come 'l candido pie' per l'erba fresca*, in Id., *Canzoniere*, clxv, vv. 9-11.

[9.6] *Avea piacevol viso… ave*: L. Ariosto, *Orlando Furioso*, xiv, 87.

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

[9.9] Salfi, nel suo eclettismo nell'utilizzo delle fonti, mostra talvolta delle contraddizioni. Egli riprende infatti da Lessing la menzione dei gladiatori e della loro morte dignitosa che suscitava interesse nel pubblico ma, nel paragonarli alla dignità tenuta da Aiace, Filottete ed Ercole in preda al dolore, diverge dal critico tedesco. Per Lessing nella bella morte dei gladiatori interviene l'arte, che «[…] doveva insegnare a nascondere ogni sensazione», mentre

negli eroi tragici ad agire è la "semplice natura", che permette loro di esprimere umanamente le passioni (G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., p. 36). I due piani trovano invece convergenza in Salfi, di certo poco incline a trasporre sulla scena le grida di dolore di Filottete, come avrebbe voluto la tragedia sofoclea.

[9.10] Salfi fa qui riferimento alle indicazioni contenute ne l'*Arte del teatro* di François Riccoboni e ne *L'analisi della bellezza* (1753) di William Hogarth. Si veda a questo proposito la critica fatta da Engel a Löwen in J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., pp. 377-378.

[9.11] Secondo Salfi le linee non devono essere scelte per la grazia del movimento che esprimono, ma per la loro capacità di resa verosimile dell'espressione. Da qui deriva la critica mossa a François Riccoboni, che aveva fissato delle regole per l'acquisizione di un movimento aggraziato, ma inadeguate ad esprimere una specifica passione. I movimenti descritti da Riccoboni *fils* non appaiono tanto diversi da quelli di un ballerino, più interessato a far risaltare la propria figura, piuttosto che alla verosimiglianza scenica. A proposito della posizione delle braccia, ad esempio, afferma: «Perché il movimento del braccio sia dolce ecco la regola che si deve osservare. Quando se ne vuole alzare uno, bisogna che la parte superiore, cioè quella compresa tra la spalla e il gomito, si distacchi per prima dal corpo e che conduca con sé le altre due, che devono prendere forza per muoversi solo successivamente, e senza troppa precipitazione», F. A. V. Riccoboni, *L'Arte del teatro* cit., p. 173. Riccoboni, dunque, non offre dei modelli specifici per ogni passione, ma dei paradigmi generali da osservare. Lo stesso aveva fatto Hogarth nelle sue indicazioni date ai pittori ne *L'analisi della bellezza*, in cui aveva riflettuto sul maggior o minor concorso che i vari tipi di linee potevano apportare alla bellezza di un dipinto: dalle linee rette, «le meno ornamentali», passando per le curve, quelle composte, le ondeggianti fino a giungere alla linea serpentina, che è la linea per eccellenza della bellezza (W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, a cura di M. C. Laudando, presentazione di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo 1999, p. 67). Dal pittore inglese Salfi poteva trarre l'idea che «[…] tutti i movimenti sono linee» (ivi, p. 126), ma non poteva sotto-

stare ai paradigmi che Hogarth sosteneva applicabili anche all'arte attoriale (ivi, p. 132).

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

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

Capitolo X

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

[10.4] *Il suo fine proprio... conveniente*: Il tema dell'illusione era evocato anche in apertura al *Laocoonte* di Lessing, dove, a proposito della pittura e della poesia, si affermava: «Entrambe [...] ci rappresentano oggetti assenti come se fossero presenti, la parvenza come realtà; entrambe ci illudono, e l'illusione di entrambe piace». G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., p. 21. Appare chiaro come la declamazione, rispetto alle due arti sopraelencate, rappresenti uno sviluppo succes-

sivo, in quanto all'assenza sostituisce la presenza tramite l'esposizione dei corpi sulla scena.

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

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

[10.7] *e finanche la musica… maneggevoli*: Engel giudicava la musica, nell'accezione che ad essa davano gli antichi, come arte all'incrocio tra il tempo e lo spazio, e per questa ragione la poneva a modello per l'attore che dovesse imparare a passare da un tono all'altro: «Se lei pone a confronto le summenzionate belle arti, allora riconoscerà subito che nell'antico concetto di musica si trovavano riuniti i due contrassegni essenziali: l'energico, ossia operante nello spazio; e il sensibile. Dal

primo erano escluse tutte le arti rappresentative, tutte le arti operanti nello spazio; dal secondo la poesia, in quanto essa si rivolge non solo ai sensi, bensì alla fantasia, e alle restanti forze interiori dell'anima». J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 507.

[10.8] Nel *Laocoonte* lo statuto della declamazione appare incerto: «Il dramma, che è destinato alla pittura vivente dell'attore, forse dovrebbe anch'esso attenersi alle leggi della pittura materiale» (G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., p. 32). Tuttavia, procedendo nella riflessione, Lessing non nega la possibilità, per l'attore, di spingersi laddove solo la poesia può farlo, a seconda del talento individuale dell'interprete: «Io non oso né affermare né negare che l'attore possa portare le grida e le convulsioni del dolore fino a creare un'illusione. Se trovassi che i nostri attori non ci riescono, dovrei prima sapere se non ci sia neppure capace uno come Garrick» (ivi, p. 37). Nella *Drammaturgia d'Amburgo* la declamazione viene invece posta all'incrocio tra le arti spaziali e quelle temporali: «L'arte dell'attore tiene qui una via di mezzo tra le arti figurative e la poesia; come "pittura visibile" [*sichtbare Malerei*], la sua legge suprema deve essere naturalmente la bellezza; ma come "pittura effimera" [*transitorische Malerei*], essa non ha sempre bisogno di dare alle sue posizioni quella calma che rende così imponenti le antiche opere d'arte. Essa può e deve assai spesso permettersi l'impeto selvaggio di un Tempesta o l'audacia sfrontata di un Bernini […] ma essa non deve indugiarvi troppo, quanto piuttosto prepararle a poco a poco attraverso i movimenti precedenti e a poco a poco discioglierle di nuovo attraverso i susseguenti. […] Poiché essa è, sì, poesia muta, ma tale che si deve rendere comprensibile immediatamente ai nostri occhi» (G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* cit., p. 34)

[10.9] Salfi si interroga su quale sia l'estensione del campo del rappresentabile in relazione all'arte della declamazione. La teoria estetica lessinghiana aveva messo in crisi l'estetica di Batteux che, ne *Le Belle Arti ricondotte a unico principio*, accomunava le Belle Arti nel loro oggetto di mimesi, ossia la bella natura. Al contrario, Lessing scardinava questa unione, sottolineando come quanto era concesso rappresentare all'una, non lo era all'altra. Se nel gruppo scultoreo

del *Laocoonte* le grida si tramutano in stoica accettazione del dolore, perché la bocca spalancata nega la legge suprema della bellezza, al contrario lo stesso soggetto, in sede di poesia drammatica, avrebbe richiesto una diversa modalità rappresentativa: «Tra i drammi perduti di Sofocle si trova persino un Laocoonte. Se solo il destino ce l'avesse concesso. Dai brevi accenni che ne fanno i grammatici non si riesce a dedurre come il poeta abbia trattato questo argomento. Tuttavia sono certo che egli non avrà rappresentato Laocoonte più stoico di Filottetete e di Ercole. Lo stoicismo è antiteatrale; e la nostra compassione è sempre commisurata alla sofferenza che l'oggetto del nostro interesse esprime» (G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., p. 25). Su tale questione il punto di vista di Salfi diverge da quello di Lessing: il modello di attore da lui proposto deve arrestarsi prima di varcare le soglie del deforme e del disgustoso, categorie verso le quali si apriva l'estetica lessinghiana, se utilizzate in funzione dell'evocazione del terribile e del ridicolo (si veda G. E. Lessing, *Laocoonte* cit., pp. 94-99). Il trattato salfiano resta invece vicino a un'estetica più tradizionale, come lo era quella del Riccoboni del *Dell'arte rappresentativa*, fondata sul rispetto delle *bienséances.*

[10.10] *Quodcunque ostendis… odi*: «Qualunque cosa tu mostri a me in siffatto modo non ottiene la mia fede e mi ripugna», Orazio, *Arte poetica*, in Id., *Le opere*, a cura di T. Colamarino, D. Bo, UTET, Torino 1969, v. 188, pp. 545-547.

[10.12] *Io dico dunque… secolo*: Fu per compiacere il gusto del popolo inglese contemporaneo che i drammaturghi inglesi, come osserva Luigi Riccoboni, «[…] ont ensanglanté la scène audelà de l'imagination […]» (L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe. Avec les Pensées sur la déclamation* cit., par. 6.27).

Capitolo XI

[11.2] *Sed sunt quidam… videantur*: «ma ci sono persone che hanno una lingua così impacciata, una voce così sgradevole, un

modo di atteggiare il viso e di muoversi così rozzo e inurbano che, anche se sono intellettualmente dotate e conoscono la tecnica della retorica, non potranno mai essere inserite nel novero dei veri oratori. Al contrario, ve ne sono altre che sono così dotate di quelle stesse qualità, così benevolente fornite dalla natura di doni da sembrare, più che comuni mortali, esseri plasmati da una qualche entità divina». Cicerone, *De oratore* cit., I, 25, 115, p. 49.

[11.3] *Tale era l'espressione… moto*: Senofonte, *Memorabili*, III, X, 6-8.

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

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

[11.8] Evidente l'eco delle riflessioni esposte da Sainte-Albine, che faceva leva sul *feu* dell'attore, mosso dal calore dal sentimento: «La prima regola è muovere l'uditorio, e a teatro la recitazione fredda è sempre la più difettosa» (P. R. DE SAINTE-ALBINE, *L'attore* cit., p. 288).

[11.10] L'autore del *Della declamazione* è ben lontano dall'affidare il successo di una *performance* al solo travolgimento emotivo dell'attore, e dunque sottolinea come a questa propensione naturale debba accompagnarsi lo studio, in grado di perfezionare la natura attraverso l'arte. Il massimo picco del genio coincide con il momento in cui l'attore richiede maggior supporto da parte dell'arte, che deve intervenire razionalizzando questo furore divampante.

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

[11.13] *Veux-tu donc savoir… sentir*: J. J. ROUSSEAU, *Génie*, in ID., *Dictionnaire de musique* cit., pp. 230-231. *Ed era di tempra… faut*: L'aneddoto sull'attrice è riportato in D'HANNETAIRE, *Observations sur l'art du comédien* cit., p. 93.

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

Capitolo XII

[12.2] L'ossessione di Salfi per il genere tragico è viva sin dagli anni napoletani, quando, in una lettera datata al 9 agosto 1792, scriveva a Luigi Serio, censore dei teatri di Napoli: «Maledetto questo coturno, che sono entrato in impegno di volermi calzare. Non vi è tempo, non vi è destrezza, che basti. Sacrifico i giorni, le veglie, la mia salute, me stesso ad un'opera tanto difficile; ed il frutto che finalmente ne colgo, si riduce ad una ragionata disperazione di giungere a quello scopo, a cui miro», in *Salfi tra Napoli e Parigi. Carteggio 1792-1832* cit., p. 109. Il contesto è quello della scrittura di una tragedia di soggetto "barbaro" andata perduta, ambientata al tempo delle faide tra Napoli e Benevento. Dalle sue parole emerge la forza totalizzante che lo spinge al lavoro sul tragico, dettata dalla volontà di portare sulla scena quella ferocia nei caratteri e nelle passioni che il genere richiede, nell'idea che «[...] ogni tempo ed ogni paese possa aver degli uomini capaci di grandi passioni, e quindi di grandi delitti, e talvolta ancora di grandi virtù» (ivi, p. 110). Un elemento da non sottovalutare è il fatto che il trattato di Salfi si rivolga all'attore tragico, proprio quando cominciava ad affermarsi una generazione di attori, nati in seno al dilettantismo, che aveva acquisito una particolare vocazione al tragico in virtù di anni di messe in scena del repertorio alfieriano, tra i quali spiccano Antonio Morrocchesi e Paolo Belli Blanes.

[12.4] Una posizione simile, di difesa della nobiltà tradizionale del genere tragico, era stata assunta anche da Luigi Riccoboni e dalla sua consorte, Elena Balletti, che avevano rivolto aspre critiche contro lo stile recitativo troppo realistico di Baron. Riccoboni adombrava la sua figura nei seguenti versi: «Su le ginocchia il re (stando a sedere) / i gomiti appoggiava, e le mascelle / in fra le mani si vedea tenere» (L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* cit., III, vv. 91-93, p. 63). La Balletti ne parlava diffusamente nella lettera ad Antonio Conti: «Nel resto poi (sia detto però con quel rispetto che merita la riputazione di un sì grand'uomo) trovai la maniera di Monsieur Baron sempre vera e naturale al certo; ma come che la natura non è sempre bella, né ogni verità convenevole sul teatro, parvemi qualche volta non in

tutto confacente al soggetto. È senza contraddizione che l'eroe della tragedia, essendo uomo, non deve scostarsi dalla natura; ma è ben anche vero che la grandezza delle azioni e l'altezza della nascita o del grado de' tragici eroi addimanda una natura maestosa e degna». E. V. Balletti Riccoboni, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo viniziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie franzesi*, a cura di V. Gallo, «Les savoirs des acteurs italiens», 2006, p. 7, https://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/les-savoirs-des-acteurs-italiens (url consultato il 10/06/2024).

[12.5] *Omnibus barbaris… est*: «tutti i barbari infatti hanno un senso di venerazione davanti ad una statura imponente e non ritengono capaci di grandi opere se non quelli che la natura s'è degnata di dotare di uno straordinario aspetto» (Curzio Rufo, *Storie di Alessandro Magno*, a cura di A. Giacone, con un'appendice di O. Botto, UTET, Torino 1977, vi, 5, 29, p. 335). *Urget presentia Turni*: «spinti dalla presenza di Turno», Virgilio, *Eneide* cit., ix, v. 73, p. 571. *L'ab. Batteux notava… Bruto*: C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio* cit., p. 96.

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

[12.7] *Né giova il dire… scena*: A questo proposito, Madame de Staël affermava: «Une des beautés de la tragédie de Richard iii, à la lecture, c'est ce qu'il lui dit lui-même de sa difformité naturelle. On sent que l'horreur qu'il cause doit réagir sur son âme, et la rendre plus atroce encore. Cependant qu'y a-t-il de plus difficile dans le genre noble, de plus voisin du ridicule, que l'imitation d'un homme contrefait sur la scène ? Tout ce qui est dans la nature peut intéresser l'esprit ; mais il faut, au spectacle, ménager les caprices des yeux avec le plus grand scrupule ; ils peuvent détruire sans appel tout

effet sérieux». G. de Staël-Holstein, *De la littérature considérée en rapport avec ses institutions sociales* cit., p. 204.

[12.8] *A quanti di loro… elettore*: L'aneddoto, riportato nella *Biographie Universelle* di Michaud, riguardava il maestro di ballo francese Marcel, che si vantava di saper riconoscere la nazionalità di un individuo dalla sola postura e attitudine del corpo (voce *Marcel W.* in *Biographie Universelle, ancienne et moderne*, Chez L. G. Michaud, Paris 1820, xvi, pp. 589-590). *La Clairon non avea torto allor… représente*: «Se durante ventiquattro ore al giorno mi comporto come una borghese, per quanti sforzi faccia non sarò che una borghese in Agrippina. Toni, gesti familiari mi sfuggiranno a ogni istante, la mia anima, svilita dall'abitudine di un fare timoroso e subalterno non avrà, o solo a momenti, gli slanci della grandezza di continuo necessari al ruolo rappresentato» (H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* cit., p. 146).

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

[12.10] *D'Hannetaire parla pure… passo*: «*Anecdote*. Feu des Essarts, très-bon premier rôle de la Troupe de La Haye, ayant été un jour surpris à la chasse, sur les plaisirs du Stathouder, sut profiter à propos de cette magie poétique & théâtrale pour sortir d'embarras.... Un des principaux Gardes, qui n'avoit jamais vu cet Acteur que dans des rôles de Prince, l'ayant abordé en lui demandant, *de quel droit il venoit chasser en ce lieu-là ?*, l'autre, sans se démonter, lui répondit, en déclamant avec l'air & le ton de la fierté la plus héroïque : *de quel droit, dites-vous ?…* […] Ce qui en imposa tellement au Garde, que tout étourdi du ton & de la réponse, il se retira en disant : *Ah! … c'est autre chose ; excusez, Monsieur, je ne savais pas cela*». In D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédie* cit., p. 338. *E perciò Baron… regine*: «Baron avoit coutume de dire qu'un Comédien devroit avoir

été nourri sur les genoux des Reines. Expression peu mesurée, mais bien sentie» (ivi, p. 357).

Capitolo XIII

[13.1] *siccome fra gli altri… vociferante*: TERTULLIANO, *De spectaculis*, XXV, 3; *ed Apulejo… vociferatur*: «un comico recita in tono dimesso, un tragico declama a gola spiegata». (APULEIO, *Florida*, in F. PICCIONI, *I* Florida *di Apuleio. Prolegomena, testo critico e traduzione*, Tesi di Dottorato in Storia, Letterature e Culture del Mediterraneo, XXVI ciclo, Università degli Studi di Sassari, Sassari 2010/2011, XVIII, p. 126).

[13.2] *Né questa specie… sentire*: «Je n'exige pas qu'on admette cette conjecture. Je demande qu'on l'examine. N'est-il pas assez vraisemblable que le grand nombre de spectateurs auxquels il falloit se faire entendre, malgré le murmure confus qu'ils excitent, même dans les momens attentifs, a fait élever la voix, détacher les syllabes, soutenir la prononciation, & sentir l'utilité de la versification?», D. DIDEROT, *Entretiens sur Le fils naturel*, in ID., *Œuvres esthétiques* cit., p. 123. … *Quae pervincere voces… nemus*: «Infatti qual voce fu mai capace di dominar lo strepito, che producono i nostri teatri? Tu crederesti di udir muggire al vento i boschi del Gargano […]». ORAZIO, *Epistole*, in ID., *Opere* cit., II, 1, vv. 200-202, p. 513.

[13.3] *Magnumque… cothurno*: «e insegnò a recitar con linguaggio solenne e a calzare il coturno». ORAZIO, *Arte poetica* cit., v. 280, p. 551.

[13.4] *Pectus inaniter… implet*: «il quale con le sue fantasie mi agita il petto, e l'irrita, lo calma, lo riempie di vane paure […]», Orazio, *Epistole* cit., II, 1, vv. 211-212, p. 513.

[13.5] *Grande sophocleo… hiatu*: «siamo poi noi […] a delirare invasati da Bacco, con la rimbombante bocca di Sofocle in un carme grandioso». In GIOVENALE, *Satire*, a cura di G. Viansino, Mondadori, Milano 1990, II, VI, v. 636, pp. 252-253.

[13.10] *Pareva a Pier Jacopo Martelli… del tragico*: P. J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, édition de V. Gallo, OBVIL,

2018, 6.61ED, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/historiographie-theatre/martello_della-tragedia-antica-e-moderna_1715 (url consultato il 10/06/2024). *Il signor Eximano… colico*: A. Eximeno, *Dell'origine e delle regole della musica*, Nella Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini, Roma MDCCLXXIV, p. 428. *Clement, fra gli altri… petto*: La citazione di Clement è in P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* cit., VIII, p. 187.

[13.12] W. Shakespeare, *Amleto*, III, 2.

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

Capitolo XIV

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

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

[14.5] Sull'importanza del *physique du role* si era già soffermato Luigi Riccoboni nel *Dell'arte rappresentativa*: «Per ben fingere un

re fra nobil coro / non ti basta apparire in regia corte, / né il manto aver di gemme asperso e d'oro. / Sguardo irritato che minacci morte, / portamento cortese in uno e altero, / voce che ti spaventi e ti conforte!» (L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* cit., II, vv. 25-30, p. 58).

[14.6] Sull'insostituibilità dell'apporto della Natura, si legga Riccoboni: «Chi le gambe bistorte e fatte in *esse* / e la testa congiunta in un col petto / e le due anche sgangherate avesse, / se in onta di Natura e per dispetto / sciegliendo il ballo per lo suo mestiere / danzasse la corrente e il minuetto, / non sarebbe una cosa da vedere / per far che si scompisci una brigata, / non potendo le risa contenere?» (ivi, vv. 1-9, p. 58).

[14.10] Salfi si riferisce qui alla tendenza degli attori italiani ad alternare rappresentazioni tragiche a quelle comiche, procurando un effetto straniante sullo spettatore. Questa prassi, dettata da esigenze economiche, veniva segnalata da Riccoboni come un pregio intrinseco alla nazione: «On voit d'ailleurs en Italie ce qu'il n'est pas facile de trouver parmi les autres nations. Jamais une troupe italienne n'a plus d'onze acteurs ou actrices ; parmi lesquels, cinq y compris le Scaramouche, ne parlent que boulonnais, vénitien, lombard et napolitain. Cependant lorsqu'il s'agit de jouer une tragédie qui est chargée d'acteurs, tous s'y emploient, jusqu'à Arlequin qui ôte son masque, et tous déclament des vers en bon romain […]» (L. Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe. Avec des Pensées sur la Déclamation* cit., 1.46). Il problema era stato evidenziato anche da Alfieri nel *Parere sull'arte comica*: «Quando ci saranno autori sommi, o supposto che ci siano, gli attori, ove non debbano contrastare colla fame, e recitare oggi il Brighella, e domani l'Alessandro, facilmente si formeranno a poco a poco da sé, per semplice forza di natura». V. Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia* cit., p. 241. Salfi aveva già evocato la questione sulle colonne del *Termometro politico della Lombardia* (26 luglio 1796), nel già citato piano in tredici norme per la costituzione di un Teatro nazionale. Nel punto VII sollecitava infatti una riforma da adottare nel sistema dei ruoli, sottolineando

l'impossibilità per un attore di calarsi indifferentemente nel comico e nel tragico, di interpretare «[…] ora *Bruto*, ora *Arlecchino*». [F. S. Salfi], *Teatro nazionale*, n. 10, 26 luglio 1796, in *Termometro politico della Lombardia* cit., I, p. 164. Cristina Jandelli si è soffermata sulla questione, sottolineando come tale situazione si verificò all'indomani della disgregazione della comicità dell'arte. Il passaggio da un sistema fondato sui ruoli fissi, e dunque sulla specializzazione dell'attore, a un'epoca di transizione, nella quale, al contrario, la qualità più apprezzata era la versatilità nel comico, quanto nel tragico, risultò in molti casi disorientante (C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento. Con un dizionario di 68 voci*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 6).

[14.11] *I confidenti, che sembrano i più remoti… rappresentazioni*: Così in Clairon: «I direttori dello spettacolo e persino gli attori credono che il primo arrivato sia all'altezza delle parti di confidente. Lungi da me tale idea, il ruolo richiede un'intelligenza molto acuta e pronta, per di più quasi tutti rappresentano governatori, principi, ministri, generali, ambasciatori, comandanti delle guardie o favoriti, sono i depositari di tutti i grandi segreti, vengono loro affidati ordini importantissimi». In H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* cit., p. 134.

[14.12] *Forse l'Alfieri per ragione di questo difetto… tutti gli altri*: «Ora io domando, se un soliloquio di persona importante e appassionatissima, un soliloquio rotto, pieno, breve, e accennante piuttosto che narrante le cose, non debba riuscire più caldo, meno stucchevole, e altrettanto probabile, quanto una lunga scena tra quel personaggio importante e un personaggio subalterno, il quale invano tentando di riscaldare se stesso alla fiamma dell'altro, in vece di ciò, e l'altro e se stesso e gli spettatori raffredda». V. Alfieri, *Parere sulle tragedie* cit., p. 151. La critica all'introduzione dei confidenti era già stata espressa da Luigi Riccoboni: «En ôtant le Chœur, et le Coriphée de la Tragédie, et en introduisant les Confidens, on est tombé, si je ne me trompe, d'une irrégularité, et d'une petite faute dans une plus grande. Leurs Héros, à l'imitation de *Cirus*, d'*Oroondate*, et de tant d'autres Romans, font dépositaires de leurs secrets, non pas un

novice de l'art de la Chevalerie, comme l'étoient les Ecuïers ; mais un Esclave très souvent, à qui ils confient non seulement leurs amours, mais les conspirations les plus délicates», L. Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne*, in Id., *Histoire du Théâtre Italien, depuis la décadence de la Comédie Latine* cit., pp. 276-277.

[14.13] … *ed in quella di Pirotoo nell'*Arianna: Sull'interpretazione di Piritoo fatta da Lekain, D'Hannetaire si esprimeva in questo modo: «Quant aux Confidens, dont je faisois mention ; sans entrer dans de plus longs détails sur ce qui les concerne, quiconque aura vu jouer le Rôle de Pirithoüs, dans Ariane, par M. le Kain, pourra apprendre quel ton de vérité il faut mettre dans de pareils Rôles pour les rendre importans, quelque peu qu'ils paroissent l'être par eux-mêmes» (D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* cit., p. 296). *La signora Clairon è stata forse… di Racine*: «Mademoiselle Clairon a fait connaître les beautés du rôle d'Eriphile ; on peut même dire qu'elle les créa aux yeux des spectateurs, qui, alors, n'avaient vu dans ce personnage qu'un rôle très-secondaire». J. Mauduit-Larive, *Cours de déclamation, prononcé à l'Athénée de Paris*, Chez Delaunay, Paris 1810, ii, 1, p. 300.

[14.14] *Io non so di quale attrice… Ismenia*: «C'est ce que je me rappelle avoir vu faire à Paris, par une très-grande Actrice, dans la Confidente de Mérope, dont elle rendoit, il est vrai, le récit supérieurement; mais tout le reste fort mal. Effectivement, elle affectoit un air et un ton de premier rôle, qui ne conviennent point au caractère simple d'Isménie. Rien ne dénote donc le défaut de jugement de la part d'un Acteur, comme cette inexactitude des convenances dans chaque caractère» (D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* cit., pp. 292-293).

Capitolo XV

[15.2] *Quindi procedono i diversi caratteri… confondere*: Sulla natura individuale delle passioni, che prendono forme differenti a seconda del carattere del personaggio, si veda quanto affermato da

Riccoboni: «les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les differens caractères des Hommes rendent la même passion différente dans chaque Homme : tous les Hommes peuvent être amoureux ; mais chaque Homme est amoureux à sa façon, et cette façon dépend du caractère, qui domine en lui, et qui est plus ou moins alteré par ces passions accidentelles, suivant qu'il est plus, ou moins propre à résister à leurs impressions». L. Riccoboni, *Dissertation sur la tragédie moderne* cit., pp. 303-304.

[15.7] *L'Alfieri o non conobbe… inutilmente avveduto*: La critica ad Alfieri è presente anche nel *Ristretto della Letteratura italiana*, nel quale l'autore sottolineava la tendenza dell'astigiano a trasporre i suoi caratteri su un piano ideale, con l'effetto di «collocarli al di sopra della specie umana, o piuttosto della generazione attuale» (F. S. Salfi, *Ristretto della Storia della Letteratura Italiana*, cit., ii, p. 254). Egli imputava ad Alfieri una certa uniformità nella creazione dei caratteri, causata dall'aver trasfuso troppo del suo *io* ai propri personaggi: «La sola cosa che si può con ragione rimproverare all'Alfieri si è di aver mescolato un po' troppo della sua tempra nella rifusione fatta di questi esseri, che ha voluto rappresentarci. Sembra qualche volta ispirar loro il proprio pensiero, piuttosto che esprimere il loro: ciò che viene a gettare una tinta un poco uniforme, soprattutto in certi personaggi» (ivi.)

[15.9] *Eccone quello che ci somministra… avarizia*: Salfi cita a partire dalla traduzione curata da Vittorio Alfieri. Si veda Sallustio, *La Guerra di Catilina*, in V. Alfieri, *Sallustio*, a cura di P. Pellizzari, *Traduzioni*, a cura di M. Guglielminetti, M. Masoero, P. Pellizzari, C. Sensi, i, Casa d'Alfieri, Asti 2004, p. 25.

[15.11] *E perciò fu censurata a ragione… Rodoguna*: Qui Salfi si riferisce alla critica che M.lle Clairon fa, nei suoi *Mémoires*, dell'esibizione di M.lle Gaussin nella parte di *Rodogune*: «Rodogune ama e l'attrice, dimentica che l'espressione del sentimento si modifica secondo il carattere e non secondo le parole, diceva questi versi con una grazia, un'ingenuità voluttuosa, giusta, secondo me per Lucinde nell'*Oracle* e non per Rodogune». La Clairon rievocava invece il momento in cui decise di discostarsi dall'interpretazione abituale e

di restituire a Rodogune il carattere con il quale era stata concepita: «Declamai quei versi con l'irritazione di una donna fiera che si vede obbligata a confessare di essere sensibile. Non ci fu un rifiuto, ma neanche un applauso: era bastevole per il mio tentativo. […] Sentii Duclos, dell'Académie française, dire, col suo tono di voce assertivo, che la tragedia era stata ben recitata, che avevo avuto degli ottimi momenti, ma che non dovevo pensare a recitare le parti tenere dopo mademoiselle Gaussin. Stupita da un giudizio così poco misurato, temendo l'impressione che avrebbe potuto produrre su tutti coloro i quali lo ascoltavano e spinta da un moto di collera, andai da lui e gli dissi: Rodogune, una parte tenera, signore? Una Parta, una furia che chiede ai suoi amanti la testa della loro madre e regina, una parte tenera? Ecco, certo, un bel giudizio!…» (H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* cit., pp. 63-64). *Il est des nœuds… expliquer*: P. Corneille, *Rodogune, princesse des Parthes*, I, 5, vv. 359-362.

Capitolo XVI

[16.1] Oltre alla trattazione di Hume, ulteriore punto di riferimento per Salfi per una proposta dinamica del fenomeno passionale è lo scozzese Henry Home, autore dell'opera *Elements of Criticism* (1762), che risente delle riflessioni humiane. Salfi, con ogni probabilità, era entrato in contatto con la sua trattazione attraverso la mediazione di Engel. Nella sezione quarta del capitolo secondo dell'opera, dedicata alle *Coexistent passions and emotions*, sottolineava l'impossibilità di considerare le passioni solo da una prospettiva isolata, dal momento che esse sono oggetto di continua contaminazione: «To have a thorough knowledge of the human passions and emotions, it is not sufficient that they be examined singly and separately. As a plurality of them are sometimes felt at the same instant, the manner of their coexistence, and the effects thereby produced, ought also to be examined» (H. Home, *Elements of Criticism* cit., p. 151).

[16.2] Le modalità di coesistenza di passioni diverse, di transizione da una passione all'altra e da una passione di grado debole alla corrispondente di grado forte erano state indagate da Hume, che specificava, ad esempio, l'impossibilità, per l'orgoglio e l'umiltà, di coesistere, in quanto entrambe hanno per oggetto l'*io*: il primo lo sublima, l'altra lo sminuisce. Al massimo si può verificare la transizione dall'una all'altra, ma la compresenza è negata (D. Hume, *Trattato sulla natura umana* cit., p. 557, par. 278). Dunque il passaggio da una passione all'altra può sintetizzarsi in questi termini: «[…] quando due passioni pongono la mente nella stessa disposizione, o in disposizioni simili, questa passa con molta naturalezza da una all'altra: come, al contrario, un contrasto di disposizioni ostacola il passaggio delle passioni» (ivi, p. 683, par. 343). Oltre alle differenze di genere, occorre considerare le differenze di grado. Hume sottolinea come il sovrapporsi di una passione all'altra spesso non faccia altro che accrescere la passione dominante. Fornisce, inoltre, vari esempi per dare legittimazione alla sua ipotesi: mostra come le gelosie e i litigi nell'amore finiscano per alimentarlo; o come la paura e il terrore in un soldato coraggioso non facciano che aumentarne il coraggio (ivi, p. 831, par. 420). Questo è particolarmente evidente quando si verifica lo scontro di passioni di segno opposto: «Si può infatti osservare che un'opposizione fra passioni di solito provoca una nuova emozione negli spiriti animali, e produce più disordini che al convergere di due affezioni di uguale forza. Questa nuova emozione si converte facilmente nella passione predominante, e accresce la sua violenza oltre il livello a cui sarebbe arrivata se non avesse incontrato alcuna opposizione» (ivi, p. 833, par. 421). Riassumendo, si può affermare che: le passioni contrarie si susseguono quando sono provocate da oggetti differenti; una distrugge l'altra se provocate da due lati diversi dello stesso oggetto; coesistono mescolandosi se dipendono dalle possibilità contrarie insite a ciascun oggetto (ivi, p. 875, par. 443).

[16.5] Salfi si scontra con il pregiudizio secondo il quale, al culmine del sentimento, debba corrispondere l'innalzamento della voce verso i toni più acuti. Discendere «all'ottava grave e inferiore» non

equivale affatto a smorzare il sentimento, ma, anzi, può conferirgli nuova forza e, in più, allontanare la voce dal rischio di inoltrarsi in «tuoni strani e pericolosi». La medesima obiezione veniva formulata anche da Planelli a proposito dell'opera in musica: «Comparve, poco tempo è, sopra uno de' più illustri teatri d'Europa una valente cantatrice dotata di voce sì acuta, che non avea forse avuta mai la pari in questo genere. Costei con una voce da calderino si tirò la maraviglia di tutti, ma non altro poté ottenere che maraviglia. Quella sua voce non solamente era incapace di servire alla drammatica passione, ma non appagava né pur l'orecchio, siccome non lo appagano que' passi eseguiti sull'estremo manico d'un violino». In A. Planelli, *Dell'opera in musica* cit., Sez.III.2.2.2.

[16.8] *il* Medea superest *di* Seneca: Seneca, *Medea*, v. 166. *il* qu'il mourût *del vecchio Orazio…* P. Corneille, *Horace*, III, 6, v. 1021. *il* vous pleurez *di Orosmane…* Voltaire, *Zaïre*, IV, 2, v. 1156. *simile al* vous changez de visage *di Monima*: J. Racine, *Mithridate*, III, 5, v. 1112.

[16.10] «Roscio non recita mai con quel gesto con cui potrebbe, il verso: *Il saggio pretende come premio per la sua virtù l'onore, non il guadagno*, anzi recede con la voce, cosicché al successivo: *Ma che vedo? La sacra sede quello occupa cinto d'armi* possa precipitarsi, sgranare gli occhi, meravigliarsi e restare attonito. E quell'altro attore famoso: *Che aiuto potrò chiedere?* recita quanto più dolcemente e placidamente possibile, senza alcun eccesso nel gesto, per poi incalzare: *O padre, o patria, o casa di Priamo!* Verso cui una così impressionante azione drammatica non potrebbe suscitare emozioni, se fosse stata consumata nel movimento precedente, e per questo esaurita. E gli attori non se ne accorsero certo prima dei poeti stessi, né di coloro che composero la musica; entrambi infatti assumono un tono basso, che dopo aumentano, attenuano, gonfiano, variano e sfumano». Cicerone, *De oratore* cit., III, 26, 102, pp. 315-317.

[16.12] «Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au dessus de celui sur lequel elle avoit dit ces paroles, *Nous nous aimions*, pour prononcer, *Seigneur, vous changez de visage*. Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation étoit excellent pour marquer le

désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchoit qu'à tirer son secret, vient de la jetter, elle & son amant dans un péril extrême» (J.-B. Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* cit., pp. 465-466).

[16.15] *Parturient montes… mus*: «Partoriranno le montagne, e nascerà un ridicolo topolino». Orazio, *Arte poetica* cit., v. 139, p. 543.

Capitolo XVII

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

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

[17.6] La necessità per l'attore di ignorare il pubblico in sala era stata sottolineata da Diderot in diversi luoghi della sua produzione.

Già nell'ambito degli scritti di critica d'arte aveva mostrato la sua preferenza per pittori quali Greuze e Van Loo, che raffiguravano i soggetti assorbiti dalle loro attività, inconsci di essere osservati. Questa tecnica, che Michael Fried identifica con il nome di «absorbement», si traduce sulla scena in un'attitudine di indifferenza che, secondo Diderot, l'attore deve mantenere nei riguardi del *parterre*, mostrandosi completamente assorto in un'attività o in un dialogo (M. Fried, *La place du spectateur*, traduit de l'anglais par C. Brunet, Gallimard, Paris 1990).

[17.7] *Per la qual cosa… ed assurde*: La questione della recitazione in posizione non frontale aveva generato diversi scontri nel dibattito settecentesco, di cui è testimonianza ben nota lo scambio epistolare tra Madame Riccoboni e Diderot. La lettera in oggetto è datata al 27 novembre 1758 e venne scritta dalla moglie di Riccoboni *fils* in seguito alla lettura del manoscritto de *Le père de famille*. L'attrice manifestava in quella sede la sua disapprovazione per una recitazione di spalle, adducendo a motivo la perdita dell'espressività del viso: «La position des acteurs, toujours debout, toujours tournés vers le parterre vous paraît gauche, mais ce gauche est nécessaire pour deux raisons. La première c'est que l'acteur qui tourne assez la tête pour voir dans la seconde coulisse, n'est entendu que du quart des spectateurs. La seconde, c'est que dans une scène intéressante, le visage ajoute à l'expression ; qu'il est des occasions où un regard, un mouvement de tête peu marqué fait beaucoup ; où un souris fait sentir qu'on se moque de celui qu'on écoute, ou qu'on trompe celui auquel on parle ; que les yeux levés ou baissés marquent mille choses, et qu'à trois pieds des lampes un acteur n'a plus de visage» (M.-J. Riccoboni, *Lettre de Madame Riccoboni,* in D. Diderot, *Le drame bourgeois*, édition critique et annotée par J. Chouillet, A.-M. Chouillet, Hermann, Paris 1980, p. 435). Ancor prima di Diderot, era stato Goldoni, nel suo *Teatro comico* (1750), a manifestare la sua predilezione per una recitazione naturale. Sin dall'inizio della *pièce*, Goldoni immerge il pubblico in una modalità di declamazione del tutto innovativa, dal momento che i due personaggi sulla scena, Orazio ed Eugenio, cominciano a parlare prima che le tende del sipario

siano state del tutto tirate su – la didascalia recita «*S'alza la tenda, e prima che interiamente sia alzata, esce*». Mostrano inoltre le spalle agli spettatori, come evidenzia l'insistenza della didascalia «*verso la scena*». Queste annotazioni sottolineano il fatto che, dialogando sul palco, i due attori simulano che il pubblico non sia lì ad osservarli.

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

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

[17.15] *Per lo contrario… intonarle*: Salfi si serve di questa tecnica di ascendenza alfieriana, in grado di mimare lo scambio rapido di battute attraverso la frantumazione del verso, anche all'interno della propria scrittura tragica. Si veda, ad esempio, F. S. Salfi, *Virginia bresciana*, in Id., *Teatro giacobino* cit., iii, 5, p. 69; iv, 2, p. 73.

Capitolo XVIII

[18.1] Luigi Riccoboni dedicava all'arte del tacere il sesto capitolo del *Dell'arte rappresentativa*, nel quale scriveva: «Tu credi, comediante, che sia un gioco / quando hai parlato il doverti tacere, / mentre il compagno dal gracchiar vien roco. / Or io pretendo, e tel farò vedere, / che mai non fosti in più grande imbarazzo / d'alora

che uditor déi comparere» (L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* cit., vi, vv. 16-21, p. 77).

[18.3] *Non potendo la persona… seguito*: «La seconda regola, che gl'inglesi scrittori osservano poco più della prima si è che niuna persona debba mai comparir sulla scena o partirne, senza una qualche apparente ragione. Non vi ha cosa più goffa, e più contraria all'arte, di quello che un attore si presenti senza altro motivo, se non che importava al poeta ch'ei comparisse precisamente in quel punto, o parta senz'altra ragione di ritirarsi, fuorchè il poeta non aveva più altre parole da porgli in bocca». H. Blair, *Lezioni di retorica e belle lettere di Ugone Blair Professore di Retorica e Belle Lettere nell'Univ. Di Edimburgo*, tradotte dall'inglese e commentate da Francesco Soave, Presso Ferdinando Baret, Milano 1815, ii, pp. 290-291.

[18.5] *Oh jupiter!… plus encore*: Salfi cita dalla traduzione francese di Letourneur.

[18.6] *La ripresa dell'interlocutore… animo*: Così in François Riccoboni: «Quando dovete rispondere a colui che ha appena parlato, esaminate se ciò che dovete dirgli è di una natura tale che non possa provenire che da un moto che il suo discorso ha appena prodotto nel vostro animo, subitamente, e senza preparazione. Più questo moto deve sembrare improvviso e più è necessario che la vostra risposta sia preceduta da una pausa. Poiché, quando siamo sorpresi da un sentimento imprevisto, il nostro animo si riempie d'un colpo di un gran numero di idee, ma non le distingue con la stessa velocità. Esso resta per qualche momento impacciato di fronte alla scelta dell'idea che deve determinarlo; infine l'idea che prende maggiormente dominio su di noi è quella che ci trasporta; allora tutte le altre svaniscono e noi esprimiamo con forza il sentimento da cui siamo dominati» (F. A. V. Riccoboni, *L'Arte del Teatro* cit., p. 199). *Où vous égarez-vous?… chemin:* J. Racine, *Athalie*, iii, 5, vv. 1042-1044.

[18.7] *… ed Engel trovava ancora… rappresentato*: «Ekhof, già incurvato dall'età, non dimenticava mai quando interpretava personaggi orgogliosi, ciò che il carattere del personaggio esigeva; ancora dietro le quinte, fintantoché l'occhio dello spettatore riusciva

a scorgerlo, teneva la cervice ritta; quindi tornava improvvisamente ad essere l'ometto gobbo e raggrinzito che era e che tutto si sarebbe pensato potesse essere fuorché un attore» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 461).

[18.9] *Tali si mostrano Rossane… Sortez*: J. Racine, *Bajazet*, v, 4, v. 1565. *… ed Agamennone… ma fille*: Id., *Iphigénie*, ii, 2, v. 578. La citazione dall'*Iphigénie* trovava spazio anche in Marmontel: «L'expression des yeux et du visage est l'âme de la déclamation : c'est là que les passions vont se peindre en caractères de feu ; c'est de là que partent ces traits qui nous pénètrent, lorsque nous entendons dans Iphigénie, *Vous y serez, ma fille* […]». J.-F. Marmontel, *Déclamation théâtrale* cit., p. 39. *Garrick ci assicura… animo suo*: L'aneddoto su Garrick era riportato in nota, nella traduzione francese di Letourneur: «M. Garrick dit que dans ce moment terrible, il s'étoit senti pâlir sous son crêpe noir, et qu'il avoit entendu un frémissement de terreur dans toute l'assemblée». In W. Shakespeare, *Othello, ou le More de Venise*, in *Shakespeare traduit de l'anglois, dédié au Roi*, i, chez la Veuve Duchesne, Paris mdcclxxvi, p. 126n. *L'Alfieri ne ha fatto… infelice*: La battuta dell'*Antigone* a cui si fa riferimento è: «[…] Odimi Ipseo (*Gli favella alcune parole all'orecchio*)». In V. Alfieri, *Antigone*, v, 4, v. 87.

[18.15] *Dal concorso armonico… attendono*: L'espressione "quadri" richiama alla mente i *tableaux* di Diderot, nella doppia declinazione di *tableau comble* e *tableau stase*, tra espressione delle passioni ed espressione delle condizioni. Per le due nozioni si veda P. Frantz, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du xviiie siècle*, Presses universitaires de France, Paris 1998. Salfi, tuttavia, non fa menzione esplicita del filosofo francese, probabilmente in virtù dell'ostilità per il genere del dramma borghese; menziona invece i quinti atti alfieriani, nei quali all'ostensione del corpo in scena doveva essere accompagnata un'adeguata reazione da parte degli altri personaggi, spettatori interni del dramma, chiamati, al pari di quelli in sala, a contemplare la catastrofe. Sull'argomento si veda B. Alfonzetti, *Il corpo di Cesare. Percorsi di una catastrofe nella tragedia del Settecento*, Mucchi, Modena 1989. Questo tipo di orchestrazione

veniva sperimentata anche nel coreodramma, genere portato alla ribalta da Salvatore Viganò, coreografo e pantomimo, che figurava tra gli interlocutori nel *Dialogo sulle unità drammatiche* di Ermes Visconti. Non è un caso che il suo genio venga caldamente lodato nella dedica *Al signor conte Luigi Porro Lambertenghi*, premessa alla traduzione rasoriana delle *Lettere* di Engel. In essa vengono rievocate le migliori interpretazioni di Viganò, tra le quali spicca quella del *Coriolano*, messo in scena alla Scala nel 1804: «Dopo lunghi anni, pieni di tante e sì gravi vicende, che nell'abbondanza e nel tumulto loro mi si confondono e mi si cancellano quasi dalla mente, ho ancora dinanzi agli occhi vegeto e fresco il Coriolano, e tutti dipinti, chè gli esprimerei colla matita, i bei gruppi e le attitudini varie, commoventi, parlanti, della gran scena ultima tra la madre e il figlio alle porte di Roma». G. Rasori, *Al signor conte Luigi Porro Lambertenghi*, in J. J. Engel, *Lettere intorno alla mimica di G. G. Engel, versione dal tedesco di G. Rasori, aggiuntovi i capitoli sei sull'arte rappresentativa di L. Riccoboni* cit., I, p. XV. Sulla figura di Salvatore Viganò si veda E. Raimondi, *Il coreografo perduto*, in Id., *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 123–157. *E tale sarebbe il momento in cui l'ombra di Dario…*: Nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing, paragonando il diverso trattamento dell'apparizione spettrale nell'*Amleto* di Shakespeare e nella *Semiramide* di Voltaire, sottolineava la superiorità del primo dramma rispetto al secondo. L'autore francese non aveva, infatti, considerato che il terrore nello spettatore non nasce dalla visione del meraviglioso, ma dalla contemplazione dell'effetto che il meraviglioso ha sui personaggi: «Se Voltaire avesse fatto un po' di attenzione ai gesti e atteggiamenti degli attori, si sarebbe dato ragione, anche da un altro punto di vista, della opportunità di far apparire un fantasma davanti agli occhi di una grande folla. Tutti devono esprimere paura e orrore nel momento stesso in cui lo scorgono, e tutti in maniera differente, se non si vuole che la scena abbia la gelida simmetria di un balletto» (G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* cit., p. 62). Salfi aveva sperimentato questa tecnica nel dramma per musica *Saulle*, rappresentato al Teatro del Fondo di

Napoli nel 1794. La scena undicesima del secondo atto si apre infatti sulla seguente didascalia: «*Tutti si compongono nelle attitudini del terrore e della sorpresa. Saulle cade a terra spaventato, e tosto si dilegua la visione*» (F. S. Salfi, *Saulle*, in *Salfi librettista: studi e testi* cit., II, 11, p. 271). Saulle e gli astanti si connotano così come spettatori interni di una scena alla quale anche il pubblico sta assistendo, ed esprimono le reazioni che l'autore auspicava fossero condivise dalla sala. La comparsa spettacolare di Samuele trovava spazio anche in un'altra tragedia, della quale è molto probabile che Salfi avesse presso lettura: il *Saulle* (1761) di Francesco Ulisse Ringhieri, ecclesiastico dedito al teatro, originario di Imola. La didascalia che apre la scena settima del secondo atto recita infatti: «*Samuele, che sorge improvvisamente dalla terra vestito di un lungo purpureo Manto, che mirasi diviso in due parti. All'apparir di Samuele cadono rovesciate sull'Ara le immagini di Plutone, e delle Furie infernali, fuggono i seguaci di Tanatea, ed ella, abbandonando la face, palpita alla vista di Samuele*» (F. U. Ringhieri, *Saulle, tragedia del Padre Francesco Ringhieri monaco ulivetano e lettore di teologia, consacrata al merito sublime di sua eccellenza la sign. Contessa Donna Clelia Scotti, nata Marchesa Pallavicini*, nella Stamperia Conzatti, Padova MDCCLXI, II, 7, p. 20).

Capitolo XIX

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

[19.2] Sulla difficoltà a interpretare i soliloqui si era soffermato anche Goldoni nel *Teatro comico* (III, 2).

[19.7] *lady Macbet, naturalmente sonnambula… orrida macchia*: Il gesto di Lady Macbeth era già stato evocato da Diderot come testimonianza della sublimità alla quale può attingere il linguaggio di azione: «[…] parce qu'il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais. Tel est celui de Mackbett dans la Tragédie de Shakespeare. La somnambule Mackbett s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène ; imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son Roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans» (D. Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets*, in Id., *Œuvres philosophiques*, édition publiée sous la direction de M. Delon, avec la collaboration de B. De Negroni, Gallimard, Paris 2010, p. 208). *Alquanto simile è la situazione… empio ecc.*: R. Calzabigi, *Lettera al Signor Conte Vittorio Alfieri sulle quattro sue prime tragedie*, in Id., *Scritti teatrali e letterari,* a cura di A. L. Bellina, Salerno Editrice, Roma 1994, i, pp. 224-225.

[19.9] *Io cerco di tradurlo… migliore*: A proposito di Salfi traduttore di Shakespeare, si legga quanto scritto da Renzi sulla fuga del cosentino da Napoli verso Capri nel 1794, in seguito all'accusa di aver partecipato alla congiura antiborbonica di quell'anno: «[…] malgré les inquiétudes qui venaient à tout moment l'assaillir, Salfi trouva moyen d'exercer l'activité de son esprit en traduisant en vers italiens les tragédies de Shakespear» (A. M. Renzi, *Vie politique et littéraire de F. S. Salfi par M. A. Renzi* cit., p. 15). *Essere, o no… lunga vita*: W. Shakespeare, *Amleto*, iii, 1.

[19.10] J. Addison, *Cato, a Tragedy*, v, 1.

[19.12] *Dieux! que ne suis-je… carrière*: J. Racine, *Phèdre*, i, 3, vv. 176-178.

[19.13] *Non, tu ne mourras… consentir*: J. Racine, *Andromaque*, iii, 8, v. 40.

[19.14] *Tali sono quelli… Polinice*: «Giocasta. […] Ma, chi altronde mi appella? Un fragor odo, / Che inorridir fa Dite: ecco di brandi / Suonar guerriero. O figli del mio figlio, / O figli miei, feroci ombre, fratelli, / Duran gli sdegni oltre la morte? O Lajo, / Deh! dividili tu. – Ma al fianco loro / Stan l'Eumenidi infami!… Ultrice

Aletto, / Io son lor madre; in me il vipereo torci / Flagel sanguigno: è questo il fianco, è questo, / Che incestuoso a tai mostri diè vita. / Furia, che tardi?… Io mi t'avvento... […]». In V. Alfieri, *Polinice*, v, 3, vv. 217-227. … *di Oreste nella 2ª scena… la madre*: «Oreste. O sacra / Tomba del re dei re, vittima aspetti? / L'avrai». A queste parole fanno seguito le battute di Elettra e Pilade («Che dice?», «Io non l'intesi»), In Id., *Oreste*, ii, 2, 197-199; «Oreste. […] Ove son io? che feci?… / Chi mi trattien?… Chi mi persegue?… […]», a cui fa seguito la constatazione di Elettra: «[…] Ahi misero fratello!… / Già più non ci ode […]», ivi, v, 13, vv. 188-189; 193-194. … *e specialmente nella scena 3ª dell'atto v del* Saul: «Saul. Ombra adirata, e tremenda, deh! cessa: / Lasciami, deh!… Vedi: a' tuoi piè mi prostro... / Ahi! dove fuggo?… Ove mi ascondo? O fera / Ombra terribil, plàcati... Ma è sorda / Ai miei preghi; e m'incalza?… Apriti, o terra, / Vivo m'inghiotti... Ah! pur che il truce sguardo / Non mi saetti della orribil ombra…», Id., *Saul*, v, 3, vv. 117-123.

[19.15] *Di questo genere è il momento… parlando*: J. Racine, *Athalie*, ii, 5, vv. 487-543. *A questo modo dee pur Clitennestra… perseguita*: «Clitemnestra. Dal punto in poi, quel sanguinoso spettro / E giorno e notte orribilmente sempre / Sugli occhi stammi. Ov'io pur muova, il veggo / Di sanguinosa striscia atro sentiero / Precedendo segnarmi […]», V. Alfieri, *Oreste*, i, 2, vv. 73-77.

Capitolo XX

[20.2] Talma, attore di riferimento per Salfi, aveva dimostrato un interesse inedito, per il teatro francese dell'epoca, nei confronti della veridicità dei costumi, come non manca di sottolineare anche nelle *Réflexions* premesse all'edizione delle memorie di Lekain (1825), nelle quali evoca polemicamente l'incongruenza dei costumi nelle messe in scena del suo tempo: «Je me rappelle très bien que dans mes jeunes années, en lisant l'histoire, mon imagination ne se représentait jamais les princes et les héros que comme je les avais vu au théâtre. […] Je voyais César serré dans un bel habit de satin blanc, la che-

velure flottante et réunie sous les nœuds de rubans» (F.-J. Talma, *Réflexions sur Lekain et l'art théâtral*, Édition établie et présentée par P. Frantz, Desjonquères, Paris 2002, p. 36). Sulle implicazioni rivoluzionarie del denudamento del corpo dell'attore, si rimanda a D. Guénoun, *Le dénudement. Une invitation à la lecture de Talma*, in «Les Temps Modernes», 534, 1991, pp. 44-69. Nell'ambito del teatro tragico italiano, l'interesse per la verosimiglianza dei costumi è precedente rispetto all'orizzonte francese. Si pensi alla lettera dedicatoria del *Giulio Cesare* (1726) di Antonio Conti, nella quale si legge: «Se mai si volesse rappresentare sul teatro questa Tragedia, bisogna che gli attori sieno vestiti alla foggia Romana. Nel terzo volume de' Monumenti antichi del Padre Montfaucon si possono vedere le forme delle toghe, e la maniera di portarle», A. Conti, *A Sua Eminenza il Signor Cardinale Bentivoglio D'Aragona*, in Id., *Le quattro tragedie composte dal Signor Abate Antonio Conti patrizio veneto dedicate a S. E. il signor conte Emanuele di Richecourt*, appresso Andrea Bonducci, Firenze mdccli, i, p. 348.

[20.3] *A' tempi di Pier Jacopo Martelli… oro:* P. J. Martello, *Della tragedia antica e moderna* cit., 6.93ED. *E sino all'età della Clairon:* «Desidero, innanzi tutto, che con grande rigore si evitino tutti gli abiti e tutte le mode del tempo. La pettinatura delle Francesi, nel momento in cui scrivo, la massa di capelli e le mostruose acconciature danno al loro insieme una sproporzione scioccante, denaturandone le fisionomie, nascondono il movimento del collo e conferiscono un'aria avventata, goffa, rigida e sconcia. L'unica moda da seguire è il costume della parte interpretata» (H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* cit., p. 138). *Spectatum admissi… amici?:* «ammessi a contemplare il quadro, sapreste, amici miei, trattener le risa?» (Orazio, *Arte poetica* cit., v. 5, p. 535).

[20.4] *E viene ancor chi… vero romano*: «Je fus le premier qui osai paraître en vrai romain ; j'osai le premier supprimer les grands cheveux et la poudre» (J. Mauduit-Larive, *Cours de déclamation* cit., ii, 2, p. 397).

[20.13] L'interesse per la struttura fisica dell'edificio teatrale, determinante per la resa scenica, era viva anche in Foscolo che, sul

«Giornale del Lario», il 28 agosto 1813, pubblicava un articolo intitolato *Sul nuovo teatro di Como*, nel quale, pur lodando la costruzione, esprimeva la preoccupazione per il fatto che l'apertura della scena era troppo vasta e rischiasse di non far arrivare le voci degli attori sino alla platea. Al contrario, veniva apprezzata la scelta di posizionare i palchetti in modo che da ognuno fosse visibile la scena, e di abolirli invece sul proscenio, in quanto «[…] rompono l'illusione, e lasciano sovente vedere una finta principessa che recita da innamorata accanto una dama che nel palchetto del proscenio fa veramente all'amore col suo cicisbeo». U. Foscolo, *Sul nuovo teatro di Como*, in Id., *Prose politiche e letterarie dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, Edizione Nazionale delle Opere, viii, Le Monnier, Firenze 1933, p. 371.

[20.14] Salfi sottolineava come nella pianificazione della struttura del teatro gli architetti dovessero essere guidati da criteri di funzionalità: in primo luogo dovevano far sì che l'acustica consentisse alla voce dell'attore di raggiungere tutti gli spettatori; in secondo luogo, l'edificio doveva essere strutturato in modo tale da permettere una buona visuale da qualsiasi punto della sala. Questi dettagli si legano a un'idea democratica degli spazi teatrali, che riecheggia le proposte fatte in epoca giacobina, tra le quali rientrava anche l'abolizione di logge e palchetti. Sull'argomento si veda P. Bignami, *L'edificio teatrale: estetica e razionalità*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di R. Alonge, G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, ii, pp. 977-996.

Capitolo XXI

[21.1] All'epoca in cui Salfi scrive il trattato *Della declamazione*, l'apprendimento integrale della parte non costituiva un requisito indispensabile per l'attore, complice il fatto che, per fini commerciali, il repertorio subiva un continuo aggiornamento e che gli spettacoli venivano allestiti in pochi giorni. Le proposte da lui formulate a proposito di tale soggetto vanno dunque inquadrate in un orizzonte spettacolare ancora dominato dal suggeritore, figura professionale

che si era resa quanto mai necessaria con la fine del sistema della comicità dell'arte, in cui prevaleva la recitazione all'*impromptu*.

[21.5]. Salfi sottolinea come l'attore, in presenza di un dialogo, debba conoscere non solo la propria parte, ma anche quella dei suoi interlocutori, per non cadere in errore negli attacchi tra una battuta e l'altra. Non si trattava, dunque, solo di orchestrare correttamente le parole, ma anche di concertare i momenti di silenzio, durante i quali l'attore avrebbe dovuto saper adattare velocemente la propria fisionomia all'effetto generato dalla risposta dell'interlocutore. Le riforme proposte da Salfi mostrano notevole vicinanza con quelle promosse da Ekhof in seno alla *Theatralische Akademie:* «la necessità che l'attore studiasse non solo la propria parte, come allora accadeva, ma l'intero copione, l'obbligo di far precedere sistematicamente ogni spettacolo da una serie di prove, la subordinazione dei singoli elementi all'impostazione generale». In P. Chiarini, *Introduzione* a G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo* cit., p. xxii.

[21.6] Il suggeritore, tramite un effetto di raddoppiamento della parte, infrangeva ogni illusione, ricordando allo spettatore il fatto di trovarsi in una sala di teatro. Si legga quanto scritto da Noverre a proposito di Garrick: «Garrick avoit une mémoire imperturbable. Le souffleur étoit pour lui une machine étrangère, dont il ne connoissoit ni l'usage, ni l'utilité. Cette faculté prodigieuse devoit nécessairement lui procurer cette aisance, et cette sécurité si essentielle au jeu de l'acteur, qui, dans le cas contraire, se trouve perpétuellement embarrassé», J.-G. Noverre, *Lettres sur Garrick, écrites à Voltaire par M. Noverre*, in A. Murphy, *Vie de David Garrick, suivie de deux lettres de M. Noverre à Voltaire sur ce célèbre acteur et de l'histoire abrégée du théâtre anglais depuis son origine jusqu'à la fin du* xviiie *siècle*, trad. J.-E.-F. Marignie, Chez Riche et Michel, De l'Imprimerie de H. L. Perronneau, Paris An ix (1801), p. 134. In ambito italiano, si segnalano le lodi profuse da Pellico nei confronti di Carlotta Marchionni, la Francesca da Rimini dell'omonima tragedia messa in scena al Teatro Re di Milano nel 1815, nelle quali sottolinea il fatto, per nulla scontato ai tempi, che l'attrice aveva rigettato l'uso del suggeritore. Cfr. la lettera di Pellico al fratello Luigi (Milano,

18 luglio 1815), in S. Pellico, *Lettere milanesi (1815-1821),* a cura di M. Scotti, Loescher, Torino 1963, p. 18.

[21.10] *E quantunque il signor Larive… maniera particolare*: «Jusqu'à présent personne n'a pensé à indiquer, comme je l'ai fait, les tons, les intonations et les nuances qui composent la déclamation, et l'on doit convenir qu'il n'y a qu'une manière de dire et de lire avec justesse et précision. Je m'appuierai d'une faible autorité : c'est de celle de ma femme, qui n'est pas née française, et qui ne s'est servie que de mes cahiers pour apprendre à dire des vers d'une manière correcte et pure» (J. Mauduit-Larive, *Cours de déclamation* cit., ii, 1, senza numero di pagina). Dubos si era dilungato ampiamente sulla questione della notazione della declamazione che, secondo le ricostruzioni, era prassi comune nell'antichità. Nonostante i pregiudizi legati alla sua presunta meccanicità, egli sottolineava come tale pratica non impedisse di lasciare spazio alla manifestazione del genio del singolo attore, perché non tutto può essere annotato con precisione; né implicasse la freddezza dell'interprete, messo comunque nella condizione di emozionarsi ed emozionare. Come fa notare Vicentini, «In questo modo Du Bos si trova inconsapevolmente all'avanguardia di quanti, tendenzialmente antiemozionalisti, reagiscono nel corso del settecento alla crisi del rapporto tra oratoria e recitazione teatrale riformulando il codice vocale e gestuale corrente, irrimediabilmente schiacciato nei limiti dell'*actio*» (C. Vicentini, *Du Bos e la recitazione teatrale*, in *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo, Supplemento al periodico «Aesthetica Preprint», Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, p. 85). Anche D'Hannetaire, nelle sue *Observations*, sosteneva la necessità di fissare la declamazione, in modo da creare una tradizione a cui attingere e da impedire la coesistenza di stili diversi, inadeguati a rappresentare uno stesso carattere: «De nos jours, la meilleure récitation ainsi fixée et transmise par la tradition, auroit tous les avantages de la déclamation notée, sans en avoir les inconvéniens». In D'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien* cit., p. 44.

[21.11] *Molti hanno… della persona*: Luigi Riccoboni adduceva a un uso ossessivo dello specchio la perdita di ogni spontaneità e la

tendenza a sviluppare una gestualità rigida. Rivolgendosi al potenziale lettore del suo poemetto, sottolineava come, nella vita quotidiana, non ci fosse uno specchio che lo indirizzasse nei suoi movimenti: «chi ti consiglia quando in casa o in strada / parli con varie sorti di persone?» (L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa* cit., II, vv. 89-90, p. 59). L'invito è allora ad affidarsi alla «Natura maestra», piuttosto che a uno studio troppo sistematico che sottrarrebbe verosimiglianza alla recita. Riccoboni sembra tuttavia contraddirsi nel capitolo IV, quando consiglia quanto segue a chi non riesce a emozionarsi sulla scena: «Abbi dunque uno specchio a te davante / e, per arte forzando i sensi tuoi, / o senti o fallo credere all'astante; / e la tanto vantata ignota a noi / arte mimica cerca, pensa, inventa / e sia fittizio il ver, s'altro non puoi» (ivi, IV, vv. 136-141, p. 69). Su questo punto si esprimeva anche Riccoboni *fils*: «Oltre a ciò, guardatevi bene, Signora, dal recitare davanti ad uno specchio per studiare i vostri gesti; questo metodo è il padre dell'affettazione: bisogna sentire i propri movimenti e giudicarli senza vederli» (F. A. V. Riccoboni, *L'Arte del Teatro* cit., p. 174). L'ausilio dello specchio è, tuttavia, auspicabile nel lavoro propedeutico alla messa in scena dei quadri, in cui la funzione individualizzante assegnata al gesto, corrispettivo di una specifica reazione del personaggio a un evento straordinario, richiede una preparazione particolare. In queste circostanze è bene che la prova sia fatta in costume, perché l'interazione con l'abito di scena può contribuire a far risaltare l'espressività del movimento.

[21.17] *L'Alfieri ne voleva… bastanti*: Sulle dieci prove auspicate da Alfieri: «Costoro [i comici italiani] non hanno mai neppure per ombra contentato nessuna persona di senso e di gusto […] perché avean fatto due o tre sole prove, e male, in vece di dieci esatte che bisognavano» (V. Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia* cit., p. 244). *Cicerone dicea… laboris*: «Infatti la scioltezza della lingua, il movimento del corpo, il respiro hanno bisogno, per essere migliorati, non della teoria, ma dell'allenamento» (Cicerone, *De oratore* cit., I, 34, 156, p. 63).

Capitolo XXII

[22.2] *Non può poeta o musico… perfetto stato*: Euripide, *Supplici*, vv. 180-183.

[22.3] *Sovente l'interesse che il pubblico… ridicole:* La critica agli apparati troppo maestosi rievoca alcune polemiche indirizzate da Salfi contro i drammi per musica, in cui l'ostentazione della ricchezza della scena e lo sfruttamento di elementi estrinseci non erano funzionali all'azione, ma ad un effimero coinvolgimento dello spettatore. Si legga, ad esempio, quanto scritto nel *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*: «Io non fui, che ammaliato alla prima dalle più superbe decorazioni dalle machine più ingegnose dalla musica più toccante, in una parola, da tutto quel mostruoso *rendevous* di vedute incantatrici ma isolate, e che sembrano non aver veruno attacco fra loro» (F. S. Salfi, *Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto*, Per Vincenzo Flauto, Con licenza de' superiori, A spese di Michele Stasi, Napoli, mdcclxxxvii, p. 154n).

[22.4] *Nascono talvolta gli applausi… cui è destinata*: La necessità di giudicare le qualità performative in base a dei criteri oggettivi, senza lasciare offuscare il parere sulle potenzialità di un attore dal carisma, era già presente in D'Aigueberre. Egli sottolineava infatti come fosse del tutto inadeguata la lode che, nella cornice di finzione del suo testo, faceva pronunciare da uno dei commensali nei confronti di un'attrice, in quanto il suo giudizio risultava invalidato dal suo invaghimento per la donna: «[…] la conversazione ben presto si fece vivace e uno dei Normanni, invaghito di una delle nostre attrici, volle a ogni costo che tutti fossero d'accordo nel giudicare ammirevole la sua declamazione». In J. Dumas d'Aigueberre, *Seconda lettera del suggeritore della Comédie di Rouen al garzone del caffè, ovvero conservazione sui difetti della declamazione* cit., p. 230.

[22.5] *Hanno questi tali artifici… generi di applausi:* Certe critiche pronunciate da Salfi nel trattato mostrano continuità con quelle che egli rivolgeva, dalle colonne del *Termometro politico della Lombardia*, ai cantanti del dramma per musica, più inclini a stupire il pubblico con i loro virtuosismi, piuttosto che a commuovere, concentrandosi

sull'espressione del sentimento. A questo proposito si leggano le osservazioni sul castrato Girolamo Crescentini: «Di fatto il pubblico non applaudiva, che là dove Crescentini giuocava del gorguzzolo, come un ballerino giuoca di gamba sulla corda. Una volata, un gorgheggio, uno sforzo di arte non fanno che sorprenderci per un momento, e tosto ci lascian freddi ed indifferenti come prima. […] Se il cantante in vece di sorprendere (e la sorpresa non è mai successiva e di lunga durata) commovesse il cuore degli ascoltanti, allora questi non avrebbero né il tempo, né la libertà di applaudire». [F. S. Salfi], *Sul presente spettacolo del teatro della Scala*, n. 52, 30 dicembre 1797, in *Termometro politico della Lombardia*, cit., iii, p. 403. *Ed a chi si mostrasse superbo… ti applaudiscono:* L'episodio del suonatore Ippomaco, tratto dalle *Storie varie* di Eliano (xiv, 8), veniva riportato anche da Engel: «Bene spesso quando il teatro risuona di applausi fragorosi, vorremmo bisbigliare all'orecchio dell'attore che esce di scena le parole che una volta il suonatore di flauto Ippomaco disse a uno dei suoi allievi: "Hai suonato male: se no questa gente non ti elogerebbe"». In J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 476. *Vous vous rappellez l'anglais… Phèdre*: [J.-H. Meister], *Lettres sur l'imagination*, Orell, Gessner, Füssli, Zurich 1794, p. 182.

[22.7] *Cicerone ci narra di C. Gracco… abjectam?*: «"Dove infelice recarmi? Dove rifugiarmi? In Campidoglio, dove scorre il sangue di mio fratello? O a casa, per assistere allo spettacolo di una madre infelice e prostrata dal dolore?"», in Cicerone, *De oratore* cit., iii, 56, 214, p. 365.

[22.8] *Si dice di Condé… espressione*: L'aneddoto veniva riportato da Napoli Signorelli: «Si sono renduti assai memorabili pel pubblico plauso e per le lagrime del gran Condè i versi dell'ultima scena […]» (P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* cit., vii, p. 172). *Plutarco ci attesta che… dal teatro*: «Alessandro, tiranno di Fere (solo così conviene chiamarlo anche per non disonorare il nome di Alessandro), assistendo alla recita di un attore tragico, fin troppo compreso nella sua parte, fu mosso a pietà dal piacere. Balzato dunque in piedi, si allontanò dal teatro più di corsa che a passo normale, dicendo che era intollerabile veder piangere sulle

sventure di Ecuba e Polissena colui che faceva uccidere tanti cittadini». PLUTARCO, *La fortuna o la virtù di Alessandro Magno*, *Seconda orazione*, Introduzione, edizione critica, traduzione e commento a cura di M. R. Cammarota, M. D'Auria Editore, Napoli 1998, II, 1, 334a, p. 113. *E noi potremmo aggiungere… degli stati*: Salfi parla con cognizione di causa della proscrizione del genere tragico, dal momento che aveva potuto sperimentarla nell'anno 1794, a Napoli, quando regnava un clima di sospetto, da parte del potere monarchico, nei confronti delle logge massoniche, culminato nella congiura ordita, fra gli altri, dal ventunenne pugliese Emmanuele De Deo, membro della neonata Società Patriottica Napoletana. A partire dall'analisi di uno schizzo di Francesco Lapegna che ritrae Salfi mentre declama il *Timoleone* di Alfieri nel 1794, Beatrice Alfonzetti nota come la lettura in circoli privati di tragedie ad alto tasso di politicità andasse a sopperire l'impossibilità della rappresentazione: «Il verbo "declamare" è usato dalla didascalia collocata in basso, quasi a sottolineare, secondo i valori semantici del tempo, la stretta affinità con un certo tipo di recitazione – si pensi infatti alla pratica assai diffusa della lettura tragica – nella quale sembra impegnato Salfi». In B. ALFONZETTI, *Teatro e tremuoto. Gli anni napoletani di Francesco Saverio Salfi (1787-1794)* cit., p. 181.

Capitolo XXIII

[23.1] Come è già stato osservato nell'*Introduzione*, l'impostazione pedagogica del *Della declamazione* ne fa un documento del processo di stabilizzazione che stava vivendo il teatro dell'epoca, con la costituzione delle prime cattedre di declamazione e la creazione delle prime compagnie privilegiate, che godevano di finanziamenti statali. Il progetto di apertura di una scuola pubblica, che insegnasse all'attore non solo i rudimenti del mestiere, ma anche la storia, la poesia, la morale e la lingua italiana, si inscrive così in un contesto più ampio di rivalutazione sociale e morale del ruolo dell'attore.

[23.4] *L'Alfieri richiedeva assolutamente… la propagazione*: Alfieri sosteneva la necessità per gli attori «[…] di saper parlare e pronunziare la lingua toscana; cosa, senza di cui ogni recita sarà sempre ridicola. E, prescindendo da ogni disputa di primato d'idioma in Italia, è certo che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l'autore, sempre in lingua toscana; onde vogliono essere pronunziate in lingua e accento toscano. E se in Parigi un attore pronunziasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale o d'altra provincia, sarebbe fischiato, e non tollerato, quando anche fosse eccellente per la comica». V. Alfieri, *Parere sull'arte comica in Italia* cit., p. 241. Le citazioni integrate nel *Della declamazione* potevano dunque assolvere anche al compito di proporre un modello linguisticamente positivo in un tempo in cui non si parlava l'italiano, ma i dialetti. Se nel genere comico l'uso del dialetto poteva giocare a favore delle rappresentazioni, questo non avveniva nel caso del tragico, che richiedeva familiarità con l'italiano colto.

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

[23.6] Il riferimento alla danza era, come già sottolineato, centrale nella riflessione di François Riccoboni: «Se si facesse attenzione al modo in cui un uomo è costruito, si vedrebbe che non è mai più comodamente posizionato, e con più certezza ben disegnato, che quando, poggiandosi in egual misura su entrambi i piedi, poco distanti l'uno dall'altro, egli lascia cadere le braccia e le mani dove il loro peso le porta naturalmente; è ciò che si chiama, in termini di danza, essere alla seconda posizione, le mani sulle tasche» (F. A. V. Riccoboni, *L'Arte del Teatro* cit., p. 173). Così in Clairon: «Per camminare armoniosamente, per presentarsi con signorilità, per gesticolare con grazia e facilità, per avere sangue freddo ed equilibrio, per non mostrare mai atteggiamenti contrari alla natura è

indispensabile studiare a fondo la danza nobile e figurata, bisogna assolutamente evitare d'imparare a eseguire dei passi e di assumere l'aria atteggiata del ballerino, ma il resto della sua arte è di grande necessità» (H. Clairon, *Memorie e riflessioni sulla declamazione teatrale* cit., p. 141).

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

[23.14] *L'*Edipo *di Voltaire non fu ricevuto… quella tragedia*: «In effetto *la Motte* purga tale argomento tanto dell'episodio degli amori di Teseo e Dirce, alieni dall'avventura di Edipo, introdotto con mal consiglio dal padre del teatro francese, quanto di quello non meno eterogeneo della galanteria di Filottete che con rincrescimento si legge nell' *Edipo* del *Voltaire*», P. Napoli Signorelli, *Storia critica de' teatri antichi e moderni* cit., viii, pp. 11-12. *E si dovette impiegare la protezione…* Zaira: «Tout le monde se rappelle encore les refus obstinés des acteurs, quand Voltaire faisait représenter Zaïre. Toutes les portes lui étoient fermées. Un seul homme parvint à les faire ouvrir. Cet habile négociateur, à qui Voltaire ou plutôt la France doit le grand succès de Zaïre, était un pâtissier». In M. F. Marchand Dumesnil, *Mémoires de M.lle Dumesnil*, *en réponse aux Mémoires d'Hyppolite Clairon* cit., pp. 76-77.

[23.15] *Si è pur notato che la stessa Clairon… atto iv*: I versi a cui si fa riferimento sono i seguenti: «Et vous, rentrez ma fille, et du moins à mes lois / Obéissez encor pour la dernière fois» (J. Racine, *Iphygénie*, iv, 4, vv. 1315-1316).

Capitolo XXIV

[24.1] *Il famoso Le Kain aveva sentita… di carattere ecc.*: «Je désirerais qu'il pût être établi entre nous, à des époques désignées, des séances consacrées à la lecture de Mémoires instructifs, non seulement sur les vices généraux de la représentation théâtrale, mais sur les fautes de langue, sur les contresens, et sur la manière d'entendre bien ou mal tels et tels rôles dont la tradition serait malheureusement perdue, et que l'on ne peut retrouver que par des réflexions profondes, ou un tact fin et délicat», Lekain, *Observations soumises à M. de La Ferté*, in F.-J. Talma, *Mémoires de Lekain, précédées de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*, par M. Talma, Chez Etienne Ledoux, Libraire, Paris 1825, pp. 185-186. *Sulzer anch'esso desiderava… gli attori*: «Sulzer avrebbe voluto che qualcuno si dedicasse all'analisi critica di un cospicuo numero di singole scene, con particolare riguardo alla pantomima che si conviene alle differenti situazioni» (J. J. Engel, *Lettere sulla mimica* cit., p. 367).

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

[24.3] *Ex quo facto… adepti*: «Il fatto ottenne tanta fama in tutta la Grecia, che Cabria volle essere ritratto in quell'atteggiamento nella statua che gli Ateniesi gli eressero nella piazza a spese pubbliche. Di qui l'abitudine, invalsa tra atleti e artisti, di adottare nelle raffigurazioni statuarie, quella posa con la quale avevano ottenuto la vittoria». Cornelio Nepote, *Liber de excellentibus ducibus exterarum gentium*, trad. it. in Id., *Opere*, a cura di L. Agnes, UTET, Torino 1977, xii, i, 3, p. 177.

Indice dei nomi

Addante, Luca, 7n
Addison, Joseph, 219, 329
Agesilao II, re di Sparta, 254
Agnes, Leopoldo, 341
Agostino, Aurelio, santo, 99, 105
Aigueberre, Jean Dumas d', 261, 336
Alberto Magno, 156
Alessandro di Fere, 337
Alessandro Magno, re di Macedonia, 311
Alfieri, Vittorio, 10, 11, 33, 53, 81, 83, 85, 86, 171, 179, 184, 185, 186, 193, 203, 211, 212, 213, 220, 221, 235, 236, 243, 245, 246, 264, 280, 281, 295, 296, 309, 310, 315, 316, 318, 324, 326, 328, 329, 330, 335, 338, 339
Alfonzetti, Beatrice, 9n, 25 e n, 30n, 326, 338
Alonge, Roberto, 332
Andolfati, Pietro, 53
Andreini, Giovan Battista, 49, 260
Apelle, 137
Appiani, Andrea, 136
Apuleio, 98, 168, 285, 313
Arato, Franco, 269
Archita di Taranto, 156
Arieti, Cesare, 24n

Ariosto, Ludovico, 33, 278, 283, 286, 287, 302, 309
Aristotele, 16, 25, 26, 37, 44, 46, 54, 55, 128, 162, 168, 264
Arnauld, Antoine, 274
Azzaroni, Giovanni, 8n

Balletti Riccoboni, Elena, 30, 310, 311
Barbieri, Niccolò, 49, 260
Baron, Michel Boyron, detto, 30, 31, 51, 53, 112, 157, 158, 166, 173, 178, 199, 233, 236, 249, 260, 261, 268, 290, 291, 310, 311, 312, 322
Barone, Domenico Luigi, 299
Batteux, Charles, 302, 306, 311
Beaubourg, Pierre Trochon de, 199, 322
Belli Blanes, Paolo, 310
Bellina, Anna Laura, 329
Bentoglio, Alberto, 28n, 29n
Bernardoni, Giuseppe, 8
Bernini, Gian Lorenzo, 306
Bertrand, Aliénor, 272
Beta, Simone, 308
Betterton, Mary, 52
Bézagu-Deluy, Maryse, 276
Bignami, Paola, 332
Blair, Hugh, 325
Bo, Domenico, 307
Borghini, Alberto, 284
Bosisio, Paolo, 8n
Botta, Carlo, 18 e n
Botto, Oscar, 311
Bottoni, Luciano, 19n, 26 e n
Bowtel, Elizabeth, 52
Branca, Vittore, 21
Brunet, Claire, 323
Bruto, Marco Giunio, 163, 164, 311
Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte di, 92, 93
Burke, Edmund, 32 e n, 292

Cabria, 254, 341
Cacault, François, 7n
Cacciapuoti, Fabiana, 18n
Calderoni (compagnia), 260
Calderoni, Agata, 50
Calderoni, Francesco, 49
Calzabigi, Ranieri Simone Francesco Maria de, 218, 329
Cammarota, Maria Rubina, 338
Cannavò, Fabio, 264
Carlo di Borbone, re di Napoli e di Sicilia, 299
Carlo II, re d'Inghilterra, 52
Carlotti, Edoardo Giovanni, 265
Carracci, Annibale, 136
Cassio Longino, Gaio, 163
Cassiodoro, 102
Castiglione, Baldassarre, 300, 301
Catilina, Lucio Sergio, 102, 186, 318
Cecchini, Pietro Maria, 49, 260
Ceruti, Giacinto, 79, 280
Cesare, Gaio Giulio, 143
Cesarotti, Melchiorre, 81
Chaouche, Sabine, 261
Chauvet, Jean-Joachim-Victor, 36 e n
Chenier, Marie-Joseph, 9n, 10n
Chiarini, Paolo, 32n, 269, 333
Chouillet, Anne-Marie, 323

Chouillet, Jacques, 323
Cibber, Susannah Maria Arne, 52, 262
Cibber, Theophilus, 262
Cicero, Vincenzo, 287
Cicerone, Marco Tullio, 47, 55, 66, 75, 92, 95, 100, 102, 113, 116, 122, 137, 155, 165, 168, 193, 219, 235, 236, 240, 249, 283, 287, 292, 295, 308, 321, 335, 337
Cioni, Fernando, 294
Clairon, Claire-Hippolyte-Josèphe Léris de Latude, detta, 31 e n, 32n, 51, 55, 156, 165, 166, 180, 188, 224, 236, 240, 249, 254, 266, 284, 286, 308, 312, 316, 317, 318, 319, 331, 339, 340, 341
Clarignano, Sebastiano, 49, 259
Clément, Jean Marie Bernard, 172, 314
Clitone, 156
Colamarino, Tito, 307
Colman, George, 51
Cometa, Michele, 301, 305
Condé, Luigi II, principe di, 241, 337
Condillac, Étienne Bonnot de, 14, 16, 271, 276, 277, 278, 282, 287
Condorcet, Sophie de, 17, 24
Constant, Benjamin, 25
Conti, Antonio, 30 e n, 50, 310, 311, 331
Corneille, Pierre, 50, 51, 188, 224, 226, 232, 260, 290, 319, 321, 340
Cornelio Nepote, 254, 341
Cosmacini, Giorgio, 20n
Cotta, Pietro, 50, 53, 260
Cotticelli, Francesco, 299
Courville, Xavier de, 29n
Crasso, Lucio Licinio, 100
Crébillon, Prosper Jolyot de, 185, 187, 263
Crescentini, Girolamo, 337
Criscuolo, Vittorio (italianista), 9n
Criscuolo, Vittorio (storico), 9n
Crispini, Franco, 13n
Crupi, Pasquino, 26n
Curzio Rufo, Quinto, 163, 311

D'Amico, Maria Grazia, 287
D'Hannetaire, Jean Nicolas Servandoni, detto, 31, 55, 166, 180, 233, 265, 309, 312, 317, 334
Dante Alighieri, 33, 34n, 81, 82, 85, 88, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 118, 119, 120, 122, 125, 126, 136, 137, 159, 278, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 287, 294, 297, 298, 309
Daolmi, Davide, 12n
Darwin, Erasmus, 20n
Davico Bonino, Guido, 332
David, Jacques-Louis, 136, 339
De Deo, Emmanuele, 338
De Gregorio Cirillo, Valeria, 261, 284
De Lisio, Pasquale Alberto, 17n
De Luca, Emanuele, 31n
Del Vento, Christian, 20n
Della Casa, Adriana, 286

Delogu, Giulia, 20n
Delon, Michel, 329
Demostene, 46, 54, 78, 137
Descartes, René, 22, 23, 134, 270, 274, 277, 284, 285, 289, 292, 293, 294, 295, 296, 300
Deseine, Catherine Marie Jeanne Dupré, 240
Di Bella, Sarah, 29n
Di Michele, Laura, 303
Diderot, Denis, 27, 55, 79, 168, 263, 267, 275, 280, 299, 313, 322, 323, 324, 326, 329
Doglio, Federico, 18n, 19n
Dorat, Claude Joseph, 55, 112, 172, 266, 290, 291
Dottori, Carlo de', 50, 260
Dubos, Jean-Baptiste, 261, 322, 334
Duclos, Charles Pinot, 319
Dumesnil, Marie-Françoise Marchand, detta, 32 e n, 55, 100, 248, 266, 286, 340
Durante, Francesco, 159

Eggli, Edmond, 26 e n
Ekhof, Hans Conrad Dietrich, 52, 160, 210, 262, 296, 325, 333
Elam, Keir, 294, 296
Eliano, Claudio, 337
Emanuele, Pietro, 287
Engel, Johann Jakob, 19, 20n, 21 e n, 22 e n, 23 e n, 24, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34, 35 e n, 52, 55, 79, 112, 133, 172, 173, 210, 262, 267, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 302, 303, 304, 305, 306, 319, 325, 326, 327, 337, 340, 341
Épée, Charles-Michel de l', 276
Erodoto, 33, 78, 136
Eschilo, 46, 152, 162, 171
Esopo, 46, 249
Esposito, Matilde, 17n, 20n, 38n, 39n
Euripide, 46, 47, 129, 162, 185, 220, 238, 240, 241, 249, 336
Eximeno, Antonio, 172, 314

Fabbrichesi, Salvatore, 29 e n
Fabiano, Andrea, 39
Faranda, Rino, 275
Fassò, Luigi, 332
Fauriel, Claude, 17, 24, 25
Fazio, Mara, 19n
Fellin, Armando, 297
Ferdinando IV, re di Napoli, 8, 16
Ferrari, Valeria, 8n
Fidia, 137
Filippo II, re di Macedonia, 78, 158
Formisano, Marco, 283
Foscolo, Ugo, 331, 332
Frantz, Pierre, 326, 331
Fried, Michael, 323
Froio, Rocco, 18n
Frugoni, Carlo Innocenzo, 81
Fumaroli, Marc, 324

Galizia, Nicola, 17n
Gallo, Valentina, 29n, 31n, 311, 313
Garin, Eugenio, 272
Garin, Maria, 272

Garrick, David, 36, 37, 51, 52, 55, 141, 153, 157, 178, 211, 218, 219, 261, 266, 267, 302, 306, 326, 333
Genovesi, Antonio, 270
Giacone, Alberto, 311
Giannarelli, Elena, 284
Ginguené, Pierre-Louis, 16, 17, 18 e n
Gioacchino Napoleone Murat, re di Napoli, 16
Giovenale, Decimo Giunio, 169, 313
Giraldi, Giambattista Cinzio, 49, 259
Girardi, Raffaele, 281
Giustiniani, Orsatto, 50
Glaucone, 54, 55
Gobert, R. Darren, 285
Goldoni, Carlo, 299, 323, 328
Gotter, Friedrich Wilhelm, 295
Gozzi, Carlo, 263
Gracco, Gaio Sempronio, 240, 337
Gracco, Tiberio Sempronio, 240
Greco, Luigi Maria, 18n
Greuze, Jean-Baptiste, 323
Guarini, Battista, 50, 260
Guénoun, Denis, 331
Guerci, Luciano, 8n
Guglielminetti, Marziano, 318n
Guglielmoni, Paolo, 287
Gwyn, Eleanor, 262

Hazard, Paul, 8n
Helvétius, Claude-Adrien, 165
Hogarth, William, 262, 267, 303, 304
Home, Henry, 290, 319
Hume, David, 22, 23 e n, 116, 287, 289, 319, 320

Ila, 249
Ingegneri, Angelo, 55, 264
Isella, Dante, 24

Jandelli, Cristina, 316
Jerocades, Antonio, 7
Jommelli, Niccolò, 159
Jullien, Marc-Antoine, 16

La Harpe, Jean-Francois de, 263
La Motte-Houdar, Antoine, 279, 340
Lairesse, Gérard de, 290
Lancelot, Claude, 274
Lapegna, Francesco, 338
Larive, Jean Mauduit, detto, 55, 233, 266, 317, 331, 331, 334
Laudando, Maria Carmela, 303
Le Brun, Charles, 22, 98, 118, 136, 274, 285, 294, 297, 298
Le Fèvre, Dominique, 11
Lecaldano, Eugenio, 23n
Lecouvreur, Adrienne, 261
Lekain, Henri-Louis Cain, detto, 261, 317, 330, 331, 339, 341
Lemazurier, Pierre David, 322
Leo, Leonardo, 159
Leonardo da Vinci, 132, 299
Leoni, Michele, 37 e n
Lessing, Gotthold Ephraim, 22, 25, 27, 32n, 33, 52, 55, 150, 269, 275, 292, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 327, 333

Letourneur, Pierre, 325, 326
Lezza, Antonia, 17n
Li Causi, Pietro, 283
Licurgo, 78
Livio, Tito, 33, 136, 159
Locke, John, 287
Lomazzo, Giovanni Paolo, 299
Longo, Nicola, 301
Loo, Louis Michel van, 323
Lote, Georges, 279
Löwen, Johann Friedrich, 267, 303
Luciano, 45, 46, 47, 55, 164, 249, 308, 309, 311
Lucrezio Caro, Tito, 125, 297
Luigi XIII, re di Francia, 49

Mabil, Pier Luigi, 282, 293, 295
Macrobio, 55, 264
Maffei, Scipione, 50, 185
Malebranche, Nicolas, 272
Maligny, Aristippe Félix Bernier de, 20n, 40
Manfredi, Muzio, 50
Manzoni, Alessandro, 19n, 24 e n, 25 e n, 26, 30n, 36 e n
Marcone, Arnaldo, 284
Marino, Rosanna, 283
Mario, Gaio, 47
Marmontel, Jean-François, 55, 137, 260, 261, 267, 268, 301, 322, 326
Martello, Pier Jacopo, 40, 50, 172, 224, 313, 331
Masoero, Mariarosa, 318
Mattia d'Asburgo, Imperatore del Sacro Romano Impero, 49
Mazet, André, 24n
Meister, Jacques-Henri, 337
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 292, 305
Mercier, Louis-Sébastien, 55, 267, 268, 314
Metastasio, Pietro Trapassi, detto, 159
Michaud, Louis-Gabriel, 16, 312
Michelangelo Buonarroti, 134, 136, 151
Migliorini, Ermanno, 257
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, detto, 51, 53, 153, 249, 260
Möller, Horst, 20n
Monaco, Vanda, 8n
Montfaucon, Bernard de, 331
Monti, Vincenzo, 263
Morrocchesi, Antonio, 29, 310
Murphy, Arthur, 333

Napoleone I Bonaparte, imperatore dei francesi, 11
Napoli Signorelli, Pietro, 28 e n, 56, 258, 262, 273, 280, 314, 337, 340
Negroni, Barbara De, 329
Nicolai, Christoph Friedrich, 292
Nordera, Marina, 308
Nota, Alberto, 259
Noverre, Jean-Georges, 333

Obinu, Salvatore, 274
Omero, 33, 124, 135, 136, 159, 162, 165, 171
Orazio Flacco, Quinto, 152, 158, 168, 169, 195, 224, 307, 313, 322, 331
Orsi, Giovan Gioseffo Felice, 260

Ortensio Ortalo, Quinto, 137, 249
Ovidio, Publio Nasone, 33, 101, 136, 201, 234, 286

Paduano, Guido, 278
Pagliai, Morena, 264
Parini, Giuseppe, 81
Parrasio, 137
Patella, Ettore, 53, 263
Pavis, Patrice, 276
Pellico, Luigi, 333
Pellico, Silvio, 25, 333, 334
Pellizzari, Patrizia, 318
Pergolesi, Giovanni Battista, 159
Pericle, 135
Petrarca, Francesco, 141, 281, 302
Piccioni, Francesca, 313
Pilade, 47
Pio VI, papa, 11 e n
Piron, Alexis, 263
Planelli, Antonio, 56, 269, 273, 321
Platone, 46, 54, 58, 168
Plauto, 49
Plinio il Vecchio, 98, 278, 284, 285
Plutarco, 233, 241, 337, 338
Pompeo Magno, Gneo, 143
Porro Lambertenghi, Luigi, 20, 327
Poussin, Nicolas, 136

Quintiliano, Marco Fabio, 47, 55, 66, 75, 92, 95, 99, 113, 168, 210, 238, 274, 275, 284, 286, 291
Quondam, Amedeo, 301

Racine, Jean, 50, 51, 124, 180, 184, 185, 193, 209, 220, 221, 224, 226, 232, 246, 249, 261, 296, 317, 321, 325, 326, 329, 330, 340
Raimondi, Ezio, 327
Ramondetti, Paola, 297
Ranucci, Giuliano, 285
Rasi, Luigi, 40, 263
Rasori, Giovanni, 20 e n, 21 e n, 22 e n, 31 e n, 267, 327
Raucourt (M.lle), Marie-Antoinette-Joseph Saucerotte, detta, 156, 308
Renzi, Angelo Maria, 8 e n, 18, 263, 329
Riccardi, Carla, 36n
Riccoboni, François Antoine Valentin, 31, 143, 267, 269, 303, 323, 325, 335, 339
Riccoboni, Luigi, 19n, 21 e n, 22n, 27, 29 e n, 30 e n, 31 e n, 50, 53, 55, 56, 249, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 283, 288, 301, 304, 307, 310, 314, 315, 316, 317, 318, 324, 325, 327, 334, 335
Riccoboni, Marie-Jeanne, 323
Ringhieri, Francesco Ulisse, 328
Risari, Elisabetta, 287
Roach, Joseph R., 22n
Romano, Elisa, 283
Rosanna, Serpa, 18n
Roscio, 46, 47, 49, 55, 137, 165, 193, 219, 235, 236, 249, 259, 264, 321
Rougemont, Martine de, 266
Rousseau, Jean-Jacques, 9, 273, 274, 309
Rucellai, Giovanni, 50

Russo, Francesco Paolo, 12n
Russo, Luigi, 334
Ruzzante, Angelo Beolco, detto, 49, 259

Sabatano, Lucia, 23n
Sainte-Albine, Pierre Rémond de, 27, 32, 55, 265, 288, 309
Salfi, Alfonso, 17 e n, 19n, 40
Salfi, Francesco junior, 18
Sallustio, Gaio Crispo, 33, 136, 159, 186, 318
Salvador, Carlo, 9
Sanna, Manuela, 14n
Santi (Sanzio), Raffaello, 104, 119, 136, 151
Sarrazin, Pierre-Claude, 100
Scala, Flaminio, 49, 259
Schiller, Friedrich, 26n, 52, 185
Schlegel, August Wilhelm von, 21n
Schwarze, Sabine, 31n
Scotti, Clelia, 328
Scotti, Mario, 334
Scribano, Emanuela, 272
Seneca, Lucio Anneo, 124, 129, 184, 193, 234, 297, 321
Senofonte, 33, 136, 308
Sensi, Claudio, 318
Serio, Luigi, 310
Shakespeare, William, 33, 36 e n, 37n, 51, 52, 80, 129, 153, 164, 172, 173, 185, 209, 219, 280, 309, 314, 326, 327, 329
Silla, Lucio Cornelio, 47, 186
Soave, Francesco, 287, 288, 293, 325
Socrate, 46, 54, 78, 132, 156, 157, 171, 245
Sofocle, 46, 50, 124, 162, 211, 212, 213, 307, 313
Solone, 78
Spatafora, Giuseppe, 301
Staël-Holstein, Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di, 299, 311, 312
Stellini, Jacopo, 282, 293, 295
Sticotti, Michel, 266
Sulzer, Johann Georg, 56, 100, 254, 269, 286, 341

Tacito, Publio Cornelio, 33, 136, 159, 163, 246
Talma, François-Joseph, 18 e n, 19 e n, 26, 261, 330, 331, 339, 341
Tasso, Torquato, 33, 50, 85, 97, 98, 124, 136, 157, 159, 217, 260, 284, 285, 298
Temistocle, 78
Tempesta, Antonio, 306
Tertulliano, Quinto Settimio Florente, 168, 313
Themelly, Pietro, 8n
Thierry, Augustin, 24n
Timante, 138, 234, 301
Tongiorgi, Duccio, 20n, 21n
Travi, Biancamaria, 36n
Triasio, 46, 54
Trissino, Gian Giorgio, 25n, 49, 50
Tucidide, 33, 136

Verre, Gaio, 113, 291
Versini, Laurent, 324
Viansino, Giovanni, 313
Vicentini, Claudio, 301, 334

Vico, Giambattista, 13 e n, 14n, 270, 271
Vida, Marco Girolamo, 281
Viganò, Salvatore, 327
Viola, Corrado, 31n
Virgilio Marone, Publio, 33, 81, 94, 97, 99, 121, 136, 137, 159, 278, 283, 284, 287, 311
Visconti, Ermes, 327
Vitiello, Vincenzo, 14n
Voltaire, François-Marie Arouet, detto, 19, 36, 51, 124, 129, 185, 187, 212, 221, 224, 232, 248, 261, 321, 327, 333, 340

Young, Bert-Edward, 261

Zanardo, Monica, 20n
Zanerini, Petronio, 53, 263
Zinzi, Emilia, 288

Finito di stampare
nel mese di settembre 2024
presso Printì s.r.l.
Manocalzati (AV)