

[s.p.]

L'ARTE DI DECLAMARE
DI
GIOVANNI EMANUELE BIDERA

[s.p]

L'ARTE DI DECLAMARE
RIDOTTA A PRINCIPII
PER USO
DEL FORO, DEL PERGAMO, E DEL TEATRO
DA
GIOVANNI EMANUELE
BIDERA
ITALO-GRECO
NAPOLI
DALLA TIPOGRAFIA PALMA
1828

[s.p.]

PREFAZIONE.

La declamazione, di cui impendo a ragionare, è una delle più necessarie ed è la più negletta delle belle arti, abbenché non vi sia Retore, che alla sfuggita non ne parli, ora facendone l'apologia, ora un'appendice ad istituzioni oratorie, per conchiudere quindi col darci poche superficiali norme, che in verità a nulla conducono.

Da Quintiliano in poi non si son dette, undipresso, che le medesime cose, che quasi tutte riduconsi alla solita panacea «Se studierete a ben declamare, declamerete bene». Ma a chi ha ruminata più o meno la materia gli è tornato dubbio, se alcun trattato di quest'arte abbia mai esistito presso gli antichi, e, ciò che è irragionevole, se debba per sempre giacere nell'oscurità, per non potersi costringere a principii generali e sicuri.

Lessing, celebre scrittore Tedesco, nella sua Drammaturgia dice «Abbiamo attori, ma non arte rappresentativa. Di [s.p.] vane diciture ne ho lette assai; ma di regole speciali a mala pena saprei darne due o tre». Lo stesso poi, avendo letto il Compendio del Comèdien di Raimondo di S.t Albine, che chiama un composto di parole vuote di idee, e del quale bisognava per lo meno capovolgerne i principii per ottenere un metodo sovrano, di Mimica, convinto dalla possibilità di avere un trattato completo di quest'arte di cui avea primo dubitato, promise un'operetta intorno all'eloquenza del gesto, ma sventuratamente forse ne capovolse i principii, principii conducenti alla verità, l'opera non vide mai la luce, e l'eloquenza del gesto di questo grand'uomo si tacque per sempre colla sua vita.

Fatto gratuito mallevadore della promessa di Lessing, il suo concittadino Engel volle mantenere la parola dell'estinto, col trasmetterne le sue idee intorno alla Mimica, che tutte si aggirano a persuaderci ad imitare varii atteggiamenti, perloppio modellati sugli attori di Teatro ma quando anche questi fossero consoni alla verità, non veggiamo tutto giorno atteggiamenti e gesti formati non dall'arte, ma con più energia dalla natura, conversando cogli uomini? E che perciò? L'imitare la collera, l'ira, l'amore, e tutte [s.p.] le altre affezioni dell'animo altrui, non è lo stesso, che volere imitare l'altrui forza, che sarà sempre maggiore, o minore della nostra? E poi

quali sono i mezzi che ne propone, onde imitare le altrui passioni per farle creder proprie? Non è forse questo lo stesso, che condurre un giovine allievo in una galleria di quadri, indicargli le varie mosse ed espressioni delle figure, e pretendere, che, di là uscito, divenga pittore, senz'avergli dapprima data alcun idea di tela, di colori, di pennelli e di matita?

Prèville, Baron, La Rive e molti altri artisti Drammatici han creduto lasciarci, né loro divisamenti su quest'arte, un monumento della loro celebrità, offrendosi spesso per modello: ma quell'arte, che empiricamente, o per tradizione appresero, non ebbe in essi altri principii, che quelli di una servile imitazione, quindi i principii veri e generali, come lo erano ignoti ad essi, restarono ignoti anche a noi, malgrado le loro prolisse dicerie.

In tanta penuria di regole, per formare un'arte, che dovrebbe andare strettamente congiunta colle nostre cognizioni, un'arte, che ben lungi di esser di poco rilievo, è anzi una delle prove maggiori [s.p.] di un Vero e sano gusto, un'arte, che nascer deve dall'analisi accurata su di noi stessi nell'imitare altrui, e dal giudicare di ciò, ch'è proprio a ferire il senso di chi ne ascolta, noi osiamo avventurare un completo corso di declamazione, restringendolo a principii generali tratti dalla indole fisica e morale dell'uomo.

Qualunque possa esser l'esito di quest'operetta, qualunque l'accoglimento, ci crediamo d'esser compensati abbastanza per avere aperta la strada a più felici ingegni, che, seguendo le nostre tracce, possano meglio di noi pervenire al prefisso e desiato scopo.

[p. I]

IDEA DELL'OPERA

Hominum intellectui non plumae addendae,
sed potius plumbum et pondera.

Bacone.

Ciascun'arte ha i suoi principii nella scienza, alla quale appartiene; le scienze non sono, al dir di Bacono, che la cognizione certa ed evidente delle cose, che le arti per tale manifestano: essendo così, evvi adunque un punto comune, in cui le scienze e le arti si riuniscono, e questo è laddove l'artefice sa confondere l'arte col vero, onde ne deriva quel bello ideale, che viene in ogni età costantemente ammirato da tutte le nazioni. Quest'unione, opera di somm'ingegni, forma per così dire *l'Etica delle belle arti*, ed era così ben conosciuta dai Greci, da cui ogn'idea di bello a noi pervenne, quanto ignota a noi, che, a fronte di loro sublimi modelli, non solamente non abbiamo saputo superarli, ma neanche potuto emularli.

Dopo i tempi di Pericle, e dopo che le vicende rovesciarono le scienze e le arti [p. II] sorsero di quando in quando degli uomini i quali, essendo dotati dalla natura di una profonda penetrazione d'ingegno unita ad un forte volere, giunsero a tale perfezione in qualche loro capolavoro da non invidiare i Greci. Ma il semplice artista, inteso a perfezionare quell'arte, che ha intrapreso, non si è mai curato di conoscere le correlazioni, ch'essa arte ha con le arti sorelle. Valenti uomini ragionatori han parlato teoreticamente del bello con varie opinioni, e quasi sempre, senza esaminare la parte pratica, e senza darci un completo trattato, che ne sveli il nesso delle misure, che stabilisce la base di tutte le arti con l'armonia, che ne forma lo spirito; dimostrando che tutte traggono principio dalle matematiche, per ciò che riguarda le loro parti in dettaglio e dalla immaginazione per la composizione di queste parti. Talché se i primi danno dei precetti pratici non giungono mai a formare dei sistemi, ed i secondi con darci principii troppo generali non si son curati di appropriarli alle belle arti: e la istessa Geometria, al dir di un uomo di genio, non è

che una galleria di scarse definizioni; e sono l'arti una servile imitazione acquistata per replicati atti, e solo retaggio del paziente artefice che impiega tutta la vita per giungere ad una tal quale mediocrità: quindi è [p. III] che non abbiamo una norma sicura per giungere alla perfezione. Se volgiamo lo sguardo all'epoca felice, nella quale fiorirono le arti e le scienze in Atene, noi vediamo il divino Socrate insegnare l'arte di dipingere a Parrasio, e l'artista Drammatico Ippocrate Ermogeniano l'arte di declamare a Demostene. Così fra Greci la filosofia andava congiunta colle arti, e queste colla filosofia. Or s'egli è vero la correlazione tra le scienze e le arti, Socrate ed Ippocrate Ermogeniano non davano, che una sola lezione, e non palesavano, che una sola verità, giungendo alla meta prefissa per diverse strade, cioè il primo per quella della riflessione e della sapienza, l'altro per quella dell'empirismo. Era mestiere di Parrasio di dipingere le sensazioni spente, che lasciano profonde orme sull'uman viso, conoscere le proporzioni delle parti del corpo, dare alle medesime un giusto contorno, indovinare le leggi della luce e de' colori, e financo quelle della prospettiva congiunta alla pittura: ma spettava al sapiente della Grecia parlargli dell'anima, ed insegnare a Parrasio l'arte di dipingere la vita. Era d'uopo quindi, com'egli fece, al dire di Senofonte, svolgergli la teoria delle sensazioni, e dimostrargli come da esse nascono [p. IV] i giudizi e le volizioni, come l'anima per mezzo de' sensi manifesta, quando le aggrada, le affezioni tutte, e come infine ogni esterno movimento o gesto non è, che un effetto necessario di ciò che l'anima in realtà sente conseguentemente alla varia indensità delle sensazioni. In una parola era necessario dimostrargli, che i segni esterni corrispondono perfettamente alle forze interne.

Ma tutte queste cognizioni non erano bastevoli ad unire con perfetto legame *L'Ideologia* alla pittura, ed era uopo ritrovare per così dire, il mezzo che congiunge lo spirito alla materia, e disvelargli ove consiste il bello delle arti.

L'attività è una qualità essenziale dello spirito, come l'inerzia è propria della materia. Un principio vitale, che da Ippocrate venne chiamato ενορμον γίαιε sparso in tutt'i corpi organici, parte del quale indipendente da' voleri dell'anima eseguisce le sue leggi per conservazione della vita animale; l'altra parte poi viene diretta dai voleri dell'anima con ineffabili mezzi. Questa forza dunque è la prima ministra, di cui l'anima si serve in tutte le sue operazioni. Egli è infallantemente certo, anche secondo la dottrina Socratica, che il bello assoluto esiste in Dio solamente, perché in Dio si trovano tutte le qualità per [p. V] fettissime. L'anima non è, che un raggio della Divinità; dunque solo nell'anima rinviensi quel bello, di cui siamo capaci. L'anima agisce per la forza, dunque questo è l'unico mezzo, onde possiamo conoscere e calcolare il bello, che vale lo stesso a dire, che nelle belle arti il bello consiste nell'esatto calcolo della forza, in relazione della verità che l'artefice si è prefisso in mente di esprimere.

Ciò posto, e conosciuti quindi i fenomeni del principio vitale, è evidente, ch'è evvi un punto certo, donde tutte le altre linee dipendono, punto che l'artefice deve stabilire, come centro dell'azion principale della viva sensazione, a cui tutte le altre spente sensazioni devono corrispondere, per formare l'armonia tra 'l fisico e 'l morale.

Ora una figura non può rappresentare, che una sola azione, e questa un solo pensiero senza progressione nel futuro, ma fermato nella sua azione, come un punto matematico, che s'arresta nel produrre la linea, o se mi fia lecito dire, che il pensiero venga sospeso, come un movimento animale dal fuoco elettrico, senza però togliere, s'è possibile, nessuna qualità costituente la vita. Ogni azione premette moto, ed il moto la forza. Or questa forza figurisi dall'artefice diretta dall'anima ad una [p. VI] viva sensazione. L'addensamento della forza in quel dato senso diminuisce di vigore negli altri sensi, e la contrattilità, ov'è concorsa la forza maggiore, rende le fibre di quell'organo più tese, alle quali per consenso fisico devono necessariamente corrispondere le altre parti del corpo con tanto vigore, di cui, calcolata la forza, sono capaci. In tal modo situata la potenza dell'artefice in un dato punto, a cui tutte le altre linee corrispondono,

lo spettatore vien fissato a riflettere sull'azion principale, o, che vale lo stesso, su quel punto, ov'è concorsa la maggior forza, e rivolgendo la sua attenzione a conoscere le consonanze delle parti, giunge ad indovinare il pensiero dell'autore e a conoscere per mezzo dell'atteggiamento della figura medesima la perfetta corrispondenza del gesto coll'anima, che costituisce la verità, cioè il bello dell'arte.

Da quanto detto abbiamo si deduce, che la parte sublime ed integrale della pittura è quella dell'espressione, che consiste nell'atteggiare in modo la figura da esprimere come vera una finta sensazione, che l'artefice si ha in mente ideata. Ma che altro è la declamazione se non l'arte di dare una giusta valuta ad una finta sensazione, sebbene con mezzi diversi della [p. VII] pittura, e da farla creder vera? E volendo volgere adesso la nostra attenzione a ragionare del commediante Ateniese, che di sopra accennammo, non sarebbe egli strano il supporlo dotato dalla natura del profondo sentire e del vasto immaginare del più grande oratore della Grecia? E più strano ancora, figurarcelo di talenti eguali allo stesso, di simile educazione, che i talenti sviluppa, e di pari genio, che li perfeziona? Né giovi dunque crederlo fornito d'intelligenza tale, da poter comprendere i sublimi pensieri del giovine Demostene e tanto perito nell'arte sua d'avvertirsi in quella pubblica concione, così sfortunata per l'oratore, che tutto il difetto derivava di non aver lui saputo approntare l'energia dovuta a quelle immagini così vive, a quei raziocinii sì ben tessuti, quanto male espressi: palesargli infine questa verità, che il pubblico sente sempre con l'attore, e che le sensazioni di questo, o vere o finte, svegliano quasi sempre le sensazioni dell'altro.

Le sensazioni altrui non possono esser nostre, e le nostre istesse trascorse non possono da noi rinnovarsi, come in progresso di quest'opera dimostreremo, così in chi declama non vi possono essere sensazioni vere, ma finte, ed il declamatore al par del pittore deve conoscere la teoria [p. VIII] delle sensazioni per saperle imitare; e siccome nella pittura si stabilisce un punto, ove la forza si concentri per esprimere il pensiero, così nella declamazione fa d'uopo fissare il punto dove la maggior forza s'impieghi, al quale punto, devono corrispondere tutte le altre parti del corpo con quella energia, di cui, calcolata la forza, al par che nella pittura, sono capaci: ciò facendo l'espressione è perfetta. Ma se questa prima operazione è men difficile nella declamazione che nella pittura, perché troviamo in noi tutti i mezzi per poterla eseguire, ed il pittore deve sopra una tela contornando ed ombreggiando rilevare nella figura una qualche finzione, diviene al declamatore non men difficile, perché dal palesare il primo stato dell'animo passar deve egli al secondo, cioè da una sensazione ad un'altra, e in questo passaggio, che segue la corrente delle idee e delle passioni, deve impiegare il linguaggio di parole e di azioni vicendevolmente, senza lasciare neppure un istante muto, per così dire, il suo corpo; ma sempre eloquente fra l'azione delle sensazioni e la reazione: questa vicenda continua non è, che il prodotto dell'intelligenza.

Non può essere scopo di quest'opera il perfezionare l'intelligenza di chi decla [p. IX] ma, impegno è questo dell'*Ideologia*, della *Grammatica*, e della *Logica*; ma siccome tutta l'arte del declamare si fonda nel fingere di esser tocchi da vere sensazioni per riagire sulle medesime in ragion diretta della loro impressione; ci è indispensabile di svolgere in parte la teoria delle sensazioni per quel lato, che a quest'arte si appartiene. E siccome sovente il complesso di varie proposizioni non esprime, che una sensazione e le ragioni della medesima; così non possiamo a meno d'indicare le idee principali, su cui dee cadere la maggior forza, e valerci della *Sintassi*, e della *Ortoepia* per conoscere i periodi ed i membri del discorso, onde appropriargli l'energia dovuta, e la retta pronunzia delle parole.

Ma se l'arte di declamare dipende dall'intelligenza in riguardo al calcolo delle sensazioni, nell'esecuzione non è che un mero meccanismo, che tutto consiste nel sapere risvegliare la forza motrice, che dalla sua sede governa tutte le azioni sottoposte alla nostra volontà. Da questa potenza motrice nasce l'espressione delle finte sensazioni, essa sola regge i nostri movimenti,

con più o meno energia, essa dà il tono alle parole, rendendole ora gagliarde e forti, ora lente e sommesse, or aspre, ora dolci, ora rapi [p. X] de e violente, tali, che seguono sempre la natura delle idee e il calcolo della intelligenza; essa potenza infine è la sola ministra, il mezzo, onde l'animo può palesare ogni suo movimento.

La cognizione di questa efficienza, che porta i caratteri di un grande agente della natura, che ne affatica di moto in moto dal principio della nostra esistenza sino alla morte, ha impegnato di tutte l'epoche i più grandi ingegni. Ippocrate, Boerave, Brown, Haller, Darwin, e cento altri, chiamandola con vario nome han cercato di scoprirne l'essenza; ma al pari di tutti gli altri esseri creati, l'essenza del principio vitale è coperta dall'impenetrabile velo d'Iside: e di essa non conosciamo che i soli fenomeni, che formano leggi invariabili, leggi, di cui ci possiamo servire per principii di questi arte: principii, che al pari della certezza, possono aver pronta in noi l'esperienza, se in noi volger vogliamo l'attenzione, e, se questo semplicissimo metodo, che io propongo, da chi bene o male declama con più o meno esattezza praticamente eseguito, non è stato forse da alcuno ideato e ridotto a regole certe; egli è, a mio parere, perché ogni essere vivente in ogni azione bada ai mezzi materiali per conseguire il suo fine, e non [p. XI] ai fisiologici, con cui eseguisce le sue operazioni. Ogni uomo del presente non gode, che un punto impercettibile, un punto, ch'è in contatto col passato e col futuro; egli non esiste pel passato, che per le rimembranze; non per l'avvenire, che pei desiderii e per le speranze: divise le sue idee tra quello che fu, e quello che sarà; non ha tempo di conoscere il presente, se non dopo, che il presente è trascorso, e così non sa calcolare le sue forze perdute, che dalla necessità del riposo, e dal riposo la sua vigoria; in tal guisa nella realtà delle sensazioni, egli gode, piange, si adira, pensa e ragiona, senza mai accorgersi della forza che mette a tutte queste operazioni: come colui che salendo le scale spesso trovasi stanco al termine dei gradini, senza punto badare alla forza adoprata per ciascuno di essi; se per avventura al bujo mette il piede in fallo sopra un gradino da lui supposto; dalla veemenza con cui appoggia il piede a terra, e dall'equilibrio di tutta la macchina, potrebbe ragionare della spossatezza e della perdita delle sue forze: così chi parla, impiega e forza e tempo, ma senza porvi mente, e quasi senza saperlo; perochè s'egli lo sapesse, starebbe in suo arbitrio di far credere, quando gli aggraderebbe [p. XII] vera una finta gioja, e reale un mentito pianto. Or chi declama, e specialmente gli artisti Drammatici non acquistano l'arte di agire fingendo, che per replicati atti; e come suole avvenire nelle arti prive di regole certe, non si decide dell'opera, che dagli effetti: i quali effetti perlopiù sono erronei, perché nascono da varie ed incerte opinioni, di modo che que' pochi, che hanno con giustezza meditato sulle proprie sensazioni, e calcolata praticamente la loro forza, pervenendo a qualche perfezione nell'arte, si sono estimati come un prodigio, a cui, la natura avea concesso, quasi retaggio esclusivo, il dono di declamare. Io non so, come si possa comprendere, che la natura creasse gli uomini per le arti e per le scienze, e come desse agli uni quasi la forza di gravità o di attrazione per la pittura, ad altri per la scoltura, a questi per la poesia, e a quegli altri per le scienze; non so a qual assurdo ne condurrebbe una tal quistione, né quanto vero sia l'immaginoso sistema di Gall; so bene, che decidono spesso piccoli dati dello sviluppo delle nostre facoltà, che i piccoli ingegni divengono mediocri artisti, e che i grandi toccano la sublimità, e non mi è impossibile il credere, che, se questi dati, i quali formano le prime linee, che de [p. XIII] cidono dalla nostra vocazione, altrimenti avessero deciso, Newton sarebbe divenuto Maton, e l'Ariosto, Raffaello: non intendo perciò che abbia assoluta ragione Elvezio nel dire che l'uomo è il prodotto della sua educazione. Ma resti pure indecisa la lite: a noi basta potere con certezza asserire, che ogni uomo può avere la facoltà di declamare, che la declamazione è un'arte, che non vi è arte senza regole, che queste debbono essere consone alla ragione, che il complesso armonico di molte regole ne forma la teoria, e la teoria i principii; che questi principii per noi sono il calcolo della intensità delle sensazioni e l'esatto uso della forza, per esprimerle; che poca parte nel declamare i pezzi

descrittivi può avere l'immaginazione, pochissima l'associazione delle idee, nessuna la sensibilità, poiché la sensibilità, e la forza stanno in ragione inversa.

Che se taluno confonde la sensibilità colla mobilità de' muscoli, egli s'inganna a partito, mentre la prima è indipendente dalla volontà, la seconda vi è sottoposta.

Conchiuderemo finalmente con Demostene, al quale quest'arte costato avea penosa ed ardua fatica, che per ben tre volte richiesto qual fosse il maggior pregio dell'oratore, per tre volte rispose *υποχρησις* cioè la simulazione. Che se qualcuno volesse provare [p. XIV] che la sensibilità è la base di quest'arte, e ne adducesse per autorità il noto aforismo Oraziano

... *Si vis me flere,*
Dolendum est primum ipsi tibi:

Noi rispondiamo, che il Poeta Venusino non intende, che il dolersi per arte, poiché Telefo e Peleo, di cui parla, non sono, che due attori di Teatro, che fingono il vero Telefo e Peleo. Se finte sono le persone, finte ancora debbono essere tutte le sensazioni, che l'arte debbe assimilare al vero, poiché la natura ne ha formati di tal forza nell'interno da simulare l'aspetto confacente per esprimere le umane vicende¹.

Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum: juvat aut impellit ad iram,
Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit:
Post effert animi motus interprete lingua.

Horat. *De arte poet.*

[p. 1]

IDEE PRELIMINARI CAPITOLO I.

Del linguaggio di azione naturale.

Una manifestazione qualunque delle nostre affezioni, presa nel senso più generale, chiamasi linguaggio; ma dacché siam nati, dacché incominciamo a sentire, noi palesiamo quello che sentiamo; quindi è, che un linguaggio nasce col nostro sentire, ci accompagna per tutta la vita, e muore col nostro sentire medesimo, cioè con noi.

Questo linguaggio primitivo è stato con molta ragione chiamato *linguaggio di azione*, poiché le nostre azioni sono segni naturali delle nostre idee. Esso è composto di gesti e di gridi, e si dirige a tre sensi, al tatto, alla vista, ed all'udito; ed è composto di tre specie di segni, cioè toccamenti, gesti, e suoni, per mezzo de' quali ci rende eloquentissimi: ed in fatti un grido di dolore, uno sguardo appassionato fanno più impressione nell'animo nostro, che un lungo discorso; e n'è la

¹ Sembrerà strano, che ci affaticiamo a dimostrare ciò che è palese per se stesso, poiché l'arte non può essere mai la realtà delle cose, ma l'imitazione delle medesime. Il volgo che confonde spesso l'effetto con la causa; crede, che gli artisti di Teatro si dolgano davvero, perché lo commovono: e quel, ch'è strano molti commedianti istessi sono tratti in questo errore, senza avvertire quanto di studio e di arte costi loro di far creder vero quello che in realtà tale non può essere: perocché se realmente sentissero, non sarebbe in loro arbitrio di riaversi da uno svenimento ec. Su quest'errore, che porta ad assurde conseguenze, appoggiano quasi tutt'i trattati di declamazione.

ragione, che con tutta l'energia svelano ciò, che in noi passa, e lo svelano più. prestamente, che qualunque altro linguaggio.

Il *linguaggio di azione* dunque può dirsi l'indice de' nostri sentimenti: esso non vien mosso dalla nostra volontà, ma necessariamente dalle [p. 2] nostre istesse sensazioni: perchè non è già che gli uomini per mezzo di questo linguaggio palesano le loro azioni; ma piuttosto le loro azioni parlano per essi, senza ch'essi lo vogliano, e manifestano i loro pensieri: ed in vero, non dipende da noi l'impallidire, l'arrossirsi, il piangere, il dolersi; ma tutte queste modificazioni del nostro corpo sono necessarie conseguenze di un interno movimento, che per se medesime si svolgono, senza il concorso della nostra volontà.

Il sapere imitare perfettamente questo primitivo naturale e necessario linguaggio, forma la base dell'arte di declamare, per ciò che si chiama *patetico*, quindi questo linguaggio può chiamarsi il linguaggio delle passioni.

CAPITOLO II.

Del linguaggio artificiale.

Quell'azione, ch'era dapprima l'effetto necessario di una sensazione, e che accompagnava i sentimenti dell'animo, cambiata poscia in *artificiale*, quando questo linguaggio non si adopera per mero effetto meccanico della natura, ma con avvertenza e riflessione per far creder vero ciò che simuliamo; ed allora queste azioni da segni naturali ed involontarii, che prima erano, divengono segni volontarii ed istituiti; così veggiamo spesso un bambino viziato piangere non per necessità, o costretto dalla forza del dolore, ma perchè ha di già appreso, che dal suo pianto altre volte [p. 3] ne ha ricavato un piacere, come di essere cullato etc; così incominciamo a fingere sin dall'infanzia. Dappoi questo linguaggio diviene il linguaggio delle ricordanze piacevoli o dolorose, come diremo in seguito.

CAPITOLO III.

Del linguaggio convenzionale di parole.

Conosciuto, che abbiamo, che le grida, i lamenti, le lagrime, la gioja, il riso ed il tripudio erano tanti segni, che discoprivano il nostro dolore, ed il nostro piacere: allorché vediamo in altri questi segni, risvegliasi in noi l'idea a cui sono attaccati, ciò è, che colui che piange o ride sia affetto, come lo fummo noi, da dolore o da piacere. Questa è l'origine del linguaggio delle lingue parlate, *linguaggio propriamente detto*. Questo formasi dalla voce articolata, o dalla unione di più voci, che chiamansi parole, le quali stabiliscono un sistema di segni, a cui corrispondono le nostre idee: l'emissione di tali segni appellasi discorso. Questo linguaggio convenzionale, che tutti può comprendere i nostri pensieri, è un prodotto del linguaggio di azione, come veduto abbiamo; ma meno energico dello stesso, che ha una espressione, ed un accento quasi inimitabile dall'arte, quando palesa la verità. Noi ci serviamo dell'uno e dell'altro a seconda che l'uopo il richiede, ma quest'ultimo non va mai disgiunto dal primo, che l'accompagna quasi sempre per accrescere l'effetto [p. 4] de' nostri discorsi; che spesso lo modifica; che in molte occasioni ne cangia intieramente il senso; e che alcune volte vi supplisce affatto; singolarmente, quando la vivacità delle passioni non ci permette, di contentarci di una espressione lenta e riflettuta.

Questi sono i linguaggi, ossia i mezzi, coi quali ora involontariamente, ed ora volontariamente palesiamo tutte le affezioni dell'animo nostro. Il linguaggio di azione naturale servendoci a manifestare l'intensità delle nostre sensazioni, ed il linguaggio di parole a spiegare il modo, il tempo, il come delle sensazioni medesime; non formano, che un solo indice di quanto avviene in noi.

Or, se una sensazione esiste in realtà in noi, ambo i linguaggi sono in perfetta corrispondenza dell'animo nostro, poiché palesano la verità, cioè quello che in realtà sentiamo. Ma, se le sensazioni sono finte, o anche passate, che vogliamo far credere come presenti; allora finti sono il gesto e la voce; e perciò non in perfetta corrispondenza dell'animo nostro, perché palesano ciò che in noi non è. L'arte, colla quale ci studiamo di comporre il gesto e la voce, di far credere vero ciò che non è in noi, imitando noi stessi, come se palesassimo la verità, chiamasi *declamazione naturale*, ossia simulazione; ma quest'arte è men difficile della *declamazione propriamente detta*, perché nel fingere un'affezione qualunque dell'animo nostro, resta in nostro arbitrio di palesarla con quei termini che più ne aggradano. La grave difficoltà dell'arte di declamare propriamente detta con [p. 5] siste, in questo che ciò si declama s'intende esser dapprima premeditato e composto²; onde l'arte sola della imitazione è il solo mezzo di ben declamare. Noi quindi principalmente incominceremo a parlare dell'imitazione in generale, poscia diremo in che consiste l'imitazione nell'arte di porgere.

CAPITOLO IV. *Della imitazione.*

Un distintivo attributo dell'uomo è la sua ragione, e la sua *perfettibilità*, che lo trascinano all'imitazione di ciò che per esso è, o gli sembra un bene. L'imitazione in lui nasce dal momento, che ha cognizione delle cose sulle quali riflette o per vaghezza o per necessità, e che con i suoi mezzi fisici o morali può giungere ad imitare: quindi è che noi osserviamo e quasi incominciamo ad imitare, e siccome quelle cose più osserviamo la percezione delle quali n'è più facile, così queste con più speditezza imitiamo.

Nell'imitare noi non facciamo altro, che osservare noi stessi; crediamo vedere le cose esteriori, ma in verità non facciamo che riflettere sulle nostre sensazioni; e le sensazioni sono o [p. 6] perazioni nostre: noi quindi modifichiamo il nostro interno, i nostri atteggiamenti, i nostri pensieri insensibilmente su i modelli che più ci colpiscono, e queste primitive impressioni, che stabiliscono le prime nostre imitazioni, decidono dappoi per lo più delle nostre future inclinazioni, dell'indole nostra, e dello sviluppamento delle nostre passioni. Da esse dipende la scelta che facciamo d'apprendere un'arte più tosto che un'altra, e, se l'uomo assolutamente non può dirsi il prodotto della sua educazione, perché questa può esser contraria a ciò, che egli ha prefisso d'imitare; mi sembra incontrastabile ch'egli, è il prodotto delle imitazioni, alle quali fu guidato dalla sua volontà e dal suo genio.

Moltissime cose abbiamo imitate senza sapere né il perché, né il come, prima di aver neppur dubitato che vi abbian regole immutabili che dirigono le nostre operazioni. Le arti e le scienze non sono che metodi che ci forniscono di mezzi alla imitazione, e c'insegnano una strada più breve e più sicura per giungere alla meta, senza percorrere un lunghissimo stadio di inutili osservazioni e di errori ripieno. L'arti e le scienze che apprendiamo, radunano e contengono l'esperienza e la ragione di molti uomini e di molti secoli; esperienza e ragione che in breve tempo riduciamo a nostra proprietà.

Tutte le nostre operazioni si riducono ad imitare e perfezionare i modelli, che imitiamo, modificandoli secondo la nostra maggiore o minor forza.

² Le sensazioni già trascorse non si possono rinnovare, perché essendo esse quasi tutte l'enunciazione di un dolore, o di un piacere più o meno vivo, la ricordanza dalle medesime formerebbe un dolore o un piacere attuale presente simile affatto ai trascorsi, locchè è impossibile. - Nell'arte non entra il vero sentire: quindi sono paroloni di teatro viscere, sentimento, verità, fuoco etc. Declamare, non è che fingere.

L'oggetto più nobile delle nostre imitazioni è l'uomo. Con esso conversando fin dalla nostra infanzia con la reciproca imitazione, alla quale serve di mezzo il *linguaggio di azione e convenzionale*, stabiliamo così perfetta comunione, da palesarci scambievolmente le idee, i giudizi e gli affetti; ed ora con un gesto, o con un grido doloroso moviamo e vien mosso vicendevolmente l'organo della nostra o dell'altrui sensibilità, come al tocco di una corda in uno strumento accordato, tintinna l'altra corda del tuono omogeneo da per se medesima.

La divina invenzione dell'arte di scrivere ci presta il mezzo di trasmettere nell'animo altrui per via di segni i sentimenti tutti dell'animo nostro; e così egualmente ne fa partecipi dei pensieri altrui. Questi segni dipingendo per così dire nella nostra mente le immagini delle cose che indicano, hanno spesso tal forza ed energia da trasportarci in un mondo ideale, e farci veder come presenti quegli oggetti; ed aver con essi tanto contatto, da vederne i volti, sentirne il suono delle parole, ed entrare così a parte de' loro affetti da commuoverci al pianto, al riso, allo stupore ec. Ma se a tanto giunge l'arte di scrivere, non hanno minor pregio la scultura, la pittura e la musica; esse hanno diverso linguaggio ma uguale espressione. Per quali gradi esse giungano a tanta perfezione non è nostro scopo di dimostrarlo; a noi basta sapere, che queste arti imitative contengono tal forza da costringerci a sentire de' grandi affetti. Or la declamazione non è che l'arte d'interpetrare, e di conoscere perfettamente dove è posta la forza suddetta, perché da noi si possa per mezzo del gesto e della voce trasmettere nell'animo altrui: *la declamazione* [p. 8] in una parola non è che *l'espressione dell'espressione*, e non segue altre regole, che le costanti ed immutabili leggi della forza. Ci giovi in prova di ciò riflettere a quanto in noi avviene, allorché leggiamo una composizione, che tutta richiama la nostra attenzione. A misura, che gli oggetti incominciano ad interessarci, la lettura diviene più marcata, la voce più bassa; e giungiamo a tanto da non pronunziar più parola; ma a percorrere silenziosi coll'occhio quei segni, che prontamente si portano all'anima e rappresentano gli oggetti. A dir breve noi siamo taciti spettatori, che riceviamo le impressioni: l'autore del libro, o gli enti da lui imitati, sono gli attori che declamano, e ne restiamo colpiti e spesse volte commossi fino alle lacrime. Or se vogliamo rendere ad altrui declamando ciò ch'è in noi passato, l'impresa diviene difficilissima, poiché da spettatori diventiamo attori, cioè da passivi attivi; e, non conoscendo l'arte, non possiamo approntare l'espressione: la quale non consiste nel sapere pronunziare il materiale delle parole, ma in palesare lo stato dell'animo, di cui le parole non sono, che segni arbitrari. La declamazione aggirandosi dunque su questi due cardinali perni, cioè sulla conoscenza dell'espressione, e sull'imitazione della medesima; parleremo pria di tutto dell'espressione, e della relazione, che essa ha colle arti imitative.

[p. 9]

CAPITOLO V.

Dell'espressione.

La natura, che ha formati gli uomini di un meccanismo pressochè eguale, gli ha però diversificati nella forza e nella sensibilità; quindi varia in essi la *forza intellettuale* ed il modo di *sentire*.

Tutte le nostre operazioni si riducono in *sentire* e in *giudicare*, e tantopiù prontamente giudichiamo, quanto più sentiamo. I nostri discorsi, che non sono, che l'enunciazione delle nostre sensazioni, de' nostri giudizi e delle nostre volizioni, portano sempre l'impronta dell'energia, colla quale furono concepiti e formati. Quest'energia e questa forza, noi la chiamiamo *espressione*; e siccome il discorso e la copia del pensiero, così l'*espressione* ne è l'anima, che palesa mai sempre l'intensità delle sensazioni a l'attività dell'intelligenza. *L'espressione* dà a conoscere l'indole, il carattere, il temperamento, e benanche i vizii, e le virtù

alle quali l'uomo inclina; poiché tutte le sue passioni hanno uno sviluppo proporzionato al modo di sentire, ed un'espressione conseguente al medesimo.

Tale in realtà è l'*espressione*: ella è ministra delle nostre forze interne, ed esattamente indica quel che sentiamo; ma la malizia degli uomini ha rinvenuto, per suo interesse, l'arte di adulterare questa fedele interprete dell'anima, ed ai mentiti discorsi improntando un'espressione [p. 10] sione imitatrice del vero, con questo perfido uso ha fatto nascere sulla terra l'ippocrisia, la menzogna e l'adulazione.

Il più efficace mezzo, onde correggere il vizio, è il dimostrarne il ridicolo, contraffacendolo; quindi altri per diletto, altri per utile disvelò l'impostura de' primi, imitandone l'espressione de' gesti e delle parole; dalla quale imitazione ebbero origine l'arte della *mimica* e della *declamazione*, arti che servirono congiunte alla satira ed alla commedia, ed in seguito per più nobile scopo, alla tragedia, rappresentando le virtù e le sventure degli uomini illustri ad altrui esempio.

Vano sarebbe fissare l'epoca del nascimento di queste arti: esse sono imitatrici della prima arte, che gli uomini apprendono, qual è l'arte del parlare, quindi la *mimica* e la *declamazione* più o meno perfette, appartengono a tutti gli uomini ed a tutte le nazioni; e sotto questo aspetto la satira e la commedia, abbenché informi, rinvengono anche presso i popoli selvaggi. Ma solo presso i Greci, ella acquistò tal grado di perfezione, da meritare l'estimazione degli uomini sommi e valersi dalla medesima per l'arte oratoria, riunendo amichevolmente Demostene con Satiro, e quindi Cicerone con Roscio.

[p. 11]

CAPITOLO VI.

Dell'espressione naturale.

L'*espressione naturale*³ non è che l'effetto di una forza qualunque. L'azione di questa forza, è l'esprimere: l'atto che ne risulta, dicesi *espressione*: quindi l'*espressione* è comune a tutti gli esseri creati, che sono in azione⁴.

L'*espressione* degli esseri organici nasce dalle qualità costituenti la vita, cioè dalla sensibilità e dalla contrattilità. La sensibilità sta in noi come un fluido, la di cui quantità è determinata. Or se questo fluido si porta in copia in un senso, viene in proporzione a diminuire in un altro. Questo fluido può essere agitato dalle impressioni che riceviamo dagli oggetti esterni; e siccome non sta in noi d'impedire l'azioni esterne, così non possiamo che riagire sulle medesime con più o minor forza: questa riazione si manifesta necessariamente in noi; e l'enunciazione della medesima, forma l'*espressione naturale*. Ma se al contrario questo fluido viene diretto da [p. 12] una forza interna l'*espressione* è *arbitraria*; perché sta in nostro arbitrio di agire con più o minor forza⁵.

La declamazione non è, come detto abbiamo, che l'*imitazione dell'espressione*; e siccome nelle belle arti il bello consiste nella perfetta imitazione del vero; così la declamazione si appoggia

³ La parola espressione indica propriamente la natura del soggetto; essa trae origine dalla parola latina exprimere che dinota esattamente l'azione di una forza che preme un corpo per espellerne quanto contiene di sostanza: quindi l'esprimere è lo stato attivo de' corpi, come ricevere l'impressione, ne indica lo stato passivo.

⁴ Se attentamente volgiamo lo sguardo a tutto ciò che ci circonda dal più piccolo insetto al più perfetto animale, qual è l'uomo, dal lechène al più grande vegetabile, dalla molecola di materia alla più grande massa da Dio creata; scorgiamo che costantemente osservansi le leggi di attività di resistenza e di riazione: leggi che nell'immenso creato tendono ad un sol fine; quindi è che tutto ha un'espressione o libera o necessaria.

⁵ Nell'uno e nell'altro caso la sensibilità è passiva: essa avvisa nel primo caso la forza motrice; nel secondo serve la forza suddetta. La sensibilità, e la forza sono due cose diverse, quantunque la sensibilità e la forza vanno così strettamente congiunte, che non vi è umano intendimento che possa render conto della progressione e dell'impercettibile tempo che passa tra l'azione degli oggetti esterni e la riazione della forza vitale.

tutta nell'imitazione del primitivo e necessario *linguaggio di azione*, che esprime la realtà delle sensazioni; cioè nell'imitazione dell'*espressione naturale*.

Tutte le nostre operazioni si riducono, o in riagire, o in agire, cioè, in sentire, in giudicare ed in ricordarsi: quindi l'*espressione* possiamo dividerla in tre parti. Quella che nasce dal sentimento, la chiameremo *espressione sentimentale*: quella che deriva dai giudizi: *espressione intellettuale*: quella che nasce dalle ricordanze: *espressione rammentativa*.

Per imitare l'*espressione sentimentale*, fa d'uopo calcolare l'intensità delle sensazioni; per imitare l'*espressione intellettuale*, e *rammentativa*, è necessario conoscere la storia della formazione delle nostre idee, de' nostri giudizi e delle nostre ricordanze. Questo esame farà la parte teoretica dell'arte di declamare; e l'istruzione conducente ai mezzi fisici, coi quali possiamo manifestare altrui quello che abbiamo analizzato, su [p. 13] ciò che declamare vogliamo, formerà la parte pratica.

Ma prima di ciò intraprendere, ci è di mestieri far parola della varia *espressione* degli uomini; della *espressione* della prosa, della poesia, e della musica; della relazione che passa fra queste belle arti con la pittura e la scultura; e parlare delle leggi costanti e irrevocabili ch'essa *espressione* siegue; e finalmente di quanta intelligenza fornito esser debba colui che declama, onde possa perfettamente imitarla.

CAPITOLO VII.

Della varia espressione degli uomini.

Il clima, l'età, l'educazione diversificano, o modificano la generale *espressione* degli uomini; il temperamento, o sia la fisica loro costruzione, come ricetta della sensibilità, la forza intellettuale, le tendenze, le passioni e le abitudini, sono le produttrici, e le modificatrici dell'*espressione* di ciascuno individuo.

Un uomo dotato dalla natura di un temperamento sanguigno, che ha un'attiva sanquificazione, ha fibre pieghevoli; serba mai sempre una mobilità nelle sue azioni, e quindi nell'*espressione*: se ad un tale temperamento si unisce una quantità di bile, che rende gli organi di maggior vigoria, sarà maggiore in esso la sensibilità e l'irritabilità: egli palesa la sua energia in ogni suo moto ed in ogni suo gesto: la sua *espressione* sarà gagliarda: ed egli sarà facile e proclive a passioni violente: contrario affatto di quello che ha sortito [p. 14] dalla natura un temperamento flemmatico, la di cui *espressione* lenta snervata, manifesta, che tutto diviene gelato ciò che entra nel suo cuore, e tale le sue parole l'esprimono. Con carattere mesto e pieno di chimere si appalesa il temperamento malinconico. Questi sono quattro temperamenti notati dagli antichi: ai quali i moderni aggiungono la scoperta del temperamento atletico dotato di poca sensibilità e di capacità intellettuale.

Variando in tal guisa i temperamenti, una istessa impressione produce in diversi individui diversa sensazione; quindi ciascuno sceglie parole equivalenti a palesare ciò che sente; talché dalla diversa sensibilità e dalla diversa forza pensatrice, ha nascimento lo stile diverso, che caratterizza il diverso modo di sentire. Ciascuno va scegliendo modi ed atti ad esprimere le affezioni dell'animo suo, imprestando dagli altri quelle espressioni che alla sua convengono, di queste ne forma, per così dire, una raccolta per servirsene all'uopo. Un uomo sensibile serba mai sempre una nobiltà d'idee, spesso non ben connesse e quasi sempre esagerate; egli è più loquace che eloquente. L'uomo pensatore è di una fibra cerebrale forte, ed il suo discorso è conciso e vibrato. Ma allorché ambe le qualità, con giusta miscela, si ritrovano riunite in un individuo, può nascere tale ragionamento, che abbia i caratteri della vera eloquenza. Queste sono le nozioni su cui appoggiano l'arte Drammatica, la Rettorica, la Poesia, la Mimica, la Declamazione: né sarebbe una proposizione esagerata il dire, che la cognizione dell'*espressione*, forma la Morale,

la Politi [p. 15] ca e tutte le Scienze e le Arti, che all'uomo appartengonsi. Non vi è sublime scrittore, non artista dell'epoche a noi più lontane, che non ha comune con i grandi scrittori e artisti moderni questa divina imitazione. Le leggi della natura sono inalterabili: e spogliati gli uomini dalla pomposità della storia, ebbene hanno ed avranno mai sempre l'istesso modo di sentire, quindi sempre l'istesse *espressioni*. Gli scrittori si sono abbassati a mirare l'interno dell'uman cuore e della natura, non solo nelle loro forme, ma nelle loro forze onde imitarne *l'espressione*, e siccome *l'espressione* dei discorsi degl'uomini, abbiam detto che, spesso imita *l'espressione* de' suoni, che ci circondano: così scorgiamo ne' loro vari scritti *l'espressione intellettuale*, *l'espressione sentimentale*, *l'espressione de' suoni* etc. Ma tutti coloro che trasmettono e hanno trasmessi a noi si belle opere, sapevano essi l'arte di declamare? E perché no? Questa utilissima arte, se tutti non seppero, o non sanno praticarla, dovea per lo meno esistere nella loro mente se rinviensi ne loro scritti.

CAPITOLO VIII.

Dell'espressione della prosa, che stabilisce la vera declamazione.

Poiché *l'espressione* umana, come detto abbiamo, è l'atto che risulta dalla forza vitale, sia che questa agisca per nostra volontà, sia che riagisca contra una forza esterna; si deduce, che i mezzi coi quali manifestiamo ciò che sentiamo, non sona che l'enunciazione *dell'e* [p. 16] *spressione* sudetta; questi mezzi per noi sono il gesto e le parole: mezzi tanto più perfetti ed idonej, quanto più corrispondono al loro scopo. Quindi è che la ragione di ogni gesto e di ogni parola, sta nella relazione sua coll'oggetto ch'essa esprime; e l'oggetto ch'esprime, sta in relazione del nostro sentire: noi non possiamo mai sentire il falso; ma possiamo esprimere il falso; o per nostra volontà, o per ignoranza, o per dimenticanza. Nel primo caso è effetto dell'imitazione imperfetta: nel secondo e terzo caso, quando non sappiamo scegliere parole che stiano in perfetta corrispondenza dell'oggetto che esprimiamo.

La scienza di queste relazioni forma tutto il sistema delle lingue parlate, il quale si riduce tutto nella scienza della perfetta armonia *del linguaggio di azione*, col *linguaggio convenzionale*.

Ciò che chiamasi *prosa*, altro non è che il *linguaggio convenzionale* per segni altrui trasmesso. Ogni scrittore, trasmettendo questi segni, ne trasmette in conseguenza *l'espressione*, più o meno perfetta, senza la quale non vi può essere discorso. Tutto ciò che ha *l'espressione* del vero, o del verisimile, ci diletta: tutto ciò che manifestasi con *l'espressione* della verità energicamente, desta in noi l'idea del bello: tutto ciò che ha *l'espressione* di una forza superiore alla nostra, sorprendendoci, perché in attesa, sveglia in noi l'idea del sublime.

Gli uomini parlando o scrivendo, possono comunicarsi queste idee, possono ne' loro scritti, come parlando, imitare *l'espressione* altrui: la *prosa* a dir breve può contenere l'espressioni tut [p. 17] te del bello, dell'immaginoso, del sublime, del patetico, del intellettuale, del satirico, del ridicolo, del sentimentale etc. e dipingendo questi segni alla nostra mente, può risvegliare, e svolgere a voglia sua la nostra sensibilità, il nostro intelletto, e la nostra immaginazione.

Egli è che sotto queste forme prosaiche, e con questi modi noi abbiamo appreso a parlare; sotto queste forme conosciamo i discorsi degl'uomini tutti, e possiamo concludere, che tutto ciò che si allontana dal *linguaggio d'azione*, a cui va congiunto il *convenzionale*, si diparte, come dal centro del cerchio, ove è posta la verità, per avvicinarsi alle varie periferie del verisimile, del probabile, del possibile, di grado in grado perdendo la sua forza, finché giunge alla periferia dell'impossibile, la quale viene abborrita da tutti, perché non tocca più nessuna delle nostre facoltà, alla quale ne esse possono corrispondere.

Da quanto detto abbiamo possiamo dedurne, che essendo la declamazione *l'espressione dell'espression* vera; così la più sublime declamazione appartensi alla prosa e non al verso.

Ma la prosa non segue essa una ragione armonica? Sì, ma questa viene dettata dalla natura de giudizi, serbando il *Ritmo* e non il *Metro*, come vedremo nel capitolo seguente.

[p. 18]

CAPITOLO IX. *Proporzione armonica.*

Onde conoscere *l'espressione armonica*, dovremmo profondamente meditare sul costante periodo delle immense operazioni della natura; poiché tutto in essa è ordine, quindi tutto armonia: per serbare quest'ordine Iddio ha stabilite due forze, e sono la *forza centripeta*, e la *forza centrifuga*⁶; forze per le quali nascono le eterne trasmigrazioni della materia; forze, che alterandosi fra loro, vincendosi scambievolmente, non si distruggono giammai.

Ogni operazione della natura nasce per mezzo del moto; ed il moto non è che il risultato di queste due forze; le quali agire non possono, senza avere un punto dove consistono⁷, che chiamasi punto d'appoggio, ed in greco ipomocleo; quindi in ogni operazione, sta la potenza alla resistenza in proporzione aritmetica, 1: 3:: 5. in proporzione matematica 2: 4:: 6. Quindi la proporzione armonica della musica, e di tutte le azioni, deve essere sempre l'istessa, ed i periodi 1: 3:: 5: 2: 4:: 6. 1: 3: 2: 4: 3: 5: 4: 6: 5: 7. e 3: 6: 9, Devono essere tutti periodi armonici.

[p. 19]

Ciò posto, ed essendo *l'espressione* il risultato della forza vitale, deve in tal guisa indicare un'operazione in noi avvenuta; dirò meglio, *l'espressione* qualunque ella sia o *patetica* o *intellettuale*, deve manifestare il giudizio, o il confronto di due o di tre giudizi, e deve cadere sempre sulla parola, che enunzia l'idea motrice, perché l'anima nostra ha fatto quel giudizio. *L'espressione cadrà*, sempre crescendo, sulla forza di resistenza; come diremo in seguito. Tale è *l'espressione* della prosa la quale, serbando la proporzione suddetta, si può nominare *l'espressione reale*. Ora passeremo a parlare *dell'espressione de' versi*.

CAPITOLO X. *Dell'espressione de' versi*⁸.

I versi di qualunque metro formano un linguaggio, non differente dal linguaggio della prosa, che nel serbare la *ragione armonica*⁹ con un dato numero di sillabe, gli accenti delle quali, misurano un tempo determinato ed uniforme.

[p. 20]

Della *ragione armonica* della prosa abbiamo parlato nel capitolo precedente; rimane ora a parlare dell'accento, che serve d'ipomocleo nella prosa all'*espressione reale*, e ne' versi di ragione armonica.

⁶ Tutte le altre forze non sono che modificazioni di queste.

⁷ È assioma fisico che qualora s'incontrano forze eguali ed opposte, queste si collidono a vicenda.

⁸ L'analogia tra i colori e i tuoni musicali si può scorgere dall'*ottica* del Newton, dalla disertazione intorno al suono del Moiran, e dalla spiegazione del clavicembalo oculare dal famoso padre Costes Gesuita Francese.

⁹ Armonia, parola derivata dal verbo greco αρμοζειν significa accordare connettere, comprende il Ritmo, il Metro, la Melodia i Modi. Ritmo in greco significa Numero; ed è secondo Platone: L'ordine del movimento come dice Cicerone: Distinctio, et aequilibrium, et saepe variorum intervallorum percussio, numerum conficit. Metro deriva dal greco, e significa Misura, donde nasce l'interna musica del verso, che distingue la poesia dalla prosa. Melodia è composta da μελωσ e ωδι, che significa soave canto. Modi voce latina, che i greci esprimevano con quella di τροπος e τόμος.

Sotto il nome di accento¹⁰ s'intende una sillaba, anzi una vocale, che in ciascuna parola è all'orecchio più sensibile di tutte l'altre, ch'essa parola componono, e ciò perché la voce di chi parla vi si fa sentire più gagliarda, e vi dimora più lungo tempo.

Ogni parola ha il suo accento, poiché ogni parola è composta di articolazioni, cioè, è un'azione, di cui questo accento forma il punto di appoggio; egli, secondo la legge convenzionale delle parole, è situato ora nella prima vocale con cui incomincia la parola, or dopo la seconda o terza sillaba; ma sempre sulla vocale, egli quasi forma l'ipomocleo della leva di primo, secondo, e terzo genere; poiché, ogni parola s'innalza sino all'accento, quindi si abbassa; e con quanta più violenza s'innalza, tanto più diviene rapida e di tuono più basso la sillaba che la chiude¹¹.

Ogni verso di qualunque metro ha tre pause; una sul principio; una che lo divide quasi in due parti, e l'ultima nel fine; pause non dettate dalla necessità; ma per formare l'armonia; quindi ha [p. 21] tre accenti; poiché questa è la *proporzione armonica*; e mal si avvisano coloro che danno al verso accenti e pause differenti, non calcolando, che il primo accento si rende quasi insensibile; e la prima pausa si unisce alla seconda; più sensibile diviene il secondo accento, sensibilissimo il terzo: il canto, per cui i versi son fatti, fa ragione di questa verità, e noi riprenderemo questo discorso nella declamazione de' versi.

Or siccome gli accenti, sono nella prosa e nel discorso naturale i perni scelti da noi per appoggiarvi la forza *dell'espressione*, e siccome la legge invariabile *dell'espressione* è di appoggiarsi sull'accento della parola che indica l'idea motrice, per cui il giudizio avviene e per cui fassi l'enunciazione del medesimo, che chiamasi proporzione; così *l'espressione* facendo base per serbare la melodia su altre parole, o toglie o diminuisce la forza all'*espressione reale*.

Ciò essendo, trovandosi ne' versi due *espressioni* contrarie, l'una deve per ragion fisica, distruggere l'altra; e, se i versi serbano *l'espressione armonica* divengono una specie di canto, se *l'espressione* della prosa divengono una mera prosa.

È questa la grave ragione, che la declamazione de' versi infrangerà mai sempre in uno scoglio volendo salvarsi da un altro: e volendo serbare intatta *l'espressione* della melodia, lo farà quasi sempre a pregiudizio dell'intelletto e del sentimento, qualora nel verso *l'espressione* non cade sull'accento della parola, per cui si forma il giudizio.

I versi furono inventati pel canto, onde ser [p. 22] bare perpetua memoria delle imprese degli eroi, per ritenere più facile in mente le sentenze, e le leggi; poiché il carattere metrico delle espressioni de' versi ha un sovvenire più dicevole e preciso della prosa, e n'è ragione, che la nostra natura singolarmente di quei ritorni periodici si compiace, e tutto in noi si opera in certe epoche e dopo intervalli e pause determinate.

Questa è la natura de' versi in generale essi hanno una doppia *espressione*, pur nondimeno qualora sono costrutti in mode che *l'espressione* della melodia cade sull'*espressione* del giudizio, la declamazione de' medesimi sarà gratissima all'orecchio; poiché il linguaggio de' versi mercé le pause gli accenti, la situazione delle sillabe, tutto può dinotare egregiamente i suoni degl'esseri, che ci circondano, da cui moltissime parole procedono, non essendo le parole che l'imitazione dei medesimi suoni. I versi infine sono atti a formare pel loro metro il linguaggio più energico della poesia: e la declamazione de' medesimi, serbandò in parte la melodia, darà all'immaginazione e all'orecchio quel diletto che toglie all'intelletto ed al sentimento.

Deriva dalla declamazione de' versi la musica vocale, la quale nasce da una forte e vibrata *espressione* imitativa del suono con cui sogliamo esprimere gli affetti; come dall'imitazione de' suoni che ci circondano, distribuiti colla *ragione armonica*, deriva la musica istrumentale.

¹⁰ Accentum viene dal latino a canto.

¹¹ Pronunziando una parola ad alta voce e con forza ognuno potrà di leggieri comprendere questa verità.

[p. 23]

CAPITOLO VI. *Delle leggi dell'espressione*

L'espressione segue costantemente le leggi della forza, dalla quale è prodotta.

L'espressione fisica, o sia l'espressione de' corpi inorganici non è che la reazione, che è eguale e contraria all'azione.

L'espressione vitale de' corpi organici è sempre eguale e contraria alla reazione delle intensità delle sensazioni.

In entrambe le reazioni, noi impieghiamo l'istessa forza sia volontariamente, o involontariamente, quando siamo costretti a riagire. Noi non possiamo conoscere la forza che per i fenomeni ch'ella produce, i quali sono i seguenti.

1.° Nel sollevare un peso, o nell'opporre la nostra resistenza, ad una forza, tutte le nostre facoltà, ed i nostri-sensi si rivolgono al punto maggiore della resistenza, e gran parte delle nostre forze si concentrano in punto; così egualmente nel sostenere l'intensità di una idea: di modo che, se siamo scossi da una impressione, che in noi produce una viva sensazione, tutta la nostra forza si dirige in un solo senso; e, per così dire, noi non esistiamo che per quel punto ove più sentiamo.

2.° Per emovere un peso abbiamo per istinto di basare il nostro corpo sul punto di appoggio, il quale messo in equilibrio, spesso ne produce l'immobilità.

Nel sostenere l'intensità di una idea egualmente.

3.° Per emovere un peso, fa d'uopo concentrare la forza per superare una forza contraria [p. 24] e questa concentrazione rende i muscoli e le fibre tese; la grave intensità di una sensazione le rende egualmente.

4.° Dopo aver sostenuto un conflitto di forze, il nostro corpo si trova lasso, sia per un contrasto nel fisico, sia nel morale; tal lotta ci costringe al riposo, senza il quale ne averrebbe la distruzione.

Mille esempi comprovano questa verità; solo mi sembra, che nel emovere un peso, e nel sostenere l'intensità di una sensazione, dovrebbe farsi questa differenza: che nel primo caso porzione della nostra forza viene altrui comunicata; quindi è d'uopo di prendere tanto di tempo, quanto basti a rimettere la forza impiegata; e nel secondo caso siamo necessitati a prendere solamente il tempo che basti a rimettere la forza in equilibrio.

Ciò essendo, ciascun uomo non può impiegare in ciascun azione che la forza di cui è capace. Non vi può esser azione, se una forza non supera un'altra forza qualunque¹².

Dicesi una grande azione ed anche da destar piacere o meraviglia, quella, in cui la potenza supera una grave resistenza¹³.

Se la potenza supera una grave resistenza nel più breve tempo possibile ed innatteso,¹⁴ dicesi un azione sublime.

[p. 25]

Una serie di azioni impiegate per giugnere ad uno scopo, formano un sistema, nel quale la prima corrisponde all'ultima, o sia nella prima sta chiusa l'ultima azione. Le pause e gli intervalli non sono che il passaggio del tempo, che impieghiamo per ristabilire la forza.

¹² Noi non possiamo aver idee se non dalle impressioni degli oggetti esterni, delle quali l'anima si accorge e in certo modo riagisce, per mezzo della forza, sopra la impressione.

¹³ Allora abbiamo l'idea del bello fisico e morale.

¹⁴ L'idea del sublime nasce in noi .da che un'azione altrui supera le nostre forze, e la nostra aspettativa.

Molte azioni che tendono al medesimo scopo e che si succedono l'una all'altra; procedono in questa guisa: nella prima azione la potenza supera la resistenza; nella second'azione l'ipomocleo diviene potenza, la resistenza ipomocleo e il nuovo oggetto resistenza; e così successivamente¹⁵.

Ogni azione descrive la parabola.

Una serie d'azioni che tendono ad uno scopo devono descrivere la parabola. Queste a un dipresso son le leggi della forza; alle quali non poche possonsi aggiungere, che per brevità noi tralasciamo; perché ciascuno riflettendo su di se, .o sopra gli oggetti che lo circondano, può di leggieri comprendere.

Parlando di queste leggi noi intendiamo parlare dell'*espressione*, che non è altro, come abbiamo detto nel capitolo II. che l'atto che risulta dalla forza; quindi è che tutte le nostre idee, che tutti i nostri giudizi, le nostre volizioni, le ricordanze i raziocinii, essendo il prodotto della nostra forza di cui l'anima si serve; non pos [p. 26] sono seguire altre leggi, se non quelle che sono fondate sulla natura e sulla ragione; leggi che stabilite furono da Iddio per l'ordine e l'armonia del creato, e perciò saranno eterne invariabili in tutte l'epoche e in tutte le nazioni.

CAPITOLO XII.

Correlazione della declamazione rispetto all'espressione con le arti imitative.

Tutte le arti imitative hanno di comune la *misura*, la *poesia*, e l'*espressione*, ma non si conoscono per sorelle altrimenti, che per esser tutte figlie dell'*espressione*.

La *scultura* è l'arte che ha per modello da imitare gli oggetti reali, quindi le sue misure sono reali e geometriche; talché per mezzo di esse può render la cosa imitata perfettamente somigliante all'originale. Queste misure diversificano nella pittura, quale, dee su tale o altro rappresentare l'immagine degli oggetti, che sono soggetti ad un punto di veduta, ed in conseguenza alle leggi della *prospettiva*: pur nondimeno partendo entrambe dalla misura lineare, hanno gli stessi elementi, e si conoscono per questa relazione fra loro. La *poesia propriamente detta* e la musica si fondano anch'esse sulla *misura*, ma di diverso genere. La prima misura la durata del tempo con i suoni articolati, che formano le parole, alle quali servono gli accenti per base ed appoggio della voce per formar l'armonia. La seconda misura tuoni inarticolati, per la qual ra [p. 27] gione la *poesia* e la *musica* hanno stretto nesso e fisionomie somiglianti; ma non per questo riconoscono per sorelle la *scultura* e la *pittura*; i loro lineamenti variando per le misure diverse non possono essere ravvisati che dall'acuto sguardo dell'artista filosofo. Questa e la parte materiale delle arti, a cui succede la *poesia*.

Tutte le arti imitative hanno per modello oggetti esistenti in natura. Ciascuno non imprende da principio, che a misurarne le parti; e in questa operazione non può ancora chiamarsi artista ma semplice misuratore o copista; ma tostoiché per replicati atti apprende perfettamente queste misure, ne conosce i varii rapporti, e ne forma in sua mente de' precetti pratici, il complesso de' quali chiamasi arte, egli diviene artista, e quando, rimossi i modelli, comincia a comporne de' nuovi ad imitazione degli oggetti esistenti, chiamasi inventore; una tale operazione è quella, che forse impropriamente abbiam chiamata *poesia*, poiché in tal caso un artista qualunque fa d'uopo servirsi dell'immaginazione. L'immaginazione dunque deve essere comune a tutte le belle arti; ma questa facoltà universale degli uomini non può formare la qualità specifica e caratteristica delle medesime, quindi non possono riconoscersi fra di loro per tale proprietà.

¹⁵ Tal sistema serba la successione delle idee e dei nostri raziocinii. *L'arte poetica* di Orazio, *La ragion poetica* di Gravina etc. qualora si parla di azione, si conformano a queste leggi. *L'Ideologia* la *Grammatica* e la *Rettorica* non sono che metodi per insegnarci il come non traviare da queste leggi, da cui derivano tutte le belle arti e le scienze.

L'espressione è la madre comune di tutte le belle arti, dalla quale necessariamente dipendono, e senza la quale non possono esistere che imperfettissimamente; poiché ogni artista deve prefiggersi in mente, che il suo lavoro abbia uno sco [p. 28] po, e questo non può essere, che di esprimere una qualche sensazione, e quindi le misure tutte, le immagini, le linee, i coloriti ed i suoni di cui ciascun'arte si serve sono i mezzi che tendono a questo scopo. Senza *l'espressione* i versi sono un meccanico accozzamento di sillabe *in ragione armonica*; le pitture, tele colorate: la musica un concerto di vaghi suoni che solleticano l'orecchio, senza la possa di scendere nel cuore e farvi una profonda impressione.

L'espressione dà la vita ai pensieri, l'anima ai coloriti, la potenza ai suoni; e forma delle belle arti tante sorelle, che abbracciando la madre si riconoscono fra loro¹⁶.

Or poiché tutte le arti imitative sono fondate sulla *misura*, sulla *poesia* e sulla *espressione*; ed avendo accennata quest'ultima, veggiamo adesso quale è la *misura* e la *poesia* della declamazione.

La *misura* della declamazione consiste nel [p. 29] l'esatta pronunzia, con la quale chi declama deve dare una debita proporzione a' suoni, e far sì che ogni sillaba, ed ogni lettera della parola ch'essi suoni compongono si senta distintamente senza mozzarne alcuna, o masticarla fra denti, o appannarla. Le misure dei riposi e delle pause, oltre esser segnate dalla punteggiatura, sono anche dettate dalla nostra istessa natura, e dalla nostra forza, della quale in parte abbiamo parlato, e più a lungo in prosieguo ne parleremo.

Ciò che dicesi *poesia dell'arte* anche alla declamazione appartensi; poiché sebbene la declamazione è *l'espressione* fedele di una segnata *espressione*, pure non ci vien trasmesso dall'autore che un solo linguaggio di ciò che declamare dobbiamo, quale è il linguaggio *convenzionale*; il *linguaggio d'azione* è quasi tutto affidato alla nostra intelligenza, ed alla nostra immaginazione; quindi *l'eloquenza del gesto* per lo meno formerà la *poesia* di quest'arte. Arte la più povera di regole perché, se mal non mi avviso, di tutte le belle arti il perfezionamento nasce dacché ciascuno artista si avvale delle cognizioni e delle scoperte che gli altri han fatte in quell'arte, in cui lo han preceduto, e mette a profitto le altrui colle proprie cognizioni. Nella *Poesia*, nella *Scultura*, nella *Pittura* etc. sono modelli parlanti gli scritti, i quadri e le statue; sono scoperte, di cui ci avvaliamo, le belle immagini, i colori, gl'istrumenti. Non così nella *Mimica* e nella *Declamazione*. Noi non abbiamo idee di esse, se non quelle, che ci formiamo, e non essendoci alcuno, che ha segnati con precisione que [p. 30] ste idee, onde trasmetterle, quei che vengono dappoi debbono incominciare sempre da capo; quindi quest'arte nasce e perisce intiera col perire dell'artista. Pure essa ha tanta relazione colla *musica*, di cui n'è la produttrice, che potrebbe benissimo segnarsi come la medesima, e lasciar perenne le scoperte, che ciascuno artista di essa farà. E siccome la declamazione non è che *l'espressione* delle nostre sensazioni e tutte le belle arti imitative dipendono dalla medesima, così di non poco aiuto sarebbe quest'arte alla *Poesia*, alla *Musica*, alla *Pittura* ed alla *Scultura*.

[p. 31]

CAPITOLO XIII.

¹⁶ Se ad un volgare pittore si dicesse, ch'egli dovrebbe conoscere la Musica per aver egli di già cognizione della Pittura; la deduzione gli parrebbe sì strana da moverlo al riso, ma in vero senza ragione; poiché s'egli conosce il disegno della figura, deve sapere egualmente l'arte di metterla in attitudine da esprimere una qualunque immaginata sensazione, ed in conseguenza deve conoscere la Mimica, o sia il linguaggio d'azione, che va quasi sempre accompagnato al linguaggio convenzionale, quindi o praticamente. o intellettualmente, deve conoscere la declamazione. Or la Musica non essendo fondata che sopra l'armonica espressione dei suoni, dipende immediatamente dalla declamazione; quindi è che se un tale pittore non conosce la Musica, per ciò che riguarda l'espressione, egli non conosce l'arte sua per questo lato.

Sulla necessaria intelligenza di chi declama.

L'intelligenza di un artefice qualunque è quella capacità di mente necessaria per comprendere le regole dell'arte ch'egli intraprende, che coi suoi mezzi fisici deve mettere in opera; e la cognizione delle relazioni ch'esse regole hanno colla scienza dalla quale l'arte dipende.

La declamazione è l'arte, che insegna le regole di manifestare con precisione *l'espressione* de' pensieri altrui per segni a noi trasmessa.

Il primo studio dunque di chi declama, deve esser quello di conoscere il valore di questi segni, per porgerli declamando con esattezza¹⁷; locché chiamasi *retta pronunzia*, che forma la parte materiale di quest'arte. Tutti questi segni o caratteri, non dipingono alla nostra mente che una serie d'idee di giudizi, e di raziocinii, il metodo ed il nesso di questi, lo insegna la *Rettorica*, cioè l'arte dell'*Eloquenza*, la quale dipende dalla scienza delle idee e dei segni, che chiamasi *Ideologia*, e dalla continuazione di questa scienza cioè dalla *Grammatica*. Ciò posto le cognizioni necessarie per ben declamare partono tutte dalla *Ideologia*, dalla *Grammatica*, e dalla *Rettorica* perciò che riguarda l'intelli [p. 32] genza, e parte *teoretica* di quest'arte; per ciò che spetta alla *pratica* speriamo di renderlo palese con questo trattato, mettendo in contribuzione quelle cognizioni che dalle suddette arti e scienze derivano, e che al nostro proposto giovano¹⁸.

Tutto quello in breve che un declamatore deve conoscere potrebbe ridursi a due classi, primieramente alla cognizione della storia della formazione delle idee e al linguaggio delle medesime: in secondo luogo al rapporto che queste idee hanno coi moti dell'animo ovvero con ciò che chiamasi sentimento, che forma il linguaggio degli affetti. Le parole sono i segni di quelle, e i toni lo sono di questi, che è lo stesso che dire: chi declama deve avere una perfetta cognizione del *linguaggio naturale*, e del *linguaggio convenzionale* della lingua parlata, onde imitarli.

Tutte le altre cognizioni non sono che ausiliarie, le quali l'abile artista può acquistare allorché l'uopo il richiede.

Parlare de' mezzi fisici di chi declama sareb [p. 33] be strana cosa: le arti si apprendono da coloro che possono esercitarle; e la facoltà di declamare che è intimamente annessa allo sviluppamento delle nostre facoltà intellettuali, sarà sempre utile a tutti coloro che ragionano e che scrivono; e quale l'abbiam dimostrato ne' capitoli precedenti per *l'espressione*, è necessaria a tutte le belle arti. Lo stadio per giungere alla meta della perfezione non si percorre da nessuno; ma tutti han dritto di partirsi dal loro posto; le forze fisiche e morali sono doni che l'autore del tutto ha compartito in varia dose; ed il solo forte volere dipende dagli uomini.

Conclusionione delle idee preliminari.

Il gesto e la voce sono i mezzi, coi quali possiamo manifestare le affezioni tutte dell'animo nostro.

Il gesto forma un *linguaggio d'azione* energico ed espressivo, ma non tutte può comprendere le nostre idee.

¹⁷ Abbiamo spesso inteso declamare e cantare senza l'arte di leggere; ma chi declama o canta in tal guisa dove sempre dipendere da altri per apprendere ciò che l'arte divina di scrivere ha reso di sola sua proprietà.

¹⁸ Sarebbe vano ricordare che vi possono essere valenti declamatori senza aver studiato per istituzione queste arti. L'Ideologia, la Grammatica, la Rettorica, e tutte le cognizioni che spettano al fisico e al morale dell'uomo, dipendono dall'uomo istesso, il quale meditando profondamente sopra di se può giugnere a scoprire molte verità. Qual meraviglia dunque se molti empiricamente declamano bene? Ma se per ben declamare bisogna con giustizia meditare sulla storia delle formazioni delle nostre idee; perché non avvalerci delle riflessioni profonde che da valenti filosofi in varie epoche sono state fatte sull'espressione del pensiero?

La voce o l'unione di più voci, che chiamansi parole, formano un linguaggio estesissimo che dicesi *linguaggio parlato convenzionale*; ma è meno espressivo del *linguaggio di azione* dal quale ha sempre bisogno d'essere accompagnato.

Nel palesare solamente la verità il *linguaggio d'azione* ed il *linguaggio convenzionale*, possono essere in corrispondenza perfetta coll'animo nostro; poiché la sola verità realmente esiste in noi. L'errore ci può illudere, ma durante questa [p. 34] illusione, noi lo crediamo verità. Quando l'errore viene da noi riguardato per tale, egli in realtà in noi più non esiste; non essendo l'errore che la non esistenza della verità.

Noi possiamo però mentire con altri, mercè una perfetta imitazione del *linguaggio d'azione e convenzionale*, mostrando che in noi esiste una affezione, la quale realmente non esiste.

L'arte con cui componiamo il gesto e la voce per far credere altrui vera una tale affezione, studiandoci ad imitare noi stessi, come se palesassimo la verità, dicesi *finzione*, o *declamazione naturale*.

Noi possiamo trasmettere altrui come col gesto e con la voce ancora con segni per mezzo dell'arte di scrivere tutto ciò che sentiamo o fingiamo di sentire, noi possiamo partecipare mercè la conoscenza di questi segni degli altrui sentimenti.

L'arte, con la quale giungiamo a rendere nostri proprii i sentimenti altrui, per enunziarli con quella espressione con la quale furono concepiti e formati, costituisce la *declamazione propriamente detta*.

L'arte di declamare, quindi si appoggia tutta sulla conoscenza del *linguaggio di azione* e del *linguaggio convenzionale* delle lingue parlate, e quindi è che finora l'abbiamo definita per l'imitazione dell'*espressione*, o *l'espressione dell'espressione*.

L'*espressione* abbiám detto è l'atto che risulta da un'azione: e l'azione è il prodotto di due [p. 35] forze qualunque, dimostrando che ogn'essere in azione ha la sua *espressione* particolare.

Noi abbiamo parlato della varia *espressione* degli uomini, la quale segue costantemente il loro temperamento, e cambia al cambiare dell'età, del clima, delle passioni etc.

Noi abbiamo detto che la declamazione è l'imitazione dell'*espressione* a noi per segni trasmessa; e che, la sublime declamazione appartiene alla prosa e non al verso; perché il verso contiene doppia *espressione*.

Noi finalmente abbiamo detto che essendo le belle arti fondate sull'imitazione di ciò che esiste in natura, e ciò ch'esiste deve necessariamente avere una *espressione*, quindi è che la più o meno perfetta imitazione della medesima formerà il più o meno valente artista, e in conseguenza l'*espressione* è la madre, ed è la caratteristica delle arti; è il punto centrale dove tutte le linee delle medesime si uniscono, la conciliatrice degli artisti, de' letterati e dei filosofi, che facendo le veci della verità, ci costringe nostro malgrado ancora a farsi amare.

La declamazione è fondata, primo sulla conoscenza dell'*espressione*, secondo, sulla maniera di porgere altrui coi nostri mezzi fisici l'*espressione* a noi per segni trasmessa; ecco perché abbiamo divisa quest'opera in due parti.

Nella prima parte ci serviremo delle nozioni che dipendono dall'*Ideologia* e dalla *Grammatica filosofica* per applicarle a quest'arte. Nella seconda parte ci sarà di guida la *Fisiologia*.

[p. 36]

L'arte di declamare è una sola; ma essa varia di convenienze per circostanze; quindi parleremo dell'uso della medesima pel foro pel pergamo e pel teatro.

[p. 37]

TEORIA DELL'ARTE DI DECLAMARE

PARTE PRIMA.

[p. 38 vuota]

[p. 39]

PARTE PRIMA.

Ideologia applicata all'arte di declamare.

L'ideologia è la scienza che ne disvela, per quanto puossi dall'umano intendimento, la storia della formazione delle nostre idee, o per meglio dire, è un metodo che ci richiama a riflettere su quanto è avvenuto ed avviene sulla formazione delle nostre idee; poiché pria di questa scienza, e senza d'essa gli uomini tutti han formato de' giudizi de' raziocinii esatti.

Noi dunque non faremo che richiamare i nostri lettori alla riflessione di poche cose, che alla presente opera appartengono.

Abbiam soventi volte nelle nostre idee preliminari detto, che noi non possiamo avere idee se non ci vengono dagli oggetti esterni; ed infatti tutto ciò che offresi a nostri sguardi è una molteplicità di oggetti composti di una data quantità di materia, e distinti fra loro per la diversa forma o figura: tutto ciò che percuote le nostre orecchie, e il suono nato dall'urto di questi corpi messi in azione: tutto ciò che a noi resiste o cede resistendo sono i corpi: le impressioni de' corpi infine ci cagionano, il caldo, il freddo, il piacere, il dolore e tutte le affezioni di cui l'anima nostra è capace.

[p. 40]

Come questi corpi agiscono ora per mezzo della luce sulla nostra vista; ora pel movimento dell'aria sull'udito, ora per toccamento sul tatto sull'odorato e sul palato, non è di nostra attinenza di ragionare; a noi basta conoscere che dai diversi oggetti abbiamo diverse impressioni per mezzo dei sensi; e queste eccitano la nostra *sensibilità*, della quale l'anima avvertita, riagisce sull'impressione suddette, per mezzo della *forza vitale*.

La facoltà di riagire sulle impressioni ricevute produce le *sensazioni* ed il *sentimento*.

Le nostre sensazioni differiscono perché ci vengono dall'impressioni di diversi oggetti, e per diversi sensi con più o minore forza. La facoltà di conoscere questa diversità di sensazioni e le varie relazioni che hanno fra loro di somiglianza di discordanza, forma tutta la nostra intelligenza. L'azione di questa facoltà chiamasi *giudicare*, ovvero *pensare*: l'atto che ne risulta *giudizio*, o *pensiero*.

Noi conosciamo per un interno sentimento che molte azioni sono dirette a nostro arbitrio: noi possiamo fare una tal cosa o tralasciarla; noi infine abbiamo la facoltà di volere: questa facoltà chiamasi *volontà*; l'azione, *volere*: l'atto che ne risulta *volizione*, o *desiderio*.

Tutte le idee da noi percepite rimangono impresse nella nostra mente; la facoltà di richiamarle dicesi *memoria*; e le idee richiamate o riprodotte, *ricordanze*.

Come l'anima eseguisce queste operazioni è un segreto che a scoprirlo invano si sono stati [p. 41] diati i più grandi filosofi; ed a noi basta di conoscere qual piega prendiamo nello stato di *sentire*, di *giudicare*, di *ricordarci*, e di *volere*; quindi è che abbiamo divisa l'espressione in tre parti cioè in *espressione sentimentale* in *espressione intellettuale* e in *ricordativa*.

Tutte le *espressioni* abbiamo detto che sono il prodotto di una forza qualunque; quindi devono seguire le leggi della forza di cui abbiamo parlato; esse possono variare nella declamazione nel tuono della voce, nella modulazione dell'istessa e nella sua veemenza o nella sua lentezza; ma

seguono tutte una sola legge con più o meno energia, quale è quella dell'azione; poiché sia che le nostre parole esprimono un placido sentimento o una violenta passione l'*ipomocleo* dell'espressione trovasi sempre nell'istessa parola, come vedremo in seguito.

Noi abbiamo detto replicate volte, che la grave difficoltà dell'arte di cui trattiamo, consiste, dal non sapere quale e quanta forza impiegare dobbiamo nel porgere le parole di ciò che imprendiamo a declamare; e siccome la forza della voce non può agire se non ha un punto dove consista; l'unico nostro scopo sarà quello di far conoscere in questa prima parte, parlando dell'*espressione intellettuale*, come quella ch'è la regolatrice di tutte le altre *espressioni*, di qual parola, o a dir meglio, di quale accento delle parole costituenti detta *espressione*, si serve essa per *ipomocleo* della sua azione.

Passeremo a parlare dell'*espressione sentimentale* e della *rammentativa* nella seconda par [p. 42] te, le quali non sono nell'arte declamatoria che modificazioni dell'*espressione intellettuale*.

Il metodo che terremo viene giustificato da ch'è per mezzo dei segni, o sia della scrittura, chi declama giunge a conoscere i giudizi altrui; e per mezzo di questi giudizi l'intima espressione dell'animo, espressione, che bene interpretata coll'ajuto di quest'arte deve trasmettere nell'animo di chi lo ascolta.

[p. 43]

LEZIONE PRIMA *Dell'espressione intellettuale.*

L'*espressione intellettuale* è l'espressione del *giudizio* o del *pensiero*; e siccome ogni affezione qualunque dell'animo nostro, non si può idoneamente palesare, sia dal *linguaggio convenzionale parlato*, sia trasmessa altrui per mezzo della scrittura, senza l'operazione intellettuale di giudicare, il di cui atto chiamasi *giudizio*, e la di cui enunciazione dicesi *proposizione*; così l'*espressione intellettuale* contiene l'*espressione sentimentale* e la *rammentativa*; imperocché io non posso esprimere un piacere, un dolore, una ricordanza, o un desiderio idoneamente, senza prima formare un giudizio, e senza enunziarlo con le parole che compongono la proposizione: il tono della voce con cui pronunzio queste parole, dimostrano l'intensità del dolore, del piacere etc: modificando l'*espressione* sudetta; ma senz'essa l'*espressione sentimentale*, e la *rammentativa* non possono esistere che imperfettamente. Per conoscere l'*espressione intellettuale* è di mestieri di conoscere in che consiste l'atto di giudicare, che chiamasi *giudizio*.

Giudicare è l'atto della facoltà dell'anima¹⁹ di sentire, di conoscere, di percepire che [p. 44] una idea ne comprende un'altra. Quanto io penso a *Pietro*, e giudico che *Pietro è buono*, io sento, che l'idea di *Pietro* comprende l'idea di *esser buono*; io giudico quindi che *Pietro è buono*. Giudicare dunque è l'atto della facoltà di accorgersi, di percepire, di sentire che l'idea che si ha attualmente ne contiene un'altra²⁰.

¹⁹ Dalla etimologia delle parole: giudicare pensare, o pesare, ponderare, bilanciare, paragonare etc: può ciascuno conoscere, che esse indicano una sola azione in diversi rapporti.

²⁰ Le idee semplici, come l'idea di un dolore, di un odore etc: non sono che delle sensazioni comparate; esse hanno il giudizio nella semplice sensazione. Nella sensazione il giudizio è puramente passivo, ed afferma quello che sentiamo. Nella percezione o idea il giudizio è attivo; egli determina dei rapporti che il senso non determina punto. Ma chi siamo noi qual dritto abbiamo noi di giudicare le cose, e chi è quello che determina i nostri giudizi? Noi esistiamo, noi abbiamo dei sensi pei quali siamo affetti. Ecco la prima verità che comprendiamo. Esistono ancora degli altri esseri, che sono l'oggetto delle nostre sensazioni, che noi chiamiamo materia. In seguito noi riflettiamo sopra questi oggetti delle nostre sensazioni, per mezzo della comparazione, della misura, della ponderazione, noi le ruminiamo, noi le possiamo per così dire l'uno sopra l'altro per conoscere il loro rapporto, le loro linee, il loro peso. La qualità distintiva di quest'atto, è l'intelligenza di poter dare un senso a questa parola.

Ogni *giudizio* enunciato chiamasi *proposizione*. Ogni *proposizione*, per esser compiuta, conviene ch'esprima il confronto che fatto abbiamo delle due idee, delle quali una chiamasi *soggetto*, e l'altra attributo o per meglio dire *aggettivo* o *adjettivo*, il quale dà una qualità qualunque al *soggetto*, o che lo modifica; e più, nella *proposizione* bisogna che vi sia un'altra parola che indichi tale *relazione* o *modifica* [p. 45] *zione* appartenere al *soggetto*; e questa parola è sempre il verbo *essere* che indica l'esistenza, o altro verbo, ch'esprime il verbo *essere* e l'*attributo* insieme, e che l'esprime in tempo determinato, come *Pietro è buono*, o *Pietro ama*. *Pietro* è il *soggetto*, l'idea che io svolgo in *Pietro* è di essere *buono*, e quindi dico: *è buono*: così nella *proposizione* *Pietro ama*; *ama* contiene il verbo *essere* e l'*aggettivo* insieme, poiché *Pietro ama* è lo stesso che dire *Pietro è amante*; or *buono* ed *amante* sono le qualità che io scorgo in *Pietro*. Ma qualora dicessi: *Pietro amando*, o *Pietro essere amante* ambedue le *proposizioni* non sarebbero compiute, perché non esprimono nessuna azione in tempo determinato e finito.

Quello che stabilisce la fondamentale regola dell'arte di declamare è di conoscere prima di tutto un punto certo ed infallibile in cui possa consistere l'*espressione del pensiero* che declamiamo, cioè trovare l'*ipomocleo* dell'*espressione intellettuale*: la seconda regola, è quella di indicarci qual tono convenga ad una tale *espressione*.

Or ogni *proposizione* essendo l'*espressione* di un *giudizio*; ed il *giudizio* l'atto intellettuale di confrontare due idee, e dire, che una conviene all'altra.; l'oggetto, l'idea motrice di questo *giudizio* è quindi di dimostrare il *soggetto* non solo, ma la qualità che conviene al *soggetto*, e tutta la forza dell'*espressione* bisogna che si appoggi sulla parola che indica l'idea motrice che ci mosse che ci spinse a fare un tale *giudizio*. Per esempio. Se alcuno mi presenta un [p. 46] *fiore* ed io riconosco essere una *rosa*, e dico: *questa è una rosa*: l'idea motrice che mi spinge a fare questo *giudizio* è di dare a quel *fiore* il nome di *rosa*, e tutta l'*espressione intellettuale* si appoggia sulla parola *rosa*; o per meglio dire sull'accento della parola che è la vocale *o*. L'*ipomocleo* di questa *proposizione* sarà dunque la lettera *o*. Ma qualora io dicessi: *questa è una bella rosa*; allora l'*ipomocleo* dell'*espressione intellettuale* viene ad essere nella parola *bella* cioè nella vocale *e*; poiché l'idea motrice per cui ho fatto il *giudizio* fu di comprendere di percepire che la bellezza conviene a quella *rosa*.

Se io fo un paragone, e dico: *questa rosa bianca è bella; ma di essa è assai più bella quella rossa*: io non fo che il confronto di due *giudizii*, da cui ne deduco il terzo, cioè, io giudico che *la rosa bianca è bella*, che *la rosa rossa è bella*; ma messi al confronto *la rossa è assai più bella della bianca*. L'*ipomocleo* della prima *proposizione* è nella parola *bella*, su cui fermasi alquanto la voce; ma l'idea motrice de' miei *giudizii* è quella di palesare, che *la rosa rossa è assai più bella della bianca*: quindi tutta la *potenza dell'espressione* deve appoggiarsi sulle parole *assai più bella*. Or come diremo in seguito le parole *assai più bella* non formano che una sola idea; difatti nulla toglierebbe alla *proposizione*, se dicessimo *è bellissima*: quindi di questi varii segni fa d'uopo scegliere uno, ed è l'avverbio *assai*; poiché esso modifica la parola *bella*; l'*ipomocleo* della *potenza espressiva* è l'*av* [p. 47] *verbio assai*. Così in tutti gli altri rapporti o relazioni l'*espressione intellettuale* farà *ipomocleo* in quelle parole per cui fassi il *giudizio*²¹.

²¹ Engel nelle sue lettere intorno alla *Mimica* conoscendo la necessità di rinvenire l'*ipomocleo* della *espressione* dice: anche ad un orecchio grossiere dileguansi impercepiti tanti accenti falsi; ma per questo merremo noi buono all'attore che ne metta a sua posta? Terremo forse che sia o inutil cosa al tutto o mero capriccio il collocare l'accento? O non confesseremo piuttosto che anche all'orecchio grossiere l'accento, messo dove bene sta fa piacevole effetto come nol fa messo fuor di luogo? Tutto ciò non vuol dir nulla se il signor Engel non c'indica dove dee situarsi questo accento.

Il celebre Ugone Blair dice qualche cosa di più, e le sue riflessioni sono sagge e filosofiche: e noi fedelmente riportiamo di buon grado quanto scrive su tale proposito. - Dall'accorto maneggio dell'enfasi dipende, tutta la vita, e lo spirito di ogni discorso. Se non si mette dell'enfasi in niuna parola, non solamente il discorso è languido e smorto,

ma spesso ancora dubbia, ed ambigua ne rimane l'intelligenza. Se l'enfasi è mal collocata, il senso ne rimane confuso e travolto. Per darne un familiare esempio, la proposizione: «Tornerete voi oggi alla città» può ricevere quattro diverse significazioni, secondo che l'enfasi su queste parole è collocata. Se si pronunzia; Tornerete voi oggi alla città? « La risposta naturale può essere: No; penso di starmene fuori. Se Tornerete voi oggi alla città? «potrà. rispondermi; No; manderò un altro. Se dicesi: Tornerete voi oggi alla città? » la risposta potrà essere; No, tornerò domani. Se: Tornerete voi oggi alla città » Si potrà rispondere: No anderò in altro luogo. Per simil modo in un solenne discorso tutta la forza e la bellezza di una espressione dipende spesse volte dalla parola su cui si batte l'accento; e noi possiamo presentare agli uditori il medesimo sentimento in aspetto diverso, col solo diversificare la collocazione dell'enfasi. Nelle seguenti parole del Salvatore a Giuda: «Tu tradisci con un bacio il figliuolo dell'uomo?» Facendo forza sul tu si mostra l'ingratitude di Giuda per la relazione che avea col maestro; facendola sul tradisci, risulta l'enormità del tradimento; facendola sulla parola con un bacio, si rileva l'indignazione del mezzo adoperato rivolgendolo ad offesa un segno d'amicizia e benevolenza; facendola sul figliuolo dell'uomo s'indica la gravità dell'oltraggio per la dignità della persona oltraggiata.

Ad acquistare il giusto maneggio dell'enfasi, la gran regola sola che dar si possa è questa: che l'oratore studi di formarsi un giusto concetto della forza e dello spirito dei sentimenti ch'egli pronunzia. Fin qui il signor Blair nella lenone VIII. della sua Rettorica: compie egli questo capitolo col dire: di guardarsi l'Oratore del pregiudizio di moltiplicare le parole enfatide soverchiamente; poiché il compiere ogni sentenza di parole enfatiche è come riempire tutte le pagine di un libro di parole corsive, che in vece di distinzione genera confusione maggiore.

Dopo tutto ciò ciascuno può comprendere che il signor Blair ci dà degl'ottimi avvisi, ma lascia in balia del nostro buon senso la norma di collocare l'enfasi da noi chiamata ipomocleo dell'espressione. Nel primo esempio del Tornerete voi oggi alla città? Annunzia egli due proposizioni di cui la prima è soppressa. Ed in vero quando dico Tornerete voi oggi alla città? io realmente esprimo queste idee. Io bramo sapere se tornerete voi alla città? L'idea motrice, è di sapere se oggi tornerete in città. L'ipomocleo dell'espressione starebbe dunque nel verbo tornerete qualora non vi fosse l'avverbio oggi che lo determina: riguardata la proposizione isolatamente la così detta enfasi deve essere collocata nella parola oggi perché gli avverbi come diremo in seguito sono gli accrescitivi o diminutivi de' verbi.

Qualora poi il giudizio o sia l'idea motrice sarebbe di domandare se voi tornerete alla città? oppure il chiedere se tornerete alla città o in altro luogo: questa inchiesta deve avere una risposta, e dalla risposta si può giudicare la mente di chi la scrisse, e fermarvi l'enfasi aggiustamente colla massima facilità.

Tutte queste parole del signor Blair ci aprono un campo a riflettere, ma non danno alcuna norma. L'idea motrice del giudizio onde si enunziò dal Salvatore la proposizione Tu osi tradire etc. fu il bacio che Giuda gli diede, ed è palese che l'ipomocleo dell'espressione deve essere nell'accento della parola bacio poiché tradire con bacio, è l'idea motrice: e il tradire con un bacio indica la sconoscenza, il massimo tradimento, l'amicizia vilipesa la viltà etc. Tradire con un bacio forma una sola idea, talché, se vi fosse un verbo che esprimesse ambe le parole tradire con un bacio si potrebbe benissimo sostituire; come caminar velocemente, con velocità, si sostituisce col verbo correre.

Poiché abbiamo detto che una proposizione non è che l'enunciazione di un giudizio, sia che questo giudizio si enunzi con una sola parola, sia esprima con varie parole il luogo il tempo il modo come quest'azione avviene sia che si palesi imperfettamente con un solo accento, o con un gesto; dico, che non essendo che un solo giudizio non è che una sola azione, e un'azione sola, non può avere che una sola espressione, e un solo ipomocleo: quindi se nella proposizione Tu tradisci con un bacio il figliuolo d'Iddio vi si mettessero più enfasi diventerebbero tanti giudizi diversi, come, se io fò cadere l'enfasi su Tu; io enunzio questo giudizio: tu sei quello che osi tradire e con un bacio il figliuolo di Dio? se fermo accento su tu, e sulla parola tradisci con un bacio diviene una seconda proposizione: e significa, replicato il verbo tradisci, tu osi tradire il figliuolo di Dio, e l'osi tradire con un bacio? Se finalmente si colloca l'enfasi sopra la parola tu, poscia sopra tradisci con un bacio, e l'ultima sopra il figliuolo; esse hanno questo senso: tu osi tradire il figliuolo di Dio; e lo tradisci con un bacio, e tradisci sai chi? il figliuolo di Dio? ed ecco di una sola proposizione formatene tre, le quali unite insieme, non serbono la forza della prima, e ci danno l'idea della declamazione empirica, la quale non conosce altro che render tutto di un tuono, e in conseguenza di un colore. Questa è la stolta massima di molti attori italiani, che cercando di dare una grande importanza, come dice Blair, a tutti i nonnulla moltiplicano l'enfasi; e volendo dar forza ad ogni parola non la danno ad alcuna, anzi ardisco dire che se uno marca enfaticamente tutte le parole, fa peggio di chi non ne marca alcuna; poiché il secondo non mi trasporta con violenza da un'idea ad un'altra, e lascia tempo al mio buon senso di collocar l'enfasi a mio talento.

Ma che la conoscenza dell'ipomocleo dell'espressione distingua il bravo dal cattivo attore, è dire una verità che svilupperemo: verità che crederassi un paradosso, che la comune degli attori rigetterà senza ragione; pur nondimeno ci studieremo a far conoscere la ragion vera per cui è bandito il buon senso dal teatro italiano.

Da quanto abbiamo detto possiamo stabilire che *l'ipomocleo dell'espressione intellettuale deve necessariamente stabilirsi da chi declama nell'accento della parola che enunzia l'idea motrice del giudizio.*

[p. 49]

Ogni discorso che declamare vogliamo è formato di proposizioni allorché esprime giudizi, poiché se tale non fosse non significherebbe nulla.

Le proposizioni sono dunque gli elementi del discorso, come le idee sono gli elementi delle proposizioni; quindi è che senza proposizioni non vi può esser discorso, come senza idee proposizioni.

[p. 50]

Tutte le nostre sensazioni, le nostre ricordanze, i nostri desideri, in una parola, tutte le nostre idee, o gruppi d'idee sono differenti tra essi.

Onde è che richiedesi per ciascheduno de' medesimi un segno differente; e, se non ne hanno uno, bisogna che ne uniamo insieme parecchi per esprimerli, fino che vengano pienamente rappresentati, come, se io non conosco un frutto americano per esprimere l'idea del medesimo, fa d'uo [p. 51] po che io dica essere egli di una tale figura e colore di tal sapore, che si assomiglia alla figura al sapore di altro cognito etc. All'opposto i nostri giudizi per la ragione che sono tutti la stessa cosa; si rappresentano tutti egualmente da uno stesso segno, ed uno solo basta per tutti i giudizi possibili qual'è il verbo *essere*.

Or ogni giudizio, non è che una sola azione intellettuale. Ogni azione non ha che una sola forza motrice, ed ogni giudizio non avendo che una sola idea motrice, non può avere che un solo accento, quindi ogni *proposizione* non può avere che un solo *ipomocleo*.

Possiamo dunque stabilire per seconda regola infallibile per colui che declama, che *in una proposizione qualunque l'ipomocleo dell'espressione intellettuale deve stabilirsi nell'accento della parola che indica l'idea motrice, e deve essere solo ed unico in ogni proposizione.*

Di modo che se ogni discorso fosse composto di una sola proposizione, cioè di parole delle quali una indicasse il soggetto, e l'altra l'attributo ed il segno di affermazione, quanto abbiamo detto basterebbe per norma di chi declama: ma i discorsi per lo più sono composti di varie proposizioni, di cui una è la principale le altre subornate ed incidenti; e sono così intrecciate insieme che spesso si dura fatica a conoscere in quale di esse fermar si deve *l'ipomocleo dell'espressione*. Né questo solo, ma l'istessa proposizione, ora è espressa con una parola ora con più parole, confonde la mente di chi declama, se non conosce perfettamente fra tante idee [p. 52] espresse qual è l'idea motrice, in cui fermisi *l'ipomocleo*.

L'essenza del discorso è dunque d'esser composto di proposizioni e di enunziamenti di giudizi. Questi sono i veri suoi elementi immediati; e quelli che impropriamente si chiamano elementi e parti del discorso sono realmente gli elementi e parti della proposizione. Per continuare dunque le nostre ricerche noi dobbiamo occuparci della proposizione, e dobbiamo specialmente studiarla nel linguaggio articolato; poiché in questo ella è stata maggiormente decomposta e poiché i suoi elementi vi sono più distinti e variati.

Passiamo dunque alla decomposizione della proposizione.

[p. 53]

LEZIONE SECONDA.

Decomposizione della proposizione

Egli è dunque certo che ogni proposizione è l'annuncio di un giudizio; è manifesto che il discorso non ha alcun significato quando non esprima un giudizio e che l'espressione cade sempre sulla parola che indica l'idea motrice per cui fu fatto il giudizio. Pur nondimeno qualora

si porti l'attenzione sopra ciò che declamare dobbiamo si stenta a fare l'applicazione di questo principio sì evidente: ma questo procede dall'essere le nostre lingue articolate tante elaborate, sminuzzate, tormentate dall'esser vestite di forme sì variate, sì sincostate sì raggirate che si ha gran pena a riconoscere in mezzo a tanti travestimenti in ché consista la vera espressione del pensiero.

Soventi volte una sola delle nostre parole rappresenta una proposizione tutta intera, esprime un giudizio compiuto, e, ciò ch'è più, non esprime sempre un giudizio medesimo: e serve quindi all'espressione di vari giudizi come nelle lingue più povere, per esempio *io non sento la tal cosa*; oppure *io non credo ciò*; oppure: *io non voglio questo* su cui cade la sentimentale, intellettuale rammentativa espressione, con più o meno forza secondo è posto nel discorso. *Sì vuol dire: io credo: io lo farò: siamo d'accordo: è certo* cose simili. Così i semplici gridi. *Ohi! ah! ohi!* e *ehi! aimè!* etc. *oh!* indica una sorpresa. *Oh!* vuol indicare riconoscenza di un oggetto: *Oh! mi ri [p. 54] cordo. Oh! a proposito di ciò che abbiamo detto mi sovviene. Ahi Ah!* vogliono dire: *compatitemi, soccorretemi*: altre volte: *sto male, ho gran dolore*, ed anche; *non ho più coraggio! Oh! ehi! badate, guardatevi, ascoltatevi*, ec. queste sono tutte *proposizioni* sulle quali cade con vibrattezza la forza *dell'espressione sentimentale*, o rammentativa: *proposizioni* nelle quali *l'espressione intellettuale* è sincopata. Poiché le *interjezioni* tutte contengono in sé implicitamente un soggetto ed un verbo, i quali vi si trovano confusi. Esse *interjezioni* sono il tipo originale del linguaggio, sono, come vedremo nella seconda parte di quest'opera, quelle che danno il tono a tutte le proposizioni che indicano sentimento o ricordanza: perché sono i segni naturali e involontarii, risultanti necessariamente dalla nostra organizzazione. Ed in fatti noi ci serviamo di queste frasi ellittiche più volentieri e frequentemente che di altre, quando ci troviamo in momenti nei quali la forza della passione ci spinge a manifestare volontariamente o involontariamente i nostri sentimenti. *Le interjezioni* infine sono l'abbreviature e la forma prima del discorso; sono le prime frasi che tengono il primo posto fra il *linguaggio necessario naturale* ossia *linguaggio d'azione*, ed il *linguaggio parlato*. Noi quindi possiamo stabilire che *ogni interjezione è una proposizione sincopata su cui cade la vibrattezza dell'espressione sentimentale, è rammentativa, spesso in ragion diretta del minor numero delle sillabe che la compongono.*

[p. 55]

*Del Nome*²².

Se *l'interjezione* forma una proposizione intera, ed è il primo anello, per così dire, che lega il *linguaggio d'azione* ed il *linguaggio parlato*, or il nome palesa l'oggetto del sentimento, ed è la prima parola che con precisione annunzia ciò che sentiamo o ciò che giudichiamo, qualora è unita al *linguaggio d'azione*: ed infatti, se dico: *freddo! caldo! Pietro!* etc. queste parole tutte esprimono non solo l'idea di un dolore qualunque, ma quel tale dolore o piacere; essi indicano un giudizio, come se dicessi *io sento freddo; io sento caldo; io veggo Pietro, o questi è Pietro.*

²² Nome è parola declinabile per casi, la quale significa alcuna cosa senza dinotare tempo come, Pietro, uomo, virtù. La più solenne divisione del nome è in sustantivo, e in addiettivo. Il nome sustantivo è quello che significa una sostanza, ovvero alcuna cosa a guisa di sostanza, che per se medesima si sostenga: e può perciò stare nell'orazione senza altro nome a cui s'appoggi, come cielo, uomo, virtù, colore.

L'Addiettivo è quello che accenna modo o qualità della cosa, e non può stare nell'orazione senza appoggiarsi a un sostantivo o espresso, o sottinteso: espresso come uomo prudente; sottinteso come il prudente: cioè l'uomo prudente. Corticelli: *Grammatica*.

In tal guisa ancora gli *addiattivi* rappresentano una proposizione intera come, se io dico *bella! ma bella davvero! bravo!* e lo stesso che io dicessi: *io giudico che una tal cosa è bella*, ed aggiungo *ch'è' bella davvero. Bravo* significa: *che quel tale merita lode*, etc.

[p. 56]

Lo stesso si può dire de' *pronomi*²³ e di molti *avverbi*. Quando dopo aver detto *la pace è fatta*, io soggiungo: *siatene sicuro: credetelo*; è lo stesso che se dicessi: *credete questo giudizio: siate certo di questo giudizio: la pace è fatta*. Quel *ne* e quel *lo* significano esattamente una proposizione. E quando dico: *veramente? egregiamente, saviamente*. Io non dico che la maniera con cui un'azione è fatta. Nel primo caso, io domando: *se questo è vero?* nel secondo, io giudico che ciò che è fatto; è fatto, o detto con *maniera egregia*, o con *saviezza*.

Tutte queste proposizioni hanno una formola abbreviata, ove spesso il linguaggio primitivo d'azione si unisce al grido; ed il gesto o il tono di voce con cui suppliamo al rimanente delle parole forma la vera espressione. Riteniamo però sempre in mente, che queste maniere di dire ellittiche divengono proposizioni dal modo esclamativo con cui sono pronunziate; che in altra guisa alcune, non costituiscono una proposizione, ed alcune altre non formano un'idea compita, e sono un frammento dell'idea: e infatti *bravo, egregiamente, veramente* etc. presi da se [p. 57] sole senza il linguaggio d'azione che le anima non dicono nulla. Passiamo ora a parlare di ciò che enunzia la formole proposizione, cioè del *verbo*.

Del Verbo.

L'interjezione esprime un attributo, un modo di essere, l'esclamazione, il grido con cui si annunzia, manifesta un azione presente e non più di questo, e questo istesso imperfettamente. Il suo primo stato è di essere espressa tutta intera con un segno solo. Ora fra gli elementi della proposizione i *verbi* sono i soli che esprimono un attributo, poiché un verbo non è altroché un aggettivo unito all'aggettivo *esistente* (*che è*) cioè due parole delle quali una indica l'esistenza e l'altra esprime la qualità, come: *sono amante* o questi due segni espressi con un solo: *amo*.

Il verbo quindi annunzia sempre un modo di essere: e ciò ch'esiste non può esistere che in una tal maniera ed in un tempo determinato, ecco perché il verbo esprime una azione che è atta ad avere modi e tempi.

Or poiché *l'espressione intellettuale* è l'espressione, la manifestazione del giudizio; ed il giudizio è un'azione: ed il *verbo* è ciò che esprime sempre l'azione: or il *verbo* essendo *l'espressione* dell'esistenza di un aggettivo, possiamo quindi stabilire, che nella proposizione formale *l'ipomocleo dell'espressione* sarà sempre nel verbo [p. 58] aggettivo o nel aggettivo del verbo sostantivo *essere*.

Tutte le azioni riduconsi in questo, o che da una forza esterna involontariamente o volontariamente agiamo: tutti verbi dinotano questa passione o azione, oppure con essi raccontiamo come oggetti presenti o lontani hanno patito o agito, indicando il modo, il tempo, il perché.

Tutti i *verbi* di modo definitivo esprimono lo stato di un soggetto ch'è o esiste in una data, o in altra data maniera, che questa sua maniera di essere sia *transitoria, o permanente, passaggera o durevole*, ch'essa consista in *fare* o in *patire*, in *ricevere* o in *produrre* poco importa: non si tratta mai in sostanza che di una maniera di essere. Tutti i verbi per questo rispetto sono simili, e

²³ Pronome è parola declinabile, la quale esercita le vedi del nome come io, tu, colui, questo.

I pronomi, al parere di Beauzée, fanno da dimodificativi e sono aggettivi di persona come altri sono aggettivi di qualità o di quantità: che però i nomi e pronomi personali sono veri aggettivi. Diciamo questo, perché come vedremo in appresso, sopra gli aggettivi cade la forza dell'espressione, quando le proposizioni non sono comparative.

l'ipomocleo dell'espressione in essi rinviensi sempre nell'attributo ch'esprimano. Che io dica; *io dormo: io amo: io son vinto: io batto: io sono stanco*, sempre viensi a dire, *io sono di tale o di tale altra maniera* oppure, *tu o quelli sono* etc.

Or ciò essendo *l'ipomocleo dell'espressione* sarà sempre nella accento delle parole *dormo, amo, vinto, batto, stanco*; perché queste esprimono la maniera di essere.

Tutt'i verbi dimostrano uno stato. Perché se io dico *io patisco*, non dipingo realmente che uno stato. Se dico *io patisco un gran dolore* mostro di esprimere due stati ch'è lo stesso che dire *io patisco, e il mio patimento è un gran dolore*. E se dico *io patisco per la mia ferita*, mostro di rappresentare un'affezione, una pas [p. 59] sione, una impressione che ricevo dalla mia ferita. Or *l'ipomocleo dell'espressione* è sempre ne' verbi qualora essi non hanno altre parole che li modificano, e qualora dimostrano uno stato, ma le accennate proposizioni: *io patisco un gran dolore*, ed *io patisco per la mia ferita* possono entrambi avere la seguente forza, stabilendo *l'ipomocleo della espressione* nell'accento della parola *patisco*, e quindi nell'accento dell'aggettivo *gran*, e *mia*, sempre in proporzione accrescitiva.

La differenza utile per ora a notarsi nelle proposizioni è quella di essere essi ora composti di una sola, ora di due parole: di una come *amo*: di due come: *sono amante*. *L'ipomocleo* dee sempre fermarsi nell'aggettivo, così nella parola *amo* qualora il verbo è composto, qualora è semplice nell'aggettivo *amante*.

Da ciò segue che il mezzo semplicissimo di riconoscere l'espressione del pensiero è di conoscere il verbo che indica l'azione. Non v'è proposizione senza verbo o espresso o sottinteso, egli costituisce la proposizione, e determina il senso di quella nella quale entra. Esaminiamo i suoi diversi modi di essere, i quali sono: *indicativo, condizionale o suppositivo, soggiuntivo, ottativo, imperativo, dubitativo*. Il *partecipale* ed *infinito* non formano azione come vedremo.

Il *modo indicativo* manifesta la retta enunciazione di un giudizio. Perciò sovente è stato chiamato *modo enunciativo* o *modo giudicativo*. Queste proposizioni: *io sono grande: voi siete amabile: egli balla bene* ec., sono evidenti [p. 60] temente enunciamenti di giudizio in cui *l'ipomocleo dell'espressione intellettuale* sarà sempre nell'accento delle parole *grande, amabile, bene*. La sola questione che potrebbesi fare, si è, se ciò si verifici in queste altre: *io voglio: voi patite: egli desidera: io mi ricordo*, ed altre simili, le quali a prima vista sembrano espressioni sentimentali o rammentative; ma noi abbiamo detto che *l'espressioni sentimentali e rammentative* non sono che modificazioni della *intellettuale*, ed infatti queste proposizioni non esprimono soltanto sentimento o passione, come se si pronunciasse *volontà, patimento, desiderio, ricordanza*; ma significano che questo sentimento, questa passione, questa ricordanza vengono giudicati essere in un tale soggetto.

Modo condizionale o suppositivo. Nelle frasi: *io vorrei*, ciò *sarebbe bene*, è evidente che vi è enunciato un giudizio. Vero è ch'è enunciato in tale forma che fa aspettare qualche condizione, supposizione o restrizione, la quale modificherà l'attributo e ne farà parte; ma quest'accidente non toglie che non sia sentito, non sia compreso nel soggetto. Quando io dico: *questa operazione sarebbe buona, se fosse sicura*, io pronuncio che nella idea di questa operazione vi è compresa l'idea dell'esser buona se vi è sicurezza. *L'ipomocleo*, dell'espressioni sono due, perché due sono le proposizioni, sebbene una dipende dall'altra, tutta in ciò sta la questione se più forza ha *buona* o *sicura*, a me sembra che in questo caso più forza deve impiegarsi sull'accento della prima parola quale è *buona*.

[p. 61]

Modo soggiuntivo. Lo stesso debbe dirsi anche di questo *modo*. Nella frase, *bisogna ch'io sia ascoltato*, il *sia ascoltato*, è un giudizio, come ne è uno: *questo sarebbe vero* nella frase, *io penso che questo sarebbe vero*. In entrambi i casi quel *che*, dimostra che queste frasi dipendono l'una

dall'altra. Il *modo soggiuntivo* non vien formato che da due proposizioni di cui una è la principale.

Modo ottativo. Si può dire altrettanto di questi: *Ah! perché non ho fatto quanto cui avete detto voi! - perché non posso venirvi dietro! - Faccia Iddio che riusciate nel vostro intento!* Non badiamo alle forme e consideriamo la sostanza del pensiero. Che significano in fatti queste frasi? *Mi dispiace veramente di non aver fatto quanto voi mi avete detto - Ho dispiacere di non potervi venir dietro. - desidero ardentemente che voi riusciate nel vostro intento?*

Ora tutte queste frasi sono enunciamenti di giudizi di cui uno è espresso in maniera elittica o sott'intesa, e il modo esclamativo ne dà tutto il valore, ed in fatti le interiezioni *Ah! faccia Iddio!* contengono il valore di proposizioni compite.

Modo imperativo. Quando dico: *Fate questa cosa - andate in quel luogo: partite* io esprimo effettivamente *io voglio*, o *desidero che facciate questa cosa, che andiate in quel luogo, o che partiate.* Annuncio che nelle idee le quali attualmente compongono l'idea di *me*, sento ed osservo quella di *volere* o quella di *desiderare.* L'*ipomo* [p. 62] *cleo dell'espressione* in tal caso sarebbe nella parola *io voglio: io desidero: io prego* etc. ma queste non essendo espresse nel discorso, lasciano la forza alle proposizioni subordinate e precisamente al loro verbo *fate, andate, partite.* Il valore di queste espressioni lo vedremo nella seconda parte quando parleremo del tono che loro conviene.

Modo dubitativo come *Ardirò io di parlare? non potrebbesi parlare?* Queste maniere per la loro forma interrogativa si confondono con quelle che abbiamo già notate. In quanto alla sostanza dell'espressione significano: *io dubito: io non so: io credo di poter parlare* ec. ec.

La forza della loro espressione è sempre nel verbo definito e non mai nell'infinito, come qui è nelle parole *dubito, non credo* ec.

Modo partecipale. Quando il verbo è impiegato in questo modo, non vi è enunciamento di giudizio; ma non v'è neppure proposizione. Se dico: *un uomo amante: una donna amata: un affare incominciato* annuncio semplicemente idee isolate ed uniche, come se dicessi *una bella donna: un uomo cordiale: un buon affare.* Il verbo in questo modo è un vero aggettivo.

In questo modo debbonsi comprendere, oltre i diversi participii propriamente detti, tutto ciò che si chiama *supino* e *gerundio*; poiché queste sono altrettante maniere di servirsi dei participii. Ciò che possiamo notare in questo *modo* è che le parole sempre vengono chiuse dalla voce, come se fossero fra due virgole, e nel pronunciare queste idee prendiamo un tono più basso, come nelle proposizioni incidenti, e come diremo in appresso quando parleremo de' *participii.*

[p. 63]

Modo infinito. L'infinito non è un modo del verbo ma il suo nome, e per conseguenza un sostantivo. *Fare, è essere faciente, amare, è essere amante, avere, è essere avente.*

Da quanto abbiamo detto, possiamo dedurre che in qualunque modo il verbo indica l'azione, che nella proposizione in cui il verbo essere indica esistenza di una qualità in un oggetto in questo caso, l'*ipomocleo dell'espressione* è nel addiettivo; perché l'*idea motrice* per cui il pensiero si enuncia è di dare una qualità al soggetto, e negli altri verbi composti dal verbo *essere* o da un *aggettivo*, l'*ipomocleo dell'espressione* si fermi nei medesimi²⁴.

Ma siccome la proposizione esprime non solo l'azione ma spesso il modo, il loco, il tempo, la certezza, la probabilità la dubiezza etc: come una tale azione avviene: or l'idea motrice del giudizio e della proposizione è di esprimere il modo, il loco, il tempo ec., con cui l'azione avviene, quindi qualora un avverbio qualunque rinviensi nella proposizione, l'*ipomocleo della*

²⁴ Abbiamo riportate queste idee del Conte Destute di Tracy, e del celebre Dumarcais che lo ha preceduto, il quale sotto il velo dell'espressione spiega ingegnosamente tutte le operazioni del pensiero, per far conoscere di quale e di quanta importanza sia il rinvenire l'*ipomocleo dell'espressione* nell'arte di declamare.

espressione non si formi più nel verbo ma nell'avverbio; poiché gli avverbi servono a modificare l'esistenza, o l'azione spiegata dal verbo, o la qualità significata da un aggettivo.

[p. 64]

Dell'avverbio.

Dopo le *interjezioni* gli avverbi formano la seconda specie della classe delle parole invariabili, e la prima di quelle delle parole elittiche, qualora non si vogliono riguardare come parole elittiche tutti i verbi complessi aggettivi, perché contengono il verbo *essere* e un aggettivo.

Che si dica degli avverbi a noi basta stabilire ch'essi non solo modificano i verbi ma spessissime volte gli aggettivi ed anche degli altri avverbii come: *un uomo ben fatto, fatto benissimo, fatto eccellentemente bene.*

Fin qui abbiam parlato della semplice proposizione la quale forma da sé un senso compiuto e non indica alcun rapporto; ciò che nel discorso indica il rapporto è la preposizione.

Delle preposizioni.

Tutte le nostre idee sono così legate e connesse fra di loro, che le une hanno sempre rapporto colle altre. Il segno con cui ci serviamo per indicare questo rapporto si chiama preposizione.

Or sia che la *preposizione* dinoti un rapporto di pertinenza, come: *Questo libro è di Pietro*: sia di attribuzione o di donazione, come: *Questo libro appartiene a Pietro*: o, *Io dono questo libro a Pietro*: sia che indichi un rapporto di tendenza, o di dipendenza, come: *Io sono amante di Pietro*, o *Pietro è da me amato*; *L'ipomocleo dell'espressione* è nella parola del rap [p. 65] porto: come negli esempj suddetti è nell'accento delle parole *di Pietro, a Pietro, a Pietro, di Pietro, da me.*

Se un'azione dinota un termine, la *preposizione* indica questo termine: come: *A voi non sarebbe onore né a negare, né a pregare*, l'*ipomocleo dell'espressione* è sempre nelle parole: *voi, negare, pregare.*

Due sono, le riflessioni da farsi da colui che declama rispetto alle *preposizioni*.

La prima è che non indicando esse un rapporto divengono preposizioni incidenti come: *io in Napoli ho fatto questo*: e come parole incidenti cioè non necessarie e senza cui la preposizione principale resta nel suo vigore vanno declamate con tono di voce più basso.

La seconda riflessione è, che qualora, le preposizioni prendono il luogo dell'avverbio come; *All'Italiana: alla Francese* o quando prendono il senso di aggettivi usati ellitticamente: *A piè ignudi: Una veste a fiori* che significano realmente: *scalzo: una veste fiorata*: come le prime significano *italianamente: francesamente*: dico, che queste maniere di dire hanno sempre la forza di avverbio o di un aggettivo. In fine tutto ciò che rileva una circostanza, è una preposizione incidente tutto ciò che rileva una maniera essenziale, dinota una preposizione avverbiale che prende un tuono più alto e marcato.

[p. 66]

Delle congiunzioni od interjezioni congiuntive.

Tutte le proposizioni di un discorso debbono corrispondersi le une alle altre, ed essere insieme legate. Or il legame che unisce una proposizione all'altra dicesi congiunzione.

Tale è in fatti il carattere distintivo delle congiunzioni; e *Beauzée* con ragione assicura che anche quando pare che non leghino insieme se non se due parole, come sovente accade alle congiunzioni e ed o, sempre vengono ad unire realmente due proposizioni insieme.

Per esempio, quando io dico, *Cicerone, e Cesare erano eloquenti*, dico realmente *Cicerone era eloquente e Cesare era eloquente*; o in altri termini, *Cicerone era eloquente*; e a ciò aggiungo, che *Cesare era eloquente anch'egli*.

Nella stessa maniera quando io dico, *questo principio è vero o falso*, è lo stesso che se dicessi, *questo principio è vero; o questo principio è falso*; e traducendo la congiunzione *o*, si verrà a dire: questo principio è vero *a una condizione la quale è che non si possa dire* che questo principio è falso. La congiunzione *o*, esprime realmente tutto quello che vedesi in corsivo tra le due preposizioni *questo principio è vero - questo principio è falso*; e così essa le lega insieme, poiché è un legarle insieme sotto un certo aspetto quello di opporle l'una all'altra.

Può dirsi la medesima cosa delle congiunzioni delle quali si fa uso per interrogare, co [p. 67] munque sia che a primo aspetto non sembrino legare due proposizioni essendone la prima soppressa. E di vero quando io dico, *come siete voi entrato? perché siete voi uscito?* io realmente esprimo queste idee: *io domando come voi siete entrato: io domando perché voi siete uscito*. E sviluppando il senso delle congiunzioni, il discorso si risolve come se si dicesse: *io domando una cosa la quale è la maniera con cui voi siete entrato: io domando una cosa ch'è la ragione per la quale voi siete uscito*. Le congiunzioni *come, perché* legano dunque realmente le proposizioni sottointese *io domando* colle proposizioni espresse *voi siete entrato - voi siete uscito*. E questo veramente l'ufficio loro proprio, e fa ch'esse sieno, è vero un elemento del discorso, ma non precisamente un elemento di una proposizione in particolare: esse sono parole elittiche, ma differenti da tutte le altre. Osserviamo queste gradazioni.

I verbi aggettivi sono nel numero delle parole elittiche, contenendo sotto un solo segno il verbo e un aggettivo, fanno essi giustamente e precisamente lo stesso effetto che farebbero le due parole componenti, se fossero separate. *Io amo* è lo stesso che *sono amante*, né più né meno. Questi verbi aggettivi sono nello stesso tempo e verbi ed aggettivi: ecco tutto. Talché se l'*ipomocleo della espressione* nella proposizione *io sono amante* è nell'aggettivo *amante*: nella proposizione *io amo*, è nel verbo aggettivo *amo*.

Gli avverbi sono anch'essi parole elittiche ma in una maniera diversa. Essi tengono il luogo [p. 68] di una proposizione, di un nome e di uno o più aggettivi. *Prontamente* è lo stesso che *con prontezza*: *ammirabilmente* è lo stesso che *in una maniera ammirabile*. Ma l'avverbio non ha più le proprietà né di un nome né di un aggettivo. Vi predominano quelle della preposizione continente un compimento determinato: e questo è tutto. Questa è la ragione che qualora esso entra nella proposizione l'*ipomocleo dell'espressione* formasi nell'avverbio ma in una maniera determinata abbassando la voce come in una proposizione incidente.

Le *interjezioni* sono un'altra specie di parole elittiche. Esse non solo tengono il luogo di alcuni elementi di una proposizione, come i verbi e gli avverbii, ma anche di una proposizione intera. Nel numero delle parole delle quali tengono il luogo, v'è sempre un verbo del modo indicativo; e questo è ciò che le fa essere un elemento del discorso, ma non un elemento della proposizione.

Lo stesso è da dirsi delle congiunzioni. Sono esse altre parole elittiche le quali fanno le veci esse pure di un'intera proposizione, con questa differenza, che la proposizione di cui l'interjezione tien luogo, ha sempre un senso isolato e compiuto, di maniera che forma sempre una proposizione principale e non incidente; laddove quelle di cui tien luogo la congiunzione, non ha mai se non se un senso relativo ed imperfetto, il quale si attacca alla proposizione che precede, e dall'altra si termina, e si fonde nella proposizione che siegue. Così vedete che tutte [p. 69] le proposizioni esplicite, le quali si possono sostituire alle congiunzioni per isvilupparne il senso, finiscono colla congiunzione *che* e cominciano con un congiuntivo che la contiene, o con un aggettivo dimostrativo che contiene un congiuntivo; come vedremo in seguito.

La congiunzione non è dunque un elemento della proposizione, ma un elemento del discorso e facendo le veci di una proposizione intera quantunque di un senso doppiamente relativo e non

assoluto, ha sempre la forza di una *espressione* sua propria; la qual cosa spiegheremo con alcuni esempi. Molto importante è per colui che declama conoscere il valore di questo legame del discorso, essendo esso che dà il tuono alla espressione intellettuale.

Dunque significa *da quanto si è detto bisogna concludere che* ec.

Perché, perciocché, imperciocché, significano *una delle ragioni di ciò che si è detto si è che* ec.

Così ora è avverbio, ed ora è congiunzione. È avverbio in questa frase; *bisogna far così*, ove significa puramente *nella maniera suddetta*. È avverbio pure in questa frase, *il delitto ha i suoi gradi così come gli ha la virtù*, ove non altro significa *nella maniera che*. Il *come* è la congiunzione la quale lega la frase espressa *il delitto ha i suoi gradi* colla frase sottintesa *la virtù ha i suoi gradi*. Ma *così* è congiunzione in questa frase *Così io posso contare sopra di voi*. Qui significa: *da quanto si è detto ne siegue che io posso* ec.

[p. 70]

Intanto, non ostante, però: impiegate come congiunzioni, significano, *per tante cose che si sono dette o fatte - nello stesso tempo che queste cose si sono dette o fatte - a malgrado di ciò che si è detto o fatto, viene opposto, succede, si vede si può dire che* ec. Quando però s'impiegano queste parole e la frase congiuntiva è nel discorso espressa, come *non ostante* questo; allora non fanno che l'ufficio di un avverbio vale a dire rappresentano una preposizione col suo compimento.

Ma (derivato da *magis*) vuol dire, *a ciò che si è detto, bisogna aggiungere per correttivo che* ec.

Se significa, *sulla supposizione che, bisogna concludere che, ec.*

Senza più moltiplicare esempi basta quanto abbiam detto per provare che le congiunzioni stanno sempre in luogo di una frase intera; che questa frase non ha necessariamente che un senso relativo e non mai assoluto; e che essa dee riconoscere la sua virtù congiuntiva dalla congiunzione *che* in essa compresa. *Che* è una parola il cui significato proprio si è d'esprimere il legame di un verbo con un altro verbo, di una proposizione con un'altra proposizione.

La prova che il significato proprio della parola *che* è di esprimere il legame di una proposizione con un'altra, si è che la sua interposizione tra due idee che facevano parte dell'attributo di una stessa proposizione, ci obbliga a formare di quelle due idee due proposizioni distinte una delle quali dipende dall'altra. Quan [p. 71] do voglio dire, *desidero la vostra felicità*; se dopo il verbo io metto il *che* sono obbligato a dire, *desidero che siate felice*²⁵.

Conclusione de' precedenti paragrafi.

Conosciuti gli elementi della proposizione, non sarà difficil cosa lo stabilire in quali di essi fermar si dee *l'ipomocleo dell'espressione intellettuale*.

1.° *Siccome le interjezioni rappresentano proposizioni intiere, così in queste parole elittiche contiensi tutta la espressione di un giudizio e quindi di una proposizione.*

2.° *Tutte le parole che prese da se sole formano un senso compiuto, hanno la forza di una proposizione.*

3.° *Nella proposizione formale cioè nella [p. 72] proposizione composta di tre termini cioè del soggetto, dell'attributo e del verbo essere l'ipomocleo dell'espressione è sempre nell'aggettivo o sia nell'attributo: e n'è ragione che qualora noi parliamo di un soggetto qualunque l'idea*

²⁵ Che quando è relativo di sostanza si riferisce a tutti i generi e a tutti i numeri come: potranno conoscere quello che sia da fuggire. Quando il *che* è relativo di qualità o di quantità vale lo stesso che quanto o quale come: Dio sa che dolore io sento: oppure: Odi gli osti che hanno non so che parole insieme.

Talvolta fa le veci di un pronome relativo con tutta la proposizione annessa, come: caddi in quel luogo che caduti erano gli altri cioè nel quale. Questa vita terrena è quasi un prato che il serpente tra fiori e l'erba giace. Cioè in cui. E, io son un di quei che 'l pianger giova. Cioè a' quali. Di non poca importanza nel declamare è di conoscere in quel senso il *che* viene adoperato per dargli la giusta espressione.

motrice di quell'azione è di mostrare la qualità di quel soggetto, o il modo e la maniera, o la ragione dell'esistenza di quel soggetto.

4.° *Se la proposizione è composta col verbo aggettivo tutta la forza è nel verbo, come quel che indica l'esistenza di un attributo e che conviene l'idea dell'esistenza dell'attributo insieme.*

5.° *Nella proposizione composta o dal verbo sostantivo essere o da un verbo aggettivo, quando vi si trova un avverbio, l'ipomocleo dell'espressione è nell'avverbio perché l'idea motrice è sempre di mostrare il come o la ragione per cui quell'azione avviene.*

Queste sono nel declamare una semplice proposizione le parole su cui deve fermarsi la voce, ma, siccome le proposizioni sono gli elementi del discorso, così l'*ipomocleo dell'espressione* cangia sito, quando l'idea motrice è di congiungere, di variare, di opporre, di paragonare un'idea all'altra, o per meglio dire, un'azione ad un'altra.

Noi abbiamo detto nelle idee preliminari che le azioni devono avere una forza progressiva, cioè una forza sempre crescente, or esaminiamo come nell'azione intellettuale de' giudizi la forza va crescendo nell'enunciazione de' medesimi.

[p. 73]

È della natura umana; o per vaghezza o per necessità, palesare i propri sentimenti; e questo istinto, per così dire, trascina l'uomo a palesarli con mezzi i più pronti ed i più brevi. Ogni grande scrittore che ama di piacere cerca di essere breve e chiaro, quindi hanno l'origine le imitazioni di tutte le parole elittiche che formano proposizioni, quindi le proposizioni esclamative, quindi le interrogative, e tutte le proposizioni interrotte. Onde conoscere l'azione del discorso formata dal complesso di piccole azioni noi cominciamo a parlare della proposizione complessa.

La proposizione complessa, così detta da grammatici, è il complesso di più proposizioni che ne formano una sola, come allorché di più soggetti si afferma la medesima azione, per esempio: quando dico *Augusto, M. Antonio, e Lepido si divisero l'impero romano*, io annuncio che tre soggetti han fatta l'istessa azione. In tal caso l'*ipomocleo dell'espressione* è nelle parole *Augusto, Antonio, Lepido* sempre crescente, oppure quando del medesimo soggetto si affermano due azioni come *Cesare vinse, e soggiogò le Gallie*, è chiaro che queste sono due proposizioni che formano una complessa. *L'ipomocleo è sempre nel verbo vinse e soggiogò.*

Possono in una proposizione unirsi a modificare un sostantivo uno o più aggettivi come *il buon Pietro ha detto questo*; o *il buono, virtuoso Pietro ha detto questo*, oppure *Pietro il buono, il virtuoso ha detto questo*.

In tale circostanza è da riflettere che qua [p. 74] lora l'aggettivo è posto innanzi il nome sostantivo forma una sola idea: *Il buon Pietro*. L'aggettivo che precede il sostantivo non dipende dal medesimo e viceversa se si dice: *Pietro il buono*: sono due idee distinte ed è lo stesso come dire *Pietro che è buono*: *buono* dunque ha la forza di una proposizione incidente determinata per ellissi.

Due o più proposizioni possono essere separate fra di loro I.° se del medesimo soggetto si negono più attributi: *Non feci, non dissi, non mi curai di ciò*: l'espressione è negli avverbi *non*.

Se una proposizione si lega coll'altra perché da essa dipende come la seconda conseguenza della prima, la forza dell'espressione è sempre nella proposizione che spiega la conseguenza p. e. *son venuto da voi perché era mio dovere*.

Se poi la proposizione prima è conseguenza della seconda siegue sempre la stessa legge malgrado la situazione: *Perché era mio dovere son venuto da voi*.

Se due proposizioni dipendono una dall'altra condizionalmente come

Ma, se le mie parole esser deen seme,
Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,

Parlare, e lagrimar vedraimi insieme,

L'ipomocleo dell'espressione è sempre nella proposizione che verifica la condizione come in *parlare e lagrimare*.

Due proposizioni opposte fra di loro di cui una afferma di un oggetto ciò che l'altra nie [p. 97] ga come: *Cicerone non coll'imprese guerriere, ma col maneggio degli affari politici acquistò tanta gloria*, la maggiore espressione è nella proposizione che afferma così qui è nella parola *politici* per le ragioni di sopra addotte.

È da considerare che qui si parla di quale delle due proposizioni ha una forza maggiore; non lasciamo però di dire quello, che abbiamo detto parlando della semplice proposizione, la quale per unirsi ad un'altra, e formando la proposizione complessa, non lascia di avere la solita sua espressione come abbiamo detto nella proposizione: *Cicerone non con imprese guerriere, ma col maneggio degli affari politici si acquistò tanta gloria*. La proposizione semplice sarebbe: *Cicerone si acquistò tanta gloria*; questa ha, come abbiamo veduto, l'*ipomocleo dell'espressione* nella parola *tanta*: coll'imprese guerriere, col maneggio degli affari politici; sono il mezzo con cui si acquistò gloria; l'interjezione congiuntiva: *ma* congiunge le due proposizioni, e forma anch'essa una proposizione elittica. Esaminiamo ciò come avviene, e troveremo facilmente il modo, conoscendo tutta l'orditura di questa proposizione, di dare alla medesima la giusta sua espressione. Cicerone si acquistò gloria colle imprese guerriere in *sensu negativo*. Cicerone si acquistò gloria negativamente colle imprese guerriere, cioè Cicerone non si acquistò gloria; qui l'*ipomocleo dell'espressione* è nell'avverbio: *non*, che modifica acquistò: *non acquistò*. Coll'imprese guerriere è una condizione, la quale prende il tuono di una proposizione incidente: guerriere for [p. 98] ma, è vero, un aggettivo modificativo, ma subordinato: queste due parole a dritto senso non formano una sola idea, ma danno questo senso: colle imprese che sono guerriere, diverso se si dicesse *colle guerriere imprese*; poiché allora sarebbe un aggettivo che in verun conto si potrebbe staccare dal sostantivo declamando. Proseguiamo le nostre ricerche. *Ma* è un avverbio, che congiunge le due proposizioni, quest'avverbio forma una proposizione elittica e realmente significa: *a quello che ho detto or soggiungo che* Cicerone acquistò gloria col maneggio degli affari politici. *Ma* dunque ha tutta l'espressione di una proposizione; così tutte le congiunzioni, che non sono che avverbj tolto la sola e vera congiunzione *che* la quale è il vero legame delle proposizioni. Col maneggio degli affari politici, affari politici si oppone ad imprese guerriere, e, se la forza si dà come 1. ad imprese *guerriere* su affari *politici* deve cadere come 2. Questa è la forza dell'espressione di questa proposizione complessa: e per conoscere quale forza si deve adoperare noi noteremo nella seconda parte di quest'opera i gradi di forza che hanno le parole e metteremo in corsivo ciò che d'incidente.

Facendosi questo esame, è facile di dare la dovuta energia a tutte le proposizioni, e quindi ad un intero discorso. Noi non ci dilunghiamo più oltre, e passeremo a parlare della collocazione delle parole, per le quali il discorso si rende più efficace ed energico.

[p. 99]

LEZIONE III.

Della Sintassi e delle sue parti.

Noi parleremo della *sintassi*, cioè dell'ordine delle cose, non già perché declamando possiamo svolgere l'ordine delle parole, e dare così ad esse un ordine diverso; ma per conoscere la forza che dette parole hanno messe in un modo, piuttosto che in un altro. La cognizione intera della *sintassi* spetta allo scrittore; pure chi declama dovendo interpretare la forza del pensiero a lui

trasmesso, è necessario quindi conoscere sotto questo aspetto in che consiste la varia forza delle proposizioni.

Nelle idee preliminari abbiamo parlato delle leggi dell'espressione in generale, or vediamo nell'arte di declamare come essa ha maggiore o minor forza in una proposizione in rapporto di sintassi.

Ogni proposizione è l'enunciazione di un giudizio, ed in conseguenza palesa lo stato dell'animo nostro di quel istante dell'enunciazione, poiché se altro diciamo di quello che sentiamo, e di quello che giudichiamo, non palesiamo che un secondo stato, quindi è che tutte l'espressioni necessarie di contento o di dolore, sono l'espressioni le più vere, e quindi nel doverle fingere declamando, dobbiamo usare una forza superiore che in tutte le altre parole.

Or siccome una sola parola ha più forza, avendo l'accento nell'ultima sillaba, meno se lo ha nella penultima, e meno ancora qualora l'accento è [p. 100] stabilito nelle sillabe antecedenti come: *tènèbre* ha minor forza di: *tenèbre*, e *tenèbre* minor forza di: *tenebròso*, e *tenebròso* minore ancora della parola si: *ottenebrò*. Così una proposizione ha maggior forza allorché la parola che enuncia l'idea motrice è posta nell'ultimo della medesima, meno se è posta nel mezzo, e meno ancora se è posta sul principio, come per esempio il dire; *Paura io ho di questo* ha minor forza che se si dicesse: *Io ho paura di questo*: e maggior forza dicendo: *Di questo ho io paura*, perché l'idea motrice di questo giudizio è la parola: *paura*, ed è posta nell'ultimo.

Ciò che succede di una parola in legge di forza di espressione, succede delle proposizioni, sieno semplici, sieno complesse, poiché le parole sono gli elementi delle proposizioni, e le proposizioni gli elementi del discorso.

Convien riflettere che tutte quelle parole disposte con quell'ordine istesso con cui si succedono in noi le sensazioni, hanno la espressione più energica, perché è la più vera; ed in fatti: *io di questo ho paura*, tra tutte le altre combinazioni della collocazione delle parole è la più energica, perché l'idea motrice del giudizio è di esprimere la paura, l'idea prima è dell'oggetto, la seconda e del sentire, la terza l'idea di me, quindi dell'affezione che io provo²⁶.

²⁶ Come saviamente riflette il signor Paolo Costa sull'eloquazione, il quale dice: Quanto giovi disporre le parole nell'ordine, in che le idee sono naturalmente impresse nei sensi dalle successive modificazioni dell'esterne cose, si può conoscere da questo esempio di Virgilio, il quale volendo rappresentare all'immagine nostra il greco Sinone tratto al cospetto di Priamo, si esprime così:

Namque ut cospetu in medio turbatus, inermis
Constitit, atque oculis Phrygia agamina circumspexit.

La collocazione di queste parole è secondo l'ordine nel quale avrebbero proceduto le sensazioni di colui, che avrebbe veduto cogli occhi propri Sinone, e che l'immagine di quella vista si riducesse a memoria. La prima cosa che gli verrebbe nell'animo sarebbe il luogo ove era condotto Sinone, cospetto in medio; indi la persona di lui colle sue più distinte qualità, turbatus, inermis; poi l'azione, constitit; poi la parte del volto che chiama a se l'attenzione del riguardante, come quella ch'è indizio dello stato dell'anima, oculis; poi le cose sopra le quali gli occhi si volsero, Phrygia agamina; in fine l'ultima e lenta azione degli occhi dipinta colla torba parola circumspexit. Tutte le parole qui sono collocate in modo da risvegliate le idee con tutte l'energia, e l'azioni di constitit, e circumspexit, esprimono le idee motrici come abbiamo già detto. Un altro esempio dello stesso Virgilio dimostrerà come sieno poste in proprio luogo proposizioni e parole.

Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arreda, inbacque
Sanguinae exuperant undas: pars coetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: iamque arva tenebant:

[p. 101]

Da quanto abbiamo detto si deduce che una proposizione in cui l'attributo è in ultimo ha più energia che se fosse collocato sul principio, come: *Pietro è buono*, ha più vigore che: *buono è Pietro*, e che: *Pietro ama*, ha più energia di *ama Pietro*. E così la proposizione complessa: [p. 102] *Buono, santo, divino tu sei*, ha minor forza di: *Tu sei buono, santo, divino*.

Similmente l'avverbio collocato dopo il verbo accresce vigor maggiore alla proposizione, come si sente nelle proposizioni: *io ti amerò sempre*, ed: *io sempre ti amerò*: è facile il sentire come [p. 103] questa collocazione riesce fredda, dice il *Costa*. Or chi declama può ben conoscerne la ragione; imperochè come detto abbiamo dovendo formare l'*ipomocleo dell'espressione* sull'avverbio *sempre*, cioè dovendo dare l'appoggiatura della voce sulla vocale e di *sèmpre* tutte le altre sillabe che compongono la proposizione vengono ad esser dette senza forza. Possiamo conchiudere che siccome la parola: *tènebre* ha minor forza di *tenèbre*, così: *io sempre ti amerò* ha minor forza di: *io ti amerò sempre*. Né fa d'uopo di altri esempj per comprendere che un discorso intero, e quindi che un'intera composizione deve seguire sempre la medesima legge, avendo abbastanza di ciò parlato della forza dell'espressione nelle idee preliminari.

Abbiamo qui riportate queste poche idee, che convengono del pari a chi scrive, come a colui che declama, perché come dice Tracy: *Nelle lingue orali le inflessioni di voce, che annunziano il principio e il fine di ogni frase, e quelle le quali appoggiando sulla parola principale la fanno osservare di più, sono mezzi di sintassi, come lo sono i riposi e le pause, ed i punti e le virgole, e perché possiamo addurre a noi stessi ed agli altri la ragione per cui ciò che imprendiamo a declamare può riuscir freddo, malgrado tutti i nostri sforzi. Ma poiché la declamazione, come detto abbiamo, è l'espressione dell'espressione, sarà di mestieri di conoscere in tutti i suoi rapporti la segnata espressione.*

[p. 104]

LEZIONE IV.

Dell'idea motrice, e delle sue modificazioni.

L'azione di un componimento qualunque deve essere unica, e tutte le parti, che riunite insieme essa azione compongono, devono essere proporzionate e necessarie al suo tutto, perché come dice lo *Stagirita*: *Tutto quello che può esser tolto, o aggiunto senza alterare visibilmente la costruzione di una favola, non è membro della medesima*. Or chi declama dee prima di tutto

Ardentesque oculos sufflecti sanguine et igni,
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

Colui che fosse presente al descritto caso, osserverebbe primamente di lontano due cose indistinte venir dal luogo che gli fosse al cospetto, gemini a Te nedo; indi le acque per le quali notassero, tranquilla per alta; all'avvicinarsi di quelle due indistinte cose egli comincerebbe a distinguere il loro divincolare, poi ecco che le due cose, che da prima indistinte si mostravano, si vedrebbe essere due serpenti, angues, i quali più s'accostano e più li vedi, e più discerni l'azione loro: prima del gittarsi sul mare, poi del girarsi al lido, Incumpent pelago, periterque ad litora tendunt, ed a mano a mano più visibili facendosi le qualità de' serpenti, si vedrebbero i petti erti sui flutti ed alte le creste sanguigne, e il rimanente de' corpi con grandi volute nuotare, Pectora quorum etc. Finalmente udirebbe il suono dell'acque, e ne vedrebbe le spume. Pervenuti al lido i serpenti, discernerebbe i loro occhi ardenti e sanguigni, ne ascolterebbe i fischi, e vedrebbe a vibrare le lingue, fit sonitus.

Or chi declama deve imitare in un racconto lo stato dell'animo in cui era allora che ricevè quella tale sensazione, far rilevare quel turbatus inernis dar la forza dell'espressione a quel constit; dinotare con voce lenta e stentata quel Phrygia agmina circumspexit, come colui che parla, e le sue parole diventano lente per la doppia azione di parlare e di scorgere.

Le espressioni del *Costa*: lenta azione degli occhi dipinta colla tarda parola: circumspexit, ci fanno conoscere che egli conosceva l'espressione imitativa per principii.

studiarsi a conoscere qual è l'idea motrice dell'azione principale, cioè l'oggetto che si è prefisso l'autore di quella dilettevole o istruttiva composizione, che declamare vogliamo. Il formarci una giusta idea dello scopo della grande azione, è l'unico mezzo per conoscere se le parti corrispondono all'oggetto prefisso dall'autore, ed in quale relazione esse parti vi corrispondono, e con quanta forza, locchè rende facile l'apprestare ad esse la più energica proporzionata e confacente *espressione*.

Queste parti di cui è composta ogni orazione ed ogni favola, sono i discorsi, i periodi, i membri de' periodi, cioè le proposizioni complesse, le proposizioni semplici co' loro regimenti, le proposizioni ellittiche, e le più ellittiche, che sono le interjezioni. Il *linguaggio d'azione* non vi è mai espresso, o appena è indicato ora dai segni, che marcano i riposi, ora con qualche annotazione.

Noi abbiamo ragionato della natura di tutte queste parti integrali del discorso; noi abbia [p. 105] mo fissato, non solo il punto su cui maggiormente appoggiarsi deve in ciascuna proposizione la voce, parlando dell'*ipomocleo dell'espressione*, ma in qualche modo abbiamo stabilito comparativamente quale di esse proposizioni merita maggiore o minor forza. Or ne rimane a ragionare del *tuono*, che ne' varii rapporti del discorso esse prendono, se non in modo assoluto in maniera comparativa almeno, e stabilire così ancora quale e quanta forza richiede ciascuna di esse proposizioni in relazione all'azione principale, di cui le proposizioni tutte non sono che mezzi ad essa conducenti. Ci rimane di parlare infine del *linguaggio d'azione*, il quale quasi tutto è sott'inteso ed affidato all'intelligenza di chi declama. Di tutto ciò tratteremo nella seconda parte di quest'opera.

Ma quantunque varia il tuono della voce e la maggiore o minor forza dell'espressione al variare dello stato dell'animo, e della indole fisica dell'uomo, di cui il primo è l'indice delle sue passioni, e la seconda il prodotto della sua fisica costruzione; pur non dimeno queste variazioni di tuono e di forza con cui enunciamo i nostri giudizi coll'*espressione intellettuale* sono sempre costanti comparati coll'individuo, che parla ad alta voce e con forza; essi seguono la legge istessa e la natura de' nostri giudizi, sia in tuono più alto, sia in tuono più basso, sia con più o con minore energia, poiché se io dico: *Dio, che è onnipossente, avendo creato questo mondo sensibile, formò l'uomo dal fango della terra*. Il tuono della voce nel porgere [p. 106] questa sentenza, che forma un periodo, deve variare e modificarsi, secondo variano e si modificano le idee; e nel pronunciare queste parole per renderle grate all'orecchio altrui, come chiare all'altrui intelletto, fa d'uopo assegnare a ciascuna proposizione, o enunciazione d' idee una gradazione di tuono, che distingua l'una dall'altra, come distinti in realtà sono i giudizi e le idee, che il periodo compongono.

L'idea motrice di questo giudizio è di enunciare che: *Dio formò l'uomo*: le parole *dal fango della terra* esprimono una circostanza, una relazione, quindi è che questa proposizione che dicesi principale e la sua relazione devono essere proferite in tuono più alto, in modo che spicchi sopra le altre; *che è onnipossente* è una secondaria proposizione, che serve solo a modificare, a qualificare il soggetto della principale proposizione quale è: *Dio*. Questa seconda proposizione da sé sola non potrebbe stare; essa fa le veci di un addiettivo dopo un sostantivo, talché sarebbe lo stesso dire per ellissi: *Dio onnipotente*, in vece di: *Dio, che è onnipotente*; questo giudizio sebbene è legato col primo non è formato per altro che per esprimere una qualità, il *tuono* di questa proposizione deve dunque esser diverso dal tuono col quale pronunciar si deve la proposizione principale; e per distinguersi deve essere necessariamente più basso, perché è un accessorio, senza il quale il nerbo della proposizione potrebbe sussistere. *Avendo creato questo mondo sensibile*, non è l'enunciamiento di un giudizio, ma una pura enunciazione di idee, poiché i par [p. 107] ticipii e i gerundii non indicano azione in tempo determinato, *creato questo mondo sensibile*, o *avendo creato questo mondo sensibile* è lo stesso che dire: *un uomo amante, una*

donna amata, o un uomo essendo amante, o una donna essendo amata; in tal caso il verbo diviene un vero aggettivo: quindi si deduce che il *tuono* con cui si enuncia una proposizione, che sempre indica un'azione in tempo determinato, deve essere diverso del tuono che prendiamo nel porgere una *idea*.

Or per potere stabilire il *tuono* che convenir possa ad ogni proposizione in modo comparativo allo stato dell'animo, e le pause che frappongonsi tra una proposizione e un'altra, per porgere con forza e con vivezza i pensieri tutti che declamiamo, e renderli con questa divisione chiari e distinti all'intelletto di chi ci ascolta, fa d'uopo attentamente esaminare qual luogo tiene nel discorso ciascuna delle dette proposizioni.

[p. 108]

LEZIONE V.

De diversi membri del discorso, e del tuono generale ch'essi prendono nella loro enunciazione.

Ogni discorso è formato di varie proposizioni ed allora sempre esprime giudizi, e di segni e gruppi di segni, che da essi giudizi dipendono, e di proposizioni, che le principali proposizioni modificano o rischiarano.

Tutti i nostri discorsi quindi si dividono in *proposizioni principali*, in *proposizioni subordinate*, ed in *proposizioni incidenti*.

Da quanto abbiamo detto fin'ora vedesi chiaramente che la *proposizione principale* è quella che primeggia nel periodo, è da se sola forma un senso intieramente compiuto. Or tutte le proposizioni elittiche di cui abbiamo parlato netta Lez. II. formando un senso compiuto, e possono annoverarsi nella classe delle *proposizioni principali*.

Proposizione subordinata, appellasi quella il cui senso è sospeso e dipendente dalla principale.

Proposizione incidente, finalmente dicesi quella, che, o serve a sviluppare un termine, oppure ne determina il significato o lo qualifica.

In generale si dicono *proposizioni subordinate* quelle che cominciano da gerundii o participii, o da congiunzioni condizionali, causali, o illative; e finalmente quelle che cominciano dagli avverbii, i quali indicano anteriorità o posteriori [p. 109] tà di tempo. Tutte queste proposizioni perché dinotano un senso sospeso e dipendente, perciò hanno ricevuto da grammatici il nome di proposizioni subordinate.

Inoltre si è detto da' grammatici *proposizione incidente* quella che alle volte serve a sviluppare un termine semplicemente: come nell'esempio addotto: Dio, *ch'è onnipotente*, questa proposizione come abbiam detto modifica la parola *Dio*, sviluppa semplicemente l'idea di *Dio*. Altre volte la *proposizione incidente* determina il significato di un termine come se si dicesse: *L'acqua che si attinge dal mare è salsa*. La proposizione incidente: *che si attinge dal mare* determina l'idea del vocabolo generale acqua, restringendolo a significare solamente *l'acqua del mare*. Per dir breve la proposizione incidente è quella che viene caratterizzata dagli aggettivi relativi: *che* o *quale*, e questi aggettivi insieme colle proposizioni incidenti modificano il termine antecedente nella maniera che abbiamo precisato.

Or conosciute, e divise le parti del discorso in tal guisa, e conosciuto *l'ipomocleo dell'espressione* di cui abbiamo ne capitoli precedenti lungamente parlato, noi possiamo stabilire con sicurezza:

1. Che il tuono della voce, qualunque egli si sia, deve essere più alto nella *proposizione principale* e ne' suoi reggimenti.

2. Che il tuono della *proposizione subordinata* finisca sempre con una sospensione di voce, per far conoscere che il periodo non è terminato.

[p. 110]

3. Che la *proposizione incidente* sia sempre pronunciata con tuono più basso.
4. Che tutte le parole che nel discorso non reggono o non son retti, e quindi vanno esenti di regole certe di costruzione, vanno pronunciate col tuono medesimo della proposizione incidente, come i vocativi, se non indicano esclamazione, gli ablativi assoluti, e tutte parole rette dalle preposizioni: *in, nel, con*.
5. Che tutte le congiunzioni avverbiali vanno pronunciate con tuono alto e marcato tolta la congiunzione *che* che è la vera congiunzione, come il verbo *essere* è il vero verbo.
- Tutte queste variazioni di tuoni sono quasi insensibili in un discorso familiare e senza energia; ma tosto che incominciamo ad animare le parole, essi si rendono sensibili all'orecchio, e sono ancora più sensibili qualora parliamo con forza e con voce alta. Appunto come, se produr non vogliamo una disgustosa cantilena, nel pronunciare la parola: *brando* sotto voce l'*a* e la *o* serbano quasi l'istesso tuono, ma dicendo con forza ed a voce alta: *bràndo*, l'*à* e la *o* cangiano di tuono, la sillaba *do* si abbassa tanto di tuono quanto s'innalza la sillaba *bràn*; Or nell'istessa guisa tanto più la *proposizione incidente* si abbassa di tuono quanto la *principale* s'innalza. E la ragione si è che il sistema intero dell'organo vocale è disposto in una certa maniera nel pronunciare la sillaba *bràn* con tanta più di rigidità quanto con più di forza si pronuncia la detta sillaba nel chiudere con l'istessa forza la parola, [p. 111] *brando*, perché fa d'uopo, che l'organo vocale prenda una situazione diversa e pronta nel pronunciare la sillaba: *do*: che la chiude, imperoché qualora ciò non facesse, si pronuncerebbe *brandoo*, o *brandò*.
- In simil guisa nel porgere queste parole con forza: *Dio, che è onnipotente, ha creato* ec. dando molta forza alla parola *Dio*, e dovendo cambiare di tuono nella *proposizione incidente*: *ch'è onnipotente*, il sistema dell'organo vocale deve essere disposto in modo diverso di quello ch'era nel pronunciare *Dio*; da questa prima azione dell'organo vocale alla seconda fa mestieri che passi tanto di tempo, quanto di forza impiegato abbiamo nella prima azione. Questo intervallo dettato dalla natura tra una azione e l'altra dell'organo vocale, viene a stabilire le pause ed i riposi, che noi troviamo segnate con la virgola, col punto e virgola, con due punti, col punto ec.

LEZIONE VI.

De' riposi e delle pause.

Da ciò che abbiamo detto si deduce che i *riposi* e le *pause* sono dettati dalla stessa natura. Queste pause e questi riposi nella declamazione bene imitati possono determinare ciascun tuono in ogni proposizione, e produrne l'effetto di separare ciascun senso parziale e compiuto, e di renderlo più distinto.

Nella scrittura queste separazioni vi possono essere notate con diligenza, ed a quest'uso sono destinate le nostre virgole, ed i nostri punti ec. Ma per dare la giusta valuta ad una pausa, e sia [p. 112] anche di quelle che veggiamo segnate con una virgola; è necessario prima di dare la giusta valuta ai gradi di forza con cui pronunciamo le parole, la qual forza è sempre comparativa. Bisognerebbe riflettere sulla natura dell'espressione, poiché l'*espressione sentimentale* ha dei riposi e pause energiche lunghi e frammiste col *linguaggio d'azione*, e la *rammentativa* non serba spesso nessuna di queste leggi, e forma pause anche ne' luoghi dove sarebbe un errore di formarle nell'*espressione intellettuale*. Le pause ed i riposi dell'*espressione sentimentale* sono gli intervalli della passione, le pause dell'*espressione rammentativa* sono lente e senza norma, perché parlando in tale stato l'anima impiega tutta l'energia nell'azione di richiamare alla memoria delle ricordanze: quando parleremo nella seconda parte di quest'opera, cercheremo di render tutto ciò più chiaro.

Or parlando qui de' riposi e delle pause dell'*espressione intellettuale*, intendiamo parlare di quel tempo necessario che esigono i polmoni di chi parla per l'*inspirazione* e l'*espirazione*, e per il

cambiamento che formar si deve del intero sistema dell'organo vocale in ciascuna proposizione, e ciascuna parte del discorso.

È assioma fisico che quanto impieghiamo di forza fa d'uopo che impieghiamo di riposo. I perni cardinali di quest'arte sono la forza e gli intervalli tra un'azione e un'altra, che formano le pause ed i riposi, come in tutte le nostre operazioni fisiche la seconda azione che esige il massimo della nostra forza non ha energia, se tra [p. 113] la prima ed essa si frappone tanto tempo da rimettere la forza impiegata; così il riposo solo è quello che fa riprendere con vigore l'azione. Noi l'abbiamo annunziata questa verità nelle prime linee di quest'opera, ci studieremo per quanto possiamo a stabilire le sue leggi nella seconda parte.

Or siccome l'arte di declamare si potrebbe ridurre a questi termini: l'arte di enunciare i pensieri altrui con quella massima energia con la quale porgiamo quelli che sono da noi formati; ed ogni azione fisica richiedendo un riposo o breve o lungo, una pausa tra questa e l'azione che le succede, così le pause ed i riposi sono indispensabili a quest'arte, e diventano mezzi di *sintassi*.

Nelle lingue scritte per contrassegnare le fermate, o siano le pause fatte più per uso delta vista che del parlare, sono ordinariamente cinque.

Il punto fermo o sia finale, che si mette alla fine del periodo, e dimostra la sentenza essere totalmente perfetta.

I due punti, che dinotano una mezzana pausa, quasi il senso sia terminato e le altre parole che seguono ne formano la perfezione.

Il punto e la virgola uniti insieme, che servono ad additare il corso di una intera parte del periodo: e di tal maniera il punto che la parte è intieramente compita, e la virgola dimostra che bisogna proceder innanzi per comprendere il sentimento.

L'ufficio della virgola è di additare i piccoli attaccamenti delle diverse parti del periodo.

[p. 114]

Il punto interrogativo va messo al fine delle parole interrogative.

Il punto ammirativo si mette al fine delle esclamazioni di ammirazione, di passione o d'affetto.

A questi notissimi segni altri vi aggiungono i punti un dopo l'altro, che indicano interruzioni, o reticenze, le linee orizzontali, che dinotano una lunga pausa.

Altri vi aggiungono per dinotare una grande esclamazione due o tre punti ammirativi ec.

Altri mettono, dopo tre o quattro puntini, che indicano interruzione, una pausa segnata con una lineetta orizzontale ec: Ma questi segni accessori non son tutti ben determinati, e resi di pubblica convenzione; e, come riflette il signor *Blaer*: *il general modo di punteggiare è arbitrio, spesso capriccioso e falso, e suggerisce nelle pause una uniformità di tuono sommamente sgradevole*.

Certa cosa si è che una punteggiatura convenzionale ed estesa, grande vantaggio arrecherebbe all'arte di declamare, massime nella poesia rappresentativa dove spesso sono rapidi i cambiamenti dell'animo, e le passioni da imitarsi sono violente: ma qual scrittore si arrischierà il primo d'opporvi al torrente de' pregiudizii, senza tema che una tale punteggiatura potrebbe forse d'alcuno aver taccia di una pedanteria grossolana e risibile? Tema non senza ragione in parte; imperoché la ordinaria punteggiatura, che solo si estende al puro necessario ch'esige l'occhio di chi legge per distinguere un senso da un altro, dovrebbe con questi segni accresciuti non solo esercitare questo ufficio, ma ben'anco, divenute [p. 115] queste pause reali, distinguere un tuono dall'altro. Nell'arte di declamare questi segni potrebbero notare in modo comparativo i diversi gradi di forza, che richiederebbe l'enunciazione di quel dato giudizio, di quel dato sentimento, di quella siffatta ricordanza, incominciandoli a marcare dal minimo grado di forza al massimo. Questi segni potrebbero rappresentare, se le diverse reticenze o sospensioni fossero l'effetto di una sensazione cioè di un'impressione di un oggetto esterno, o di una idea, che ci svierebbe dal corso ordinario che prendono i nostri giudizi, o i nostri raziocinii. Imperocché in chi declama

Sogni, sventure, vision, terrori.

SCENA II

Gionata, Micol, Saul, Abner

Gio. Col re sia pace.

Mic. E sia col padre Iddio.

Sau.Meco è sempre il dolore.– Io men sorgea

Oggi, pria dell'usato, in lieta speme...

Ma, già sparì, qual nel deserto nebbia,

Ogni mia speme – Ormai che giova, o figlio,

Protrar la pugna? Il paventar la rotta, ec.

Dopo il ragionato discorso di Abner che dappria si aggira contro Samuele per rivolgere l'odio del sovrano sopra David, terminando colla più velenosa proposizione:

.... Non può innalzarsi

David, no mai s'ei pria Saul non calca:

Il dialogismo di Saul è segnato come si vede.

David?... Io l'odio... Ma, la propria figlia

Gli ho pur data in consorte... Ah! tu non sai...– ec.

I puntini dopo la parola *David?*... segnano precisamente la forza della parola, ed i gradi di violenza con cui deve esser detta, quell'*impetum faciens* dell'ira. Saul risponde: *Io odio*... qui i puntini dinotano non interruzione di enunciazione d'idee, ma ciò che dinotano i puntini in *David*, cioè la forza della parola, e siccome abbiamo usato la massima forza nel dire in un tuono qualunque *David* così per usare uguale o maggior forza nel declamare: *Io l'odio*, è necessario abbassare il tuono: e la ragione sta nella legge generale dell'espressione, come abbiamo detto, perché nella massima brevità e nel massimo della forza comparativa allo stato dell'animo, che si vuol simulare, consiste il sublime della declamazione. Pure succede fra queste due parole una gradazione diversa di forza, come della forza di un corpo sferico messo in moto, che va perdendo il suo vigore per gli ostacoli che incontra. Pure succede fra queste due parole una gradazione diversa di forza, come della forza di un corpo sferico messo in moto, che va perdendo il suo vigore per gli ostacoli che incontra. Vediamo come ciò succede. All'impressione violenta delle parole:

... Non può innalzarsi,

David, non mai, s'ei pria Saul non calca,

vinto dall'ira Saul esclama interrogativamente: *David?* i puntini segnano la forza della parola: dopo questo stato succedono altre idee che sono associali all'idea di David, che lo cambiano in parte: ed ecco l'ufficio di quei puntini, dall'ira un passaggio al cupo rancore. Io odio... non è l'enunciazione di un giudizio, di cui l'idea motrice immediata sia: *David*, come l'idea motrice della proposizione elittica *David?* fu: non può innalzarsi ec: ma è una conseguenza di altri giudizi impliciti: è una proposizione affermativa, che termina il dialogismo; ed i puntini dopo la parola: Io l'odio, non possono dinotare interruzione, o sospensione di pensiero, ma dinotano una pausa, ossia un intervallo di tempo nel quale l'anima si occupa in altre idee di cui se l'idea motrice non è Davide, sono legate all'idea di David. La proposizione elittica: *Ma*, segnata con lettera majuscola ed una virgola, come si vede, tutto ne indica che il primo senso è compiuto ed il: *Ma*, non lega la proposizione: *io l'odio*, colla proposizione che siegue; ma con i giudizi non espressi. Ed in fatti la proposizione seguente: *la mia propria figlia gl'ho pur data in consorte*, è di una natura diversa dall'antecedente; essa appartiene ad una rimembranza spiacevole; quel *pur*, ed i puntini la determinano. A questa idea si associa l'idea che i suoi sogni gli appresentano David: *genero ancora e figlio*. La proposizione elittica: *ah!* qui enuncia una esclamazione di rimembranza, alla quale siegue: *tu non sai*, con varii puntini, i quali dinotano una reticenza, un interruzione volontaria di pensiero; e fanno qui un ufficio ben diverso da i puntini succennati. La lineetta orizzontale marca, come dice Blair, una pausa enfatica o per meglio dire, un *linguaggio d'azione*, che non accompagna le nostre parole, ma supplisce a molte idee: e qui significa un raccoglimento d'animo per dire cose di grande importanza.

Tutta la punteggiatura seguente dinota piucchè la divisione dei membri, i gradi della forza espressiva, come *quand'io, privato, oscuro* ec. Quindi quel: *or* con la virgola vien segnato per il valore che deve avere una proposizione che dica: *a quanto è stato detto aggiungo ancora che*: questa interjezione congiuntiva indica sempre una grande espressione, perché riunisce spesso il modo participiale al modo indicativo, cioè riunisce l'enunciazione di una o molte idee alla enunciazione di un giudizio, di un azione avvenuta o nel presente o nel passato. Le due virgolette unite che precedono «*Esci Saul*, le quali succedano a due puntini, con cui usiamo segnare nella ordinaria punteggiatura le riferite parole altrui, indicano l'imitazione della voce che: *tuona in suon di tempestosa onda muggiante*: la virgola e il punto, che seguono invece di una virgola sola, che suol congiungere le due proposizioni di tal fatta, indicano una pausa maggiore, perché dovendo alzare il tuono della voce nelle parole: *Esci Saùl*, è necessaria per l'inspirazione, onde pronunciare con forza accrescitiva la seconda proposizione: *Esci Saulle*. I puntini che seguono notano, o dovrebbero notare la forza delle parole: *esci Saulle*, come nelle parole *David? ... Io l'odio...* con la diversità che in quel intervallo alla idea di David l'animo è trascinato ad associare necessariamente idee che contengonsi in David, qui questo passaggio di una idea ad un'altra è arbitrario esso indica un linguaggio d'azione affidato all'intelligenza dell'attore. Indica a mio parere: *io mi riscossi, e vidi Samuele*

Così Dante... sì ch'io mi riscossi
Come persona, che per forza è desta;
...e fiso riguardai ec:

E veggio Samuele, stando io in una valle, miro lui assiso su raggianti monte, ec.
I tre puntini pria di parlare dinotano sempre *linguaggio d'azione*, come all'augurio di Micol:

... E sia col padre Iddio,

Saul, risponde con *linguaggio d'azione*, *lo fosse pure! lo volesse il cielo! ma non lo è!* o cosa simile; poscia dice:

... Meco è sempre il dolore, ec:
I tre puntini, che seguono le parole di Micol
... Lo sposo
Rendendole...
e quelle che precedono la risposta di Saul
... Ma che? ec.

ben si comprende che i primi sono segni d'una necessaria interruzione, cagionata da una sensazione, da una impressione esterna, ma questa non è la voce di Saul; poiché egli non deve dappria usare per palesare l'animo suo il linguaggio di parole, mentre l'autore innanzi delle parole di *Saul* vi ha segnati degl'altri puntini; dunque tra l'ultima parola interrotta di *Micol*, e la parola prima di *Saul* deve interpersi un'azione tale, che interrompa il parlare di *Micol*: Or quale può esser quest'azione? All'idea di: lo sposo rendendole; *Saul* ondeggiante sempre tra l'invidia e l'ammirazione per *David*, si turba, un moto istintivo lo fa rivolgere bruscamente, la timida *Micol* s'arresta; *Saul* invece di riprenderla di avergli nominato *David* s'arresta, prende il ripiego e dice:

... Ma che? tu mai dal pianto
Non cessi ? ec.

La punteggiatura delle tragedie di Alfieri è la migliore che possiamo offrire per applicarla all'arte di declamare: punteggiatura, che può benissimo servire di norma ad un attore drammatico, qualora voglia abbassarsi di mirar fissamente questi segni, e studiarsi di dare ai medesimi, per mezzo di un calcolo più accurato che noi non abbiamo fatto, quel valore di essi meritano, almeno in una maniera approssimativa.

[p. 116]

Per ottenere una esatta punteggiatura applicabile a quest'arte, sarebbe necessario che lo scrittore fosse valente declamatore, e conoscesse l'espressione fisica, onde poter precisare le piccole [p. 117] e grandi pause, le reticenze, i riposi, ed il *linguaggio d'azione*: le quali cose notate con piccoli segni accessori, servirebbero mirabilmente di ajuto a chi declama, e più di tutto alla declamazione dialogistica.

[p. 118]

Ma poiché finora nessuno si è studiato a marcare con precisione questi segni ad oggetto di distinguere tuono da tuono, e calcolare per mezzo d'essi la forza espressiva; riguardiamo questi se [p. 119] gni dunque come limiti che frapponiamo nell'enunciazioni delle nostre idee e de' nostri giudizi, per non confonderli l'uno con l'altro. Dalla natura di queste idee e di questi giudizi possiamo stabilire la [p. 120] loro intensità, e dobbiamo necessariamente marcare le pause e i riposi per conseguenza della forza impiegata nell'enunciarli: che sarebbe lo stesso che dire, dalla forza stabilire i riposi e le pau [p. 121] se e non già, come abbiamo detto e rischiarato con l'esempio in nota, dalle pause e i riposi interpretare la forza che si deve adoperare in ogni proposizione giusta l'animo dello scrittore. Per ciò ottenere, fa d'uopo leggere prima attentamente la produzione, e formarsene di essa una giusta idea; notare attentamente quali sono quelle parti d'essa, che ci hanno più commossi, perché queste in realtà sogliono contenere la maggior forza. Da queste cognizioni in massa, si passi alle particolari, e noi ne abbiamo ragionato abbastanza finora della particolar forza delle proposizioni; or volendo dare una forza nel massimo grado, ci accorgeremo allora che saremo obbligati di prende [p. 122] re un'inspirazione gagliarda, la quale può essere accresciuta da altre piccole ispirazioni o piccoli respiri. Quei segni che servivano all'occhio per dividere un senso da un altro non bastano, perché leggere tacitamente è diverso che parlare. Leggendo non s'impiega tenue forza, e la ispirazione è ordinaria, perché non si fa altro che guardare: Ma quei segni che dipingono, o risvegliano le idee della nostra mente invertiti in suoni per risvegliare queste immagini nella mente altrui, impegnano un'operazione fisica, ben diversa; esse formano le sillabe fisiche o naturali, per la formazione delle quali impieghiamo un'articolazione, un tuono, una durata, una *espressione* qualunque, cioè una forza nell'esprimerle. In questo caso sotto una emissione di aria noi possiamo spesso senza prender posa pronunciare molte parole, che formano periodi intieri; la formazione delle sillabe è tanto più pronta e spedita quanto meno forza e minor fiato impieghiamo. Di grado in grado che vogliamo ingagliardire l'espressione, o dir a voce alta ciocchè sommessamente da noi si porgeva, conosciamo la necessità di prender respiro: ecco il primo grado della declamazione. Noi senza aver taccia d'ignoranti non possiamo prender pause dove la necessità del senso non lo richiede.

Or perché si abbia nell'arte di declamare una norma sicura per queste piccole pause, che non formano che piccolo respiro un'interruzione di articolazioni successive, è di mestieri usare l'espressione fisica o sia l'espressione dell'espressione di cui parleremo nella seconda parte.

[p. 123]

Finora noi abbiamo ragionato della segnata espressione; e per quanto era in nostra intelligenza, abbiamo stabilito l'*ipomocleo* della medesima, il punto certo a cui tutte le parti che la compongono debbono corrispondere, come tutte le proposizioni debbono corrispondere all'idea motrice di un discorso, ed in fine i discorsi tutti ad un'intera orazione o favola.

Per ciò fare, ci è convenuto decomporre la proposizione, ed esaminarla in tutti i suoi rapporti, e le sue combinazioni. Abbiamo dimostrato che, al pari che in tutte le fisiche operazioni, questo *ipomocleo* situato nel principio della proposizione, non è suscettibile di dare alla medesima quel vigore, di quello che lo sarebbe situato nel mezzo; e stabilito nell'ultimo la rende capace della

massima energia. Ciò che succede di una semplice proposizione, succede di un intero discorso, essendo le leggi dell'*espressione* sempre le istesse.

Abbiamo finalmente parlato finora in modo generale del diverso tuono di voce, che devono prendere le varie proposizioni, che enunciano un semplice giudizio, o un raziocinio in cui non vi ha parte alcuna passione o una stentata ricordanza; dippiù come queste gradazioni di tuoni devono precisare le proposizioni principali, le subordinate, le incidenti, e l'enunciazione di una o di più idee: come le pause, ed i riposi, che sono l'effetto della forza espressiva impiegatavi, divengono mezzi di sintassi per render chiaro all'intelletto altrui ciò che a declamare imprendiamo. La stessa legge seguono, rispetto al tuono *l'espressione sentimen* [p. 124] *tale, e rammentativa*; essendo le medesime una modificazione dell'*espressione intellettuale*.

Tutto ciò costituisce a un dipresso la teoria di quest'arte, ma non già la pratica. L'esercizio meccanico a cui va congiunta l'azione mimica, o il *linguaggio d'azione*, che spesso accresce vigore al *linguaggio parlato*, che sempre l'accompagna, spesso lo modifica, e che soventi volte supplisce affatto all'espressione di molti giudizi non segnati dall'autore, formerà il subbietto della seconda parte di quest'opera.

E siccome abbiamo detto nelle idee preliminari che la parte sublime delle arti imitative sta nell'*espressione*, e *l'espressione* essendo l'atto che risulta dalla forza, ci studieremo a dimostrare, parlando della forza espressiva, o sia dell'espressione fisica, di quella infine, che abbiamo chiamata *espressione dell'espressione*, che il sublime della declamazione consiste nell'impiegare nel massimo breve tempo la massima forza espressiva, che stia però in relazione allo stato dell'animo che simulare vogliamo. Dimosteremo come, riguardata sotto questa aspetto, l'eloquenza del gesto forma il sublime della pittura, il tuono e la durata, il sublime della musica, e della *poesia propriamente detta*, non meno che di tutte le belle arti.

Non v'è arte imitativa il di cui esercizio non dipenda dal nostro intelletto, e da nostri mezzi fisici: ma non vi è però arte, che impegni tanto le nostre facoltà mentali, ed il nostro fisico in tutta la loro possanza, ed in un tempo rapido, continuo, e determinato, come l'arte [p. 125] di declamare. Essa deve imitare nel tempo istesso queste grandi operazioni, i di cui mezzi ne sono ignoti, quali sono quelle di *sentire*, di *giudicare*, e di *ricordarsi*; e di esprimere con tale energia ciò che altri ne ha trasmesso come una tal finzione fosse una realtà. Ben si comprende, in sì difficile operazione che la volontà, la memoria, l'intelletto, e spesso l'immaginazione fa di mestieri che agiscano da una parte mentre dall'altra le nostre forze fisiche vi debbono corrispondere. Ecco l'ardua impresa di costringere quest'arte a principii generali e sicuri, per cui molti la esercitano empiricamente senza conoscere l'espressione del pensare, ma solo l'espressione fisica, ed altri conoscono l'espressione del pensiero, ma non quest'ultima.

Nessuno finora per quanto è a nostra cognizione si è dato lo studio, per darne dei precetti, di riunire l'espressione intellettuale all'espressione fisica; esaminare qual piega prendiamo in generale allorché enunciamo un giudizio; quale nel manifestare un sentimento, e quale altra nell'enunciazione di una ricordanza; qual linguaggio d'azione precede, ed accompagna queste espressioni, come lento o rapido è il passaggio di una all'altra operazione intellettuale, come questo passaggio del sentire al giudicare, del ricordarsi, e nuovamente giudicare, vien sempre legato da un'azione, a cui corrisponde il nostro fisico, e come questo linguaggio d'azione, legasi al linguaggio parlato. Nessuno si è studiato a rimarcare che in generale il tuono di voce con cui sogliamo enunciare un giudizio, o un raziocinio è ben diverso di quel [p. 126] lo con cui enunciamo un sentimento, e questo istesso diversifica molto del tuono di voce che prendiamo a palesare una ricordanza, e che in fine tutte queste riflessioni, che ci possono condurre alla cognizione dall'arte han d'uopo di un esercizio fisico, senza il quale sarebbero inutili. Questo esercizio meccanico è quello di cui anderemo a parlare nella seconda parte.

Sono due cose diverse declamare, e l'arte di declamare, dovunque vi sono uomini, che imitano ed enunciano con enfasi in un modo qualunque gli altrui sentimenti, e i giudizi altrui; ovunque vi è un teatro, e vi sono attori vi è una declamazione; ma non per questo vi è un'arte: a ciò si riferisce il detto del celebre *Lessing: abbiamo attori, ma non arte rappresentativa.*

Per ottenerla è d'uopo di conoscere la storia della formazione delle nostre idee, la continuazione di questa istoria, ed il linguaggio convenzionale parlato a noi trasmesso per segni visibili: è d'uopo conoscere gli effetti di quella forza vitale, che in realtà usiamo in tutte le nostre operazioni: in una parola, applicare l'ideologia alla fisiologia. Conoscere l'influenza del morale sul fisico dell'uomo, e del fisico sul morale per saperlo imitare, la sola cognizione del morale dell'uomo non formerebbe che un conoscitore dell'arte, ma senza poterla esercitare; la sola cognizione del fisico, conoscendo anche imperfettamente la prima, formerebbe un assordatore, il di cui pregio al più si restringerebbe a dire con forza sproporzionata, e sempre a discapito de' propri polmoni, del suo organo vocale e più del timpa [p. 127] no altrui. Pur ciò non ostante il secondo impiegando una forza qualunque nell'esprimere, ne saprebbe di quest'arte più del primo, ed ecco il vantaggio che suol avere anche il cattivo artista sopra un uomo di lettere affatto ignaro di queste cognizioni. L'amor proprio pur nondimeno suol illudere entrambi; il primo suol dispregiare quest'arte, credendosi in possesso della medesima, o suole non curarla, estimandola una cosa semplicissima; e non comprende che le cose più semplici quando passano il puro necessario vengono dall'umano ingegno operate difficilissimamente, massime se abitudini anteriori abbiano avuto tempo di prender posto e radicarsi. Il secondo baldanzoso della cognizione del materiale di quest'arte sdegna sovente qualunque avviso, perché colui che glie lo porge conoscendo la parte teorica non conosce la parte pratica: e l'uno spesso agli occhi dell'altro, sotto un certo rapporto, diviene ignorante: ed entrambi in certo modo avranno ragione. Si unisca dunque la duplice cognizione, per così dire, dell'uomo morale, e dell'uomo fisico ed avremo allora una imitazione perfetta delle azioni altrui: l'artista ed il filosofo avranno un linguaggio comune per intendersi scambievolmente. Allora il teatro, acquisterà maggior splendore, gli attori conseguiranno il grande senno di quest'arte cioè che:

Ficta voluptatis causa, sint proxima versis.

Fine del primo Tomo.

[p. 128 bianca]

[p. 129]

L'ARTE DI DECLAMARE
DI
GIOVANNI EMMANUELE
BIDERA

[p. 130 bianca]

[p. 131]

L'ARTE DI DECLAMARE RIDOTTA A PRINCIPII PER USO
DEL FORO, DEL PERGAMO, E DEL TEATRO

da

GIOVANNI EMMANUELE BIDERA

ITALO-GRECO

NAPOLI,

DALLA TIPOGRAFIA PALMA.

1829

[p. 132 bianca]

[p. 133]

PRELIMINARE DISCORSO

della

PRATICA DELL'ARTE.

di

DECLAMARE

Omnia operatus est Dominus
in pondere, et mensura

Gen.

La cognizione dei fenomeni della vita dell'uomo, che chiamasi *Fisiologia umana*, non dee per assoluta necessità estendersi, onde essere applicata all'arte di cui ragioniamo, a quelle parziali ed anatomiche nozioni delle quali han d'uopo la chirurgia, la medicina la pittura, la scoltura, ed altre scienze ed arti di tal genere; ma è mestieri conoscerla, per quanto da noi si può, de quel lato che riguarda i fenomeni della sensibilità e della forza vitale; ed esaminare ne' loro effetti, queste grandi ed essenziali qualità dell'uomo vivente, per mettere il nostro fisico in correlazione colla nostra mente, perché fingendo di esprimere un'affezione [p. VI] qualunque, la nostra macchina vitale ubbidisca prontamente alla nostra volontà.

Non è già che inutile affatto sarebbe di avere singolarmente una estesa cognizione della *Fisiologia patologica*, come ben'anco dell'*Ideologia*: ben si comprende che essendo queste le scienze dalle quali quest'arte dipende, e da cui dipendono tutte le arti imitative, le loro basi ed i loro principii sono in esse scienze riposti. Ma poiché questo breve trattato non permette a noi di ripetere quanto di bello e di vero si è detto sul morale, e sul fisico dell'uomo, solo ci estenderemo a far riflettere, che, fuorché dai Greci, nell'applicazione alle belle arti sventuratamente quasi sempre l'uno è stato diviso dall'altro; quando al contrario l'uno e l'altro tendono al medesimo fine, e debbono esser riguardati sotto un solo aspetto.

Celebri scrittori ne avean di già spianata la via. La filosofia razionale diretta al perfezionamento dell'arte di ragionare, e la *Fisiologia* tra le scienze mediche, son giunte a tal segno ne' loro progressi, benché tendenti a diverso scopo, che riunite insieme, possono mirabilmente condurci, non solo alla meta prefissa, ma prestarci un sicuro mezzo, una regola certa ed evidente, onde conoscere le cause che eccitano in noi l'idea del bel [p. VII] lo e del sublime, la cui imitazione

forma l'oggetto delle belle arti, e quindi dell'arte di declamare. Or dovendo conoscere in che sia riposta questa causa degli oggetti: esistenti in natura, che cagiona in noi l'affezione del bello e del sublime, ne fia indispensabile prima di tutto lo spendere poche parole su tale subbietto.

Noi abbiamo una forza relativa a tutto ciò che ne circonda; ma non conosciamo perfettamente fin dove si estenda questa nostra forza, sia fisica sia intellettuale, se non quando la mettiamo in opposizione ad un'altra forza fisica o intellettuale; e questo conflitto tra i corpi e noi, tra il nostro concepire e l'altrui, ci rende col tempo indifferenti a tutto ciò che un giorno formava lo spettacolo il più maestoso ai nostri sguardi, a ciò che avea sorpreso il nostro spirito: così guardiamo con indifferenza la bella imitazione della natura nell'Iliade d'Omero, in quella guisa che lo schiavo egiziano mira le superbe native piramidi. L'abitudine ci toglie il sentimento, il quale non s'acquista mai più da noi che per mezzo della contemplazione.

Ma non è già per questo che la cagion prima che destava in noi quell'idea del bello e del sublime più non esiste, o esiste in maniera relativa. Ciò sarebbe una contraddizione [p. VIII] zione, perocché ella esisterebbe, e non esisterebbe nel medesimo tempo, e ciò ch'esiste vale per quanto esiste: ciò ch'è vero reale, lo sarà sempre, come lo fu per tutti gli uomini di tutte le nazioni, e di tutte l'epoche; ma gli uomini di tutte le nazioni e di tutte l'epoche comprenderanno relativamente alla loro intelligenza la verità; quindi la causa che desta in noi l'affezione del bello e del sublime, è assoluta per sé, ed è relativa per la nostra intelligenza, come lo è la verità¹.

[p. IX]

Gli esseri creati non possono contenere in essi l'assoluta cagione di produrre in noi l'affezione del bello e del sublime assoluto, perché tutti gli esseri sono comparativi, perciò finiti; ed a quell'essere da noi chiamiamo bello, vi si può aggiungere un'altra qualità, che lo può render più bello. Il bello ed il sublime assoluto consiste in Dio. Pure nella catena degli esseri da Dio creati,

¹ Il dire che bello è assolutamente relativo per sé, è lo stesso che dire che la più bella statua di Fidia è la medesima cosa che un'informe pietra rappresentante un uomo, sotto la quale uno scarpellino de' bassi tempi per distinguerla da una donna avesse scritto: questi è un uomo. È chiaro, a giudicare dal confronto, e nel confronto sempre la verità, dell'impressione che queste due statue debbono fare sul grosso buon senso, degli uomini: tutti converrebbero in favore della statua di Fidia, e in disprezzare la seconda. Evvi dunque una ragione assoluta nelle belle arti, che costringe il comune sentire degli uomini a dire: questo è bello, perché è più verisimile. Ma il vero forse si misura egli cogli occhi, o con la mente? Come dimostrano i geometri questa verità? cioè che la linea retta è la più breve di tutte le linee, che da due medesimi punti si tirano, se non tirando varie linee delle quali la più breve è la retta? Così è nelle belle arti. Or mettete in confronto quella suddetta statua di Fidia con una di Canova; il giudizio è più difficile. Esse sembrano due linee che si toccano, pure non è così: i greci han lavorato con diverso principio, ed i nostri han lavorato su modelli greci: i greci non ebbero per modello che la filosofia e la natura. Or la natura non consiste nelle forme soltanto, ma nella forza e nell'equilibrio morale e fisico di cui parliamo. E come altrimenti sarebbero pervenuti a tanta altezza, in quei settant'anni, che scorsero dalla battaglia di Maratona ai tempi di Pericle? Non erano essi uomini?

La conoscenza della verità del pessimo, messo in confronto all'ottimo, ci piega a riflettere; questa contemplazione che conduce spesso de' sommi ingegni alla cognizion vera delle cose, ha fatto nascere nella barbarie Dante fra gli Italiani, ed Omero fra i Greci: sono questi i grandi anelli che uniscono l'immenso spazio che passa tra Orfeo ed Omero, tra Virgilio e Dante. Quanto più grande è la distanza tra il pessimo e l'ottimo tanto più è visibile, e tanto più impegna la riflessione degli uomini di acuto ingegno o Così l'età si riuniscono, ed i pittori della natura, benché sotto spoglie diverse, si stendono le destre.

La corruzione delle cose nasce per gradi: tutto segue una legge in natura, tutto descrive la parabola: e così nelle arti imitative. Lo stato più funesto delle medesime è quando gli artisti si credono giunti alla perfezione; è quando l'affinato buon senso confonde le piccole gradazioni, in cui l'imitazione del vero è caduta di una linea dal suo centro.

Quando l'angolo retto comincia a mancare di un grado, o accrescere di un grado; allora non è più angolo retto: allora non vi è più equilibrio: e le due linee, diventano in più o minor tempo una sola, tutto ritorna nello stato primiero, da cui è uscito, cioè nella barbarie.

Questo perfetto equilibrio non si può dare nelle belle arti, se non idealmente: noi dimostreremo qual è il bello ideale.

ve ne sono tali le di cui proporzio [p. X] ni rispondono con più o meno equilibrio al loro tutto. Noi lasceremo la questione ai metafisici; e cercheremo dimostrare in chè consiste l'armonia delle parti col tutto, onde finora è stato definito il bello: definizione, che a dir vero altro non dice, se non che il bello è il bello: senza darci una norma sicura e universale che lo distingue.

[p. XI]

L'infinita sapienza ha tutto creato ad un oggetto; quindi è che per conseguire questo suo scopo, a tutti gli esseri creati ha data una forza, senza la quale essi non potrebbero esistere; e ciascun essere, essendo dotato di questa forza per conservare la sua esistenza, dee necessariamente resistere ad una forza contraria. Questo equilibrio è la bilancia imperturbabile da Dio stabilita con cui mantensi il creato.

Il bello consiste dunque nell'armonia di due forze contrarie che nella loro azione non possano vicendevolmente distruggersi, cioè nel perfetto equilibrio.

Questo perfetto equilibrio non può esservi giammai negli esseri, che nascono col germe della distruzione, poiché non vi sarebbero allora le innumerabili trasmigrazioni della materia, come non vi può essere un perfetto quadrato o triangolo in natura. Ma per questo direm noi che non vi è l'algebra, e la geometria?

Or così egualmente, partendo dall'istesso principio certo ed evidente, potrebbe esservi senza dubbio un bello ideale, ed una norma certa ed infallibile per tutte le belle arti, come l'unità per la scienza delle quantità discrete, ed il punto e la linea per le quantità continue: e gli artisti potrebbero imitare questo bello, come i geometri segnano le loro figure, cioè in una maniera approssima.

Nell'arte di declamare queste due forze sono la forza fisica e la forza intellettuale. Quella si mette in contrasto coll'idea motrice dell'autore di quell'azione che vogliamo porgere; dal giusto equilibrio in tal contrasto nasce l'espressione intellettuale, che quanto dire, la perfetta cognizione di ciò che per segni scritti viene a noi trasmesso. Il comprendere nel massimo breve tempo, e colla massima forza, cioè in tutta la estensione e ne' suoi rapporti una verità, forma l'altezza dell'ingegno, e perciò l'equilibrio morale. Questa imitazione forma il bello intellettuale nell'arte di cui trattiamo. Quanto alla seconda, l'uomo fisico deve riguardarsi nelle sue forze fisiche con le forze fisiche de' corpi reali; quindi il bello dell'espressione fisica starà nella medesima proporzione e nell'equilibrio medesimo delle forze intellettuali; ed allora le forze intellettuali corrisponderanno alle nostre forze fisiche, quando saranno in equilibrio. Per esempio immaginiamo due individui per ipotesi dotati dalla natura di forze fisiche eguali, che alzino da terra un grave peso: l'alzerà in più breve tempo colui che prenderà la posizione più vantaggiosa, e che si porrà nel giusto equilibrio, [p. XIII] l'altro, se sarà esquilibrato, o cadrà a terra vinto dal peso, o l'alzerà a gran fatica, e in un maggiore spazio di tempo. Il primo ha dimostrato maggiore intelligenza, se con maggior rapidità del secondo ha saputo comprendere e calcolare dal volume il peso: e quest'atto intellettuale, non fu che bilanciare la forza di gravità di quel corpo con le sue forze fisiche ed ha rinvenuto l'equilibrio: locchè non ha fatto il secondo, o lo ha fatto con maggior fatica, ed in maggior spazio di tempo.

Or se questi individui per l'ipotesi istessa fingessero di alzare quell'istesso grave peso, che non fosse che un corpo leggero tinto in modo da somigliare al peso reale, sarà creduta vera tale finzione, allorché si fingeranno tutti i movimenti, la contrazione delle fibre, l'arrossirsi in viso ec: nell'equilibrio istesso, che fu rinvenuto dal primo: quello sciocco che volesse usare in questa finzione la forza, che ha usata nel sollevare il primo peso reale, cadrebbe a terra per la stessa ragione dalla parte opposta. Perocché nel primo caso un oggetto reale si opponeva alle sue forze fisiche, e la forza vitale necessariamente correva al punto di resistenza, e nel secondo caso accorreva volontariamente la sola contrattilità: per cui nel primo caso dalla causa si giudicava l'effetto, e nel secondo dall'effetto si giudicava la causa.

[p. XIV]

Le belle arti tutte partono da questa ipotesi, che se le cose imitate fossero vere dovrebbero esistere in modo tale con cui esistono finte. Così quel peso se fosse stato reale, quell'uomo d'ingegno, pronto a mettersi in equilibrio con le sue forze morali e fisiche, l'avrebbe alzato con quella data forza, in quel dato equilibrio, ed in quel dato tempo che lo ha sollevato da terra quel bravo artista di simulazione.

Noi abbiamo dunque nel primo caso un'azione fisica, che succede dal contrasto di una forza reale, opposta ad un'altra forza reale, da cui è nata la giusta espressione: e perché quest'azione avvenisse in maggiore o minore spazio di tempo, era d'uopo di un maggiore o minore equilibrio sì nel morale come nel fisico.

Nel secondo caso abbiamo una forza fisica impiegata contro un'altra forza immaginata, e finta eguale dell'intensità della reale: nel primo caso la forza vitale accorse necessariamente, e nel secondo caso fu concentrata a quella parte per sola volontà dell'artista; abbiamo quindi come nel primo caso una reazione eguale e contraria all'azione, la quale è finta perché finta è l'azione, che per farla creder vera fu impiegata l'istessa forza, il medesimo tempo, e lo stesso equilibrio, preso nel ca [p. XV] so reale. Il tempo nel caso reale stette in proporzione della forza vitale, opposta alla forza di gravità, e la forza in proporzione dell'equilibrio; quindi è che nel caso simulato, vera fu creduta la finzione in cui fu preso il maggiore equilibrio tra la forza di resistenza, e la potenza: quindi possiamo dedurre che il perfetto equilibrio fu la norma certa, che destò in noi l'idea del vero, e perciò la cagione che destò in noi l'idea del bello, o del sublime di una tal finzione.

Questo principio applicandolo all'arte di declamare, l'avremo applicato a tutte le belle arti; dimostrando che il bello delle medesime consiste in esso. E siccome abbiamo accennato di già nella prima parte di quest'opera, parlando della correlazione delle arti imitative con la declamazione, laddove abbiam detto non conoscersi per sorelle, che per essere elleno figlie dell'espressione; or così dimostreremo che la espressione del bello e del sublime non consiste che nel perfetto equilibrio della espressione intellettuale col perfetto equilibrio dell'espressioni fisica².

² Onde provare questa verità volgiamo lo sguardo all'epoche più remote, e questo nostro principio ne sia la guida come una linea retta; e siccome la linea retta è la più breve di tutte le linee che da due medesimi punti si tirano e ciò che cade sulla medesima non fa che una linea retta; così questo principio sarà vero, come la linea retta è la più breve, se i capi d'opera di architettura, di scoltura egiziana e greca, combaceranno con esso; e l'opere tutte che si allontaneranno segneranno una linea tanto più curva, quanto più aberrano dal medesimo principio.

Noi non possiamo giudicare delle cognizioni degli uomini, e delle nazioni antiche, che dagli avanzi che ci rimangono delle loro opere.

Gli Egiziani prima de' Greci aveano studiata la natura nelle sue forze, piucché nelle sue forme. Tralasciando le autorità, e le ipotesi di queste scuole, poiché la verità non abbisogna della prima, e disprezza l'altra, passiamo ad esaminare un'opera classica, che ancor ne rimane di entrambe le nazioni; perochè da questa le possiamo conoscer tutte; e noi vedremo che saranno tante linee che combaceranno con questa linea retta, cioè col nostro principio, sino che questo segreto non si disperde. Dai Greci in poi gli artisti non furono più imitatori delle forze della natura, ma delle sue forme, o, per dir meglio, non potendola seguire ne' suoi varii immensi movimenti della vita, studiarono la natura estinta; ed i più saggi copiarono i greci nelle forme, poiché senza questo principio non poteano copiarli nella vita. Come abbiamo detto nell'idea di quest'opera nella lezione di Socrate a Parrasio; e come dimostreremo.

L'idea motrice di quel grande, che fece innalzare una delle piramidi in Egitto si fu, come è noto, di ergere un monumento, con tale ingente spesa di cui a dì nostri non possiamo concepirne l'idea, il quale rammentasse ai posteri la grandezza di un sovrano creduto un Dio. È per sé manifesto che questa impresa fosse affidata al massimo ingegno di quella nazione. Noi vediamo che l'architetto sublime oppone gli angoli retti della piramide a quattro punti cardinali della terra; ed è manifesto che la forma piramidale per la sua forza è la sola che può reggere per tale oggetto alle forze della natura.

Nell'equilibrio dunque della resistenza, e della potenza ha fatto consistere l'architetto egiziano tutto ciò che sapea far di bello, e studiando la natura non già nelle sue forme, ma nelle sue forze, costringe gli uomini, e la forza

dell'atmosfera a rispettare, e ad ammirare la ragion della morte con tanta pompa annunciata. Qui il nostro principio regge perfettamente.

Una forza messa in contrasto con altra forza, non è per noi tale, se tra noi, e questa si oppone una terza forza eguale o maggiore, quindi è che due pirami messe insieme, una relativamente a noi distruggerebbe la forza dell'altra, facendo in noi impressione del bello o del sublime per metà, di quello che lo farebbe essendo sola. Se fosse posta appiè di un alto monte tanto meno desterebbe in noi sorpresa, perché la nostra potenza visuale dovrebbe vincere due potenze, e l'equilibrio sta nella riazione di una sola potenza contraria ed uguale all'azione d'un'altra potenza: è ciò dimostrato, dacché due sensazioni nel medesimo tempo, o saranno deboli entrambe, o la maggiore toglierà vigoria alla minore.

Ma poiché quella piramide per gli angoli retti opposti ai venti cardinali, e per l'angolo solido del vertice opposto alla colonna dell'aria, regge con tutta la sua potenza alla potenza dell'atmosfera, reggerà alle forze della terra per le istesse ragioni; il centro, delle forze sarà per così dire, nell'archo, della piramide, dove rinviensi il sepolcro: tutte le parti corrisponderanno a quella forza interna senza poterla distruggere; quindi saranno fra esse in un perfetto equilibrio, come lo sono colle forze esterne. Quindi è che quel sommo artefice, che ha calcolato le forze tutte, la natura de' materiali, avrà, o poteva misurare la durata de' secoli che una tale piramide poteva esistere sulla terra, la sua decadenza e il suo perimento; perché il sublime assoluto può essere creato da Dio, e le forze umane, ed i calcoli più esatti onde rinvenire questo equilibrio sono sempre difettosi di una sola linea, e quando anche non lo fossero, i materiali di cui si servono contengono in loro il germe dalla distruzione: *mortalia facta peribunt*.

Ma poiché la piramide la più perfetta degli egiziani esiste con tali proprietà. Esaminiamo adesso sotto quale aspetto noi possiamo vedere col coll'equilibrio fisico questo sublime edificio, perché col nostro dire l'abbiamo in parte concepito con l'equilibrio morale.

È noto a tutti che la parte destra del nostro corpo è la più forte, e, che la posizione più equilibrata per resistere alla impressione degli oggetti esterni, e delle sensazioni interne, è di far base sul piè dritto: la condizione di equilibrio per la stazione eretta è che la verticale dal centro della massima gravità, venga a cadere sopra questa base di sostegno, e che questa linea perpendicolare formi un angolo retto con la linea della terra, in questa stazione è riposto il massimo della nostra potenza in contrasto di un oggetto veduto, e noi. Questo equilibrio è manifesto come è manifesto che tutti gli oggetti sono da noi veduti nella potenza dell'angolo retto visuale: tutti i corpi stanno nella ipotenusia del triangolo rettangolo della vista, e per la medesima ragione, sarà da noi veduto con tutta la potenza quel punto che partendo dal vertice dell'angolo retto cadrà perpendicolare sull'ipotenusia, cioè che farà in essa due angoli retti, ch'è lo stesso di dire, vedere l'oggetto di prospetto. Or posto l'uomo in questo centro, nella distanza che la piramide visuale fosse eguale alla piramide suddetta, o che sarebbe meglio, fosse maggiore di poche linee, onde la potenza visuale, messa in contrasto, vincessa la potenza dell'oggetto veduto, come l'equilibrio morale ha vinto per così dire l'idea motrice, un tal uomo che ciò facesse nel massimo breve tempo, con la massima forza intellettuale, e fisica comprenderebbe tutta la esplosione del sublime di quel vasto edificio. A questa sensazione non potrebbe egli reggere senza concentrare la forza vitale nel cuore, con una forte ispirazione, la quale anch'essa ha un principio, un accrescimento, ed un fine. Or si segni, se fia possibile quest'ispirazione nel punto del massimo suo accrescimento, ed avremo in questo equilibrio, ma sotto altro rapporto l'Apollo conosciuto sotto il titolo di Belvedere, cioè un giovine che per reggere ad una sensazione istintiva di gioja prende la posizione più vantaggiosa, più forte, l'equilibrio in fine. In prova di ciò mettetevi nelle varie stazioni diverse facendo questa ispirazione di gioja, e troverete il perfetto equilibrio solo nella posizione in cui si trova la statua.

Ciò essendo l'architetto egiziano, e lo scultore greco han lavorato coll'istesso principio di equilibrio. Uno l'ha fatto nascere nell'opposizione della maggiore resistenza della forza di gravità ad un'altra forza contraria, l'altro nella forza vitale opposta all'impressione della sensazione: ma la piramide e la statua stanno nel medesimo equilibrio morale e fisico in cui sta l'uomo vivente, che ammira la piramide, e la statua cagionandogli la prima l'idea del sublime e la seconda l'idea del bello; abbiamo quindi dimostrato che il bello ed il sublime sta nell'equilibrio; cioè nel contrasto di due forze contrarie che nella loro azione una non vinga l'altra di un sol grado.

Or resta dimostrare come i segni esterni corrispondono alle forze interne, come le forme devono corrispondere in equilibrio alle forze.

Gli esseri organici opponendo alle forze suddette della natura le forze inerenti, devono avere per necessità in ragion delle masse e dell'oggetto per cui furono da Dio create le parti disposte in proporzione della forza vitale per conservazione dell'individuo. Che è lo stesso che dire che la fronte, l'occhio, il naso dell'uomo, sarà tanto più bello quanto più conseguisce il suo fine, quanto sarà perciò più forte ed in inequilibrio colla forza vitale dell'intero corpo. Così è nell'uomo, come le cose imitate dall'uomo: quell'edificio sarà più bello, le forze delle di cui parti staranno in equilibrio con la forza del tutto, ossia col centro comune di moto.

[p. XVI]

E per svolgere meglio questo principio, esaminiamo ciò che in realtà è avvenuto nel caso vero. L'idea motrice ossia l'oggetto di tale operazione, si fu di alzare quel grave peso. Il primo giudizio fatto da colui che lo alzò si fu: *io voglio, o io sono astretto di alzare quel peso*: il secondo giudizio fu: *egli è di trecento libbre*: il terzo giudizio nacque da un paragone delle sue forze fisiche e la forza di gravità del corpo, e se queste erano vevoli ad alzarlo con fatica [p. XVII] o prontamente, cioè se la resistenza del corpo sarebbe vinta dalla sua potenza; e questo giudizio corrisponderà all'idea motrice col dire tra sé: *io alzerò quel peso, e l'alzerò in quel dato tempo*: ecco ciò che abbiamo chiamato *espressione intellettuale*, perché colui prima di alzare il peso ha espresso a sé stesso: *io alzerò quel peso*. Il quale ha rinvenuto il perfetto equilibrio, se avrà calcolato perfettamente. Tutti questi giudizi hanno una manifestazione tanto più pronta, e ra [p. XVIII] pida quanto più pronte sono le idee di confronto, questo è chiaro. Alla idea motrice di alzare il peso si volgeranno gli occhi al corpo per discernere dai contorni il volume, la forza vitale accorsa negl'occhi lo misura. Il secondo giudizio è di ponderarlo: la pupilla che non faceva che moversi intorno a quell'oggetto, o resta immobile, se la percezione è di poco momento, o, se è grave, si distoglie dall'oggetto come non più necessaria; essa vaga altrove, e quasi sempre all'in [p. XIX] sù, ciò che caratterizza il giudizio rammentativo, cercando l'idea di ricordanza di un altro peso eguale: fatto questo giudizio la pupilla si rimette, e succede un'altra azione, di conoscere cioè lo stato delle sue forze: questo giudizio viene enunciato con un riscuotimento delle sue fibre; conosciuto che esse possono stare in equilibrio perfetto col peso calcolato, un moto qualunque annunzia la determinazione: egli lo ha già alzato col pensiero. Tutti questi giudizi si succedano rapi [p. XX] damente: ed ecco l'espressione del pensiero, di cui abbiamo parlato nella prima parte unita, al gesto. Noi per mezzo del linguaggio muto sappiamo ch'egli alzerà il peso, tutto l'annunzia: or se presa la più vantaggiosa situazione, e se in nessuno de' suoi giudizi egli si è ingannato, l'alzerà con la sua forza, e in quel dato tempo, che già si era proposto; ed ha perciò rinvenuto il perfetto equilibrio tra l'uomo morale e l'uomo fisico, tra l'uomo fisico e il corpo che sol [p. XXI] levar dee. Quindi è che nel caso finto, che abbiamo accennato per esempio, mancando quel simulatore ad uno di questi giudizi, egli non dimostrerebbe di essere in equilibrio coll'idea motrice, e perciò col suo fisico. Or questo simulatore non è che un Mimo, il quale senza il soccorso dell'*Ideologia*, o di un raziocinio naturale, che sempre è l'*Ideologia* pratica, assomiglierà a quell'ignorante che cadde boccone sul peso istesso di quel corpo reale, o a quello sciocco simola [p. XXII] tore che vi cadde supino strascinando seco così quel finto.

Or se voi direte a colui, che seppe per ipotesi prendere il perfetto equilibrio nell'alzare da terra quel corpo reale di dover proferire nell'atto di sollevarlo colla massima forza e nel massimo breve tempo queste parole: *grave è questo peso*, in cui l'ipomoclio dell'espressione è nella parola *grave*; primamente egli metterà maggiore spazio di tempo nel sollevare il peso; ed in [p. XXIII] secondo luogo renderà sensibile la parola *grave*, e le altre si andranno gradatamente ad estinguere. E la ragione si è, che dovendo impiegare la maggiore emissione di aria nella parola *grave*, nel massimo punto di resistenza, costretto ad impiegare la forza vitale a contrarie le fibre muscolari delle braccia, egli non può impiegarla a contrarre quelle dell'organo vocale, né ad una ispirazione novella. Cambiata però la situazione delle parole e dicendo: *questo peso è grave*, in cui l'ipomoclio dell'espressione è in ultimo, formando la leva la più vantaggiosa si renderà sensibile tutta la proposizione all'orecchio altrui, e la lettera a di *gra* [p. XIV] *ve*, più o meno

Nell'arte di cui trattiamo basta la conoscenza dell'equilibrio. Se poi quest'opera verrà incoraggiata e protetta sveleremo con questo principio matematicamente il nesso delle misure e e delle forze in un'opera, che seguirà la presente sotto il titolo: *L'algebra delle belle arti*.

protratta, indicherà il maggiore o minore equilibrio dell'espressione parlata con l'espressione fisica.

La imitazione perfetta di quest'ultimo caso ne' suoi veri rapporti formerebbe il sublime dell'arte di declamare.

Ma portiamo più innanzi il nostro esame: facciamo enunciare da quell'uomo, che dee sollevare da terra il peso reale tutti i suoi giudizi; e noi conosceremo dai movimenti del suo corpo, e dal tuono della sua voce, che tutto ciò ch'egli eseguisce dappoi con l'uomo fisico lo ha di già eseguito coll'uomo morale. Se egli spontaneamente dice: *io desidero alzare quel peso*; egli fa un moto [p. XXV] verso l'oggetto, tanto più sensibile quanto maggiore concentrerà nell'arco, sede degli affetti, la forza vitale; e darà all'espressione un tuono acuto e vibrante. Se è suo malgrado astretto ad alzarlo, e dirà. *Io odio d'alzare quel peso*; il gesto sarà contrario, e la voce avrà un tuono grave. L'enunciazione del giudizio: *Egli pesa tre cento libbre*, sarà del tuono istesso, sebbene senza isforzo, della proposizione che enuncia poscia: *questo peso è grave*: le pupille degl'occhi, che si alzano in su, e poi si abbassano, descrivono la curva ch'ei poi descrive col suo corpo: stentatamente pronuncia *questo... peso... è grave*: e strascina egualmente le parole *egli... pesa... sino alle sillabe trecen... giunto all'ultima vocale: e*, ch'è l'ipomoclio della espressione, tutte l'altre sillabe le pronunzia con prestezza, come nella parola *grave... la sillaba ve*.

Se tutto ciò è vero, come lo è certamente, noi abbiamo una norma sicura, un principio generale ed infallibile, questo è l'equilibrio suddetto. Noi non avremo d'uopo delle statue greche, o dei gessi e delle pitture come il commediante Baron, né perderemo il tempo in atteggiarci innanzi agli specchi, mal sicura guida ai nostri infiniti movimenti: noi tutti li guideremo con un principio: noi conosceremo chiaramente che l'at [p. XXVI] titudine più bella è la più forte, perché la più forte è la più equilibrata tra la finta riazione, e la immaginata azione.

Un principio per esser vero non dee soggiacere a nessuna eccezione, s'egli vi soggiace non è principio, quindi è che lo stesso equilibrio reggerà i tuoni della voce. Il sistema dell'organo vocale, al pari di tutte le altre fibre sarà in armonia con la forza vitale, che se si concentra in una parte vien meno nell'altra. Tutto il nostro corpo si muove ai voleri dell'anima con questa legge, che la forza vitale occorsa in un punto dove accresce la contrattilità, viene a diminuire la contrattilità delle altre parti.

Le nostre operazioni prime non furono che respingere i corpi, o attirarli a noi, odiare, o amare, pensare di odiare, o d'amare, cioè come si devono respingere, o avvicinare; quindi respingerli colla mente o avvicinarli colla mente: di ciò siamo avvertiti dalle sensazioni piacevoli o dispiacevoli, che i corpi ne cagionano, quindi si è che avendo una forza relativa agli oggetti che ci circondano, vogliamo a noi avvicinarli o allontanarli, o allontanarci da essi, o appressarci³. Una forza da noi vinta è disprezzata, [p. XXVII] quella da vincersi è amata: nell'equilibrio perfetto consiste l'amore reciproco; ma questo è una linea impercettibile negl'uomini; perché tale è l'ordine stabilito dal creatore del tutto, che in natura una forza contrasti con l'altra, e che dopo un breve, o lungo conflitto una ceda finalmente all'altra, per cui l'uomo non può trovare felicità che nella contemplazione in vita, ed essendo morto in Dio.

Questo conflitto forma la vita, in tale conflitto siamo con i corpi che ne circondano, per tale conflitto riagiamo sopra di essi colla mente o col corpo. Il freddo il caldo che essi ci cagionano si enunciano da noi con quello stesso tuono di voce coll'istesso atteggiamento che prendiamo nell'enunciare queste affezioni, io gelo di tema, io avvampo di vergogna; le parole traslate ne fan

³ Gli antichi simboleggiavano con la favola di Sisifo lottante con un sasso, che si aggira intorno ad esso, che lo guata lo solleva, che giunto a gran fatica sulla vetta del monte rotolando gli sfugge, l'uomo schiavo di una possente passione.

ragione che non si può fare altrimenti. Io amo, io odio, prendono il tuono di, io respingo quel corpo, io desio di avvicinarlo.

Ma con quanta forza noi dobbiamo nell'arte di simulare respingere da noi questi [p. XXVIII] corpi o avvicinarli, forma lo scopo della presente opera.

Onde esprimere fingendo l'intensità di queste effezioni, fa d'uopo immaginare impressioni eguali all'espressioni, e che fra l'espressione e l'impressione vi sia un perfetto equilibrio, per quanto lo può la umana perfezione.

Noi dimostreremo in questa seconda parte che nella realtà delle cose dall'azione parte il gesto, e il tuono della voce qualora abbisogna l'espressione parlata, e che la giusta espressione del gesto e della voce sta in ragion diretta dell'impressione; perochè tutti i trattati di declamazione, che parlano di gesti e di tuoni di voce, e non di forza e di equilibrio, poggiano su basi così false, come quelle in che si affiderebbe colui che volesse parlare della luce, dei colori, e delle infinite loro gradazioni, senza il soccorso del prisma newtoniano, o come quei che vi volesse descrivere per mezzo della scrittura delle lingue parlate i tuoni della musica, senza il soccorso dell'arte della medesima.

Ugone Blair dice: di formare i tuoni su quelli di una sensibile ed animata conversazione: i tuoni dell'animata conversazione sono l'espressione di un'impressione reale, chi declama non ha impressioni e sensazioni reali; mancando la causa manche [p. XIX] rà l'effetto: e il tuono è una qualità dell'espressione istessa.

Noi faremo conoscere nelle poche riflessioni, che succedono a questo discorso, la gradazione a cui in realtà vanno soggette le nostre sensazioni: dalla pronta e viva espressione sino alla più lenta ed inanimata, cioè dal perfetto equilibrio fisico è morale e all'esquilibrio.

Parleremo della forza vitale, e de' suoi fenomeni. Metteremo il nostro corpo all'impressione da corpi reali, e conosceremo, come parlando in questo stato di passione o di azione, qual tuono preciso deve prendere la nostra voce. Quindi, rimossi gli oggetti reali, con qual mezzo dobbiamo prendere questo equilibrio cogli oggetti simulati, per dare una giusta valuta ad una finta sensazione.

Parleremo del violento passaggio di un'operazione all'altra, che deriva dall'urto de' corpi, e di questo passaggio graduato che avviene per associazioni di idee.

Mostriamo qual tuono ha in generale l'espressione intellettuale, che è l'espressione di una ragione, quale la sentimentale: e quale la rammentativa, e del loro passaggio rapido o lento. Parleremo del pianto e della gioja, e de' principali affetti: e diremo come i gesti serbano sempre il tipo primitivo dell'infanzia.

[p. XXX]

Se la perfetta imitazione di queste operazioni viene retta da una pronta e fervida immaginazione; immaginazione sottoposta però agl'atti di nostra volontà, che ubbidisca prontamente per un istante a luogo e a tempo all'impressioni suddette, noi illuderemo noi stessi, come Pigmaleone, che chiedeva alla sua Galatea di parlare.

Ove manca la forza vi si impieghi più tempo: imperocché l'uomo debole, e l'uomo forte possono sollevare da terra un grave peso: ma usando diversi mezzi, e con diverso calcolo: uno lo solleva rompendolo in più parti: l'altro tutto intero. Ecco la necessità della prima parte di quest'opera, e della decomposizione delle proposizioni e dell'ipomoclio delle medesime.

La genesi dell'ordine è la brevità, perché la natura *nil molitur inepte*. Quindi abbiam detto con ragione che il sublime dell'arte di declamare, come di tutte le arti consiste nella massima forza e nel massimo breve tempo relativi all'oggetto. La massima forza unita al massimo breve tempo contrasteranno nelle belle arti materiali relativamente alla massa, alla massima forza e al massimo tempo. L'immensa piramide d'Egitto e il *qu'il mourût* di Cornelio destano in noi la sensazione del sublime pel pronto equilibrio che possiamo stabilire tra la nostra forza fisica [p.

XXXI] e la forza fisica della piramide, tra la nostra forza morale in contrasto della passione sublime di Orazio Padre.

Questo equilibrio è il punto di unione delle scienze e delle arti tutte. E il centro dove nella declamazione l'ideologia prestando ajuto alla fisiologia, l'artefice saprà confondere talmente l'arte col vero da ingannare se stesso. È il punto dove l'uomo morale e l'uomo fisico simulando stanno in perfetta armonia, ch'è tutto ciò che stabilisce il sublime di quest'arte, e che noi ci siamo prefissi di dimostrare in questa presente opera.

[p. XXXII bianca]

[p. XXXIII]

PRATICA
DELL'
ARTE DI DECLAMARE
PARTE SECONDA

[p. XXXIV bianca]

[p. 3]

RIFLESSIONI PRELIMINARI
SULL'INTENSITÀ DELLE SENSAZIONI.

Omnes voces ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt pulsae.

Cic. lib. III. *De Orat.* Cap. 57

CAPITOLO I

Delle sensazioni e delle idee, che nella loro espressione serbano esatta corrispondenza dell'animo nostro col gesto e colla voce.

Allorquando realmente agitati dalle passioni siamo costretti a rispondere con energia a tale conflitto, non evvi cosa più facile che palesare i nostri sentimenti ed i nostri pensieri con l'istesso vigore del proprio sentire, e del giudicare. In questo stato spesso l'uom rozzo ha maggiore espressione dell'uomo educato, se la sensibilità del primo è maggiore del secondo. La natura a tal uopo ci ha forniti d'idonei mezzi, che la necessità e l'arte ha poi perfezionati; quindi è di comune a tutti gli uomini lo esprimere sia col *linguaggio d'azione*, sia col *linguaggio di parole*, in proporzione che da essi si sente, il piacere, il dolore, lo sde [p. 4] gno, l'amare, l'ira, e tutte le affezioni dell'animo; e questi affetti, e le loro gradazioni è dato a ciascuno dalla natura di esprimerli con tal gesto e con tal tuono di voce da fare profonda impressione nell'animo altrui, senza mettere mai un solo tuono in fallo, senza mai usare un gesto, se non composto, almeno, energico tanto quanto è l'affetto che si prova. Tale è l'uomo guidato dalla natura e dalla realtà delle cose, cioè dalla verità, che lo guida con sicurezza in ogni sua azione. Or questa perfetta corrispondenza dell'animo nelle nostre operazioni, viene interrotta quando o per timore o per menzogna o per simulazione altro vogliam dire di quello che sentiamo; ed in proporzione che ci mascheriamo per mezzo dell'ipocrisia, va cessando l'esatta corrispondenza dell'animo col nostro gesto e colla nostra voce: in modo che colui, il quale mentisce per la prima volta, conforma al

suo mentire tale sgarbato gesto, e tale inesatto tuono di voce, che all'occhio il più inesperto ed all'orecchio più grossolano manifesta il suo mendacio.

Ma se vere sono le sensazioni, che in noi producono piacere o dolore, vera ed esatta n'è l'espressione; né volendo possiamo fare il contrario senza far uso della dissimulazione; arte difficile al pari del simulare che non s'acquista, che per replicati atti, e per lungo esercizio; arte che negli affetti violenti è di debole freno: perlocchè veggiamo spesso l'uomo nelle sue passioni dimenticare perfino quelle abitudini, che non sono che finzioni, ed in un momento di collera dimostrare in piena luce la sua primiera educazione.

[p. 5]

CAPITOLO II.

Delle idee, che incominciavano a perdere il vigore della primiera espressione, prendendo un gesto sproporzionato ed un inesatto tuono di voce.

Appena allontanatisi gli oggetti, che così viva impressione faceano nell'animo nostro, cambiato appena lo stato di quelle impressioni, noi possiamo è vero richiamare alla memoria le idee tutte, noi possiamo porgerle; ma in questa ripetizione o racconto, i nostri gesti cambiano, ed il tuono di voce non è più lo stesso, e, per quanto da noi si studii di descrivere un piacere, e un dolore passato, la descrizione, se manca di arte, non può giammai avere la forza con la quale furono da noi espressi nella prima impressione quel dato piacere o dolore; quindi è che i gesti sono più languidi o affettati, e molti se ne trascurano. Quel *linguaggio d'azione* che suppliva al *linguaggio parlato* lascia dei vuoti, ed il linguaggio istesso di parole non è vivo ed energico; talché con entrambi i mezzi, nunzii de' nostri pensieri, spesso non facciamo che un quadro distinto per masse ove i contorni sono sfumati. E se addiviene talora che raccontando una questione avuta, la esponiamo con tutto calore, o pingiamo energicamente il racconto di una grave disgrazia con precisione e verità, è allora che non facciamo altro che riporci in parte nello stato primiero, risvegliando nell'animo quei primi affetti, ed abbandonarci nuovamente ai medesimi; ma di [p. 6]

versificando nell'espressione, togliendo, o aggiungendo a nostro piacimento idee, e giudizi, in maniera che questo secondo stato serba del primo poche idee motrici, che sono modificate diversamente dalle prime. Noi non possiamo ripetere realmente del primo stato non che una sola parola, un sol gesto, un solo sorriso che s'assomigli. Ed in fatti, se una sventurata donna colpita da una grave disgrazia coll'accento del dolore pronunzia un solo lamento, trascorso un qualche tempo, e cessato quello stato di dolore, chi potrà giammai farglielo ripetere in tutta la sua intensità? L'arte soltanto di cui ragioniamo. Una valente attrice, che affaticata dalla sua tavoletta, uscendo frettolosa dal suo camerino, che si appresenta al pubblico, e che non sente altro nell'animo che quelle voci che il così detto *Rammentatore* le suggerisce, componendo all'istante e gesto e voce, vi sa ripetere quell'accento doloroso con più speditezza di un egregio sonatore di flauto, che rende al vostro udito armonioso un difficile passo della musica di Hayden, con quello stesso istrumento, che non renderebbe alcun giusto suono sulle labbra di un inesperto.

Poiché non possiamo riprodurre, elasso qualche tempo, l'istesse nostre idee con quella vivezza con cui furono concepite, o per meglio dire, poiché le idee di rimembranza non possono avere l'espressione di quelle, che in noi si producono dall'impressione degli oggetti; e per parlare coi termini ideologici, poiché le sensazioni han [p. 7] no maggiore espressione delle idee, fa d'uopo ora esaminare in modo generale quali moti destano nell'animo nostro le sensazioni e le idee, per sapere in qual modo dobbiamo nell'arte di declamare esprimere e le une e le altre.

[p. 8]

CAPITOLO III.

Come per mezzo della simulazione giungiamo a dare un giusto tuono ed un gesto proporzionato alla espressione delle nostre e delle altrui idee, da sembrare reali sensazioni ed istantanei giudizi.

Le nostre sensazioni che tanto vigore ebbero sull'animo nostro divengono, elasso qualche tempo, deboli rimembranze non serbando sovente alcun grado della loro intensità. Un uomo in collera stupisce spesso dell'idea motrice, o della leggerissima sensazione, che cagionò in lui tanto sdegno allor che egli è in calma: volendo egli riflettere per simulare quello stato reale della sua collera non lo può, perché nel medesimo tempo non si possono fare due cose, cioè andare in collera, ed esaminare i mezzi quasi meccanici ed indipendenti con cui arriviamo a quello stato d'animo. Migliore esame sogliamo fare sugli altri, ma imitare un affetto altrui è lo stesso che imitare l'altrui forza, la quale come abbiam detto è sempre o minore o maggiore della nostra; quindi spesso crediamo d'imitare l'affetto, e ne imitiamo il tuono della voce non la violenza; e questo imperfettamente; appunto come colui che suona sopra un istromento da fiato in cui le sue dita non sono disposte, ed il suo fiato è maggiore o minore di quello che l'istromento suddetto richiede.

Facciasi una riflessione che ci condurrà a persuaderci di molte verità, tanto necessarie a [p. 9] quest'arte sulla ragione, sul calcolo e gran parte sull'imitazione.

Se noi c'intratteniamo in un discorso, che poco c' impegna, le nostre parole sono languide, i riposi e le pause sono or brevi per la natura della forza che impieghiamo, or lunghe per noja: in tal caso il nostro discorso è così snervato, e senza vigore, che desta nell'animo altrui quell'antipatia, che caratterizza l'uomo melenso nojoso, e pensante.

Proviamoci a dire, se fia possibile, le istesse cose a un dipresso, ma con la maggiore energia di cui siamo capaci, quella energia che usiamo in una animata conversazione, quando siamo di buon umore, e bentosto vedremo svegliarsi l'attenzione altrui per ascoltarci: or l'essere con attenzione ascoltato in simil caso, è manifesto segno di simpatia; e questo applauso è men diretto al ben ragionare, che alla maniera di porgere. Questa viva impressione del nostro dire, che cagiona piacere invece di noja, è conseguenza di una forza maggiore da noi adoperata nell'esprimere quei medesimi giudizi ed idee, che altre volte destarono disgusto. Questa diversità che noi riflettendo miriamo avvenire sull'animo altrui, avviene parimenti nel nostro ascoltando gli altri; imperocché noi prestiamo più d'attenzione a colui che parla nello stato di vera passione, che a colui che tranquillamente ragiona; sia quegli nello stato di una passione violenta, che raduna tutte le sue forze nel suo dire, qual'è un uomo ubriaco di collera, sia un infelice ammalato che raccoglie tutte le sue forze per domandare soccorso. En [p. 10] trambi producono in noi la sorpresa, la meraviglia, e quindi la compassione o lo stupore. Se ben si riflette alle loro pause, perché è più facile riflettere su altri, che su noi in tali circostanze, sentiremo di leggieri che le pause del primo sono brevi ma energiche, lunghe quelle del secondo, ma egualmente energiche; essendo in entrambi in relazione della forza fisica, esse sono come il solo mezzo donato dalla natura, onde serbarla rinvigorirla, ed accrescerla. Tali sono le nostre pause ed i nostri riposi nel ragionare con vivacità è forza: alle quali pause e riposi non poniamo quasi mai l'attenzione, perché nel medesimo tempo non la possiamo volgere a due oggetti; e l'oggetto che abbiamo di mira è il nostro pensiero, e non l'analisi della maniera di porgerlo; come colui che cammina occupato fortemente della meta del suo cammino poco bada agli oggetti che lo circondano, e nulla poi ai passi ch'ei dà or brevi, or lunghi, or rapidi o lenti a seconda che il desiderio lo stringe per colà giungere.

Noi conosciamo l'*espressione intellettuale*, e l'ipomoclio della medesima su cui appoggiar dobbiamo la maggior forza della voce.

Per fare uso di questa forza fa d'uopo a chi declama conoscere lo stato reale dell'animo per poterlo simulare. Tutte le nostre operazioni intellettuali riduconsi in *sentire, giudicare, o ricordarci*: tutto ciò che declamar vogliamo, riducesi dunque *nell'espressione del sentimento, del giudizio, e delle ricordanze*. Quindi chi declama si ritrova mai sempre nella necessità di simulare uno di questi stati: cioè 1. o di rice [p. 11] vere una impressione o fisica o morale, ed enunciare con giusto tuono di voce e con gesto proporzionato la sensazione ricevuta. 2. o di riflettere sulle sensazioni ricevute, formarne giudizi ed esprimerli con ambi i *linguaggi di azione e parlato* 3. o di richiamare alla memoria le idee acquisite ed enunciarle.

Sapendo chi declama imitare a perfezione questi diversi stati dell'animo, la voce ed il gesto saranno proporzionati a quello stato d'animo che si vuol simulare, non essendo le esterne modificazioni del corpo che naturali conseguenze dell'interne, le quali di per sé medesime succedono senza veruna difficoltà. Tutta l'arte consiste nel sapere in noi risvegliare per mezzo dell'*inspirazione* tanta forza, quanta fa mestieri all'enunciazione delle proposizioni.

Non intendiamo con ciò dire che tutti gli uomini devono impiegare una forza eguale, locchè sarebbe un assurdo; mentre la forza dell'espressione di un individuo non può essere eguale alla forza di un altro: ma sarà sempre la stessa espressione per noi, se egli impiega una forza relativa al suo fisico: né perderà punto di vigore la sua espressione riguardata sotto questo aspetto. La grand'arte consiste per colui che non ha una forte e gagliarda *inspirazione*, di prender tanto di tempo nel passaggio di uno stato all'altro, quanto impiega di forza.

Ma pria di ragionare dell'uso di questa forza non guidata dalla natura, ma solo dall'arte, ed in conseguenza usata non per necessità, ma per nostro arbitrio, bisogna riflettere che chiun [p. 12] que imprende quest'arte, deve bandire ogni idea di timore e di suggezione: il timore in tal caso li toglierebbe tanto di forza all'espressione quanto se ne darebbe a questo affetto. Un attore di teatro cessa di esser bravo, allorquando tale non si crede; agirà con minor forza, se si estima inferiore ad un altro; ed in fine porrà in uso tutte le sue forze qualora s'immagina superiore a tutti. Questa credenza sia verità, sia illusione serve mirabilmente allo scopo di quest'arte.

LEZIONE VIII.

Della forza, o del principio vitale.

È cosa evidente, che l'uomo circondato dai corpi ora agisce su dessi, ora è costretto a riagire, ora li vince, ora li fugge, ora li atterra, ora desidera di avvicinarli a sé, o di approssimarsi a' medesimi; in somma dal suo primo moto di vita sino all'ultimo, che dicesi morte, che mette fine a questo conflitto, egli si ritrova mai sempre in una continua lotta con tutto ciò che lo circonda.

Egli è evidente benanco che l'uomo in ciascuna delle sue azioni usa una forza proporzionata e relativa a quel corpo che vuol vincere, attirare a sé, o fuggire, ec. senza la quale nessuna di queste azioni succeder potrebbe. Se egli cammina, se alza una mano, se volge uno sguardo ad un oggetto, se si ferma, se stanco si siede, se pensa; è mestieri diriggere quella potenza che tutto invade il suo corpo, concentrandola a quel [p. 13] la parte di quel senso in cui l'azione avviene.

La nostra intelligenza deve il suo sviluppo ai sensi, tutto ciò che noi sappiamo, lo conosciamo per mezzo di essi⁴.

Tutte le nostre cognizioni si riducono ad una rimembranza di aver agito, o riagito su dei corpi; la nostra attività intellettuale si riduce in prontamente conoscere se gli oggetti presenti agiscono su

⁴ Questa verità, fondamentale sviluppata dai metafisici moderni, si trova formalmente espressa d'Aristotile: Nil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu.

Pensare non è che sentire; e sentire non è che l'azione di una impressione su cui riagiamo, il risultato di ciò dicesi espressione: l'aver memoria non è che sentire la rimembranza d'una impressione provata; sentir rapporti vuol dir giudicare: volere e il sentir desiderj.

noi con quell'istesso potere degli oggetti trascorsi, e nel confronto conoscere le diversità, le ragioni, le discordanze.

Allora posso io dire quell'oggetto ch'è lo stesso di quell'altro che ho veduto, ho sentito ho ascoltato, oppure non lo è, o l'assomiglia ec.

Per proferire questi giudizi, fa d'uopo che l'oggetto che abbiamo presente o fisicamente o intellettualmente, faccia un'impressione eguale o somigliante a quella che un altro oggetto ha fatto; e che noi avessimo riagito su desso come sul presente soggetto.

Ciò posto tutte le nostre idee nascono dall'impressione, e dall'espressione. Or se un oggetto ha agito sopra noi con una forza superiore alla nostra, non serbiamo che una rimembranza dolorosa, avvegnacchè la nostra forza sia vinta da [p. 14] una forza fisica o morale. Se io ho sfuggito un oggetto, o egli ha sfuggito me, perché io non poteva reggere a quell'urto, o perché le sue forze non potevano reggere incontro alla mia, io di quell'oggetto serbo un'idea confusa. Se con esso sono stato in contrasto, serbo un'idea adeguata, se dopo un lungo conflitto l'ho vinto, serbo un'idea distinta.

Tutto ciò annunzia questa verità che dal contrasto di due forze contrarie ed eguali derivano le nostre complete cognizioni; che questo contrasto nelle forze fisiche ci rende più forti nel fisico, nelle forze morali, cioè nella contemplazione, più saggi.

Or per applicare alla bell'arte di declamare questa verità, vediamo come il principio vitale viene da noi concentrato ne' varii sensi, onde riagire per l'impressione d'un oggetto esterno. Immaginatevi essere in una deserta campagna ove all'improvviso vi si pari dinnanzi un uomo nell'eccesso della sua disperazione: egli nell'atto che vi sorprende, determina tutta la vostra attenzione. In questo stato la forza vitale scuote tutte le vostre fibre, ed un convellimento generale istintivamente vi fa prendere la posizione più vantaggiosa della stazione eretta. Quell'uomo si ferma, la vostra forza vitale accorre prontamente all'organo della vista, il vostro sguardo è diretto al suo volto per iscoprire dai movimenti del nerbo faciale il suo pensiero. Gli occhi di quell'uomo si fissano ferocemente sul terreno, voi co' vostri sguardi l'accompagnate, mirando dove egli mira. La sua forza vitale, che era concentrata alla vista, viene [p. 15] dallo stesso concentrata alla destra, nella quale tiene stretto un involto: la contrattilità delle fibre muscolari del suo braccio richiamano colà la vostra attenzione. Egli getta quel piccolo involto in quel punto che ha fissato sul terreno; e nel gettarlo, descrive gradatamente con forza quasi un cerchio colla sua mano, che viene accompagnata dal suo e dal vostro sguardo. La mano e gli occhi di colui ed i vostri descrivono questo cerchio, che accompagnano quel corpo fino che è a terra. Dopo questa prima operazione, ei si riscuote, la forza vitale è concentrata a pensare; quindi ei gira intorno ferocemente lo sguardo, finché tratto dalla vista di un albero vicino, si ferma di nuovo; fa una istantanea risoluzione, e correndo vi ascende disperato, i vostri sguardi l'accompagnano in tutti i suoi movimenti: ei stringesi un laccio al collo, l'affida ad un ramo, e vi si abbandona col corpo a pensolone. La forza vitale, che concentravate alla vista, si concentra al nostro cuore. Egli mormora delle parole; la vostra forza vitale rapidamente è concentrata all'organo dell'udito; la vostra testa si abbassa; le orecchie si tendono in linea retta a quello sciagurato; la vostra bocca si apre per far meglio entrare i raggi sonori. Voi sentite l'ultimo suo ruggito: quindi vedete sboccare lo spirito fatto una larva che perfettamente assomiglia a quell'uomo; e spiccare dall'alto l'angiolo della giustizia, che l'afferra con una mano pel crine e con l'altra tingere un dito nel sangue sparso sul monte, e scrivere con esso sulla fronte di quello scellerato; quindi sdegnosa cacciarlo con ambe le braccia nell'abisso. Se [p. 16] nel riferire questo fatto con tutte queste circostanze, e movimenti concentrando la forza vitale, come abbiam detto, simulando ora per allora tutte le impressioni, ed espressioni che voi provaste e fingendo le

presenti eguali alle trascorse, voi starete a chi vi vede nell'espressione mimica del sonetto qui in nota del cavalier *Monti*⁵.

In questo caso la forza vitale fu da voi concentrata alla stazione, all'organo della vista, e poi dell'udito: voi avete opposto a quelle impressioni tutta la potenza. Primamente nel porre per così dire in parata il vostro individuo, mettendolo nel perfetto equilibrio, mercè la prima impressione della vista; nel secondo e terzo caso, avete agito per mezzo della vista; allorché egli mutamente agiva, opponeste la potenza vitale: allorché egli parlava voi eravate nella posizione di un essere passivo, che contrasta con un essere attivo: e le vostre operazioni erano conseguenze delle sue azioni, più, che la vostra potenza controposta era [p. 17] eguale alla di lui potenza; perché, se fosse stata o maggiore o minore, o l'avreste sfuggito, o non l'avreste curato: ma stando nell'equilibrio, cioè nell'armonia delle due forze contrarie ed eguali, che nella loro azione l'una non ha vinto l'altra, non sottraendovi a quella vista terribile, ed opponendo la vostra resistenza alla di lui potenza con usare la massima tenzione della vista e dell'udito, niuno dei suoi movimenti vi è sfuggito e nessuno de' suoi suoni.

Tale in realtà avviene a voi in caso simile: lo sforzo fatto, e la massima attenzione lasciano profonde orme nella vostra memoria, e, se voi dovreste descrivere un tale accaduto, serbereste tutti i gesti le attitudini ed i movimenti che provaste, con più o meno energia relativa alle impressioni.

Ma poiché la finzione non è la realtà delle cose, si deduce che il calcolo più o meno esatto fa creder vera una tale descrizione.

Questo calcolo è operazione intellettuale, il quale fatto, si può, onde far nascere l'espressione fisica, concentrare la forza vitale in quel senso in cui avvenne l'impressione, e con cui agiamo in quella data espressione⁶.

Questa forza concentrata in un organo vien me [p. 18] no in un altro: ed in fatti, se in questo istante voi stringete gradatamente il pugno destro, facendo base col piè sinistro, finché arrivate al massimo della vostra forza, volendo continuare a leggere voi vedrete sensibilmente a poco a poco in proporzione che contraete le fibre muscolari del braccio e della gamba, venir meno la vista, vacillare a segno di non più discernere i contorni esatti delle lettere; quindi confondere l'una con l'altra, e vederle in massa, cioè non discernere altro che strisce nere sopra un campo bianco, nel modo in cui le vedreste alla distanza di più passi.

Quello che avviene della vista, succede dell'udito, e del tatto, ciò si comprende, perché la potenza impiegata in un punto del nostro corpo viene a diminuirsi in un altro.

⁵ *Gittò l'infame prezzo, e disperato*

*L'albero ascese il venditor di Cristo;
Strinse il laccio, e col corpo abbandonato
Dall'irto ramo a pensolar fu visto,*

Brontolava lo spirito serrato

*Entro lo strozzo in suon rabbioso e tristo,
E Gesù bestemiava, e'l suo peccato
Ch'empia l'averno di cotanto acquisto.*

Sboccò dal varco alfin con un ruggito,

*Allor Giustizia l'afferrò, e sul monte
Nel sangue di Gesù tingendo il dito,*

Scrisse con quello al maledetto in fronte

Sentenza d'immortal pianto infinito,

E lo cacciò sdegnosa in Acheronte.

⁶ Per ben declamare queito sonetto, fa d'uopo esaminare tutte le parole che indicano azione, e sono: gittò, ascese, strinse, pensolar, brontolava, bestemiava, empia, sboccò l'afferrò, scrisse, cacciò: tutte queste azioni furono fatte con una relativa intensità di forza: esaminiamole, poiché l'espressione prima è di chi lo scrisse, e noi non siamo che interpreti e porgitori dell'espressione.

Questa potenza, che appellasi *forza vitale, principio vitale, o contrattilità*, che per lo più nel caso reale occorre necessariamente ove vi è il maggiore stimolo, noi possiamo nel caso finto concentrarla alla vista, all'udito, al tatto ec. e con tale intensità o attenzione come se realmente ne occupasse la vista di un oggetto, come se veramente ascoltassimo un grave rumore, o un piacevole suono, come se fossimo tocchi da un ferro rovente o da un corpo gelido, come se fossimo occupati da profondi pensieri, come infine se bramassimo ardentemente di avvicinare un oggetto, di fuggirlo, o avvicinarci ad esso con amore, o di fuggirlo con orrore o spavento. In questo vario stato d'animo parlando [p. 19] la nostra voce serba quel tuono dell'azione o della passione⁷.

Tutta l'espressione *fisico-mimica e parlata* si riduce in concentrare la forza vitale nelle varie parti del corpo dove fingesi l'impressione, e rinvenire l'equilibrio tra questa e l'espressione parlata. Tutto questo meccanismo consiste in una vera ginnastica, in cui l'attore agisce sopra corpi che non esistono in realtà. Come uno schermitore che porta tutta la contrattilità nel braccio facendo tal movimento da ferire, da difendersi, di restar ferito ec. e proferire intanto alcune frasi, che ha mandato a memoria, che a tali operazioni convengono; e intanto non aver né spada, né avversario.

[p. 20]

LEZIONE IX

Dell'espressione fisico-mimica.

Allorché nella prima parte di quest'opera abbiamo definita *l'espressione* l'atto, che risulta dall'azione di due forze contrarie ed eguali, non abbiam detto che una verità, che ora ci studieremo praticamente di dimostrare.

Un uomo dee riguardarsi come un corpo, e perciò ha una forza di gravità verso il suo centro, che è la terra, più come un corpo organico egli ha una forza contraria che, contraendo le sue fibre, lo contrabilancia in tutte le sue azioni. Egli quindi nella realtà delle cose agisce sempre ponendosi in equilibrio tra la sua forza di gravità, e la forza vitale, o sia la contrattilità, tra queste due forze, e gli oggetti esterni. Onde tutto resti rischiarato con un esempio, spingete realmente un corpo che vi oppone una resistenza eguale alle vostre forze, e sia questo un tronco di colonna. Ponetevi quindi in tutte le posizioni: la più forte sarà quella in cui avete controbilanciata la forza di gravità del vostro corpo colla forza vitale, e quel corpo. In questo stato voi potete concentrare il massimo della vostra forza contro la forza di resistenza di quel tronco di colonna, che non oppone a voi che la forza di gravità, la quale è sempre la stessa, senza poter crescere o diminuire in quel dato momento. Or questa vostra pressione, nel periodo in cui la vostra potenza non può vincere la resistenza è un'azione tentata e non compiuta; ma tosto che voi [p. 21] togliete la detta colonna dalla linea perpendicolare, l'azione ha principio, in tal caso voi potete dire: *io esprimo*,

⁷ Tutte le azioni che compongono la vita derivano o dipendono da due facoltà o proprietà, cioè la sensibilità e la contrattilità.

Per sensibilità s'intende quella facoltà degli organi viventi che gli rende atti a provare al contatto di un altro corpo un'impressione più o meno profonda, che cambia l'ordine de' loro movimenti, accelerandoli o rallentandoli sospendendoli o determinandoli.

La contrattilità è l'altra proprietà per cui le parti già eccitate, nelle quali cioè è stata attivata la sensibilità, si restringono si dilatano agiscono e si muovono.

L'arte di cui parliamo non può avere impressioni reali, ma finte e immaginate; parlando quindi della forza vitale, intendiamo parlare per formola abbreviata della sensibilità immaginata e della contrattilità nel medesimo tempo.

Nel dire io sento un acerbo dolore in questo mio braccio, per farlo creder vero, fa d'uopo che io contragga le fibre del medesimo, a cui corrispondano la voce e il nervo faciale, e ciò dicesi contrattilità: la sensibilità non esiste che nella finzione.

come ciascuno che vi guarda. La caduta di questa colonna è il risultato dalla vostra forza vitale, e della forza di gravità, e dicesi: espressione⁸.

⁸ Io avea di già dato alla luce la prima parte di questa opera, allorché lessi quanto fu dal Signor Melchiorre Delfico meditato sull'espressione nelle sue: *Nuove ricerche sul bello*. E siccome il mio pensiero è uniforme al suo, così piacemi di trascrivere l'intero suo capitolo IX dove tratta dell'Espressione.

Se si potesse, ei dice, dimostrare che l'espressione entra sempre a far parte della Bellezza, sarebbe una giusta conseguenza, il riguardarla come la sua vera caratteristica, cioè come una condizione, senza la quale non potrebbe esistere la causa del Bello.

Esaminando perciò anche grammaticalmente l'origine e il valore di questa parola, troveremo essere un vocabolo composto da una particella, che indica un modo di azione che parte da noi, e di un'altra parola che indica l'azione medesima. L'espressione sembra così destinata a farci comprendere il contrario dell'impressione; e siccome questa parola è destinata a spiegare quel complesso d'interni movimenti che per l'azione degli oggetti esterni si produce nella nostra sensibilità che suole chiamarsi sentimento, così quello di espressione indica quella reazione del sistema nervoso sul muscolare, per la quale all'occasione dell'impressione ricevuta, si producono degli altri movimenti in alcuni organi esteriori disposti a tal uopo. Sotto un tal punto di veduta dunque l'espressione non è altro che un fenomeno dell'organismo, il quale si manifesta per mezzo degli organi proprii in due differenti sistemi, secondo la natura dell'azione che si deve produrre. Tali fenomeni per ciò si possono riguardare sotto due classi o rapporti differenti, cioè quelli che appartengono all'organo sonoro, o sia a tutto l'apparato che costituisce l'organo della voce e della parola, ed a quelli, che si conoscono come gli organi della muta espressione, quali sono i muscoli locomotori della fronte, delle gote, degli occhi, delle narici, delle labbra, del tronco e talvolta di tutta la persona. Così le prime voci dell'uomo e dell'altre specie a cui fu accordato questo dono, furono l'espressioni organiche de' sentimenti di piacere o di dolore, eppure imitazioni organiche di altre sorte d'impressioni, che l'uomo potea ricevere, e per le quali ebbe origine l'onomatopea, altro modo di espressione vocale, che fu l'origine delle voci e delle parole imitative.

Ecco dunque come quasi ad un tempo nacquero due linguaggi o due madri di espressioni, cioè quello della voce, degli accenti, e delle articolazioni; e l'altro che può chiamarsi linguaggio d'azione, perché senza impegnar gli organi vocali, potea manifestarci sentimenti, i desiderii e le prime mosse della volontà, e supplire talora all'incertezze delle mal formate voci e delle parole primitive.

L'espressione dunque considerata nella sua origine e sotto questo punto di veduta, non è altro che un movimento organico esteriore addeuto a palesare i cangiamenti che avvengono nella nostra sensibilità. È quindi un fatto della natura, e perciò caratterizzato dalla verità. Ma se l'espressione contiene realmente la verità e questa e nella più stretta affinità colla Bellezza, non ci sarà difficile dimostrare come quello principio di Bello debba passar quasi essenzialmente nelle arti imitatrici, e farne quindi il loro pregio e merito principale.

Se infatti l'oggetto delle medesime è d'imitare le opere della natura in tutte le sue apparenze, e specialmente delle più vaghe e leggiadre; e le apparenze della natura sono l'espressione e la verità, si scorge agevolmente come da loro fondo le belle arti presero le prime mosse, per portare l'esecuzione a quell'altezza d'imitazione cui fu dato il nome di Bello ideale, perché senza allontanarsi dalle naturali forma ende a rendere più aggradevole e più compito il sentimento e l'idea della Bellezza. Per ciò l'arte non si tenne solo nelle forme caratteristiche degli oggetti, e in quelle modificazioni che costituiscono ciò che si può chiamare l'espression fisica, ma si applicò a studiare i modi nelle variate combinazioni e nella scelta delle più piacevoli per far comparir la bellezza senza far torto alla verità.

Risulta da tutto ciò che se la corrispondenza fra l'impressione e l'espressione, o ciò che positivamente chiamasi espressione costituisce il vero delle arti imitatrici, debba similmente riguardarsi come il più preciso carattere del bello.

Or esaminando le belli arti su questo rapporto, troveremo che questa osservazione si verifica in tutte, e che l'espressione o sia la corrispondenza fra 'l sentimento e l'espressione si può riguardare come una legge generale del Bello, come un carattere della Bellezza.

Dopo tutto ciò ciascun può ben comprendere che il signor Delfico avea urtato felicemente in questa idea con cui finisce le sue ricerche, ma non la riguardò da tutti i lati. Ei non sapeva comprendere come, e sono le sue parole, Platone non trovando il bello in natura, colle sue astrazioni fece del Bello un essere esistente per sé collocandolo nel seno della Divinità, donde partir devono le luminose scintille per beatificare i mortali.

Non concepì come meditando più profondamente sull'espressione egli non avrebbe creduto un delirio Platonico quanto trascrive: né avrebbe riportato di Mengs filosofo artista seguace del sistema platonico, quasi per erudizione i detti: Siccome la perfezione non è propria dell'umanità, e si trova solamente in Dio, né si comprende niente dall'uomo fuorché quello che cade sotto i sensi, così l'Onnipotente gli ha voluto imprimere una visibile idea della perfezione e questa è la Bellezza.

Se il signor Delfico avrebbe portato più in là le sue meditazioni tutto ciò combinerebbe col suo sistema. Né vane sarebbero state per lui le parole del signor de Girando. Tutto il merito del Bello, di questa sublime emanazione della

[p. 22]

Finché non vi fu azione, non vi fu espressione, cominciando l'azione delle due forze, cominciò l'espressione, la quale fu compita al cader di quel corpo.

Questo fatto indica le leggi delle espressioni tutte, perché in natura non vi sono che queste due forze, cioè resistenza e potenza.

Quindi quell'azione di respingere, di premere, di tirar a noi o allontanare da noi un corpo fisico qualunque, si chiama *esprimere*: l'atto che ne risulta dal contrasto di queste due forze, dicasi *espressione fisico-mimica*.

[p. 23]

Se nella realtà delle cose noi siamo quelli che agiamo contro i corpi, noi impegniamo una forza volontaria, una forza attiva, e l'espressione è attiva; se altri agisce su di noi sicché noi opponiamo una forza reattiva, e la espressione è passiva.

Per comprendere queste due espressioni, dal primo stato in cui eravate spingendo quel tronco di colonna, cioè della espressione attiva, immaginate che la colonna istessa gravitasse su di voi, e dallo stato attivo voi passate allora al passivo: e facendo ogni sforzo, non più per rovesciare quel corpo; ma per salvare la vostra vita, vi togliete [p. 24] da quella stazione, già sbilanciata o da sbilanciarsi, e facendo dell'altro piede punto di appoggio, lasciate lontano da voi cadere quel corpo.

E cosa facile comprendere col fatto che la forza vitale nell'espressione attiva era tutta concentrata nelle fibre muscolari delle braccia, e che le fibre della base erano anch'esse contratte, e che nell'espressione passiva la forza vitale venne per istinto gradatamente concentrata al cuore contraendo le parti interne.

divinità è nella mente umana, in essa sola, in essa figlia del cielo anche lei. I raggi del Bello si spandano su tutti gli esseri spirituali, come quelli del sole su tutti gli esseri viventi: il bello dell'arte è ne' suoi effetti universale, ne' suoi principii del tutto morale: come quanto dice Sobry: Oui, l'unité est le principe et l'origine de' toute beauté... plus on recherchera les differentes qualites qui constituent le Beau, e plus on leur trouvera des rapports avec la divine, la saint, l'éternelle unité.

Finalmente ei dice che il bello secondo Aristotile consiste nella grandezza e nell'ordine. Tutte queste idee prima di parlare dell'espressione sembrano al signor Delfico astratte, e strane e poco conducenti al bello ch'egli-ricerca.

Ma se l'espressione è il risultato di due forze contrarie messe in azione, pare che la parola ordine che i greci dicono Κοσμος indichi perfettamente questo contrasto senz'azione, come l'angolo retto. Il punto dove le due linee si toccano è il massimo contrasto, le due forze esisteranno nella loro potenza contraria ed eguale finché l'angolo non sarà emosso. Ma chi darà moto a quest'angolo se non Iddio? e che descriverà quest'angolo, se non un cerchio, che è a mio parere quello che dagli antichi fu detto numero generatore dell'armonia?

Così l'espressione dell'ordine forma il bello dell'architettura, l'ordine del movimento che si chiama numero come dice Platone Τῆ δε τῆς κινήσεως ταῦται ρυθμος ὄνομα ἐ τν genera tutto ciò che ha vita o che l'arte finga dover stimulare la vita, come la pittura la scoltura ec.

Quindi l'espressione sarà perfetta nel massimo equilibrio e nella grandezza degli oggetti dotati proporzionatamente di massima intensità di queste forze. Calcolate il principio vitale in ragion delle masse in un fanciullo, in un giovine, in un vecchio, e troverete in questa proporzione la cagione che desta in noi l'idèa del bello è del brutto. Le braccia troppo lunghe, sono più deboli e perciò più brutte, le troppo corte sono più forti del tronco e perciò non in equilibrio al tutto. Quindi è che nell'equilibrio consiste il bello. Così Dante. *Inf. Can: XIII,*

Filosofia, mi disse, a chi l'attende,
Noia, non pure in una sola parte,
Come natura lo suo corso prende
Dal divino 'ntelletto, e da sua arte:
E se tu ben la tua fisica note,
Tu troverai non dopo molte carte,
Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue, come 'l maestro fa il discente;
Sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

Parlando nel primo caso, dicendo per esempio: *Io basto a respingere questo corpo*, [p. 25] mettendo in equilibrio la forza dell'espressione parlata, e la forza dell'espressione mimica, avrete il giusto tuono di questa proposizione.

Or se il perfetto equilibrio, onde nasce il bello assoluto abbiam detto consistere nell'armonia di due forze contrarie, dee perciò il bello ideale avvicinarsi allo stesso; ciò posto, qui la forza vitale vinse la forza di resistenza di un sol grado per l'ipotesi suddetta, ed il massimo della vostra forza ha superato il massimo della resistenza nel massimo breve tempo, quindi è che una tale espressione porta il carattere del vero e del bello.

[p. 26]

Per ciò fare avete trovata la situazione più vantaggiosa onde respingere quel corpo; e perché l'oggetto di tale operazione era di respingerlo, così parlando la contrazione delle fibre dell'organo vocale dovea esser la minima e la più comoda; quindi la testa si è abbassata ed è uscito un tuono grave, trascinato, lento e sforzato.

Nel secondo caso in cui la colonna gravitava sul vostro corpo col pericolo di distruggerlo, il vostro oggetto parlando era di chiamare: *aiuto: soccorso*; tutto ciò che prima indicava forza, ora indica patimento: la vostra fisionomia [p. 27] presenta una contrazione, che enuncia il dolore e lo spavento, l'organo vocale si restringe per quanto si può; e le parole *aiuto! soccorso!* prendono un tuono più acuto e più fermo.

Da tutto ciò si deduce che una forza interna, guidata dai voleri dell'anima, può immaginare di respingere un corpo, che ove il punto della massima potenza supera il punto della massima resistenza immaginata, questo punto dico, caratterizza l'ipomoclio dell'espression mimica e dell'espressione parlata.

Or fingete di respingere un uomo collo stesso equilibrio suddetto: concentrate la forza nelle braccia e spingete, come se realmente esistesse il corpo immaginato, di cui la resistenza fosse eguale o di poco maggiore della vostra potenza; quindi fingete di esser vinto, di fuggire e nel fuggire fingete quell'uomo che vi prendesse a traverso i fianchi, e trascinandovi vi gettasse a terra. Unite all'espression mimica, l'espressione parlata, e la vostra voce prenderà il giusto tuono nel declamare i seguenti versi:

*Io lo respingo, ed ei più fiero incalza
E col petto mi preme, e colle braccia.*

Stia il vostro corpo con ambo le braccia innanzi, facendo punto d'appoggio col piè sinistro, e piegando alquanto il ginocchio dritto, spingendo come se realmente innanzi alle vostre mani aperte esistesse il corpo, crescete sempre la contrattilità parlando, in modo che l'espressione parlata indichi tutto lo sforzo, e che le ulti [p. 28] me parole: *e colle braccia*, siano trascinate ed appannate: allora l'espressione è compita. Rimettete quindi il vostro gesto, in modo che l'aria entri naturalmente ne' polmoni; e dopo una lieve pausa, con una forte inspirazione contraete le fibre muscolari delle gambe; il piè dritto si porti indietro a servir di base d'appoggio, e facendo moto, come di persona che sta per sbilanciarsi alla corsa, declamate:

Tento fuggir..;

Una forte inspirazione indichi lo stato di esser trattenuto. Questa inattesa sensazione porti la contrattilità nelle braccia, già messi in bilancio per la corsa, a cui corrisponda la contrazione dei muscoli del viso: indi ambo le braccia si portino con forza contrattiva ai fianchi, e si unisca l'espressione parlata:

*ma pigliami lo spettro
Traverso ai fianchi,*

Si abbandoni il corpo alquanto indietro trascinando il piè sinistro: con ambo le braccia indicate l'azione dello spettro, cioè di una persona che trascina a forza un corpo, e dite: *e mi trascina a piedi di quella tomba.*

Tutte queste espressioni appartengono alla potenza del tatto, respingere, esser respinto, fuggire esser trattenuto, resistere esser trascinato, [p. 29] tutto indica l'espressione attiva, e passiva, in cui l'espressione mimica o sia il linguaggio di azione precede sempre il linguaggio parlato, o per meglio dire l'accompagna; ed il linguaggio parlato serba quei tuoni di cui è capace l'organo vocale contratto già per l'espressione mimica.

Nelle operazioni degli altri sensi in diversi rapporti succede sempre lo stesso, perché in sostanza tutto riducesi al tatto: quindi parlando degli altri sensi hanno una reazione eguale e contraria all'azione: ed in fatti se invece della mano volete respingere o richiamare a voi un oggetto, vediamo ciò che succede negli occhi.

Senso della vista. La forza centrala nell'organo della vista fissando dapprima la pupilla nel punto, dove l'oggetto si trova, describe essa la linea ch'egli dee dappoi percorrere, e si ferma nel punto ove dee giungere: se a questa espressione mimica, aggiungete il gesto della mano destra; il piè sinistro serva per base di appoggio, e alla contrazione delle fibre del braccio corrisponda la contrazione delle fibre del piede sinistro, e la contrattilità dell'organo attico. Allora l'espressione parlata, perché sia nel suo equilibrio, non tolga nulla all'espressione mimica, e per ciò fare conviene come nel caso precedente, ove respingeste la colonna, abbassare la testa; talché se dite: *olà partite; partite vi dico* possiate usare la stessa contrattilità che usaste nel primo caso.

Ma onde conoscere come l'espressione della vista stia in equilibrio coll'impressione di questo senso. Immaginate di guardare attentamente un oggetto i di cui sguardi s'incontrano coi vo [p. 30] stri; ed ogni suo moto, sia ben'anco il vostro: l'esempio, potete prenderlo da due schermitori che si contrastano realmente la vita, l'occhio guida la punta della loro spada; ma essi non si guardano ferocemente che negli occhi, perché nessun moto può fare la punta della spada senza il moto delle loro pupille. Ogni loro attitudine è equilibrata; e gli occhi sono i regolatori dei loro movimenti. Tale è l'espressione attiva di quest'organo che accompagna mai sempre tutti gli atti intellettuali e fisici. Per darne un esempio dell'espressione mimica unita all'espressione parlata, state fermo sulla vostra base, e concentrate la forza vitale nell'organo della vista guardando nella distanza di dominare tutto un uomo e non più, cioè nella distanza di un triangolo equilatero, il cui vertice è nella vostra pupilla, e la base è nell'oggetto. Opponete a suoi movimenti i movimenti tutti del vostro corpo, ed a suoi sguardi i vostri sguardi con tanta forza di resistenza quanto è la potenza come per esempio⁹.

*Gli diritti occhi torse allora in biechi
Guardommi un poco, e poi chinò la testa:
Cadde con essa a par degli altri ciechi*

Alla parola *diritti* volgete la testa in senso opposto degli occhi talché alla parola *biechi* si trovassero in tale situazione:

[p. 31]

Fermatevi ingrottando le ciglie al *guardandomi un poco*. Dopo piccola pausa direte *e poi chinò la testa ec.*

⁹ Dante, *Inferno*: Canto. VI.

Senso della vista e del tatto: Volendo simulare la potenza della vista in contrasto di un'altra potenza di un che non solo guarda, ma minaccia e freme, si può scorgere declamando i seguenti versi nel seguente modo.

Ari. *Guardalo; egli si ferma*
Dritto e feroce sull'aperta; soglia
Guardalo; immoti in me tien gli occhi e freme.

Concentrata la forza vitale nell'organo della vista, guardando in un punto fiso e ferocemente, a cui corrisponda la contrazione di tutto il sistema, con le braccia stese all'ingiù, le spanne contratte l'attore senza rivolgersi facendo un piccol cenno colla mano, dica con voce bassa e contratta; *guardalo:* indi riscuotendo le fibre dica: *egli si ferma*, e dirizzando, senza muoversi dalla sua stazione della base, la colonna vertebrale soltanto, nella massima contrazione pronunzii: *dritto e feroce sull'aperta soglia*; le parole saranno stentate ed indicheranno lo stato contrattivo. In tale stato l'attore non può proseguire senza riprender fiato, l'aria però non s'intrometta per una forte inspirazione, ma respirando naturalmente. Il secondo *guardalo* prende un tuono più basso, e più vibrato. Le parole; *immoti in me tien gli occhi*, stiano nell'ultimo sforzo dell'espressione visuale, guardando fiso indi abbassando la testa e lasciando alla stessa dire [p. 32] zione le pupille, che è ciò che dicesi *guatare*. La parola *freme* non si può pronunziare senza prender respiro dovendo esser l'ultimo sforzo della espressione. Con un convellimento di tutto il sistema terminino le espressioni tutte di questi versi, che stanno sotto la potenza del tatto visuale. Terminato il periodo di questo stato fa d'uopo d'un riposo il quale solo può succedere disciogliendo la contrazione, e rimettendo intieramente il gesto in uno stato naturale. Il passaggio di questo stato ad un altro attivo e violento si enuncia con una nuova forte inspirazione con contrazione diversa, come vedremo in appresso. Intanto possiamo dire che in altro senso nella precedente operazione la contrattilità fu l'istessa che nel respingere quel tronco di colonna.

Senso dell'udito. Questo senso è passivo. Sembra che la natura abbia costruito quest'organo tutto inteso all'impressione, e per così dire senza una espressione sua propria. Purnullameno egli è che per suo mezzo possiamo conoscere l'armonia, e simulare i suoni tutti che abbiamo appreso e tutte le loro gradazioni. Per rendere questi suoni come hanno percosso il nostro udito, la contrattilità maggiore stia nel senso suddetto, l'organo vocale può rendere i tuoni tutti, ma con l'espressione di un uomo che ascolta e parla. Immaginatevi di trovarvi a notte ben alta ove regna a voi d'intorno un profondo silenzio, nell'esprimere questo stato d'animo la vostra voce sia grave e lenta, come il vostro gesto. Volendo declamare sotto la potenza dell'udito, per esempio i seguenti versi:

[p. 33]

Allor che tutte
Dormon le cose, ed io sol veglio e siedo
Al chiaror fioco di notturno lume.

L'occhio e la mano lentamente si girino d'intorno; la voce sommessa dinoti il silenzio; la testa si abbassi come per ascoltare sino che sia terminato il periodo della potenza dell'udito. Se una nuova impressione ci toglie da tale stato, la voce cambii di tuono, come per esempio in questo passaggio dall'udito alla vista:

Ecco il lume repente impallidirsi.

L'impressione, che cagiona sempre uno scuotimento in tutto il sistema più o meno violento il quale ci costringe ad una pronta inspirazione, qui porta la contrattilità nell'organo della vista, la voce cambia, e prende il tuono di uomo che parla nella sorpresa, ed ecco il tuono e il gesto appunto del verso suddetto.

Se poi una seconda impressione succede nell'organo istesso dell'udito, mentre quest'organo non è di già percosso da nessun suono o da un suono leggero, l'impressione cagiona sempre uno scuotimento nell'intero sistema; e quest'organo si rivolga al suono o vicino o lontano, o acuto o grave, e sia sempre l'espressione sotto questa potenza.

Ecco lo stato di un uomo che ascolta una voce tremenda e lontana:

La voce istessa, la sovrana voce,

[p. 34]

Questo verso è sotto la potenza dell'organo dell'udito. Indi con più intensità e perciò con voce più marcata e bassa, crescendo di espressione, sono le seguenti parole che cadono dopo l'espressione rammentativa, qual è:

*Che giovanetto mi chiamò più notti,
Quand'io oscuro, privato, e lungi tanto
Stava dal trono, e da ogni suo pensiero:*

Questi versi seguenti dico, terminato quasi in parentesi il periodo suddetto, sono sotto la potenza dell'udito:

*Or, da più notti, quella voce istessa
Fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona
In suon di tempestosa onda muggiante:
«Esci Saùl; esci Saulle.»*

Queste ultime parole devono esser porte dall'attore con quel tuono, e con quella intensità di voce, imitando quel eco con cui s'ascolta da lontano un uomo che grida e minaccia.

Spesso le impressioni fatte su i sensi dagli oggetti esterni, ci costringono al pianto, alla gioja, alla sorpresa, al terrore, allo spavento, sia che le sensazioni ci giungono per mezzo della vista, sia che ci giungono per mezzo dell'udito: questo passaggio di uno stato d'animo ad un altro, non può farsi senza una nuova inspirazione più o meno gagliarda a tenore dell'impressione: allora dall'espressione attiva si cade nella passiva, come per esempio nella tragedia istessa: *Saul*.

[p. 35]

Odi tu il canto di sinistri augelli?

Questo verso e il seguente sono sotto la potenza dell'udito, nel sottosegnato verso l'attore faccia rilevare l'armonia imitativa.

Lugubre un pianto sull'aer si spande,

Nel seguente verso la contrattilità dell'udito passa al cuore:

Che me percuote, e a lagrimàr mi sforza...

La mano che si stringe al petto, e la contrazione de muscoli del viso, dinotino la sensazione interna dolorosa di: *percuote*; e questa finta sensazione conduca ad abbassare di tuono la voce da simulare il pianto alle parole: *e a lagrimar mi sforza*.

Siccome tutte le impressioni sono nei sensi, e niente vi è nel nostro intelletto, che pria già non fu nei nostri sensi, così nel declamare, ogni finta impressione abbia una espressione equivalente nella potenza del senso a cui appartiene; talché nel fingere di ascoltare, di vedere, o di sentire, si prenda un gesto e un tuono di voce conforme a quello che abbiamo annunziato, che è quello che usiamo nella realtà delle cose. Importa poco se enunciamo quello che abbiamo provato noi, o esponiamo sentimenti altrui; poiché nel dire: *il tale ha pianto, ha sofferto, o ha goduto*, noi non riportiamo solo le parole, ma l'intensità di quel dato dolo [p. 36] re o piacere di cui è stato affetto. Il declamatore in tal caso conforma, atteggia la sua figura, il suo gesto, la voce, e i movimenti tutti della persona che rappresenta: *egli disse, egli fece; ed io rappresento ciò che ascoltai, ciò ch'egli disse, con tal tuono di voce, con tal gesto, e con tale forza*.

Quindi è che tutto può esser ridotto per ciò che riguarda l'espressione dei tuoni nell'ordine¹⁰ della potenza visuale, della potenza del tatto, e dell'udito, perché tutto ciò formasi nell'impressione de sensi, quindi tutto ciò costituisce l'espressione sentimentale attiva per chi declama. Quale effetto producono queste finte impressioni per simulare una reazione nell'espressione passiva, lo vedremo in appresso. Ci basta per ora distinguere queste impressioni, perché il distinguere un'impressione dall'altra è la prima e cardinale verità che ci conduce a concentrare il principio vitale ove essa avviene ed ove per farla creder vera nell'espressione tutti i movimenti del corpo devono corrispondere.

Or s'egli è vero che il principio vitale concentrato in un senso conforma l'organo della voce in un modo piuttosto che in un altro, si deduce che, parlando in tal caso, i tuoni della voce corrisponderanno all'azione mimica e lo sforzo fatto nelle estremità del corpo, come nelle mani o nelle braccia, prenderà tuoni più gravi, e tutto ciò che contrae le parti interne del [p. 37] tronco, tuoni più acuti; come per esempio si vedrà nel declamare i seguenti versi dell'*Aristodemo* del cavalier *Monti*:

.... Ari. *Così pur fosse!*
Ma mi conosci tu? Sai tu qual sangue
Dalle mani mi gronda?

L'espressione sentimentale di: *Così pur fosse!*, è l'espressione di un desiderio, quindi sotto la potenza della volontà passiva, come vedremo in appresso: in tale stato d'animo la contrattilità sia nel cuore, perché il cuore è quello che desidera, le fibre dell'organo vocale come le più vicine sieno contratte e ristrette, l'espressione darà un tuono acuto, contrario del tuono che dà l'espressione di respingere da noi un corpo.

Compiuto il periodo di questa esclamazione, l'espressione seguente: *ma mi conosci tu?* cambia di tuono, ecco l'ufficio dell'interjezione congiuntiva: *ma*; quella prima contrazione sia perciò sciolta, sia rimesso il gesto; ed una nuova ispirazione rimetta tutto il sistema sotto la potenza dell'espressione intellettuale: la contrattilità sia nelle avambraccia, e le parole: *ma mi conosci tu?* prendano una espressione di ragione, il di cui tuono è fermo, basso, ed aspro. *Sai tu qual sangue dalle mani mi gronda?* è un'espressione dell'istessa natura, cioè sotto la potenza istessa dell'intelletto, ma si abbassi tanto di tuono quanto dee crescere di forza; perché due o più proposizioni dell'istessa natura sono sempre di tal forza crescente.

¹⁰ Per ordine intendiamo il contrasto delle due forze.

[p. 38]

I versi seguenti sono sotto la *potenza della vista e del tatto*.

... *Hai tu veduto*
Spalancarsi i sepolcri, e dal profondo
Mandar gli spettri a rovesciarmi il trono?

Sia la forza vitale concentrata nell'organo della vista e nelle braccia: talché gli occhi accompagnino i movimenti tutti delle mani. Ambo le braccia, abbassandosi col tronco, facciano tal forza contrattiva, come di separare due corpi uniti, e descrivano così l'azione di: *spalancare*, a cui, il tuono di voce, per la suddetta ragione, corrisponderà; perché la forza impiegata nelle braccia conforma in tale stato relativo a questa operazione il sistema vocale. Rivolte poi le palme piegando innanzi ancor più la colonna vertebrale, come se dal terreno si sollevasse un corpo, s'innalzino nella loro contrazione col dirizzarsi tutto il tronco, e si avrà il giusto tuono di voce dell'espressione: *e dal profondo mandar gli spettri*. Gli occhi guardino in alto come realmente vedessero delle larve, che le mani indicano dalla parte sinistra alla parola *mandar*, e che si ritrovino alla parte destra, alla parola: *a rovesciarmi il trono*, movendole con tal forza come se con ambo le braccia percuotete un corpo; e voi avrete il giusto tuono dell'espressione: *a rovesciarmi*, mettendo egual forza all'ipomoclio di questa parola.

Terminato il periodo una nuova inspirazio [p. 39] ne rimetta i seguenti versi sotto la sola potenza del tatto:

A cacciarmi le mani entro le chiome,
E strappar la corona?

Senza muover le braccia dalla loro situazione, si porti la forza vitale nelle mani; si chiudano in questo stato contrattivo alla parola *a cacciarmi*; e con voce forzata, conseguenza della contrattilità nelle estremità, si compia il periodo alzando alcun poco le braccia alla parola *strappar*. I versi:

...*Hai tu sentita*
Tuonar d'intorno una tremenda voce
Che grida; mori, scellerato, mori?

Cangiano tuono, perché sono sotto la *potenza dell'udito*, però si rimetta intieramente il gesto abbassando le braccia e lasciandole ondegianti, l'aria entri respirando naturalmente ne' polmoni pel riposo; indi una nuova gagliarda inspirazione contragga le parti interne, e si faccia conoscere lo stato di un uomo che ascolta abbassando la testa e tendendo gli orecchi: l'organo della vista resta quasi inattivo, la bocca semi aperta, e l'espressione imiti il tuono che si è ascoltato.

Tutti questi tuoni, che sono il risultato dell'organo vocale contratto in ragion diretta dell'impressione immaginata ora in un senso ora in un altro, si riportano alle potenze dell'anima, cioè all'intelletto, alla volontà, alla memoria. Quindi [p. 40] è che tutto ciò che spetta all'intelletto, riducesi a questo: *Io sentii, io vidi, io ascoltai in questa distanza in tale intensità ed in tal senso quello che ora paleso: io paragono, io misuro io calcolo, io pondero, io scorgo tali relazioni in ciò che vidi, sentii, ed ascoltai; io giudico infine, io ragiono*. Or tutti i giudizi ed i raziocinii enunciati ad oggetto di persuadere e convincere, dimostrando con ragioni la verità a cui non v'è forza d'intelletto che possa resistere, chiamasi propriamente: *espressione intellettuale*, cioè l'espressione di un raziocinio. Noi possiamo dunque riguardare questa

espressione sotto la *potenza dell'intelletto*. Nell'enunciazione di questi atti intellettuali, l'oratore non fa, per ciò che riguarda il suo fisico, che la parte di un geometra, che dimostra sopra di un quadro il suo problema, con la differenza che questo quadro non esiste che nella sua mente, quindi la contrattilità è nell'organo della vista: considerato come un uomo che unisce, divide aggiunge, suddivide, riunisce insieme varii corpi e li dimostra, la contrattilità è allora nelle sue braccia; ed in ogni azione adoperando un gesto fermo e conveniente agli oggetti, palesa or con la voce la loro intensità, ora le loro relazioni, insino che perviene a dimostrarvi il suo assunto.

Il conte *Ranieri de' Calsabigi* assomiglia giustamente due attori in tragedia ed in dialogo, a due gladiatori che non lasciano cadere in fallo nessuno de' loro colpi; uno de' quali punto risponde con più vigore all'avversario.

La contrattilità nell'espressioni sotto la po [p. 41] senza intellettuale, è dunque nell'organo della vista, come l'organo dell'intelletto e dell'immaginazione, nell'organo vocale, nelle braccia, e spesso nel dito indice¹¹: la voce prende un tuono, fermo non istentato. Ecco un esempio dell'espressione intellettuale nel seguente discorso di *Abner* nel *Saul*: trag. di *Alfieri*.

Abner assume provare che *Davide* è il vero nemico di *Saul*; ed ecco in qual modo:

*Or, che in te stesso,
Appien tu sei, Saulle, al tuo pensiero,
Deh, tu richiama ogni passata cosa!
Ogni tumulto del tuo cor, nol vedi?
Dalla magion di que' profeti tanti
Di Rama egli esce.*

Prova ciò con dimostrazione di fatto, perlocchè dopo queste proposizioni la voce prende un tuono più fermo nel dire:

*A te chi ardiva primo
Dir, che diviso eri da Dio? l'audace,
Torbido, accorto, ambizioso vecchio,
Samuel sacerdote; a cui fean eco
Le sue ippocrite turbe. A te sul capo
Ei lampeggiar vedea con livid'occhio
Il regal serto, ch'ei credea già suo.
Già sul bianco suo crin posato quasi
Ei sel tenea, quand'ecco, alto concorde
Voler del popol d'Israello, al vento
Spersi ha suoi voti, e un re guerriero ha scelto.*

Ecco da questi fatti le conseguenze che ne deduce.

[p. 42]

*Questo, sol questo, è il tuo delitto. E quindi
D'appellarti cessò di Dio l'eletto,
Tosto che d'esser ligio a lui cessasti.
Da pria ciò solo a te sturbava il senno:*

¹¹ Manus minus arguta, digitis subsequens verba, non esprimens, brachium procerius projectum quasi quoddam telum orationis.

*Coll'ispirato suo parlar compieva
David poi l'opra. In armi egli era prode.
Nol niego io, no; ma servo appieno ei sempre
Di Samuele; e più all'altar, che al campo
Propenso assai: guerrier di braccio egli era,
Ma di cor sacerdote. Il ver dispoglia
D'ogni mentito fregio; il ver conosci.
Io del tuo sangue nasco; ogni tuo lustro
È d'Abner lustro: ma non può innalzarsi,
David, no mai, s'ei pria Saul non calca.*

Questo discorso riducesi a questo raziocinio: quelle cose che sono eguali ad una terza cosa sono eguali fra di loro, e viceversa.

Tutti i *Veggenti di Rama* sono tuoi nemici, *Samuele* è uno de' *Veggenti di Rama* dunque è tuo nemico: ma *David* anch'esso è uno de' *Veggenti*, dunque *David* è tuo nemico, e per tal ragione amico a *Samuele*; ed all'opposto. *Io del tuo sangue nasco* ec. dunque sono eguale a te, quindi nemico di *David* e di *Samuele*; perciò non t'invidio né ambisco il tuo trono. Ma *David*, essendo eguale a *Samuele*, ha le medesime mire di lui, e *Non può innalzarsi, David, no mai, se pria Saul non calca*.

Tutto ciò che appartiene alla potenza della volontà, prende un tuono di voce fermo ed un gesto eguale in ragione dell'intensa forza dell'oggetto che vogliamo a noi avvicinare o allontanare. Si vuole per istinto, per tendenze a noi ignote, e per ragioni note, che ci determinano [p. 44] a volere: questa ultima è la volontà attiva o sia libera di cui ragioniamo.

A questa potenza appartiene tutto ciò che è d' imperativo nel discorso, e quasi tutti i modi interrogativi. Per portare un esempio della fermezza del gesto e della voce delle espressioni, che sono sotto la potenza della volontà libera, riportiamo qui il modo imperativo con cui *Ciniro* nella *Mirra* di *Alfieri* vuole penetrare il segreto che tanto accora la figlia:

*È tempo,
Tempo ormai, sì di cangiar modi, o Mirra,
Disperate parole indarno muovi;
E disperati, e in un tremanti sguardi
Al suolo affiggi indarno ec.*

E dopo alcuni versi

*Io quindi,
Voglio, qual dee padre ingannato e offeso
Da te sapere (e ad ogni costo io 'l vo)
La cagion vera di sì orribil danno.*

Sotto la *potenza della memoria* sta l'*espressione rammentativa*. I pronti o men pronti giudizi, tutto ciò ch'è di dubitativo nel discorso, come: *forse, credo, mi pare, può essere, mi ricordo, non mi sovviene* ec: tutti i giudizi infine che non possono avere una certa e pronta idea di confronto; tutti i giudizi che si succedono per associazione d'idee, sono sotto questa incerta potenza. Ciò essendo come ricercate sono le idee di confronto, così benanco incerti e senza fermezza sieno i tuoni che l'enunciano, languido il gesto; e la mente preoccupata dipin [p. 44] ga nel viso la

doppia operazione, volgendo gli occhi intorno all'oggetto presente, e rivolgendo poi le pupille in alto, quasi ricercando un oggetto che lo assomiglia, come per esempio il declamare:

*Io non so chi tu sie, né per qual modo
Venuto sei qui giù.*

porta la medesima espressione ed il medesimo gesto di:

*Ond'ei levò le ciglia un poco in suso,
E disse, ec.*

In tutti i sogni, le visioni, le cose accadute da lungo tempo, di cui per sovvenirsi dee affaticarsi la memoria, prendasi questo tuono e questo gesto nella loro narrazione.

Quindi si è che *l'espressione intellettuale* propriamente detta, aver dee un tuono pronto e fermo.

L'espressione della volontà, che enuncia volizioni ancor più fermo.

L'espressione rammentativa ha un tuono incerto e vago, e siccome tutte le idee ci pervennero per via de' sensi, così prendiamo nella loro enunciazione l'attitudine di piegarci al senso su cui fecero l'impressione, e concentrando a quel senso la forza vitale, avrà l'espressione parlata e mimica il gesto proporzionato e il giusto tuono di voce, con cui palesiamo l'azione in noi avvenuta ora per allora sotto la potenza della vista, del tatto, e dell'udito. Per rischiarare tutto con un esempio, imprendete a declamare il seguente pezzo di *Oreste* trag. di *Alfieri* con quei [p. 45] tuoni che abbiamo indicati. Nulla importa che tali tuoni non sieno bene indicati, purché siano distinti, nelle bell'arti si cammina per gradi e non dee dappria tutto essere con precisione segnato.

Appartengono alla espressione della *potenza rammentativa* con tuono di voce vago e mal fermo i seguenti versi:

Pilade? ...oimè! Ove son io? ...Che dissì?

L'espressione seguente è sotto la *potenza della volontà*, che prende un tuono più fermo non di volizione, ma di desiderio.

*È ver, perdona,
Pilade amato;... io fuor di me;... Che vuoi!...*

Il *che*, congiunge l'espressione *della volontà all'espressione intellettuale*, cambia tuono, rendendolo più basso e più fermo nei seguenti versi.

Qual senno mai regger potea?... Quai moti?...

Sotto la *potenza della vista*

A una tal vista inaspettata!... Io 'l vedi

Sta sotto la *potenza della volontà attiva*, come di uomo che giura o assicura.

Sì, con quest'occhi io 'l vidi.

Sotto la *potenza della vista*, come di un uomo che vede e parla, e riferisce parlando tutti i movimenti dell'oggetto veduto e dell'impressione avuta, sono i seguenti versi:
[p. 46]

*Ergea la testa
Dal negro avello: il rabbuffato crine
Dal viso si togliea con mani scarne;
E sulle guance livide di morte,
Il pianto e il sangue ancor rappreso stava.*

Sotto la *potenza della espressione intellettuale*, cioè di un giudizio:

Né il vidi sol;

La congiunzione avverbiale: *che*, facendo cambiar tuono di voce ponga l'attore sotto la *potenza dell'udito* come di un uomo che ascolta, e parla.

*che per gli orecchi al core
Flebil mi giunse, e lamentevol voce,*

Sotto la *potenza rammentativa*:

Che in niente ancor mi suona.»

Stanno sotto la *potenza rammentativa*, come di un uomo che riporta i tuoni delle parole ascoltate, le seguenti frasi:

*O figlio imbelle,
Che più indugii a ferire? Adulto sei?
Il ferro hai cinto, e l'uccisor mio vive?
Oh rambogna!..*

È un'espressione passiva di cui parleremo appresso.
[p. 47]

Sotto la *potenza della volontà* come d'uomo che giura:

*Ei cadrà per me svenato
Sulla tua tomba: dell'iniquo sangue
Non serberà dentro sue vene stilla:
Tu il berrai tutto, ombra assetata; e tosto.*

Conosciuto che ogni espressione ha bisogno di esser distinta da un'altra, perché in realtà tutte le impressioni che ci pervengono per mezzo dei sensi destano in noi idee diverse, ed hanno nella reazione diversa espressione; ne resta ora conoscere qual è il mezzo più energico di unire ai tuoni della voce un gesto proporzionato a quella azione, o affezione che fingiamo di provare, da cui necessariamente derivano il bel gesto, il movimento equilibrato, e l'attitudine più eloquente e pittoresca.

[p. 48]

LEZIONE X.

Dell'Equilibrio dell'Espressione mimica tra l'uomo e gli oggetti che lo circondano, o sia dell'Eloquenza del gesto.

L'uomo nasce con la tendenza di mettere in equilibrio col creato, per quanto le sue forze fisiche e morali glielo permettono. L'equilibrio morale, ch'egli giammai non rinviene finché vive, formerebbe la sua felicità. L'equilibrio fisico, realmente agendo, è da lui rinvenuto quasi in ogni sua azione. Tutto è armonia nelle sue operazioni fisiche, massime nella sua gioventù e nello stato di salute, quando bene spesso nelle operazioni intellettuali è disordine, o confusione. Un maniaco, un pazzo cammina, agisce, gestisce con forza, conservando questo equilibrio fisico, mentre il suo morale è in pieno esquilibrio.

Voi non vedrete giammai un uomo combattuto da una passione violenta prendere una stazione mal ferma da rovesciare ad ogni piccolo urto, anzi tutto sta in ragione inversa: quando lo spirito è per tal causa più esaltato, il corpo prende la posizione più vantaggiosa: il suo camminare, il suo gestire, sono sempre in proporzione de' movimenti interni è vero, ma non già nel loro disordine, ma nel loro bilancio; cioè il corpo prende le attitudini più ferme e proprie da bilanciare i moti dell'animo; talché le sensazioni interne hanno un contrasto del corpo onde nasce l'*espressione passiva*; ed al contrario [p. 49] le impressioni esterne hanno un contrasto dalle forze interne, onde nasce l'*espressione attiva*. In entrambi i casi la forza è l'istessa, ma nell'azione agisce dal fuori al dentro, e nella reazione dal dentro al fuori. Tutti i gesti dell'espressione mimica riduconsi nel tirare un corpo a noi, o nel respingerlo da noi: nell'allontanarci o nell'avvicinarci ai corpi, ed essendo impediti da un'altra forza qualunque, restare immobili col nostro corpo, e dimostrare con la fisionomia il desiderio di avvicinarci, o di allontanarci da essi corpi.

Nel contrasto di desiderare, e non poter conseguire consiste la passione propriamente detta. Allora una forza ci dirige verso l'oggetto e un'altra ci trattiene: ecco donde nasce in quel uomo, combattuto da una violenta passione, quella contrazione per tutto il suo sistema muscolare, ecco l'origine de' suoi moti, delle sue attitudini e de' suoi gesti, or tardi, or violenti e contratti.

La principal cosa per rinvenire l'equilibrio della espressione mimica, è di rinvenire quella stazione più forte, e più opportuna per agire e reggere alle simulate impressioni, che ci vengono dagli oggetti esterni e dalle sensazioni interne. Poiché abbiam detto che noi non conosciamo le nostre forze fisiche, se non quando li mettiamo in contrasto colla forza de' corpi, che ci circondano; esaminiamo prima le principali direzioni in cui questi corpi agiscono su di noi, e noi su de' medesimi: è cosa evidente allora che dovendo noi usare la massima forza di resistenza incontro ad una forza contraria, dobbiamo necessaria [p. 50] mente prendere la stazione la più forte; e se è vero che nell'equilibrio consiste il bello, questi movimenti ed altitudini avranno mai sempre il carattere del medesimo.

Stazione eretta. La linea perpendicolare, che forma un angolo retto colla linea della terra, descrive l'equilibrio della vita dell'uomo, in cui non vi si regge per la sua debolezza quando è bambino, come non vi si sostiene quando è vecchio: nella stanchezza, nel riposo, nella malattia, ed infine nella morte che è l'esquilibrio totale delle sue forze vitali, egli prende una linea orizzontale e parallela alla terra, colla quale si confonde il suo corpo. Quindi è che in qualche modo si potrebbe giudicare delle sue forze, dal potere col suo corpo descriver questa linea perpendicolare più o meno perfetta, rimanendovi in essa più o minor tempo, or sopra l'una, ora sopra l'altra base di sostegno.

La stazione eretta è lo stato della stazione la più ordinaria: lo spazio che lasciano i piedi fra loro, più la superficie ch'essi ricoprono, formano la base di sostegno: la condizione di equilibrio di

questa stazione è che la verticale abbassata dal massimo centro di gravità, venga a cadere sopra uno dei punti della base di sostegno, ch'è lo stesso che dire, poggiando il corpo, o sia il tronco, sul piè dritto, il piede sinistro gli serva di un piccolo appoggio mobile.

Si sa dall'osservazione che la stazione ha la massima solidità, quando i due piedi, sono separati da uno spazio eguale colla lunghezza di uno dessi. Se s'ingrandisce lateralmente la base [p. 51] se di sostegno, allontanando i piedi, la stazione diviene più solida in questo senso, ma perde di solidità dal davanti indietro. Accade l'opposto quando si pone un piede in avanti, e l'altro indietro.

Quando più la base di sostegno è diminuita, tantomeno la stazione è solida, e tanto più ha bisogno di maggiori sforzi muscolari per esser mantenuta, come accade quando ci innalziamo sulla punta de' piedi.

Ciò essendo, ogni stazione mal basata toglierà all'azione tanto di vigoria, quanto è fuor del sito il nostro corpo per reggere all'urto di un altro corpo, o agire su di un corpo esistente o immaginato.

Il bel gesto nasce dunque dal bilanciare il nostro corpo con un altro corpo reale o ideato, di maniera che l'azione mimica, e l'azione parlata s'incontrino nel medesimo tempo, e il massimo della potenza della voce, stia in proporzione del gesto, e questi nella massima solidità della stazione.

L'uomo vivente agisce su i corpi in tutte le direzioni, ed in tutte le direzioni i corpi possono agire sovr'esso. L'uomo impiega volontariamente la sua potenza con tutta la sua machina, come nel sollevare o respingere un colpo pesante, o colla fisionomia, movendo i muscoli del viso, che servono ad esprimere certi atti intellettuali, le diverse disposizioni della mente, i desideri dell'istinto, e le passioni. Agisce colla voce chiamando a sé, o enunciando il suo volere, palesando infine tutti gli atti liberi della sua voce [p. 52] lontà, rinforzandola o rallentandola. Nella sua espressione attiva tutto in esso è coraggio e sicurezza; nella espressione passiva tutto è in esso contrasto: ma sì nell'uno che nell'altro caso, ei cerca nella realtà delle cose di prender sempre la stazione più vantaggiosa, onde impiegare la sua forza con gli oggetti che lo circondano o resistere ad una forza qualunque esterna. È mestieri dunque conoscer prima di tutto la sua solidità nella stazione eretta, nella stazione che descrive la vita, come detto abbiamo.

Perché si abbia una idea chiara dell'equilibrio di questa stazione, immaginate, o ponetevi sul capo un peso di piccol volume, ma grave. Tutta la vostra machina allora, deve necessariamente poggiar sopra una base a cui le linee tutte concorrono. Questa base, che forma la base di sostegno, sia egli il piede dritto o sinistro, è l'ipomoclio della stazione. I vostri occhi naturalmente guarderanno su di una linea orizzontale, parallela alla linea della terra. La linea faciale in cui *Camper* fa giustamente consistere la *Bellezza*, ch'era di norma ai scultori greci, come nella Venere di Medici, nell'Apollone di Belvedere e in tante altri capolavori, cade anch'essa perpendicolare alla linea della terra; la linea palatina vi sta orizzontalmente. Le vostre braccia pendono sulle cosce, o se volete, potete solo contrabilanciarle col centro di gravità, piegandone una sul petto, e l'altra sul dorso, o in altra guisa, ma sempre in bilancio. Questo è l'equilibrio della stazione eretta.

In questa stazione sta l'uomo nella massima resistenza alla colonna dell'aria, che lo preme, quindi questo è l'ordine suo, poiché l'aria è il principal corpo con cui contrasta. Ne' suoi varii movimenti egli non fa che occupare varii punti dello spazio, ed osservare questo equilibrio variando la base. E s'egli s'incurva si abbassa, si innalza sulle punte de' piedi; se tende le mani in alto, se muove il capo in varie direzioni, egli è sempre costretto a ciò fare dagli oggetti esterni, o mosso dalla sua volontà, e da suoi desiderii; ma ritorna dappoi nel suo centro vitale, cioè in questa linea perpendicolare alla linea della terra, come quell'arbusto che da un uomo tirato per

un ramo, è costretto a piegarsi in quella direzione, o dal vento curvato, ritorna dappoi nella sua direzione naturale, ove spiegar può la maggior forza¹².

Quindi dalle diverse pieghe che l'uomo prende, si potrebbe giudicare delle sue azioni necessarie e libere; dalla maggiore o minor contrazione delle fibre muscolari, si può divisare lo sforzo ch'egli fa, o la passione che soffre; l'*espres* [p. 54] *sione intellettuale* fa abbassare il capo, la *rammentativa* lo fa innalzare La *sentimentale* fa piegare il corpo al senso dove succede l'impressione.

Le affezioni dolorose e tristi, i desiderii violenti sono generalmente indicati dalle contrazioni del viso: le sopraciglia sono aggrottate, la bocca ristretta, le commessure portate in basso; al contrario nelle affezioni dolci e liete, nelle sensazioni piacevoli, ne' desiderii sodisfatti, l'aspetto si rasserena, le sopraciglia s'innalzano, le palpebre si scostano, gli angoli della bocca vengono tirati in alto, e fuori, cioè costituisce il sorriso.

Tutti i gesti si rapportano all'*espressione mimica attiva*, e alla *passiva*, cioè all'azion volontaria di un uomo sopra gli oggetti, e alla sua reazione.

Movimenti, attitudini, e gesti dell'espressione mimica attiva. I gesti, le attitudini, e i movimenti tutti di un uomo, che nella realtà delle cose l'abitudine e il lungo esercizio ha resi franchi, ed energici, nel caso simulato sogliono essere incerti, mal sicuri, timidi, e ristretti. L'uomo in tal caso suol essere nell'esquilibrio, simile a colui che camminando con sicurezza per un viale circondato d'alberi, di statue e di altri oggetti, vedrebbe d'ambo le parti sprofondarsi il terreno, e non rimanervi che la sola angusta via, ch'egli dovea percorrere; quest'uomo dico, moverebbe passi così incerti, e sì male equilibrati da cadere ad ogni istante; la sua voce sarebbe incerta e tremante, quantunque gli oggetti che lo circondavano non erano d'appoggio al suo fisico, ma immagini nella sua mente. In somigliante circostanza si troverebbe [p. 55] quell'incauto che, senza il soccorso di quest'arte, volesse avventurarsi a declamare innanzi ad una moltitudine. Egli dunque dee mettersi in tale posizione fantastica, come se gli oggetti immaginati, realmente esistessero, egli dee vederli, toccarli, lottare coi medesimi; e per questa lotta il reale punto d'appoggio, è il piano dove il suo corpo in realtà sussiste, sono l'aria ch'egli respira, e la sua forza vitale, come detto abbiamo.

Ecco la necessità per colui che declama di ridurre a corpi reali le immagini tutte, per cui agendo su d'essi, per mezzo della contrattilità potrà ottenere e gesto e tuono di voce proporzionati ed equilibrati a quella data azione. Ed in vero, se nella realtà delle cose, un tale racconta d'esser stato dal suo nemico provocato ed offeso per cui a dritto lo ha ucciso; voi lo vedrete prendere nel suo racconto le attitudini istesse, i movimenti, e la contrattilità di uno, che questa azione eseguisce. Come per esempio volendo declamare questo passo nell'*Oreste* di *Alfieri*,

*Ben sette e sette volte entro all'imbelle
Tremante cor fitto e rifitto ho il brando.
Pur non ho sazia la mia lunga sete.*

ove l'attore non immagini di afferrare con una mano un uomo a terra caduto, e con l'altra spingere per più fiate il braccio con forza contrattiva, non speri giammai la giusta *espressione parlata* di tali versi.

¹² Camper ha immaginato una linea verticale discendente dalla fronte al mento, e cadente perpendicolarmente sopra un'altra linea orizzontale tirata nella direzione della base del cranio. Egli ha chiamata la prima di queste linee faciale, la seconda linea palatina. Allorché l'angolo è assolutamente retto, e la linea che misura l'altezza della faccia perfettamente verticale, la testa ha la più bella forma possibile, ed è la più vicina a quel grado convenzionale di perfezione, che chiamasi il bello ideale. Così quanto quest'angolo è più acuto si allontana dal bello, come osservasi nelle scimmie ec.

La norma generale del gesto proporzionato [p. 56] sta nel contrasto equilibrato delle nostre forze, e l'oggetto su cui agiamo.

Per conoscere la condizione di equilibrio di tutti i nostri gesti, ci è d'uopo ricorrere a quel uomo, che nella stazione eretta della maggior solidità necessariamente non può fare alcun gesto e movimento, che non sia equilibrato col peso che egli sostiene. Tutta volta che un tale uomo si ferma sta con tutto il suo corpo sopra un piede, e quel piede a guisa di colonna è sottoposto perpendicolarmente alla fontanella della gola, talché la verticale abbassata dalla fontanella, vada a cadere sopra il collo del piede¹³. Quindi si è che la faccia di quell'uomo, stando immobile, è naturalmente rivolta laddove è dirizzato il piede, che forma la base di sostegno; e volendo un tal'uomo rivolgersi in direzione dell'altro piede gli è mestieri portare il centro di gravità sull'altra base. Questa è la condizione di equilibrio di tale gesto. In tale movimento il punto dove la verticale abbassata dalla fontanella è cadente fra le basi di sostegno eguali, cioè tra l'uno e l'altro piede, è la stazione men ferma; quindi una statua dipinta di prospetto, avrà tanto meno bellezza quanto meno si avvicina ad uno dei due punti di sostegno.

Dopo queste investigazioni si deduce che il moto del capo è tale che a fatica giammai l'uomo non si volta in alcuna parte, che sempre non abbia alcune parti dell'avanzo del corpo poste [p. 57] sotto di sé, dalle quali sia sostenuto sì grave membro; ovvero che non porga dall'altra parte opposta, come in una bilancia, alcun membro che corrisponda al peso. Perciò chiaramente si vede quando un uomo volesse sostenere, disteso il braccio, un peso con la mano sinistra; gli è mestieri portare il piè dritto alquanto indietro, e, fermato il piede sinistro, come fondamento o ipomoclio della bilancia, tutta l'altra parte del corpo sia controposta ad eguagliare il peso.

Or se togliete quel peso reale e volete tenere in tale contrazione il braccio, come se il peso da voi si sostiene tuttavia, la vostra figura sarà animata, come se realmente tale azione rappresentereste. Chi vi mira sarà costretto di confondere l'arte col vero, che è ciò che si cerca. Ecco detto tutto: mettetevi nelle varie posizioni di sostenere, di allontanare, o di avvicinare a voi questi corpi, e avrete ciò che dicesi gesto eloquente. Per ciò fare, siccome gli sforzi necessari alla stazione eretta vengono a terminare in ultimo luogo ai piedi, bisogna dunque che i piedi presentassero una stazione relativa allo sforzo che la macchina fa per sostenere il corpo dell'uomo, e il corpo finto o reale su cui l'uomo agisce.

Tutti i gesti serbino in somma questa legge, cioè che la forza di gravità del nostro corpo, sia controposta alla forza vitale, dove succede l'impressione, e questa stia in equilibrio coll'oggetto che la cagiona, sia finto, sia reale.

Se la solidità e la fortezza sono le caratte [p. 58] ristiche della *Bellezza* nelle rispettive umane azioni, si può dedurne che tutto ciò che ci sbilancia dal centro della linea descritta della vita, ha un gesto men solido, e perciò tanto più brutto quanto da questa sola linea si diparte. Né sarà del tutto inutile, ammessa questa teoria, discendere con pochi esempj alla pratica.

1. Facendo base del piè dritto nella stazione della maggior solidità, la parte sinistra rimanga tutta mobile, e si agisca col braccio sinistro.
2. Che ove il capo si abbassi, o si levi come per guardare in alto, la base di sostegno si allarghi dal dinanzi in dietro.
3. Che ogni gesto o movimento degli occhi può lasciare immobile il nostro corpo, e le sue estremità, ma nessuna parte del nostro corpo si può muovere senza un moto degli occhi, che spesso l'accompagna.
4. Che il cerchio orizzontale descritto dalla sinistra o dalla destra mano, sia accompagnato dal cerchio visuale.

¹³ Di questa verità il primo ritrovatore, seguendo orme naturali, ne fu l'antico *Policleto*.

5. Che il cerchio verticale descritto dalla sinistra o dalla destra mano, stando l'uomo nella stazione della massima solidità, si unisca col cerchio visuale nel punto ove la mano si ferma, che deve essere nella direzione del piede mobile.

6. Che il centro di gravità, volendo agire col braccio dritto, passi nella base di appoggio del piè sinistro.

7. Che volendo alzare la mano in alto da sorpassare la testa, tanto più si allarghi la base [p. 59] se d'appoggio quanto più in alto si vuol levare la destra o la sinistra mano.

8. Volendo alzare in alto, o abbassare a terra ambo le braccia, la base di appoggio si allarghi d'innanzi in dietro, ma si restringa nei lati.

Tutte queste posizioni partono dal principio stabilito, perché solo in tale stazione, noi possiamo usare la maggior forza tirando a noi o respingendo un corpo, posto nelle varie direzioni, talché chi declamare volesse questi versi:

*Ah meco fosse l'invincibil destra
Di Dio possente!*

egli ha bisogno della stazione ottava, come colui che desidera dall'alto al basso attirare un corpo della massima indensità di forza, ed in tal guisa di chi volesse declamare:

*Apriti, o terra!
Vivo m'inghiotti! ec.*

ambo le mani sieno rivolte all'oggetto, ma nel primo caso, il piede portato indietro faccia colonna al tronco, in questo secondo caso il piede d'innanzi faccia lo stesso ufficio.

Infine perché abbiamo ridotto che l'impressione sui corpi immaginati debba essere eguale all'impressione, che facciamo sopra i reali, così possiamo concludere che il gesto sta in ragion diretta del corpo che emovere vogliamo; che ove si tratta di muovere un grande oggetto, si agisca con ambo le braccia e che, la base sosten [p. 60] ga tutto il corpo nel modo più vantaggioso in qualunque direzione l'oggetto sia posto. Che ove la necessità non lo richiede, si agisca con un braccio, qualora un solo braccio basta: e che si indichi cogli occhi l'oggetto se è di lieve momento.

Ci basta conoscere, che ogni piccola azione, che si fa da noi con fatica, quando in proporzione della nostra forza naturale, o di una minore simulata, (come nel sostenere le parti di un vecchio) porta un gesto scomposto, e sproporzionato, che vien sofferto con pena da colui che ci guarda: e un gesto ridicolo all'incontro porta quella simulata azione languida e snervata, che meritava un movimento celere, o uno sforzo maggiore di tutto il sistema. Che tutto ciò che da noi si fa con forza proporzionata al corpo che moviamo, ha un gesto aggiustato, che diletta lo spettatore; che finalmente ciò che da noi si fa nel perfetto equilibrio, e nel massimo breve tempo, sorprende, e desta l'idea del bello e del sublime.

Tutto ciò che appartiene all'*espressione fisico-mimica attiva*, riducesi a rinvenire un punto di sostegno il più solido, per potere agire sopra all'impressione di un corpo immaginato sia fisico, sia morale ridotto a un corpo fisico, o riagire sopra una simulata sensazione interna. Or ci conviene parlare del modo con cui possiamo simulare l'impressione de' corpi, o sia dell'*Espressione mimica passiva*.

[p. 61]

LEZIONE XI.

*Dell'Espressione sentimentale, del suo linguaggio d'azione, e del tuono di voce in generale
ch'essa prende nel linguaggio parlato.*

L'espressione sentimentale non è che una modificazione *dell'espressione intellettuale*, poiché abbiám detto che *l'espressione intellettuale* è l'espressione del giudizio, si deduce che, qualora questo giudizio enunciato, indica *patimento, volontà, ricordanza* e non già un puro raziocinio; noi lo chiamiamo espressione sentimentale, per esprimere qualunque giudizio fa d'uopo che preceda l'atto intellettuale del confronto di due idee e del segno di affermazione: *l'espressione sentimentale* modifica l'enunciazione sudetta, la intensità di queste idee, e lo stato dell'animo per mezzo del tuono della voce, e della violenza o lentezza del gesto.

Quindi è che tutti i giudizi, che sono atti necessari della nostra sensibilità, cagionati da oggetti esterni, come un dolore o un piacere fisico, e che tutte le affezioni dell'anima, come i sentimenti di contentezza, o di tristezza, di confidenza o di scoraggiamento, di forza o di debolezza, di attività e di languore, di calma o di agitazione, nel loro enunciamento prendono la modificazione *dell'espressione sentimentale*.

Tutta la differenza che esiste fra queste *espressioni*, riducesi in questo, che *l'espressione sentimentale* enuncia un giudizio con un grado maggiore o minore di energia e di vivezza, essendo [p. 62] allora animati da una passione, o mossi da un attuale sensazione, e *l'espressione intellettuale* quando siamo in tranquillità di animo, mossi dalla sola ragione, poiché qualora questa tranquilla ragione e fermezza d'animo parteggia col forte desiderio di far credere ciò che noi diciamo, diviene *espressione sentimentale*, ossia *espression mimica e parlata passiva*.

STATO I. - *Modo generale d'imitare l'espressione sentimentale, allorché i nostri giudizi sono atti necessari della nostra sensibilità cagionati da oggetti esterni.*

Nel ragionare di questo primo stato è da riflettere che ogni impressione esterna produce su noi ciò che chiamasi *sorpresa*, la quale è l'effetto d'una impressione ricevuta, cioè l'urto di un corpo qualunque su di noi, per cui istantaneamente ci scuotiamo. Il moto naturale è quello di mettere in equilibrio il nostro corpo fermandoci sulla base e di introdurre con rapida *inspirazione*¹⁴ una tanta quantità d'aria nei polmoni, quanto maggiore è l'urto, solo mezzo che in noi risveglia la forza motrice per la reazione; quest'atto è violento in proporzione dell'impressione che riceviamo realmente, o che crediamo di ricevere, che è lo stesso.

In questo primiero stato l'anima è passiva, [p. 63] e il senso per mezzo di cui riceviamo l'impressione è attivo.

Tutto il meccanismo del porgere con verisomiglianza ciò che declamiamo, sotto la *potenza dell'espressione passiva* dipende 1. dal sapere imitare questo necessario ed involontario moto unitamente a questa gagliarda *inspirazione*, che sveglia la forza motrice, senza la quale non vi può essere declamazione: 2. del sapere disporre per mezzo dell'espiazione l'organo della voce in modo da fingere il giusto grado dell'intensità della sensazione ricevuta, allorché pronunciamo le parole: 3. conformare il *linguaggio d'azione* che serva di ajuto e di supplimento all'idee non espresse per mezzo del *linguaggio parlato*.

Caratteri reali di questo primo stato.

¹⁴ L'inspirazione succede quando i polmoni alzandosi ricevono l'aria esterna. L'espiazione succede quando i polmoni si abbassano e cacciano l'aria: in questo caso della sorpresa l'inspirazione è un moto naturale indipendente dalla nostra volontà, non così può dirsi dell'espiazione.

I caratteri di questo primo stato allorché realmente sentiamo sono i seguenti.

1. Un moto involontario che machinalmente e senza nostra intelligenza rimette in equilibrio il nostro corpo, fermandolo perciò sulle basi, come detto abbiamo.
2. Una contemporanea e rapida *inspirazione*, che lascia per qualche istante la bocca aperta.
3. Una immobilità quindi in tutto il corpo, ed una tensione di tutte le fibre muscolari.
4. Una vigilanza de' sensi tutti, come sarebbe spalancar gli occhi, tender le mani, ec.
5. Un rumor sordo di voce, che nasce formato dall'*inspirazione*, ma non già dall'*espirazione*.

[p. 64]

6. Un scolorarci in viso, poichè tutto il sangue rapidamente trascorre al cuore, che batte con violenza per aver più forza alla reazione.

Esercizio per simulare questo primo stato.

L'imitazione, perché prenda il colore della verità, non si perfeziona che per mezzo di replicati atti, colla pazienza de' maestri, e col solo forte volere de' discepoli.

Or in questo esercizio giova immaginare come se fossimo scossi realmente da un corpo, come se realmente uno corresse a ferirci ec.: analizzare le nostre diverse posizioni, e prendere le mosse le più energiche e le più vere, (le quali sono sempre le più forti) nelle varie situazioni del nostro corpo, bandire i movimenti sconci, che come detto abbiamo nell'*eloquenza del gesto* sono i più deboli, e replicare quest'atto sino a tanto che abbia i caratteri tutti di sopra accennati¹⁵.

[p. 65]

Stato.II. - Dell'espressione sentimentale, e dell'espirazione.

Non è così rapida la luce nel percorrere un piccolo spazio, come pronto è il giudizio a succedere a questa impressione, questo giudizio è necessario, ed è quello dell'accorgimento di una viva sensazione; l'espressione di questo giudizio suol esser breve e pronta, come il giudizio istesso per cui ci serviamo delle proposizioni ellittiche. Un *interjezione* suole esprimere questo doloroso stato dell'animo. Questa proposizione, che suole quasi sempre essere l'*interjezione*: *Ah!* si pronunzia con un grido, così violento ed acuto, quanto è intenso il dolore che sentiamo, o che crediamo dover sentire. E la ragione si è, che in questo stato tutte le fibre si restringono per offrire maggior resistenza, e minor volume col nostro corpo ad un male che ci sorprende.

Questo grido doloroso ha un accento inimitabile, che invano lo studio e l'arte può giungere perfettamente ad imitare¹⁶; perché in questa contrazione istantanea dell'intero sistema; la natura mette in opera forza sì grande, e sì proporzionata, di cui non può essere capace l'uomo simulatore, quantunque il più esperto.

[p. 66]

Caratteri di questo secondo stato.

¹⁵ Ci giova portare in esempio ciò che dicesi esser intervenuto ad uno de' più valenti attori italiani nel declamare la parte del Saul nella tragedia di questo nome del Conte Alfieri, e il celebre autore; vedendo quest'ultimo essere dall'attore mal simulato lo stato, di cui ragionato abbiamo, nell'atto 5 scena III. e non potendo con l'efficacia di varie ragioni coinvolgerlo del rapido e necessario passaggio di una sensazione all'altra, all'ultime parole. Ei gronda di fresco sangue il sangue mio si beve: in uno de' così detti concerti, va per dietro inosservato, e lo tira fortemente per la chioma; l'inspirazione necessaria di quella non attesa impressione cambiò lo stato dell'animo per emettere il grido doloroso ed acuto di: *Ah! Chi da tergo ec. ch'era ciò che si cercava, e quindi fu egregiamente imitato.*

¹⁶ Questa differenza tra la realtà delle cose e l'arte si trova dappertutto, poichè in caso diverso l'arte e la realtà, si confonderebbero all'intelligenza istessa. dell'artefice, e che ne avverrebbe allora? La pazzia.

Tutte le fibre muscolari, che furono costretti ad una tensione, in questa seconda immediata azione, si restringono vieppiù; il corpo per consenso si piega a quel punto in cui avvenne l'impressione, se essa è dolorosa ne succedono:

Un aggruppamento delle fibre del nerbo faciale; un moto contrattivo in tutti i muscoli flessori: le mani già tese si chiudono: le braccia si restringono al corpo, e spesso alla parte dove è accaduta l'impressione. Questi sono i movimenti dell'istinto; per cui non solo nei colpi che percuotono il nostro fisico ci atteggiamento in tal guisa, ma ben'anco nelle impressioni morali; così alla nuova di qualche grave disavventura portiamo le mani al cuore, e alla vista di un oggetto, che ci desta ribrezzo o terrore, volgiamo altrove lo sguardo, o copriamo gli occhi con ambo le palme.

In questo stato violento e doloroso, l'anima resa attiva impera a tutte le sue forze vitali ad accorrere ove succede la gagliarda impressione; se l'urto è soffribile, dopo un momentaneo sforzo, la machina seguita a riagire; se è insoffribile, il principio vitale, concentrato ov'è il maggior stimolo, abbandona in gran parte le altre parti del corpo, per cui succede un rilasciamento, donde nasce ciò che dicesi svenimento.

Se poi l'impressione, sia fisica sia morale, cagiona piacere, succede tutto il contrario; e tut [p. 67] te le parti si dilatano nella loro sicurezza, quasi per godere.

Esercizio, onde imitare questo secondo stato.

Onde imitare una espressione dolorosa, ne giova immaginare una atroce puntura; un tratto di luce, che ci abbagli la vista; un tuono che ci desta violentemente; un ferro rovente che ci abbruci, un freddo che assideri tutte le parti del corpo, prendere all'istante la stazione più vantaggiosa ed equilibrata, e riagire su tali impressioni: con questo esercizio, ridotta la simulazione a sembrar verità, avrete tutta la serie *dell'impressione*, e *dell'espressione mimica passiva*, cioè l'espressione di tutte le affezioni che ci cagionano gli oggetti esterni. Le sensazioni interne cagionano un di presso lo stesso effetto, che si palesa per tutto il sistema.

E poiché nessuna di queste impressioni realmente esiste, la finzione per esser creduta verità, deve esser calcolata dall'intelligenza dell'attore per quella intensità con cui può agire un oggetto esterno su di noi, e palesata per mezzo della *inspirazione*. *L'inspirazione*, più o meno gagliarda, è il solo generale mezzo, che indica i gradi della impressione: *L'espiazione* ne indica poi le qualità, poiché, rimanendo tutto il nostro corpo conformato in una guisa piuttosto che in un'altra, l'aria intromessa vien spinta con quella forza di cui siamo capaci; sicché volendo pronunciare in tale stato delle parole, esse prenderanno quel tuono di cui l'organo vocale è suscettibile. Quindi [p. 68] lo stringimento di tutte le parti, prodotto dalle sensazioni dolorose, farà emettere de' tuoni acuti, e 'l rilasciamento, prodotto dalle sensazioni piacevoli, de' tuoni gravi.

Affetti. Gli affetti non sono che moti dell'animo, più o meno violenti, più o meno lenti, assiderati, e languidi in relazione che l'impressione interne, o esterne modificano il nostro fisico.

Egli è impossibil cosa che le esterne modificazioni del corpo, simulando, sieno una conseguenza dello stato dell'animo, come da molti si è creduto; e chi può comandare all'animo di sentire ciò che egli non prova realmente? Ma è facil cosa per noi, modificando l'esterno volontariamente in una o in altra figura, con queste esterne modificazioni del corpo, di far creder vero il patimento o il godimento dell'anima.

Tutto ciò che può succedere nel nostro fisico, riducesi ad una contrazione delle fibre muscolari, ad un allargamento, ad un assideramento, ad un languore.

Or poiché quelle affezioni tutte, che sono necessarie nel caso reale, e volontarie nel caso finto, non si possono simulare, che fingendo dei moti col nostro corpo, ed atteggiandoci come se l'interno provasse tali affezioni; così la finzione di provare un freddo fisico, cosa facile ad

imitarsi, può idoneamente simulare lo stato delle passioni deprimenti; come fingendo di provare un caldo fisico, si può simulare lo stato delle passioni eccitanti.

[p. 69]

Il mezzo più sicuro per trovare l'equilibrio dell'*espressione mimica attiva*, si fu di concentrare la nostra forza a quel senso attivo, o riattivo su de' corpi finti; e per mezzo di tale contrattilità di far creder vera l'esistenza, e la gravità di tai corpi, *nell'espressione passiva*, ci sembra facil modo quello di simulare d'esser tocco il nostro corpo da colpi che lo conquassano, o di essere assiderato, o eccitato per freddo o caldo fisico: è per noi indifferente il dire: *io sento freddo*, o *io ho compassione*, purché si abbia lo stesso effetto che cagionano le passioni morali purché si otterranno e gesto e voce consimile a tali affezioni¹⁷.

Ed in vero le parole *timore, o tremore, orrore, terrore, spavento, ribrezzo, brivido*, non enunciano che i diversi gradi di quella affezione fredda delle passioni deprimenti.

Il timore abbassa, al pari di un intenso freddo, e può annientare le forze muscolari e motrici, la gioia, la speranza, i sentimenti coraggiosi [p. 70] decuplano gli effetti: la colera li può accrescere in qualche maniera indefinitamente.

Per ricorrere a principii sicuri, onde avere una norma d'imitare questi affetti, e d'uopo stabilire, che il *furore maniaco* occupi l'ultimo grado fra le passioni di sangue caldo, incominciando dal *risentimento*: lo *sdegno*, la *collera*, l'*ira*, ec. sono fra questi. La *compassione*, la *pietà*, la *misericordia*, sono fra le passioni deprimenti, che si simulano come se il nostro corpo sentisse freddo. E per cominciare dalla *compassione*, immaginate che dallo stato indifferente e naturale del vostro fisico, passate gradatamente allo stato di assideramento; quindi nasce un'immobilità nel vostro corpo, quindi il gesto è lento, la voce languida, bassa, ma acuta, che annunzia lo stato della sorpresa di tal fatta. Questi sono i movimenti di uno che sente compassione, sentimento, che si risveglia in noi, e da noi e si comunica per mezzo di tal moto lento, sia per l'udito, sia per la vista. Or questo affanno che si prova per altri, è un moto comunicato; ma se questa compassione si prova per noi stessi, fa d'uopo simulare un'intensità di freddo maggiore; questa simulazione ci conduce a rappresentare il *timore*, il *raccapriccio*, il *ribrezzo*, lo *spavento*; allora il tremito sarà maggiore, e la voce, e il gesto seguono questo movimento. Nell'ultimo grado ci rende stupidi ed impossibilitati ad ogni specie di moto; tale carattere abbia il dolore violento: questo ultimo caso, s'assomiglia all'assopimento [p. 71] di quegl'infelici, che nelle regioni gelate, avendo opposto all'azione del gelo tutte le loro forze, quando il calorico comincia ad abbandonarli, un sonno insidiatore li costringe alla calma, dalla quale passano al sonno eterno.

Queste affezioni, che gradatamente ci conducono ad una dolorosa sensazione, restringono le parti interne, e producono il pianto, il quale non può costringere mai l'organo vocale ad una tensione, ma lo rende del tutto rilasciato, e senza energia; la respirazione è interrotta; le parole non serbano la loro forza, esse allora sono nella loro vera passiva espressione: le parole fino all'accento, vengono pronunciate lentamente, la sillaba o le sillabe, che le chiudono, si formano più nel palato che nella laringe. Questa espressione si può chiamare *spenta* o *smorzata*. L'arte

¹⁷ A chi volesse indagare la ragione di una tale convenienza del morale sul ficio, e del fisico sul morale, gli potrebbe servir di guida i seguenti versi:

È nell'animo poi certo altro caldo
Ch'ei piglia nello sdegno, allorché ferve,
E che per gli occhi torvi incendio spira:
V'è del freddo timor compagna eterna
Molt'aura sparsa, atta a produrre a tempo
L'orror di morte, e a concitar le membra:
Ed evvi ancor quel placido, e quieto
Stato dell'aria, che dall'uom si gode

Nel cor tranquillo, e nel sereno volto.

consiste di rendere sensibile all'orecchio nella loro lentezza le sillabe tutte. Ciò forma una grave difficoltà agli attori; per cui vediamo che la pantomimica si esercita da essi con più successo, e più volentieri nelle passioni violente ed eccitanti, che nelle passioni deprimenti. Il destare il pianto, la sorpresa, il terrore, il timore non per l'azione drammatica, ma per l'espressione del dialogo, è cosa la più ardua, la più difficile.

L'eccesso della collera ha una espressione *spenta e smorzata*, ma per diversa cagione; il sistema muscolare facendo tutto lo sforzo per agire sopra un corpo, e spingendo con violenza l'aria, ne viene esaurita, talché l'ultime parole escono appannate; facil cosa è simulare questo stato, ma sempre con arte e con parsimonia, ri [p. 72] flettendo che non consegue mai il suo fine proposto colui, che non si fa intendere.

Lo stato dell'animo ha i suoi periodi siccome il nostro fisico; sì l'uno che l'altro passa dal freddo al caldo, da questo a quello: così lo stato dell'animo passando dalla *compassione* allo *sdegno*, dallo *sdegno* alla *misericordia*, vi passi non per salti, ma sempre per gradi.

Ogni periodo è il composto di una o molte proposizioni, e per declamare bene il periodo dell'*espressione intellettuale*, e della *sentimentale* vi s'impieghi una forza crescente; e la contrattilità de' muscoli flessori ed estensori, si concentri al gestire nelle braccia, e nella base di sostegno; come di un uomo, che con una o con ambo le mani squassi una trave piantata in terra, che oppone grave resistenza alle forze del medesimo.

Come volendo un attore declamare i giù notati versi dell'*Oreste* di *Alfieri*, segua la generale forza segnata.

Ei cadrà, *per me*, svenàto
Sulla tua tomba;

Cresce di forza:

dell'iniquo sangue
Non serberà, *dentro sue vene*, stilla.

Cresce ancor più:

Tu, il berrai tùtto, *ombra assetata*,

Crescente ancor più

...e tòsto

[p. 73]

I tuoni sieno quali li abbiamo assegnati abbassandoli nelle parole scritte in corsivo, per le ragioni già dette nella teoria di quest'arte, le accentate indicano il punto dove appoggiarsi dee la voce; che ove la voce per essere troppo alta non possa giungere a compire un periodo con questa legge, ne' varii membri si abbassi di tuono in cui possiamo spiegar maggior forza, prendendo le pause a tal uopo.

L'*espressione rammentativa* segue una ragione inversa.

Non v'è scrittore, che con più o meno precisione non descriva questo stato dell'animo; ma non si stia sempre al materiale delle parole onde conoscerlo e calcolarlo; e si ricorra all'idea motrice dell'azione. Ecco un esempio, della *passione esaltante* le forze vitali, nello stato d'animo dello

Spettro comparso ad *Aristodemo*¹⁸. L'idea motrice del discorso è di rappresentare una figlia uccisa, apparsa al parricida, rinfacciandogli la di lui atrocità. La narrazione fatta dell'istesso *Aristodemo* di questo *Spettro* è la seguente:

Mi riguarda *fiso*
Ed immobile stassi, e non fa mòtto:
Poi *dal viso togliendosi le chiome*
E piovendone sangue, apre la vèste,
E *squarciato*, mi addita, utèro e sèno
Di nèra tabe ancòr stillante e brutto;
Io lo respìngo, ed ei più fèro incalza,
E, *col petto*, mi prème, e *colle braccia*.

[p. 74]

Tutte queste azioni non possono essere alcerto effetto di un animo tranquillo; e mal si avviserebbe quell'attore, che porgesse: *mi guarda fiso*, come riportando l'azione di tale che guardi con attenzione soltanto; ma a quest'idea deve aggiungere la ferocia di quello sguardo: però a questa espressione, che sta sotto la *potenza della vista* coll'espressione mimica si unisca l'azione di: *ferocemente*.

La seconda proposizione, ch'è sotto la *potenza del tatto*, accresce di forza: *ed immobile stassi*. L'altra sotto la *potenza dell'udito*, è ancor più crescente; ma serbando la sua natura, cioè quella di un tuono basso indicante un profondo silenzio: *e non fa motto*.

Seguiti l'attore a descrivere questo stato dell'animo con più violenza nelle parole del secondo periodo:

Pòì *dal viso togliendosi le chiome*,
E piovendone sangue; apre la vèste
E, *squarciato*, mi addita utèro e sèno.
Di nera tabe ancor stillante, e brutto.

L'espressione sempre crescente è sotto la *potenza del tatto*: la contrattilità è nelle braccia e nelle mani, come d'uomo, che nell'ira diparte i capelli discendenti a rovescio dal volto, stringendone i pugni, per cui, e *piovendone sangue*: questa forza contrattiva, cresce ancor più nelle parole: apre la veste.

[p. 75]

E *squarciato* mi addita utèro e sèno
Di nera tabe ancor stillante e brutto.

Fin qui l'attore fa la parte dello *spettro* con la forza indicata, cambiando figura e stazione, rappresenta se stesso, opponendo una forza eguale e contraria nelle parole: *Io lo respingo* ec. perochè, come detto abbiamo, non solo debbonsi riportare le parole, ma i movimenti, e la forza con cui avvengono le azioni.

Figura. I Retori allorché parlano delle *figure*, (intendo di quelle che toccano i sentimenti dell'animo,) insegnano precisamente che in ogni discorso, composto di tali figure, chi declama si atteggi in tale o in tale altra maniera, ch'esse indicano; per esempio l'*Ironia* componga il volto di

¹⁸ Tragedia di Monti.

chi declama ad un riso sardonico. La *Narrazione*, l'*Apostrofe*, l'*Iperbole*, la *Simulazione* ec. hanno un atteggiamento loro proprio. Tutte queste *figure* di non poco giovamento esser possono a chi declama. La *figura* secondo il maestro del parlar sublime, è difenita *argumentum vestum affectu*¹⁹.

[p. 76]

L'imitare queste *figure*, o sia l'atteggiarsi in uno o in un altro modo, forma un pendio sì nel fisico, che nel morale, da cui deriva ciò che dicesi *carattere*. Un uomo satirico si serve spesso dell'*Ironia*, ed un uomo ampolloso dell'*Iperbole*.

Della forza di ogni espressione. Sarebbe superfluo di trattenerci più a lungo a determinare la singolar forza di ogni *espressione mimica*, e *parlata*, avendo detto che l'*espressione* è il contrario dell'*impressioni*. Or sia l'*impressione* di dieci gradi d'intensità, dieci gradi di forza abbia l'*espressione*. Noi abbiamo finora dimostrato quali sono i mezzi per simulare queste *impressioni*; ma non è del tutto fuor di luogo di parlare particolarmente dell'*immaginazione*.

Dell'Immaginazione. L'unico mezzo e il solo a ben declamare, fondasi nell'immaginare de' corpi che agiscono su noi, e noi su d'essi; abbiamo dimostrato che questa finzione è facile; perché è in nostro potere contrarre, modificare le parti del nostro corpo, come se urtati fossero dai corpi reali: or, adottando i mezzi da noi assegnati, l'immaginazione può calcolare, e dare una forza corrispondente e proporzionata ai medesimi, porli nella vicinanza, o nella distanza conveniente, e rappresentarli sì al vivo come se realmente esistessero. L'immaginazione dunque è l'anima di quest'arte, essa è la norma, è la rego [p. 77] latrice del tempo, che passa tra un'azione e un'altra, essa è la generatrice del linguaggio di azione, ossia dell'*espression mimica*.

Purnullameno questa immaginazione non è sì difficile a risvegliarsi, ed agire in noi come in colui che compone, essa si desta e si appoggia alle segnate immagini del compimento, che a declamare imprendiamo; essa non fa che aggiungere poche cose alle inventate; e potrebbe a dirritto senso chiamarsi piuttosto un calcolo, che una ispirazione della fantasia. Eccone un esempio.

Guardai nel viso Telamòn, né feci
Motto, ma calma simulando e preso
Da profondo furor, venni alla figlia.
Abbandonata la trovai sul letto
Che pallida scomposta ed agitata
In languido letargo avea sopiti
Gli occhi dal lungo lagrimar già stanchi
Ah! Gonippo, qual furia non avria
Quella vsta commosso?

L'espression parlata palesa esattamente *l'espression mimica*. *L'espression mimica* è sotto la *potenza della vista* ne' primi versi, e la *figura* e la *dissimulazione*: quindi primeggi *l'espression mimica* alla *parlata*; le parole sieno pronunciate in tuono grave e trascurato, ma il linguaggio d'azione sia vibrato. *E preso da profondo furor*, è una *espressione sentimentale*, che appartiene alle *passioni esaltanti*; ma depressa *dalla simulazione*; e siccome lo stato dell'animo non si può celare intieramente, e gli occhi ne sono gl'interpreti, così: *guardai nel viso* [p. 78] a *Telamon*,

¹⁹ La figura dee variarsi come spesso abbiamo detto e destinto con le espressioni, intellettuale, rammentativa e sentimentale; e queste in altre ancora come dicono i Retori. Non potrebbesi tollerare sul palco sempre un attore, e questo attore sempre di un sembiante, o che sempre narrasse (e il narrare è una figura); sempre gridasse, (e il gridare n'è un'altra), sempre ridesse, (e il ridere è un'altra). La natura è varia ed: omnis motus animi suum quendam a natura habet vultum, et sonum et gestum totumque corporis hominis, et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. Cic. lib. III. *de Orat*.

corrisponda alla ferocia d'un animo: preso da profondo furor. L'immaginazione aggiunga le idee di un tal uomo, che si sottrae dalla vista importuna di coloro con quali dissimula, per correre a dar sfogo alla sua vendetta. *Venni alla figlia*: la vibrazione delle parole e del gesto, indichino la celerità di uno che corre nel suo furore.

Eccolo alla stanza, volgere ferocemente lo sguardo, fermarlo sul letto ove giace la misera, ristarsi e contemplarne lo stato rapidamente. Il linguaggio di azione descriva questi giudizi e l'impressione, che getta l'animo dello stato della *passione esaltante* alla *passione deprimente* della compassione, con cui enuncia l'espressione di:

Abbandonata la trovai *sul letto*
Che languida, scomposta, ed agitata,
In languido letargo avea sopiti
Gli occhi, *dal lungo lagrimar*, già stanchi.

Quindi dalla commiserazione, passi allo sdegno:

Ah! *Gonippo*, quäl furia non avria
Quella vista comosso!

questo passaggio non si può fare senza una pausa, in cui si succedono molte idee intermedie, e sono il confronto dell'animo presente, e quello del passato. Perché si abbia una norma onde regolare per mezzo della immaginazione i moti del nostro corpo, e le pause a cui deve andare [p. 79] soggetto: si abbia per massima che v'ha nell'uomo un altro uomo interno, esso risiede nel capo per l'intelligenza, nel cuore pel sentimento: or ponete sempre il corpo nella più vantaggiosa situazione di far agire l'uomo interno; e fate che all'intelligenza e al sentimento il vostro esterno prontamente ubbidisca; ma distinguete mai sempre ciò che alla mente appartiene, e ciò che spetta al fisico; perché non si tratta in questa finzione di un'armonia necessaria, ma imitata: tutto ciò forma il sublime di quest'arte. Ciò osservato non si enuncierà giudizio senza che questo non si finga di esser formato dalla vostra mente, calcolandone il tempo le circostanze con cui questa operazione intellettuale possa avvenire: non sentimento senza che non si riferisca allo stato dell'animo di colui di cui rappresentiamo la figura, la forza, e i movimenti tutti, non ricordanza senza ponderazione. Allora il *linguaggio mimico* sarà d'accordo col *linguaggio parlato*, ora rinforzandolo; ora supplendo a molte idee, ora modificandone alcune altre, in somma il linguaggio mimico e parlato saranno della loro condizione di equilibrio, condizione che ci studieremo ad esporre dopo di aver parlato della forza della *parola fisica*, e dopo aver accennate poche cose sulla pronuncia, che forma il materiale di quest'arte.

[p. 80]

LEZIONE XI.

Dell'espressione parlata, della forza della parola fisica, e della pronuncia.

Gli elementi di cui formasi la parola fisica o naturale sono i suoni, i quali si succedono l'un l'altro per un effetto fisico, prodotto nell'organo vocale mediante quantità d'aria, che esce dalla gola, spinta dai polmoni, mentre il sistema intero dell'organo vocale è disposto in una certa data maniera.

Questi suoni formano il linguaggio orale per mezzo delle vocali e delle consonanti.

Ogni parola composta di questi suoni costa di una o più sillabe fisiche come: *Ah! cielo brando*.

Ogni sillaba quindi è il risultato di un azione, che formasi nell'organo vocale.

Ogni azione non può succedere, senza che la potenza vinga la forza resistente; e perciò è mestieri che vi sia un punto ove la potenza e la resistenza agiscono, questo dicasi l'ipomoclio della parola, quindi è che l'aria spinta dal petto, deve percuotere, frangersi, ed avere una modificazione sonora passando a traverso della *clotide*: il punto più basso dell'organo vocale o sia l'ipomoclio dove l'aria percuote, produce la voce *a*: il punto più alto la voce *u*: perciò l'ipomoclio di questa vocale è il più comodo, le altre vocali si trovano in mezzo a queste. Il più alto di questi suoni che è l'*a* si pronuncia mediante l'apertura possibilmente maggiore della bocca, il più basso mediante l'apertura possibilmente minore ed è l'*u*.

[p. 81]

Ognuno di questi suoni ha la qualità di esser distinto da un altro; e questa circostanza del suono, la quale fa che sia piuttosto un *a* che un *e* chiamasi *voce*.

Ogni suono emesso è per se medesimo atto ad essere o più *lungo* o più *breve*: ciò costituisce la brevità o la lunghezza del medesimo, e chiamasi *durata*.

Il *tuono* di un suono è quello che lo rende *acuto* o *grave*.

In ciascun suono vi sono più cose dunque da notare, cioè la *voce*, la *durata*, il *tuono* (del *colore*, o *metallo* della voce che nasce dalla costruzion fisica dell'organo vocale è vano parlare), e l'*articolazione*, che come abbiamo detto è la prima appoggiatura dell'aria nel punto in cui essa riflette nell'organo vocale, sia contratto o allargato, sia nel più basso luogo, sia nel più alto per cui diviene un suono²⁰.

Questi sono gli elementi delle parole; le consonanti quasi tutte sono voci imperfette, che si legano con questi elementi vocali, e con essi suonano.

Or siccome la parola *Ah!* è suscettibile di una voce, di una articolazione, di una più *breve* o *lunga* *durata*, di un tuono *acuto* o *grave*; così la parola *cielo*, che è il composto di più sillabe, è suscettibile di tutte queste qualità.

Queste sillabe fisiche, unite formano parole [p. 82] più o meno lunghe, allora il sistema dell'organo vocale non si rimette intieramente, ma si modifica; l'emissione dell'aria non è interrotta, e le due sillabe di *cielo*, non hanno che un solo ipomoclio che è la vocale *e*, così serbano un solo ipomoclio due parole unite, di cui se ne forma poi una sola, come *ferocemente*; talché non potreste darle due accenti senza dividerla; mentre due azioni succedrebbero allora nell'organo vocale, e non più una sola emissione di fiato, ma due; non più una modificazione dell'organo suddetto, ma un cambiamento distinto, se non in tutto, in parte.

Noi abbiamo data un'idea generale di questo accento nella teoria di quest'arte: *pagina n. 20*; né replicheremo ciò che abbiamo colà detto, se non come conviensi in questa seconda parte.

Prendiamo ad esaminare una parola fisica rispetto all'accento, e le avremo esaminate tutte, poiché una sola è la legge per tutte; per ciò fare, pronunciate italianamente, *Napoli*: l'abitudine non vi farà notare che l'appoggiatura della voce fu sulla vocale *a*, ma tostochè invece di *Nàpoli*, direte *Napòli*, o *Napòli*, facendo l'appoggiatura della voce sulla vocale *o*, o come si vede, sulla vocale *i*; conoscerete chiaramente, per quanto piena e senza alcuna forza l'avete pronunciato d'avere distinti tre modi, allor che una sola è la convenzione italiana di rappresentarla. Se poi alzate la voce, e direte con forza: *Nàpoli!* comprenderete di leggieri questa verità, e la vocale *a* si renderà sensibilissima, prendendo la durata di quasi tutte le altre vocali e consonanti. Ciò è che appellasi *accento nazionale*, accento di conven [p. 83] zione, senza stabilire il quale non vi può esser parola bene pronunciata, e non vi può esser forza della medesima; or ciò si può chiamare l'ipomoclio della parola su cui possiamo impiegare la massima forza possibile. I Grammatici lo hanno chiamato con diverso nome, *accento patetico*, *oratorio*, *poetico*, che tutto riducesi alla diversa forza che prende la parola, e ad essere l'organo vocale più o meno contratto in ragione

²⁰ Queste difinizioni sono del sig. Destruitt di Tracy e del sig. Compagnoni.

della passione, o della declamazione, o dell'imitazione di certi suoni. Questo *accento* forma la base della parola, e n'è quasi l'anima: l'incertezza di battere più o meno l'aria, l'incertezza, dico, di questa appoggiatura, decide della buona o cattiva pronuncia quasi in tutto. Un Francese non pronuncia le parole italiane, non già perché non pronuncia le sillabe fisiche particolarmente, ma perché invece di *Nàpoli*, dice sovente *Napoli*.

Così l'Italiano spesso non pronuncia le parole francesi, anche quando le sillabe fisiche nell'uno e nell'altro idioma sono quasi le istesse, per iscambiare gli accenti: talché l'italiano dice *Nàpoli* un Greco dirà, *Napòli*, un Francese, *Napòli*.

Abbiamo detto che il non battere questo accento forma nella maggior parte la cattiva pronuncia, ed infatti, taluno può mozzarvi una vocale, una consonante, e l'errore non sarà tanto sensibile al vostro orecchio, ma tosto che uno vi pronuncia *Napòli* per *Nàpoli*, l'errore è così grossolano, che non potete far di meno a trattenere le risa.

Quella nazione, che parlando familiarmente più grida, meno sa bene accentare le parole, per [p. 84] che in realtà essa vi pone nella parola due accenti, quando non può averne che uno, ed ecco come: fingete di chiamare ad alta voce una persona che è da voi lontana, come: *Francesco!* voi incerta maniera dividete la parola, e dite *Francè-scò*, dando quello trascino alla vocale o per essere intesa; se continuate a gridare vi accorgete finalmente che direte *Francescò*, per dare maggior forza: questa è l'origine dell'incertezza, e dell'appoggiatura falsa, e di tutte le tristi cantilene; e siccome per aver forza la parola, deve avere il punto dove la forza agisca, così si può gridare in varii tuoni, ma non mai declamare con espressione, se non si conosce l'arte di bene accentare le parole, pregio che da Roma in poi quasi tutti gl'Italiani non confinanti colla Francia posseggono, malgrado gli altri emendabili errori di pronuncia, e che sventuratamente manca ad altri paesi italiani.

Ciò essendo vero, riflettiamo sulla natura di questo accento. Ogni parola, oltre le indicate qualità di *tuono*, di *durata*, di *articolazione*, può esser pronunciata con più o meno *forza*: questa qualità è una cosa distinta dal *tuono*, e dalla *durata*; e questa *forza* nasce dacché l'aria è spinta con meno o più violenza dai polmoni, ed in fatti ciascuno può pronunciare la parola *Napoli*, in un *tuono* acuto o grave, darle una *durata* lunga o breve, con poca o colla massima *forza*: or in questo ultimo caso la parola prende due tempi, il primo è quello della sua alzata sino all'accento, dove è concentrata la massima forza, ed è *Nà*, le sillabe, *poli*, che la chiudono [p. 85] prendono un tuono più basso, sicché si potrebbe dire la prima sillaba essere dell'ascesa, e le seconde della caduta²¹. Meglio si può scorgere nelle parole accentate nel mezzo e nel fine, come *bène*, *benissimo*, *egregiamènte*.

Or conosciuto che l'accento è il punto dove può consistere tutta la forza della parola, facendo esercizio di declamare staccatamente le medesime, si sentirà di leggieri, l'errore di non battere le doppie consonanti, non che di iscambiarle come *sblendore* per *splendore*, *monde* per *monte*.

Sulla maniera di pronunciar le vocali aperte o strette: che forma la seconda legge convenzionale delle parole, spetta alla *Prosodia*: noi non ci possiamo estendere più in là.

Giova, per far discernere la forza della parola, di far declamare isolatamente le medesime con molta forza e distintamente e siccome le parole esprimono o un soggetto, o la qualità, o l'azione, o il modo, o il tempo, o il luogo in cui avviene l'azione: così in modo generale pronunciate le loro qualità con tuono che possa convenirle; per es: *sensibile*, *crudele*, *tenero*, *amoroso*, *furibondo* ec. ed agiugnete a questo un gesto approssimativo all'azione, come *correre*, *fermarsi*, *rovesciare*, *sospettare*, *adirarsi*, *guardare*, *guatare*, *gelare*, *assiderare*, *fuggire*, *nascondersi*, *giojre* ec. *Velocemente*, *a un tratto*, *colà*, *qui* ec.

²¹ Parola: ha le qualità della parabola, da cui mi sembra traggere etimologia.

Dopo questo esercizio in cui con l'azione mimica, e con la forza della parola si faccia co [p. 86] noscere l'etimologia delle medesime, si passi ad un secondo studio, che è il seguente.

Noi sappiamo per la prima parte di quest'opera teoreticamente l'espressione del pensiero, noi conosciamo la natura di tutti i giudizi enuncati, cioè delle proposizioni elittiche, delle proposizioni formali, delle proposizioni principali, e subordinate, e delle incidenti; noi sappiamo che tutto ciò che è accessorio nel discorso, dee riguardarsi come incidente, e cambiar in esso di voce, abbassandola, facendo spiccare la proposizione principale, che a somiglianza della principal figura in un dipinto, dee fra tutte le subalterne campeggiare, e risplendere; e però dee sempre esser pronunciata in tuono più alto.

Or tutte le parole componenti una proposizione di costruzione retta, formano una continuazione di suoni articolati senza interruzione, come se fosse una sola parola, per esempio: *io sono amante, io sono stanco* ec. E perché abbiam detto che delle due parole *feroce, e mente* unite insieme, de' due accenti non si può rendere sensibile che uno solo, qual è quello di *mènte*, così una proposizione non ispiegando che uno giudizio, non può avere che un solo accento sensibile, come qui nelle parole *amànte, e stànco*; talché vanno pronunciate in modo come se scritte fossero: *io-sono-amànte, io-sono-stànco*.

Se le parti della proposizione principale sono staccate, e poste fra esse proposizioni incidenti che la modificano, si rendano con tuono più alto le parti che la medesima compon [p. 87] gono, come per esempio si vede nella qui sottosegnata proposizione, abbassando di voce nelle parole in corsivo:

Feroce*mènte* la *visièra brùna*
Alzò *sull'Alpi* l'Africà*n* guerriero.

Qualora le parole fossero poste nella seguente costruzione, si dovrebbero pronunciare con i seguenti tuoni:

L'Africano guerriero alzò *ferocemènte* la bruna visiera *sull'Alpi*.

In diversa costruzione:

Il guerriero *Africano* alzò *ferocemènte*
Sull'Alpi la bruna visiera.

Lungamente di ciò abbiamo parlato nella prima parte di quest'opera, ove abbiamo detto che l'arte di porgere, riducesi a prendere la costruzione senza emovere le parti dell'orazione col mezzo di alzare ed abbassare la voce, e col dare la maggior forza alla parola, che esprime l'idea motrice.

Abbiam fin qui dimostrato con quanta forza si debbono declamare le parole tutte, ed i mezzi della simulazione dello stato dell'animo: ci resta solo a conoscere, in qualunque stato d'animo finga di trovarsi l'attore, quale è l'equilibrio dell'*espressione mimica*, e dell'*espressione parlata*. Prima d'intraprendere a favellare di quest'ultima parte, bisogna considerare l'uomo [p. 88] nelle tre accennate espressioni *intellettuale, rammentativa, e sentimentale*.

Nel primo caso egli mostra appieno l'equilibrio della mente col fisico, egli finge un uomo che combatte per vincere: in tale stato le forze fisiche e morali devono essere d'accordo.

Nell'*espressione rammentativa*, sia egli incerto, dubbioso, perché non è nell'equilibrio intellettuale. Nell'*espressione sentimentale*, le sue forze o sono esaltate, o sono abbassate; nel

primo caso il fisico agisce con violenza; e per tal ragione ha d'uopo che prenda posizioni stabili e ferme, per cui non mai un uomo in collera può star seduto, se non per istanti.

Le passioni deprimenti ci costringono a fare il contrario; ma in qualunque caso sia l'uomo, che parla o agisce, cerca di mettersi nell'equilibrio, di cui le sue forze sono capaci: noi non entreremo in molte particolarità, ci basta sapere in che consiste questo *equilibrio*, perché conosciuto, dall'intelligenza di colui che declama, sarà modificato a norma delle diverse circostanze.

[p. 89]

LEZIONE XIII.

Dell'equilibrio dell'espressione mimica, e dell'espressione parlata.

Il ritrovare un punto comune fra il gesto e la parola, ch'enuncii un qualunque sentimento o giudizio, in cui il gesto nulla tolga di forza alla parola, che a declamare s'imprende, e questa a quello, forma l'*equilibrio* di cui parliamo.

Egli è certo che nelle passioni violenti e reali, il gesto si unisce alla parola, e il gesto e la voce nel loro movimento tendono all'oggetto stesso di manifestare ciò che sentiamo; ma se tale è la condizione di equilibrio nelle passioni violenti, dee esserlo ancora nelle minime, in cui concentriamo una tenue forza, per la ragione che nessun movimento si può fare da noi nella realtà delle cose in cui il fisico non corrisponda al morale, e questo a quello²².

L'*equilibrio dell'espressione mimica e la sensazione*, è quel linguaggio muto che manifesta con precisione la sua intensità. L'*equilibrio dell'espressione mimica e dell'espressione parlata*, sta nell'unione della parola al gesto; e si può definire l'unione della voce al gesto nel loro movimento, aventi di comune l'ipomoclio della stazione, e della proposizione.

[p. 90]

In questo punto ristassi la machina un istante nel suo movimento prima di compiere il periodo, come si ferma quella bilancia, allorché caricata di due gran pesi quasi eguali, sta nel momento dall'una o dall'altra parte per trabboccare: per esempio:

Equilibrio dell'espressione.

Precipitòso.

Già mi sarei, *fra gli nemici ferri*.

Scagliato, io, *da gran tempo*, avrei già tronca

Così la vita orribile, ch'io vivo.

Ponetevi nella stazione 8. portando ambe le braccia e il tronco alquanto indietro, poggiando sul piè dritto, con tale contrattilità, come se sostenete un grave corpo; nella rotazione d'iscagliarlo, declamate i segnati versi con tutta quella forza che vi lascia un tale immaginato peso, e trovate vi nel ricalco della machina alla parola *scagliato*, e propriamente alla vocale *a* che forma l'*equilibrio* di cui si parla, la sillaba *to* è il compimento del periodo di questa azione, che è sotto la *potenza del tatto*²³.

²² Il gesto disarmonico e sconcio è per lo più un gesto acquisito per una rozza imitazione, che l'arte dee perfezionare.

²³ Se un Pittore arrivasse a dipingere una tal figura egli dipingerebbe la vita nel suo movimento. Leggi: Idea dell'Opera pag. V.

Or è certo che, declamando con questa legge, l'attore viene spinto da una intensa forza interna, qual'è la volizione, e rattenuto da un'altra esterna egualmente grave, qual'è il peso simulato; la parola *precipitòso* indica la volizione, *scagliato* il peso; il massimo della forza vitale, consiste nel punto là ove la massima potenza vin [p. 91] ce la massima resistenza, da ciò si deduce che l'equilibrio di questa proposizione è nella parola, *scagliato*, e nella vocale *a* come abbiam detto. Or s'è vero che l'equilibrio non è che il *Bello*, una tale declamazione ne porterà l'impronta.

Equilibrio dell'espressione sentimentale mimica e parlata. Un sentimento di piacere o di dolore non si può esprimere, simulando, nella sua massima intensità, che col fingere di concentrare la forza vitale al cuore ove le passioni han sede. Proviamoci ad enunciare un sentimento di *gioja*, che, come abbiam detto, appartiene alle passioni eccitanti. Stia la machina nella stazione 1.^a facendo base del piè sinistro: una massima e rapida *inspirazione* faccia alzare il braccio destro contemporaneamente, al quale movimento, come in un tessuto, corrispondano tutte le parti mobili del rimanente del corpo; sicché il tallone del piè dritto, si sollevi alquanto da terra, e il braccio sinistro per consenso si allontani dal tronco, perché in questa posizione vantaggiosa possa entrare nei polmoni il maggior volume possibile d'aria; ed avremo una *espressione mimica* di tal natura, sebbene non ancora determinata; perochè questi sono gli effetti benanco di una causa dolorosa; ma se in questo movimento tutte le parti si allargano, come spianando la fronte ec. l'*espressione mimica* dinoterà piacere, e sarà compiuta. L'*espressione parlata* incomincia dal principio dell'*espirazione*, quindi la machina incomincia una rotazione contraria, e va rimettendo lenta [p. 92] mente il gesto; il punto in cui si ferma nell'ipomoclio della parola: *gìdja*, là ove essa ristà, forma l'equilibrio tra la forza della parola e la forza di tutto il sistema, modificato per l'*inspirazione* alla espressione del piacere.

L'equilibrio dell'*espressione sentimentale dolorosa mimico-parlata*, restringe le parti interne; e l'*espirazione* succede rapidamente, fermandosi nell'ipomoclio della parola che esprime dolore, ma in molto più breve tempo. In tali affezioni, come abbiamo agito sopra un corpo compatto, agiamo sull'aria, che è un corpo anch'esso.

Come poi devono succedere rapidamente varie azioni, serbandò l'indicato equilibrio, si può conoscere dai seguenti segnati versi nella tragedia dell'*Oreste* di *Alfieri*:

	3	
Orest.	Nomarmi,	
	5	1
	Ed ogni vil disperdere, <i>fia un punto</i> ,	
4	6	2
Pil.	Nomarti, ed esser trucidato, <i>è un punto</i> .	

Cominci l'attore contemporaneamente il movimento della machina nel pronunciare la parola *nomarmi*, e dalla stazione prima, ristìa all'ottava stazione; sul punto del ricalco della machina, pronuncì la vocale *a*: compiuta l'espressione, una pronta *inspirazione* lo conduca alla seconda azione: le braccia, già stese in giù, come d'uomo che si presenta, le innalzi a livello degli occhi; la curva visuale accompagni la curva descritta dalle braccia, come d'uomo che vede fuggire delle [p. 93] persone e le accenna colla vista e colle mani; e rinvenga così l'ipomoclio di *disperdere*. Una terza *inspirazione* rimetta il gesto, riportando il piede nell'ottava stazione, e alzando un braccio indichi la parola, *punto*; la forza da impiegarsi è nella proporzione segnata, 3. 5. 1.

L'enunciazione del verso di *Pilade* non è che una reazione nella proporzione segnata di 4. 6. 2., portando un gesto contrario all'azion mimica, *nomarmi*, e *disperdere* nelle parole, *nomarti*, ed *esser trucidato* ec.

Il rinvenire in tal modo l'equilibrio dell'*espressione mimica e parlata*, non è altro che rendere tutto armonioso, perché si agisce colle forze impartite dalla natura, e in natura tutto è armonia; e le parole *equilibrio, armonia, ordine, bello ideale*, non sono che sinonimi per indicare l'*equilibrio* in diverso aspetto. Esaminiamo per quanto da noi si può ed appartiene questo equilibrio nelle sue diverse relazioni del suo movimento rispetto all'organo vocale, cioè sotto la potenza dell'udito.

L'armonia imitativa è l'imitazione de' suoni e de' movimenti rapidi o lenti delle cose inanimate, delle animate, non che degli umani affetti, imitazione che maggiormente si rende accetta all'intelletto e gli animi signoreggia, perché tende a dinotare per mezzo della voce l'equilibrio dell'azione nelle varie distanze in cui avviene; e siccome stendiamo la mano per toccare un corpo da noi posto in una data distanza, così estendiamo la voce per giungere a per [p. 94] cuotere l'udito di chi è posto da noi lontano²⁴. L'armonia imitativa consiste di agire per mezzo della voce su i corpi che ci circondano, come facciamo col nostro corpo; o riportare come altri più vicino o lontano abbia su noi agito, rappresentarne l'azione per mezzo de' suoni: questa cognizione forma una parte integrale di quest'arte, ed è la principale per la espressione parlata, è infine una convenienza con tutto ciò che per mezzo della voce indichiamo alle persone che ci ascoltano. Immaginate ritrovarvi in un campo circondato da molte persone, altri a voi vicine, altri lontane; immaginate di doverle a voi chiamare; la vostra voce certamente si estenderà più o meno a tenore del luogo ove esse son poste; immaginate essere voi nella necessità di dovere richiamare o allontanare quelle persone con la massima forza, ora comandando, ora pregando; e che queste persone dal loro sito, senza muoversi, vi rispondessero egualmente or pregando, ora comandando, or piangendo, or minacciandovi ec. e voi riportaste esattamente le loro voci i loro suoni colla vibrazione lenta o rapida con cui furono enunciati; ed avrete la nozione di quell'armonia di cui si parla. Per darne un esempio, declamate con questi principii i seguenti versi.

[p. 95]

SAULLE TRAG. SCENA III. ATTO 5.

Dialogismo di Saulle coll'immaginata ombra di Samuele, e i Sacerdoti di Nobbe.

L'attore che rappresenta *Saulle*, si ponga in tale fantastica posizione, come se realmente fosse in contrasto coll'ombra di *Samuele*.

Saul. Oh giòja!²⁵
²⁶ Pàce hai sul volto?²⁷ O fero veglio,²⁸ alquànto
Miei prieghi accètti?²⁹ Io da tuoi piè nòn sorgo,

²⁴ Nella realtà delle cose gli uomini tutti conservano questa convenienza, fuorché i sordi e i ciechi; e non è che una strana convenzione tra il pubblico ed i cattivi attori di teatro, che per aver essi alzato un palco pochi palmi più alto del terreno, si credono di non dovere più poggiare sopra il piano della natura: ma se taluno in società non estendesse la voce fin là dove è posto chi lo ascolta, non mostrerebbe egli il suo ridicolo? e non sta nella sproporzione medesima chi senza necessità grida sì stranamente?

²⁵ Proposizione ellittica sentimentale, sotto la potenza della vista, che prende un tuono basso per lo stato dell'animo, come detto abbiamo nella Lezione XI: Affetti.

²⁶ Prop: sotto la stessa potenza, modificata di tuono, perché esprime un desiderio, come dicesse: Io desidero sapere, se il tuo vòlto mi annunzia pace.

²⁷ Semplice enunciazione d'idee, che non reggono, né son rette; perciò di tuono basso, come incidenti.

²⁸ Espressione crescente della stessa natura di: Pace hai sul volto.

*Se tu i miei figli alla crudel vendetta
Pria non togli³⁰ Chè parli?³¹ Oh vòce!...³² «T'era
David pùr figlio: e il perseguisti, e mòrto*

[p. 96]

*Pur lo volevi».³³ Oh! che mi apponi?³⁴ Arrèsta...
³⁵Sospèndi or³⁶ deh!.³⁷ Davidde ov'è? si cèrchi
Ei rièda; *a posta sua* mi uccida e règni:
Sòl che a miei figli usi pietade, er regni...,
³⁸Mà inesoràbil stai? *Di sàngue* hai l'occhio
Fòco il brando e la man; dall'ampie nari
Tòrbida fiamma spiri³⁹ e in me l'avventi!...
⁴⁰Già tòcco m'ha; già m'arde⁴¹ Ahi, dòve fuggo?..
Per questa parte io scamperò...
⁴²Ma nò: *che il passo*
Di là mi serra un gràn fiume di sangue:
⁴³Oh vista atròce! *sovra ambe le rive,*
*Di recenti cadaveri gràn fasci**

[p. 97]

*Ammonticati stanno:⁴⁴ (20) ah! tutto è morte
⁴⁵Colà: qùi dùnque io fuggirò. – Chè veggio?
⁴⁶Chi sète or voi...⁴⁷ «D'Achimelech siam figli.*

²⁹ Espressione di una volizione, però prende un tuono fermo, come d'uomo che impiega tutta la sua potenza colla voce, e col gesto a trattenere un altro a sé vicino.

³⁰ La linea orizzontale indica un passaggio di azione, perché vi succede una nuova impressione sopra il senso dell'udito; sotto questa potenza è l'espressione, che parli? il di cui tuono sia incerto ed allungato, come di tale che non ben comprende.

³¹ Proposizione elittica sopra la potenza dell'udito, che getta l'animo in un affetto eccitante, però l'espressione abbia il tuono di: Oh vergogna! oh rimprovero!

³² Sotto la potenza dell'udito come di persona che replichi i suoni minacciosi di tale che si allontanano.

³³ Espressione sentimentale.

³⁴ Espressione di una volizione di suono fermo.

³⁵ Espressione di un desiderio, però di un tuono più acuto.

³⁶ Crescente.

³⁷ Espressione di una volizione sotto la potenza dell'udito, come d'uomo che chiami persone lontane, al presentarsi delle quali con suono fermo dà dei comandi a quella distanza in cui si sono presentate.

³⁸ La linea orizzontale indica passaggio di azione, per la nuova impressione sopra la potenza della vista. Il tuono della voce lento e basso, palesa lo stato dell'animo nella grande sorpresa. Tutte le susseguenti espressioni sieno sempre crescenti sotto la potenza della vista.

³⁹ Sotto la potenza del tatto, con tuono fermo ed acuto.

⁴⁰ Sotto l'istessa potenza, unendo un grido acuto all'azione violenta di tutte le espressioni di tale che sente la passione nell'ultimo grado eccitante le forze vitali.

⁴¹ Sotto la potenza della vista, come di persona che grida soccorso, e guarda intorno per trovare uno scampo.

⁴² Nuova impressione sopra la potenza della vista. Il suono della voce nell'espressione è allungato, come di persona che indaga una cosa lontana in una profonda valle, non bene ancora distinta per esser notte.

⁴³ Crescente del medesimo tuono.

⁴⁴ Un grido d'orrore.

⁴⁵ Stendendo la voce per indicare un lontano oggetto.

«*Achimelech* son io. Muòri *Saulle*,
 «Muòri »⁴⁸ – Quài grida! Ah! lo ravvìso: ei grònda
Di fresco sangue, e il mio sàngue ei si bève.
⁴⁹Mà chì *da tèrgo*, Oh! chì *pel crin* m'afferra?
 Tù, *Samuel*?⁵⁰ – chè disse? *che in breve ora*
Séco tùtti saremm?⁵¹ Io sòlo, io sòlo
 Tèco sarò; mà i figli mièi... Ove son io? ec.

[p. 98]

Noi in tutto questo trattato abbiamo parlato del massimo della forza dell'espressione mimica e parlata; perché ognuno può di leggieri comprendere che il minimo, secondo le accennate regole, contiensi proporzionatamente in essa. I gradi, che dee percorrere chi declama, incominciando dal leggere correttamente alla più alta declamazione, ch'è la *Dialogica*, appartenente agli artisti propriamente detti, distinti col nome di *Mimi* o *Commedianti*, sono i seguenti.

Letture. In questa operazione conviene distinguere due stati: il primo è quello di sommessamente leggere, o senza proferir parola, il secondo quello di leggere ad alta voce. Nel primo caso chi legge è più passivo che attivo, egli impiega una sola potenza passivamente, tutte le altre sono attive: quest'uomo è quasi in pari circostanze di colui che guarda un quadro. I segni scritti risvegliano nella sua mente delle immagini a cui prontamente l'attiva fantasia dà colorito, moto, azione; ma tosto che egli incomincia a leggere ad alta voce, da *contemplatore* diviene *attore*, essendo nella necessità di narrare quello che ha veduto. Allora il morale e fisico devono fare uno sforzo maggiore, l'attenzione viene divisa in tre parti, cioè in *guardare*, *comprendere*, e *parlare*; queste azioni che succedonsi rapidamente tanto, che potrebbero dirsi tre in una, tolgono alla fantasia ciò che danno alla vista, all'intelletto, o all'organo vocale; ragione per cui quando più c'interessa quello che leggiamo, sogliamo abbassare la voce o leggere in silenzio, ed è allora che la fantasia ri [p. 99] prende tutta la sua potenza. Si deduce da ciò che la lettura ad alta voce dà principio all'arte di porgere, arte, che dipende dal morale e dal fisico messi in corrispondenza nell'accennato modo.

Recitazione. L'arte di recitare potrebbe dirsi in altro senso, l'arte di leggere o di porgere, facendo spiccare l'idea motrice del discorso, alzando il tuono della voce nelle *proposizioni principali*, sospendendolo nelle *subordinate*, abbassandolo nelle *incidentali*.

Declamazione. L'arte di declamare verte a rendere questi tuoni più distinti e vibrati, e ad usare una forza fisica conveniente all'azione mimica o parlata, questo uso ci conduce a prendere le posizioni le più vantaggiose, ed un tempo proporzionato tra un'azione e un'altra, onde hanno origine il bel gesto e il linguaggio mimico, che lega un'azione ad un'altra, formandone un sistema.

⁴⁶ Nuova impressione sopra la potenza della vista, come di persona che improvvisamente vede in silenzioso stuolo gente, per cui ristassi, si assicura, ed estende la voce ad ogni parola per essere intesa dai più vicini e dai più lontani.

⁴⁷ Passa sotto la potenza dell'udito in cui ebbe l'impressione, e simula una voce alquanto lontana, quindi una vicina, poi un'altra lontanissima, qual è Muori, Saulle, e infine una voce cupa e confusa di molte persone che a coro ripetano: Muori.

⁴⁸ Sotto la potenza dell'udito, come persona, che resta nel massimo stupore.

⁴⁹ Istantanea impressione dolorosa.

⁵⁰ Nuova impressione sopra la potenza della vista. Riconoscimento di *Samuele* però sotto la potenza dell'udito con tuono di sorpresa.

⁵¹ Sotto la potenza della vista, del tatto, e dell'udito, come uomo che con tutte le sue forze cerca di rattenere una persona che fugge, stendendo voce ad ogni parola, in ragione ch'essa s'allontana, lasciandola indecisa, perché al persona è sparita.

Rappresentazione. L'arte rappresentativa, sia nell'imitare lo stato dell'animo, porgendo l'espressione a noi trasmessa, con quel tuono, forza, gesto, e attitudine tale quale essa può avvenire né più né meno; per cui non potendo essere rappresentata diversamente, sarà creduta vera; che è quello che abbiamo inteso di dimostrare. Conoscere questa verità è lo stesso che conoscere ciò che abbiamo chiamato equilibrio tra la impressione e la espressione.

Se nelle belle arti si possono stabilire principii certi, certe ne saranno le conseguenze; e le aberrazioni saranno tanto più visibili, quanto dai principii stabiliti ci allontaniamo. *La poesia rap* [p. 100] *presentativa* può essere posta e considerata sotto diversi aspetti, cioè come *letta* a bassa o ad alta voce, come *recitata*, come *declamata*, come *rappresentata*; quindi possono in quest'arte distinguersi *leggitori*, *recitanti*, *declamatori*, e *artisti* propriamente detti. Or colui che brama di esser salutato con nome di *artista* ha mestieri riflettere sulla istoria della formazione delle idee, e sul loro nesso, sui fenomeni della vita e della forza fisica, ed unire, simulando, la mente all'animo, in una parola fare che nella imitazione il morale risponda al fisico; quindi possiamo dedurne, siccome quest'arte è l'imitazione della segnata espressione, che, il più bravo attore sarà colui che sa declamare in questo ultimo senso le opere di un grande scrittore; e ciò che da lui leggendo ha ottenute le sue lagrime, non deve ascriverlo che a sua ignoranza, se non seppe destarle in altri posto in pari circostanze.

Noi abbiamo a nostro avviso indicati i mezzi, perché si possa giungere ad un certo grado di perfezione da chiunque imprenda a declamare, e pervenirvi, osiamo asserire, senza il soccorso di chi a voce viva lo guidi, ma da se solo, distinguendo espressione da espressione, tuono da tuono, forza da forza, come abbiam detto. E siccome questa distinzione conduce ad imitare ciò ch'esso, senza avvertirlo per esservi troppo assuefatto, fa ad ogni istante e ne' varii periodi della sua vita; così con questi principii, riportandosi alle ovvie sue azioni, può emendare con replicati atti ciocchè, imitando, ha reso disarmonico, forzato, e languido, e ridurre tutto nel [p. 101] le sue relazioni, nella massima forza, e nel massimo breve tempo, bello ed armonioso.

Quest'*armonia*, questo *equilibrio*, questo *bello ideale* è posto in una linea, passati i confini della quale, egli più non esiste, come il retto, l'onesto, e le virtù tutte. Tutto questo trattato non s'aggira che a rinvenire questa armonia. Noi parlando dell'equilibrio morale e fisico, non abbiamo parlato che della loro esatta corrispondenza, che della loro connessione, che della loro armonia. Noi abbiamo esaminato nella prima parte le parole che indicavano l'azione, quelle su cui l'azione cade, quelle che indicano il modo, il luogo, il tempo in cui l'azione avviene, quelle che modificano l'azione, per dare ad esse, enunciandole, la forza proporzionata e il tuono dovuto. Ed era d'uopo in ciò stabilire l'ipomoclio dell'espressione del pensiero, per quindi passare a trovare un punto di appoggio, nel quale, fermandosi il nostro fisico, corrispondesse all'ipomoclio dell'espressione morale, conoscere per i suoi fenomeni quella forza o principio vitale, che tutta invade la nostra machina; e come agiamo sugli oggetti reali; e come i nervi sono quelli che realmente sentono, e non potendo questi esser tocchi, simulando, come per mezzo del sistema muscolare si può da noi agire e riagire sotto la *potenza* della *vista*, dell'*udito*, e del *tatto*: come, avendo prima conosciuto che noi non possiamo agire sopra i corpi reali, che mettendo la nostra machina nella posizione più vantaggiosa, abbiamo rinvenuto, emossi i medesimi, la stazione equi [p. 102] librata sopra gl'immaginati, da cui nasce l'eloquenza del gesto, e la modificazione del diverso tuono della voce ch'è quello che indica la passione che soffre tutto il sistema: abbiamo dimostrato i varii mezzi d'imitare le passioni *eccitanti* e le *deprimenti*, e l'equilibrio tra l'espressione del gesto e le medesime, che forma l'armonia di quest'arte. Dopo ciò speriamo che colui che si dedica alla medesima, seguendo questi principii tratti dall'indole morale e fisica dell'uomo, avrà una norma sicura a divenire un eccellente artista, se le sue forze vi corrisponderanno. Gli attori avranno un linguaggio ch'essi possono perfezionare, un linguaggio che finora non ebbero, ch'è quello che ci siamo proposti di dare: qualora non vi siam

pervenuti, si rifletta che la nostra intenzione era di giovare; e, se qualche volta ci siamo smarriti in un bosco,

Che da nessun sentiero era segnato,

ci fia grata cosa che colui che seguirà le nostre orme ne colga miglior frutto, purché non defraudi il vanto a chi fu il primo ad imprimerle di dire col maestro della sublime espressione:

Io feci come quei che va di notte

Che porta il lume, e che per sé non giova,

Ma dietro sé fa le persone dotte.

Fine dell'opera.

[p. 103]

ESEMPIO

Canto XXXIII. di Dante: Inferno: per essere rappresentato coi principii stabiliti in quest'opera.

AVVERTIMENTO. L'esame grammaticale sull'azione, conduce alla esatta *lettura*, e stabilisce i tuoni della voce. Questi tuoni sono distinti dai diversi caratteri, il grave è segnato col corsivo, e il più basso col majuscoletto.

L'esame della forza dell'azione, stabilisce la durata di ogni proposizione, e le pause più o meno brevi, e conduce alla *recitazione*.

L'esame sulla forza dell'azione, relativamente allo stato dell'animo da simularsi dall'attore, stabilisce la durata di ogni periodo, e il passaggio di un affetto ed un altro, e conduce alla *declamazione*.

L'esame del passaggio dalla forza di un'azione ad un'altra, e dell'intervallo necessario al fisico per agire con tutta la sua intensità sul morale, ed il morale sul fisico, intervallo in cui ha luogo il linguaggio muto, conduce alla *rappresentazione*.

Le iniziali *intell: sent: ram:* indicano espressione *intellettuale, espressione sentimentale, espressione rammentativa: sent. ecc. sentimentale eccitante: sent. dep. sentimentale deprimente: sent. dol. sentimentale dolorosa.*

La vibrazione de suoni stia nella natura di ogni espressione, come abbiam detto; cioè l'*espressione intellettuale* abbia un suono fer [p. 104] mo; la *sentimentale dolorosa* un suono vibrato; la *sentimentale eccitante* un suono celere e alto, la *esp: sentim: deprimente* suoni allungati e spenti, la *espressione rammentativa* suoni vaghi, allungati, ed incerti.

I gradi della forza di qualunque azione, sia appartenente alla *esp. intellettuale*, sia alla *sentimentale*, sia alla *rammentativa* stiano nella proporzione segnata coi numeri.

Il canto è diviso in periodi: ogni periodo contiene una *idea motrice* o sia una sensazione principale interna, o esterna, per cui si agisca coi varii sensi a cui appartiene, come abbiam detto nel corso di quest'opera.

La forza d'ogni periodo dee esser calcolata in ragion diretta di questa idea motrice, e simulata in ragion fisica e morale della forza di colui che imprendiamo a rappresentare. Tutti i periodi succedonsi l'un l'altro, e sono talmente connessi e dipendenti tra loro, che tutto il canto non forma che un grande periodo, ed è mosso da una sola idea motrice quale è:

O tu che mostri per sì bestial segno

Odio sopra colui che tu ti mangi

Dimmi 'l perché, diss'io per tal convegno,

3 5 7
(int.) Or ti dirò *perch' i' son tal vicino.*

3 5
PER: IV^{IV} (ram) CHE PER EFFETTO DE' SUO' MA' PENSIERI

[p. 106]

1 7
FIDANDOMI DI LUI *io fossi preso,*

9 1
E poscia morto, (int.) dir non è mestieri:

11 11
(int.) Però quel *che non puoi avere inteso,*

11 13 15
Cioè, come la morte mia fu cruda

19 17
Udirai, e saprai, *se m'ha offeso.*

1
PER: V.^V (ram.) Breve pertugio *dentro dalla muda,*

1 3
(intel.) *La qual PER ME ha' l titol della fame,*

5 7
(sent.ec.) *È n'che conviene ancor CH' ALTRUI SI CHIUDA,*

(ram.) *M'avea mostrato per lo suo forame*

3 5
Più lune già, (sent.) *quand' i' feci il mal sonno*

7
(intel.) CHE DEL FUTURO MI SQUARCIÒ 'L VELAME.

3 1 5
PER: VI.^{VI} (ram.) Questi *pareva a me* maestro e donno,

7 9
Cacciando 'l lupo e i lupicini (intel.) *al monte*

1 5 3
PERCHÉ I PISAN VENDER LUCCA NON PONNO:

11 13 15
Con cagne magre studiose e conte

[p. 107]

^{IV} PERIODO IV. L'attore prenda l'atteggiamento di tale che, riordinate le idee, rinuncia come si vede alle cose note, l'idea motrice è di palesare le vicende occulte, cioè il: come la morte mia fu cruda, e di dimostrare giusta la vendetta di cotanta offesa.

^V PERIODO V. L'attore si trasporti coll'immaginazione nella angusta prigione della torre della Fame, in cui vegga i quattro figli a se d'intorno, e noti in un punto altro, Breve pertugio ec. l'idea motrice di questo periodo è: Eran trascorse più lune già, quand' i' feci il mal sonno, che del futuro mi squarciò il velame.

^{VI} PERIODO VI. L'attore immagini di assistere ad una caccia in cui vede gli oggetti descritti; ma queste rimembranze l'enunci col suono rammentativo: leggi Lez. IX pag. 44. l'idea motrice è che un lupo e de' lupicini affamati erano uccisi.

5 7 9
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi

1 3
S'avea messi *dinanzi da la fronte.*

2
(ram.) *In picciol corso MI PAREANO stanchi*
4 6 8 10

Lo padre e i figli (sent: d.) e con le acute scane
12 14 16 18 20

(ram.) MI PAREA (sent: d.) LOR VEDER *fender li fianchi.*
1

PER: VII.^{VII} (ram.) Quando fui desto *innanzi la dimane,*
3 5

(sent. dep:) Pianger sentì *fra 'l sonno* i miei figlioli
1 5

(int.) CH'ERANO CON MECO, (sent. dep.) *e dimandar del pane,*
5 1 3

PE. VIII.^{VIII} (sent. depri.) Ben se' crudel, *se tu già non ti duoli*
7

(ram. dolo.) PENSANDO CIÒ CHE AL MIO COR SI ANNUNCIAVA:
11 13 17 15

(sent. ecc.) E se non piangi, di che pianger suoli?
1 3

PER: IX.^{IX} (ram.) Già eran desti e l'ora si appressava

[p. 108]

5
(intel.) *Che il cibo ne sole essere addotto,*

7
(sent. depri.) *E per suo sogno* ciascun dubitava,
9

(sent. ecc.) Ed io sentì chiavar l'uscio *di sotto*
11

All'orribile torre: (sent. depri) ond'io guardai
13

Nel viso a' miei figliuoli SENZA FAR MOTTO.
1 3 5

^{VII} PERIODO VII. L'atteggiamento dell'attore sia d'uomo che si sveglia da un sonno angoscioso, e va rimembrando le sparse idee il quale nel pronunciare lentamente. Quando fui desto ec. venga colpito ora per allora dal lamento de suoi figlioli giacenti a terra, e dal dimandar del pane. Questa parola associa le idee del sonno ed è d'intelligenza comune fra il Conte Ugolino e Dante, per cui: Ben se' crudele c. L'idea motrice è, pianger sentì fra il sonno i miei figlioli, e dimandar del pane.

^{VIII} PERIODO VIII. L'attore si ponga nell'atteggiamento di persona che ha esaurito le sue idee del sogno e chiama a parte dell'orribile sua situazione l'uditore.

^{IX} PERIODO IX. L'attore si atteggi in uno stato d'animo di persona che attende fra la speranza e il timore, da questo stato deprimente vien tolto da una impressione sopra il senso dell'udito, che scuotendolo lo getta nel massimo della affezione deprimente. L'idee motrici sono: dubitava: chiavar l'uscio di sotto. ec.

P. X.^X (sent. dep.) I' non piangeva (int.) si *dentro impetrai*
7 7 1

(sent. dol.) Piangevan'elli; *ed Anselmuccio mio*
3 1 3 5 5

(intell.) Disse: (sent. d.) *tu guardi sì*, (int.) *padre*: che hai?
7 9

(sent. d.) Però non lagrimai *né risposi io*
11

(ram.). *Tutto quel giorno*, *né la notte appresso*,
13

(intel.) *Infin che l'altro sol NEL MONDO uscìo.*
3 1

PERIODO XI.^{XI} (ram.) *Com' un poco di raggio* si fu messo

[p. 109]

(sent.) NEL DOLOROSO CARCERE (senti.) ed io scorsi
11 13

(sent: ecc.) *Per quattro visi* il mio aspetto *istesso*;
14 17

(sent. ecc.) Ambo le mani *per furor* mi morsi.
1 3

(ram. rapida) *E quei pensando* CHE IL FESSI PER VOGLIA
5 7

DI MANICAR *di subito levorsi*
9 5 7

E disser: padre (sent. d.) assai ne fia *men doglia*
1 3 9

SE TU MANGI DI NOI: (intel.) tu ne vestisti
11 13

(senti dep.) Queste misere carni (intel.) *e tu le spoglia.*
1 3

PER XIII.^{XIII} (se. d.) *Quetàmi allor* (int.) *per non farli più tristi*;
5 7 9 11

(ram. dolor.) *Quel dì e l'altro stemmo tutti muti*:
13 15 17 19

(sent. e. all'ult. gr.) *Ahi dura terra*, (int.) *perché non t'apristi.*

^X PERIODO X. Segua lo stesso atteggiamento fino alla nuova sensazione, piangevan elli, in cui volgendo lo sguardo intorno, col medesimo accompagni un piccolo ragazzo che in atto innocente di sorpresa dice: tu guardi ec. indi restringe a questo nuovo urto tutto il suo corpo; e indica un uomo che passeggia in tale disperato stato di animo. Idee motrici, non piangeva: piangevan'elli: padre, che hai.

^{XI} PERIODO XI. L'attore si rivolga al segnato vano, e con gli occhi e con la destra accompagni quel: poco di raggio il quale gli scopre nel viso de' figli tutto l'orrore... dalla di cui impressione non può reggere e porta in atto disperato le mani alla bocca, al cui moto tutti i quattro figli da diversi siti si movono per trattenerlo.

^{XIII} PERIODO XIII. In questo violento stato d'animo deprimente l'attore restringa tutto il suo corpo per concentrare la forza vitale alla parte dolorosa cioè al cuore, per dissimulare, idea motrice. Quetàmi per non farli più tristi, indi preceda una pausa enfatica all'esclamazione dell'apostrofe Ahi, dura terra ec.

Prefazione	
Idea dell'Opera	1
Idee preliminari	ivi
CAP. I. Del linguaggio d'azione naturale	ivi
CAP. II. Del linguaggio artificiale	2
CAP. III. Del linguaggio convenzionale di parole	3
CAP. IV. Della imitazione	5
CAP. V Dell'espressione	9
CAP. VI. Dell'espressione naturale	11
CAP VII. Dell'espressione naturale	13
CAP. VIII. Dell'espressione della prosa che stabilisce la vera declamazione	15

[p. 111]

CAP. IX Proporzione armonica	18
CAP. X Dell'espressione de' versi	19
CAP XI Delle leggi dell'espressione	23
CAP. XII Correlazione della declamazione rispetto all'espressione con le arti imitative	26
CAP. XIII Sulla necessaria intelligenza di chi declama	31
Conclusione delle idee preliminari	33
Teoria, parte prima	
Ideologia applicata all'arte di declamare	39
LEZ. I. Dell'espressione intellettuale	43
Esame grammaticale. Proposizione e sua forza	51
LEZ. II. Decomposizione della proposizione	53
Delle proposizioni elittiche, e della loro forza	54
Forza delle diverse proposizioni insieme	73 a 78
LEZ. III. Della sintassi e delle sue parti	99
LEZ. IV. Dell'idea motrice e delle sue modificazioni	104
LEZ. V. De' diversi membri del discorso e del tuono che in generale essi prendono nella loro enunciazione	108
Della proposizione principale	ivi
Della proposizione subordinata	ivi
Della proposizione incidentale	ivi
LEZ. VI. De' riposi e delle pause	111

INDICE DEL TOMO SECONDO

Preliminare della pratica dell'arte di declamare	2
Riflessioni preliminari sull'intensità delle sensazioni	
CAP. I. Delle sensazioni e delle idee	3
CAP. II. Delle idee che prendono un gesto sproporzionato ed un inesatto tuono di voce	5
CAP. III. Come per mezzo della simulazione giungiamo a dare un giusto tuono, ed un gesto proporzionato alla medesima	8
LEZ. VIII. Della forza, o del principio vitale	12
Della sensibilità	19

[p. 112]

Della contrattibilità	ivi
LEZ. IX. Dell'espressione fisico-mimica	20
LEZ. X. Dell'equilibrio dell'espressione mimica tra l'uomo e gli oggetti che lo circondano o sia dell'eloquenza del gesto	48
Stazione eretta	50
Movimenti attitudini e gesti	54
LEZ. XI Dell'espressione sentimentale	
STATO I. Dell'impressione. Modo generale d'imitare l'espressione sentimentale	
Caratteri di questo primo stato	63
Esercizio per simulare questo primo stato	64
STATO II. Dell'espressione sentimentale e dell'aspirazione	65
Caratteri di questo secondo stato	66
Esercizio, onde imitare questo secondo stato	67
Affetti; e modo onde imitarli	68
Della figura	75
Dell'immaginazione	76
LEZ. XII. Dell'espressione parlata, della forza della parola fisica e della pronuncia	80
LEZ. XIII. Dell'equilibrio dell'espressione mimica e dell'espressione parlata	89
Dell'equilibrio dell'espressione sentimentale mimica e parlata	91
Dell'armonia imitativa	93
L'arte di porgere distinta nelle sue parti	98
Lettura	ivi
Recitazione	ivi
Declamazione	ivi
Rappresentazione	ivi
Esempio che riunisce le regole date nel declamare il canto XXXIII di Dante. Inferno.	

FINE.