

[s.p.]

ISTITUZIONI  
SULLA  
RAPPRESENTATIVA

VOLUME I.

[s.p.]

Essendosi adempiuto tutto ciò che le Leggi prescrivono, quest'Opera è posta sotto la garentia, a norma del Real Decreto de' 5 febbrajo num. 1904: onde protesta l'Autore non riconoscere proprii gli esemplari sforniti di sua cifra.

[s.p.]

ISTITUZIONI SULLA RAPPRESENTATIVA  
FONDATE NE' CLASSICI AUTORI ANTICHI E MODERNI  
E RIDOTTE A SISTEMATEORICO-PRATICO UNIVERSALE  
CON VARIE NOTE ED OSSERVAZIONI  
DI  
LORENZO CAMILLI  
OPERA UTILE A TUTTI I PUBBLICI E PRIVATIDICITORI

VOL. I.  
AQUILA  
Tipografia Aternina  
1835

[s.p.]

*Eloquentia nulla hac; haec autem sine eloquentia, tanta.*

M. Tullio *Orat.* Num. XVII

*Nec enim tam qualia sint quae composimus, quam odo efferantur; nam ita quisque, ut audi movetur.*

M. F. Quintil. *Insit. Lib.* XI.

[s.p.]

A SUA ECCELLENZA  
IL SIGNOR MARCHESE D. FRANCESCO SAVERIO DEL CARRETTO

MARESCIALLO DI CAMPO DI S. M. SICILIANA  
CAVALIERE GRAN CROCE DEL REAL ORDINE MILITARE DI S. GIORGIO DELLA  
RIUNIONE, COMMENDATORE DEL R. ORDINE DI S. FERDINANDO, E DEL MERITO,  
CAVALIERE DEL REAL ORDINE DEL CRISTO DI PORTOGALLO, DI QUELLO DI  
DISTINZIONE DI TARRAGONA, E DELLA CORONA DI FERRO, ECC. ECC. ECC.  
ISPETTOR GENERALE

COMANDANTE IN CAPO DELLA GENDARMERIA REALE  
MINISTRO SEGRETARIO DI STATO  
MINISTRO DELLA POLIZIA GENERALE

*Eccellenza*

*Dopo lunga disamina a qual personaggio dedicar meglio convenisse quest'opera, concernente una bell'arte che influisce a preferenza di ogni altra sul pubblico vantaggio, niuno più degno ho nella mia mente potuto scorgere, e nel [s.p.] mio cuore prescegliere, tranne la onorandissima di Lei persona; e ciò per doppia ragione.*

*Primiera è l'impareggiabil merito dell'E.V. che, comunque ei si consideri, giganteggia su tutti ed in tutto. Nobile invero quanto erudito signore, prode militare di ogni alla onorificenza fornito, fedel*

*ministro dell'ottimo tra REGI; ... ma ciò che più monta, amico e favoreggiatore essendo della nazionale prosperità, non che saviamente unendo all'integerrimità la prudenza, Ella oggimai si attira l'amore, l'ammirazione de' popoli; e loro rendesi oggetto di consuolo, non men che di gloria. Secondamente egli è il mio lavoro che abbisogna di un illustre propugnacolo a sostener l'imponenza de' pubblici sguardi, e non potrebbe esso rinvenirlo più generoso e magnanimo che nelle di Lei rispettabili e rispettate virtù. In fatti, sebbene non ispreggevole ei fosse per le interessanti sue teorie (ch'Ella ben sa con quanta estimazione coltivate vennero e dalla sapiente Atene, e da Roma guerriera), ah! non lo è forse troppo pei demeriti dell'autore? Ecco le duplici cagioni per cui mi son'oso indirizzarle cotesto mio libro, pregando che sua cortesia lo accolga, [s.p.] non col sorriso del piacere, ma con un benigno sguardo d'indulgente compatimento. Quindi rispettosamente inchinandola, concedami il prezioso onore di poter essere*

ALL'ECCELLENZA SUA

Aquila 10 agosto 1835.

Umiliss. ed Ossequiosiss. Servo  
LORENZO CAMILLI

[p. bianca]

[p. V]

#### PROEMIO.

Nel rifiorimento delle scienze e delle arti, solo questa essenzial parte dell'eloquenza, sì necessaria a molti ed utile a tutti, che appara a ben presentarsi ed esprimersi, che rende gli uomini graditi e persuasivi, che domina sovrana sulla commozion degli affetti, sembra essere stata la più tarda a ripullulare i suoi proficui germogli. Vittima anch'ella del barbarico devastamento, risorse pure alla luce; ma s'io mal non m'appongo, varii malnati e rozzi pregiudizi ancor prevalgono a ritardarne i progressi. Imperocché (tacendo di coloro cui troppo leso sembra l'amor proprio coll'ammetter pacificamente un'arte novella per essi, all'apparir della quale sparisce una parte di loro celebrità) non pochi fra noi vi sono i quali temerebbon far onta alla lor nominanza coll'apprenderne i precetti, o col dichiararsi allievi di un Professore; ed altri che irriderebbero scioccamente chiunque profittasse di tali insegnamenti: quasi che fosse più lodevol d'assai il cantare a orecchio, che a regola; più convenevol cosa imparar da se stesso la musica, che dalle lezioni di un esperto Maestro; meglio in somma cantar nulla, o male, che addottrinarsi a ben farlo. Né mancano pur di taluni che, ad esser grandi ed ottimi in quest'arte, bastar estimano solamente una felice predisposizion naturale; o, tutto al più, quello sparuto cenno che [p. VI] fassene dagl'Instituti Retorici: senza tampoco considerare che non avvi bell'arte senza teoria; e che la Retorica tratta della Rappresentativa, come appunto la Fisica il fa dell'Astronomia: giacché lo scibile umano, nella serie delle sue cognizioni, non altro egli è se non una catena, ove tutto è connessione relazione dipendenza, a causa della loro molteplicità, ampiezza, e complicazione. Infatti, avvi tanta diversità fra la Retorica e la Rappresentativa, quanta ve n'è tra lo scrivere ed il parlare. Ambedue tendono, è vero, ad una meta comune, cioè a *dir bene*: ma diversi essendo i mezzi d'adoperarsi, diversi ancora esser debbono gl'insegnamenti per ben adoperarli. Composizione, e recitazione; scrittura, e loquela; segni convenzionali, e segni naturali; mezzi artificiali, e mezzi fisici; insomma lettere tropi figure, e voce pronunzia azione, sembrarmi idee da non confondersi tra loro, sebben convergenti tutte in un punto. Ad abbattere quindi il fanatico empirismo ho cercato di unir la mia cooperazione ai commendabili lavori di coloro che con iscientifici trattati han regolarmente promossa la coltivazion di quest'arte; poichè, indotto io da genial trasporto e da sociale civil interesse, bramava veder sistemata nel miglior modo una teoretica disciplina su quanto concerne la Declamatoria e la Mimica in complesso, che Tullio nomina *eloquenza del corpo*. Intanto per far ciò con vedute generali, le di cui teorie adattate fossero ad ogni sorta di pubblico dicitore, esitai lunga pezza a decidere qual sarebbe l'autore da preferirsi, per le prime analoghe istituzioni. Pen [p. VII] sai che il servirsi a tal uopo degli antichi, per quanto rispettabili essi siano, era lo stesso che opporsi non solo al gusto moderno

italiano; ma alterare eziandio la verosimiglianza della nostra espressione particolare, e confonder la musica del nostro discorso con la loro. Vidi che dalle medesime eccezioni non andavano esenti gl'Institutisti stranieri; onde ragion chiedea di attenersi impreteribilmente ai moderni e nazionali.

Quanti di questi però erano a mia cognizione, nessuno parvemi aver trattata la materia come sarebbe a desiderarsi in un'arte così complicata. Taluni (senza escluderne neppur gli stranieri) non l'han riguardata che solo in rapporto all'uso ecclesiastico, altri al forense, ed altri al teatrale: che val come lo stabilire una Retorica apposita per ciascun di loro; o il pretendere che fossevi d'uopo una Poetica a parte per l'Epico, un'altra pel Lirico, una terza pel Drammatico poeta, e via così. Ma questa, al par di ogni altr'Arte, non ha forse le sue basi fondamentali, ed i suoi elementi generali, che sono essenzialmente sempre i medesimi per tutti? La sola differenza dunque consiste nell'uso analogo che dee poi farsene, relativamente alle particolari circostanze di persona, di luogo, di argomento, ecc.; siccome farò esplicitamente a suo tempo rilevare. - Taluni istitutori altresì, prendendo per iscopo unico, o almen principale, de' loro precetti lo regolamento della vocale espressione, ovvero quello del muto linguaggio di azione, non han trattato che esclusivamente, o precipuamente, l'uno in preferenza dell'altro, o l'altro dell'uno. Alcuni autori inoltre sono manchevoli della dovuta estensione, o precision d'idee; altri di un regolar'ordine nelle loro teorie; ed altri di quella semplicità e chiarezza tanto necessaria nei principii elementari di ogni bell'Arte. - Ho ammirato invero nelle opere loro la saggezza dei teoremi, la sublime erudizione di cui sono adorne, e la scientifica esposizione dei precetti, totalmente in qualcuna basati sulle ideologiche e fisiologiche nozioni. Ma a dir chiaro, tal superiorità ed elevatezza appunto, secondo me, par non convenga in un'opera elementare, ove le idee spuntar deggiono e succedersi colla più originaria semplicità. L'avveduto Naturalista che aver vuole perfetta cognizione di una pianta, incomincia dall'analizzare le sue basse e capillari radici, e di mano in mano inalzandosi, perviene a conoscerne le più alte ed intralciate ramificazioni. Quindi in simili istituzioni è d'uopo che le teorie, passando dall'astratto al concreto, riducano ad arte la scienza, ed insegnino come attuare per mezzo della prima le nozioni della seconda.

Mi risolsi pertanto a formar della Rappresentativa un sistema teorico-pratico, non men che generale ne' suoi principii; raccogliendo insieme, e ponendo in ordinata ripartizione tutto ciò che di ottimo si è detto e dagli antichi e da' moderni, e da' nazionali e dagli stranieri, concernente la Declamatoria, e la Mimica: sempre fiso in pensiero di riunir l'intelligenza all'atto nei miglior modo possibile. - Fra tanti autori quello da qui maggiormente ho attinto per la parte Declamatoria è stato il dottissimo Blair nelle sue lezioni di *Belle Lettere*, tradotte esattamente dal Soave; giacché moltissime delle regole, che son [p. IX] da osservarsi nel comporre, han pur qualche rapporto nei recitare. Laonde, avendo presa per base la di lui ottava lezione del secondo tomo<sup>1</sup>, son gito quà e là libando ciò che parvemi più opportuno, all'assunto, e che sparso rinvenni non solamente in quell'opera insigne, ma in altre ancora. Circa la parte Mimica poi gran fonte e guida emmi stato principalmente il chiarissimo Engel, nell'elegante traduzione fattane dal celebre Rasori<sup>2</sup>.

Lungi dall'ambizione di voler sembrare espositor di pensieri non miei, ho fedelmente e letteralmente trascritte le cose raccolte. Ben lieve invero sarebbe stato, cangiandone i termini, riprodurle in diversa frase: ma qual beneficio da ciò alla letteratura in generale, o al mio scopo in particolare? E come meglio espor le altrui idee, se non colle medesime sue parole? - Nondimeno però giova avvertire non aver io omesso di unirvi non poche riflessioni originali e proficue, e produrre insiememente molte osservazioni tutte mie proprie, sparse a larga mano ne' convenevoli luoghi.

Il sol merito dunque, se pur merito dir si possa, che vanta quest'Opera mia, egli è almen quello di avere stabilito un nuovo ordine teoretico, ed aver escogitato un metodo pratico da guidar tutti universalmente con più agio e profitto all'acquisto del bramato sapere.

[p. X]

---

<sup>1</sup> Edizione Veneta, del 1803, pressa il Bettinelli.

<sup>2</sup> Edizione di Milano, per li tipi del Pirotta, nel 1818.

A tal uopo ho fornito ogni lezione di esempi analoghi, i quali, eseguiti pria dal maestro, e ripetuti dall'apprendente; (ovvero da questo solo, in mancanza di quello, dopo aver letto e contemplato da capo a fondo le correlative teorie, ingegnandosi man mano a porle in essi da se medesimo in esecuzione) faranno evidentemente osservare l'applicazione delle regole al fatto. Eglino poi cesseranno al finir de' precetti generali, ed all'entrar nei particolari rapporti dell'Arte. Allora per non abbandonar giammai l'esercizio, che io reputo sovra ogni altra cosa essenzialissimo, potassi far uso de' molli squarci di eloquenza che trovansi scelti in varie raccolte date in luce da uomini di gusto: e quando poscia l'abilità dell'apprendente medesimo il comporti, si passerà a dargli dei temi da trattarsi e rappresentarsi estemporaneamente. - Ognun vede qual sommo profitto sia per ritrarsi dalla regolarità di tal metodo.

Il tempo di ogni lezione dovrà essere diviso in due periodi, dedicandone uno alla teorica, e l'altro alla pratica; e dove, per l'estensione della prima, non si giugnesse all'apposito esempio per la seconda, ripeterassi fra le precedenti esemplificazioni quel che meno si è saputo, o che non si è potuto eseguire.

Reso conto così del mio operato per non incorrer da un lato nella taccia di plagiatario, e per evitar dall'altro la possibile confusione delle teorie, ed il distornamento mentale del lettore, ho trasandato apporre ad ogni pezzo riportato gli asterischi o le virgolette. Ove l'ho creduto idoneo ho notato anche le citazioni altrui, che [p. XI] fra le molte eccellenti, mi parvero le migliori e le più opportune a rischiarare il mio metodo, e guidare i principianti nella difficile carriera della Rappresentativa: ma non avendo già ommesso porvene pur io delle nuove e delle necessarie molte, perché le opere didascaliche giusto è che istruiscano ed erudiscano insieme nella parte che le riguarda.

Avverto intanto esservi nel corso dell'opera varie note contraddistinte con cifre alfabetiche, ed altre con cifre numeriche, secondo che esse sono più o meno necessarie all'intelligenza, delucidazione, o comprovamento del testo; onde chi non volesse divagar l'attenzione alla lettura delle seconde, l'arresti soltanto alle prime.

Se io abbia in alcun modo contribuito ai progressi di una Bell'Arte sì utile con questa mia fatica, o se altro essa alfin non meriti che il titolo di vana rapsodia, spetta all'esperienza il provarlo. Spero intanto che da vil taccia ragion la preservi, qualor si rifletta che altro oggimai non sono le nuove opere d'instituti dottrinali, se non riproduzioni di antiche teorie, e di norme altrui, o in diversa forma ordinate, od in miglior metodo esposte.

[p. 1]

## ISTITUZIONI SULLA RAPPRESENTATIVA.

### INTRODUZIONE.

§ 1. L'ARTE DI RAPPRESENTARE suol comunemente chiamarsi *Arte di porgere*, termine che poco adequa all'idea che vi si affigge. Ed in vero, riferendosi alla Declamatoria la sola espressione verbale, ed il linguaggio d'azione alla Mimica, ambedue unite forman poi quella che più propriamente dirsi conviene *Arte Rappresentativa*.

Gli antichi anch'essi furono vaghi nella sua denominazione; tranne i Greci, che intendenti precisi in ogni ramo dello scibile, aveano distinti e divisi non solo i nomi de' due elementi che la compongono, ma pur le scuole e i maestri; come a suo luogo rapporteremo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Sul proposito odasi ciò che ne dice Nicolò Perotti, autor cinquecentista, nella sua *Cornucopia*. «Veteres et orare per agere usurparunt. Unde oratores, causarum actores dicti, quos Graeci rhetores vocant. Nos autem oratorem, rhetorem, ac declamatorem ita distinguimus, ut orator sit qui in judiciis vel in concionibus causas agit; rhetor qui rhetoricen profitetur; declamator qui aut docendi alios, aut exercendi se gratia, fictam causam agit, ut in veris postea causis possit orare, quod etiam declamare dicitur. Hinc. actiones ipsae, orationes, et declamationes vocantur.» *Epigr. 10*, fol. 572, n. 10.

Seguendo noi il di loro metodo, divideremo an [p. 2] che in due parti gli elementi principali della umana espressione: e senza altro badare a distinzioni più di nome che di sostanza, definiamo questa cui trattiamo, esser L'ARTE DI BEN' ESPRIMERE COLLA VOCE E COL GESTO I SENTIMENTI E LE IDEE, IMITANDO LA NATURA<sup>a</sup>.

§ 2. Presa in astratto sembrerebbe chiamar si dovesse Scienza, piuttosto che Arte, atteso i suoi stretti rapporti colla Ideologia e colla Fisiologia, che sono gli ordinarii scientifici fonti ond'ella emana: ma ridotta però in concreto a regole precettive, ed a pratici ammaestramenti, per una compilazione di varie e molteplici teorie, non v'ha dubbio che il nome di Arte Liberale, ossia di *Bell'Arte imitatrice* a lei si appartenga<sup>2</sup>.

§ 3. Il *genio* primariamente è indispensabile nel rincontro per giungere alla sublimità; imperciocché l'uffizio delle regole nella Rappresentativa non è di fornire il genio che manca, ma di dirigere quello che v'è sulla propria strada, di ajutarlo a prodursi con maggior vantaggio, e prevenire gli errori in cui potrebbe cadere<sup>3</sup>. Inoltre è d'uopo es [p. 3] ser forniti d'una certa grazia connaturale, di quella tale innata magia, che rende gradevole tutto ciò che si fa, o si dice<sup>4</sup>: e saria a bramarsi che natura non fosse stata troppo avara o stravagante nelle corporee fattezze, giacché una *buona figura* sarà sempre un'ottima raccomandazione pel rappresentante<sup>5</sup>. Finalmente *voce e memoria* sono ancor esse essenzialissimi requisiti, senza de' quali si procederebbe a malo stento nella nostra carriera. Nondimeno se gl'insegnamenti per se soli non hanno il potere di formare un ottimo rappresentatore, essi hanno bensì quello di formare un dicitore preciso e gradevole.

§ 4. Non dissimulo che, fors'anco senza teorica, la diuturna pratica, ajutata dalle anzidette naturali predisposizioni (cioè genio, figura, simpatia, voce, e memoria), non che l'osservazione e l'imitazione di buoni esemplari, potrebbero oprar meraviglie nella Rappresentativa, allorché queste si trovassero riunite in un individuo fornito di buon criterio. In comprovazione di ciò addur si potrebbero varii esempj di parecchi oratori sacri, e forensi, e di attori teatrali specialmente, che suppliscono con le sopraddette doti alla mancanza dei teoretici precetti. Son però ben rari difficili e straordinarii cotesti esempli: e sebben sia taluno in qualche grado riuscito colla sola scorta d'una felice na [p. 4] tura, ei non è mai potuto giugnere a tale annunzio, ove certamente pervenuto sarebbe dietro la scorta delle regole, e dei principj dell'Arte<sup>6</sup>. Quindi niuno così può lusingarsi di avvicinare nemmen per poco la possibile meta della perfezione: giacché, secondo dice il Principe della latina

---

Cicerone, con altri antichi latini, chiamò tal'arte col nome di *Azione*; dicendo «Actio est quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce, atque motu.» *Ad Brut.* n. 7.

Quintiliano poi la denominò *Pronunziatione*. «Pronuntiatio prius nomen a voce, sequens a-gestu videtur accipere.» *Instit.* lib. n. 11. cap. 3.

<sup>a</sup> Ad evitar confusione prevenghiamo che nel corso di queste Istituzioni noi talvolta la chiameremo col nome del suo primo elemento, *declamatoria*; e tal'altra col secondo, *mimica*: ed avvicineremo anche i nomi di *rappresentatori*, *declamatori*, e *recitatori*, per una certa strettissima analogia tra esso loro, come pur agio avremo a dimostrare.

<sup>2</sup> Totum id, quod fit regulis, arte fieri dicitur. Ant. Genovesi nella *Log*.

<sup>3</sup> Le circostanze esteriori presentano al genio il destro di svilupparsi, crescere, perfezionarsi; ma non lo creano, come pretende Elvezio... L'acqua è necessaria per nuotare, ma è forse l'acqua che ci dà l'abilità al nuoto?... Quanti uomini videro oscillare delle lampade senza scuoprire la teoria de' pendoli con Galilei!... Quanto piccolo è il numero de' discepoli celebri che uscirono dalle scuole di Raffaele, di Hayden, di Mozzard! Mel. Gioja, *Ideal*. Tom. 1., par. 1., art. 2., cap. 6. §. 3. » - Noi ragioneremo immediatamente del Genio nel primo capitolo.

<sup>4</sup> Il y a quelque fois dans les personnes, ou dans les choses, un charme invisible, une grace naturelle, qu'on n'a pu definir, et qu'on a ètè forcé d'appeler le je ne sais quoi. Montesquieu, *Essai sur le Gout*, chap. 12.

<sup>5</sup> Formosa species, cauta commendatio. Pub. Sirio.

<sup>6</sup> Una bella natura val tutto, dicono alcuni, e chi sorte con sì bella natura non ha bisogno di studio. Fioriscono alcune indoli felici, che promettono riuscita al solo mirarle... Pure malgrado tai doni di sì felice natura, quanti non lasciano inselvaticchire lor campo per abbandono, o per mancanza di scopo, cui indirizzare gli sforzi di un'utile attività! Vin. Monti, *disc. sull'Entus. dell'Arte*.

Ed aggiugnendo all'autorevol parere di Monti quello del signor Tissot: «Una teoria esatta, ei dice, è la base di tutte le scienze ed arti, e senza di essa, la più numerosa pratica non formerà mai altro che persone le quali vanno a tentone, e che debbono all'accidente la riuscita de' loro tentativi; e tutto l'avvantaggio che si trae dall'uso, consiste nella felicità di applicar le regole con simmetria e prontezza.» Tiss. *Sag. sopra il camb. della voce*.

eloquenza, quel che fassi naturalmente, essendo casuale, non potrà sempre essere acconcio<sup>7</sup>. L'empirismo nelle Belle Arti presto si palesa all'occhio dell'intelligente, e spesso fa scomparire anche appo la generalità gli alunni della semplice natura<sup>a</sup>. Chiunque inoltre vuol gloriarsi dell'illustre titolo di Artista in una data professione, uopo è ch'ei sappia sino all'estrema fondamentale ragione rendere [p. 5] scientifico conto, dell'opera propria, non che dell'altrui<sup>8</sup>.

§ 5. Quest'Arte, come, sappiamo da Seneca, tardi addivenne celebre in Roma<sup>9</sup>: perocché scrive Aulo Gellio essersi fatto a tal uopo un senatoconsulto sotto i consoli Fannio Strabone, e M. Valerio Messala<sup>10</sup>; ma indi a poco, secondo dice Svetonio, essa fu reputata utile ed onesta, anzi molti l'agognarono come fonte di letterario ajuto, e di gloria somma<sup>11</sup>.

[p. 6]

Quanto conto ne avessero fatto i Greci (senza avvalerci di altri attestati storici) appare dalla celebre risposta del più eloquente degli oratori, Demostene; riferita e da Cicerone, e da Quintiliano. Essendo quegli interrogato qual fosse il primo pregio d'un oratore, rispose: *il rappresentare*: poi, qual fosse il secondo, ed il terzo, di nuovo rispose: *il rappresentare*. Né meraviglia è che questo pregio mettesse egli tant'alto, e che a fine di perfezionarvisi avesse impiegate le assidue e penose fatiche, che gl'istorici ci riferiscono, giacché fuor d'ogni dubbio non v'ha cosa di maggior importanza<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Quid dicam opus esse doctrina? Sine qua, etiam si quid bene dicitur, adjuvante natura, tamen id, quia fortuito sit, semper paratum esse non potest. Cic. *in Brut.* 29.

Cui concorda Quintiliano. «Tametsi virtus impetus quosdam a natura sumat, doctrina tamen perficitur.» *Inst.* lib. 12.

E Dante aggiunge:

Opera naturale è ch'uom favella;

Ma così, o così, natura lascia

Poi fare a voi, secondo che vi abbelli.

<sup>a</sup> Veggasi sul proposito ciò che dottamente ne dice G. G. Engel nella seconda lettera della sua grand'opera intorno alla *Mimica*, e si resterà convinti che non avvi arte senz'arte.

Coloro poi, che credono poter apprenderla con la sola imitazione del Bello altrui, odano una sentenza (fra le tante altre ragioni che per brevità tralascio) del dottissimo Righini. «Per trar frutto dall'imitazione è necessario intendere i precetti dell'arte, e le sue regole; poiché essa illumina l'intelletto, informa il giudizio, e ci addita quello che dobbiamo, o no, imitare. Una delle cagioni di errare è la falsa idea che l'uomo si forma dell'oggetto, che a prima faccia la debolezza del giudizio gli rappresenta. L'imitazione è una scimia dell'arte, poiché fa ciò che vede farsi da quelli che fan bene; ma segue l'autorità, più che la ragione. ... L'imitazione degli altri nella voce e nel gesto, sempre è affettata, non nascendo dagl'interni nostri principii» - Inoltre il medesimo autore esclama sul proposito: «Il dire che non fa bisogno di arte, non è altro che il dire, che non fa bisogno di essere avvisato e avvertito!» *La Rappres.* cap. 1.

Non è da credere che la natura insegni quanto basti il modo di ben pronunciare, e di comporre il suo gesto. Sarebbe lo stesso errore di chi si persuadesse che gli uomini non sieno obbligati ad imparare l'arte di ben raziocinare, perché hanno un'anima ragionevole; che non gli fa di mestieri studiare l'arte di esprimersi con purità e pulitezza, o di parlare in modo forte nel persuadere, perché la natura gli diede l'uso della parola. Ab. Bretteville lib. 5. cap. 3.

<sup>8</sup> Coloro che aspirano ad una gloriosa e bella riuscita debbono sapere perché, e come sono riusciti ... Allora la natura istessa non sembrerebbe più straniera, siccome lo è al più di coloro che vanno tentone imitandola, e che render non possono ragione di alcuni degli interni movimenti, di cui eseguiscono e rappresentan l'effetto. *Diz. delle Arti*, di F. Grisellini, e di M. Fassadoni T. XIII.

<sup>9</sup> Seneca in *prol. Declam.*

E Tullio stesso ne conferma l'asserzione. «Declamandi ratio, ut novissima inventa, ita multo est utilissima. Nam et cuncta illa de quibus diximus, in se fere continet, et ventati proximam imaginem reddit: ideoque ita est celebrata, ut plerisque videretur ad formandam eloquentiam vel sola sufficere.» *Instit. Orat.* lib. 2. cap. 11.

<sup>10</sup> A. Gell. *Noct. Att.* lib. 15 cap. 11

<sup>11</sup> Svet. *de Glor. Rhetor.* 4.

E Cicerone, *de Orat.* lib. 4 «Incredibili quodam nostrj homines dicendi studio flagraverunt... .... Erant autem huic studio maxima, quae nunc quoque sunt, exposita proemia.»

Ed altrove: «Vetus ille declamandi recitandique mos quam fuerit olim solemnis, cum ex aliis auctoribus, tum ex Plinianis epistolis abunde liquet; cujus utilitas maxima fuit.» B. Rhenanus in *Plat.*

<sup>12</sup> Demostene la prima volta che perorò in pubblico ebbe un così pessimo incontro, che avrebbe per sempre abbandonata l'eloquenza se Satiro ed Andronico, valenti attori teatrali de' suoi tempi, non lo avessero rianimato coi consigli, e riprodotto con i loro ammaestramenti; facendogli acquistar per mezzo dell'arte e dell'esercizio quei pregi esteriori che la natura aveagli negati. Si sa ch'egli avea un gesto disdicente, la voce fievole, la lingua balbettante, e curto il respiro. Ond'esso dapprima si esercitò in un gabinetto sotterraneo, ove per più mesi si rinchiuse, e per non esser tentato ad

E, nei primitivi tempi del Cristianesimo, quanto non fu egli pregiato questo studio fra que' famosi Rappresentatori Evangelici! - Sappiamo per autorevole relazione dell'eruditissimo P. Righini, che S. Marco ne istituì nella Chiesa di Alessandria [p. 7] accademia, in cui si esercitassero coloro che doveano intraprendere la conversion del mondo<sup>13</sup>. Vi volle dunque nientemeno che il torrente de' Barbari per sommergere, tra l'universal ruina delle scienze e delle arti, questa, proficua pianta nella sua più rigogliosa vegetazione.

Lode sia oggi all'egregio professore signor Morrocchesi, che nella illustre città di Flora, ove si caldeggia con tanta gloria sì nobil'arte, avendone egli il primo ridestato lo studio con teoretico sistema, l'ha sottratta luminosamente dall'ignorante uso dell'azzardo; compiendo il disegno di quegli Italici ingegni già spenti, che colle antecedenti opere loro, gittate ne aveano le fondamenta.

§ 6. A' pensatori superficiali il regolamento della voce e del gesto nel ragionare, o in qualsivoglia rappresentamento, potrebbe sembrar cosa attinente alla sola decorazione, ed una delle arti inferiori per cattivate l'udienza: ma il fatto è ben diverso. Il ben rappresentare è intimamente connesso con ciò che è, o deve essere, il fine di ogni pubblico dicitore, io voglio dir la persuasione, e perciò merita lo studio così de' più gravi e serii oratori, come di quelli che aspirano unicamente a piacere<sup>14</sup>. - Ed invero qualunque volta noi parliamo ad altrui, la nostra intenzione è certamente di fare [p. 8] in essi qualche impressione, loro trasmettendo le nostre idee ed i nostri affetti. Ora il tuono della voce, gli sguardi, i gesti son senza dubbio interpreti delle idee e degli affetti nostri, non men che le parole: anzi l'impressione che essi fanno sugli altri è spesse volte maggiore, che non quella delle parole medesime<sup>15</sup>. Noi veggiamo sovente che uno sguardo espressivo od un grido appassionato, senza parole, trasmettono altrui idee più vive, e destano passioni più forti, che non farebbe il più eloquente discorso<sup>16</sup>. Perciocché essendo l'uomo un composto di corpo e di spirito, ed essendo i sensi corporei quelli che recano all'anima le impressioni esteriori, il mezzo più adatto a far ch'essa facilmente e volentieri le accolga, è di presentarle in modo opportuno, e gradevole agli organi del corpo.

La significazione de' nostri sentimenti per via de' tuoni e de' gesti, come in seguito vedremo, ha questo vantaggio sopra quello delle parole, ch'essa è il linguaggio della natura. Dessa è quel metodo di spiegare il nostro animo, che la natura a tutti ha dettato, e che da tutti è inteso; laddove le parole sono simboli meramente arbitrari e convenzionali, sicché far debbono assai minore impressione. Questo è sì vero, che le parole per acquistare una piena espressione, debbono quasi sempre ricevere [p. 9] qualche ajuto dalla pronuncia e dall'azione: e chi nel favellare usar volesse i soli vocaboli senza rinforzarli coi tuoni e con i gesti convenevoli, ci lascerebbe con una impressione debole ed indistinta, e spesso con un concetto oscuro od ambiguo su quello che avesse voluto dire. Anzi sì

---

uscirne, si radè il capo. Corresse la sconvenienza del suo gestire colla punta di una spada sospesa sull'omero difettoso. In seguito egli fortificò la sua voce declamando sul lido del mare burrascoso, e sforzandosi a superarne il fremito; disbarazzò la sua lingua pronunziando ad alta voce, con avere in bocca de' sassolini, e diede estensione e vigore al suo fiato col correr qua e là parlando sempre, ed ascendendo le colline più erte. Così egli pervenne alla gloria d'esser il primo oratore di tutti i secoli. Veggasi Plutarco in *Demost. e Valerio Mass.* lib. 8. cap. 7.

<sup>13</sup> P. Dom. Righini, *la Rap. del Pulpito*, cap. 51.

<sup>14</sup> Se si dicesse che la maggior parte degli uomini colti non sa leggere, parebbe avanzare una proposizione evidentemente falsissima; e pure ella sotto un certo aspetto enuncerebbe una gran verità. Leggere a piena grata ed intelligibile voce, da far perfettamente intendere agli ascoltanti il senso delle cose lette da noi, non è sì facile come comunemente si pensa; ed è oltremodo difficile il rinvenire chi non solo faccia intendere quel che legge, ma tutte le grazie e tutta la forza della locuzione esprima a segno d'intrattener piacevolmente altrui colla lettura, e colla recitazione di qualche bella poesia o di qualche prosa elegante. Arte non poca a ciò bisogna, e questa non può acquistarsi che con lungo e studioso esercizio. *Varietà letterarie del Gior. Napol.* anno 1834, n. 243.

<sup>15</sup> Ciascuno ha potuto osservare che un gesto naturale ed espressivo, una conveniente modulazione della voce, rendono più caro il discorso d'un oratore. Mel. Gioja, *Elem. di filos.* par. 1, sez. 1, cap. 3.

L'eloquenza del corpo è un'eloquenza che incanta, che rapisce, e si rende padrona dello spirito e del cuore. Ab. Bretteville, *Eloq. del perg.* lib. 5.

<sup>16</sup> Quare nec probatio ulla, quae aliquo modo venit ab oratore tam firma est, ut non perdat vires sua, nisi adjuvetur asseveratione dicentis, et affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultus, totius prope habitu corporis inardescant. M.F. Quintil. Lib. 11.

stretta è l'unione fra certi sentimenti, e la maniera di profferirli, che, chi a quel modo non li pronuncia, non può mai persuaderci ch'ei provi davvero que' tali sentimenti<sup>17</sup>.

L'esperienza infine ne conferma che un discorso ed un componimento il più eccellente, recitato senza le grazie della Rappresentativa, piace assai meno che un altro d'inferior merito, ma sostenuto dalla leggiadria e dalla forza di quest'Arte<sup>18</sup>. Essa è come la luce del giorno ad una ridente campagna. Benché nelle tenebre, questa pur serba in se stessa le sue bellezze, le sue delizie; ma è quella però che altrui la mostra in piena vista, e ne accresce i pregi, e ne magnifica gli splendori. Laonde avvisa Cicerone che l'eleganza della voce, e la proprietà del gesto rende specioso ed illustre ciò che si dice<sup>19</sup>.

[p. 10]

§ 7. Ciò posto, quanto l'arte di cui trattiamo sia necessaria a taluni impreteribilmente, ed utile a tutti, non fia d'uopo il dimostrarlo, facil cosa essendo a chiunque abbia fior di senno convincersene di per sé. Ogni persona certamente trovasi in perenne bisogno di esprimere i proprii sentimenti ed il saper farlo con aggiustatezza e leggiadria, non è lieve pregio, né tampoco a trascurarsi<sup>b</sup>. Dall'alto del pergamo soprattutto, nella tribuna, nel foro, al teatro, e sul campo di battaglia efficacissimo sempre è stato e sarà il mirabil potere della buona rappresentazione. Si percorran le istorie, ed avransi migliaia di splendidi fatti che ciò compro [p. 11] vano<sup>20</sup>. Oggi specialmente che il pubblico gusto su questa materia va sempre più raffinandosi, non saprà esso più tollerare quel che sia trascurato rozzo e scorretto<sup>21</sup>.

§ 8. Vi sono inoltre varii 'ndiretti vantaggi che dall'arte Rappresentativa si emanano. - Young, quel poeta filosofo che tante verità consegnò a' suoi versi immortali, sapientemente disse che il pensiero

---

<sup>17</sup> Allorché M. Callidio accusava Gallo di aver tentato di avvelenarlo, esponendo la sua accusa in maniera languida, e senza afforzarla con verun calore d'azione, Cicerone, difensor dell'accusato, si valse di questo medesimo argomento a mostrare la falsità dell'accusa, dicendo. «Nisi fingeres, Marce Callidii, sic ageres?»

<sup>18</sup> Equidem vel mediocrem orationem, commentatam viribus actionis, affirmaverim plus habituram esse momenti, quam optimam, eadem illa destitutam. M. F. Quintil. lib. 11, cap. 3.

<sup>19</sup> Cic. in *Brut.* - Ed altrove ei dice: «Nam et infantes, actionis dignitate eloquentiae saepe fructum tulerunt: et deserti, deformitate agendi, multi infantes putati sunt.» *De Orat.* 3,56.

Nulla può penetrare nell'anima, soggiunge Quintiliano, se al primo ingresso ritrova un intoppo. *Inst.* lib. 11.

E il Dizionario dell'Arte Oratoria conchiude: «Che il giovine oratore deve usare somma industria ad acquistarsi una buona azione, e rapporto alla voce, e rapporto al moto delle membra della persona. Non può egli capire quanto interessi questa lezione. Questa è una speriienza incontrastabile, che un oratore anche de' più indotti, ma che abbia una buona azione, riporta la palma sopra qualsivoglia oratore insigne, che imperito sia nell'azione. All'opposto i più dotti oratori, per la difformità di loro azioni, giudicati vengono assai triviali. Non si crederà, eppure tant'è: la eloquenza è un nulla, se acbompagnata non è dall'azione; mentre l'azione è pure alcuna cosa senza dell'eloquenza.» *Diz. dell'Arte Orat. nel voc. Declam.*

Che più? San Gio. Crisostomo istesso parlando di ciò che sia più opportuno al persuadere, tre cose per l'Oratore afferma essere: «Gestum, oculorum obtutum, atque vocem.» in *Psal.* 4.

E San Bernardo ancora fa nella parte Rappresentativa consistere tutta la forza dell'eloquenza. «Solet enim acceptior esse sermo vivus, quam scriptus, et efficacior lingua, quam littera; nec tam affectus exprimit scribens digitus, quam vultus.» *Epist.* 66.

<sup>b</sup> Per quel che riguarda poi la parte Mimica, le nostre teorie, a parere di Engel, sono utilissime ai danzatori pantomimi: e Milesio, uomo celebre fra Greci, afferma che neppure chi esercita l'arte del Canto possa conseguir sua lode, senza l'ajuto del gesto e dell'espressione. «Etenim Musicus dum cantu utitur, manus gesticulationem ad vocis sonum accomodat, et vicissim quae manu figurat, eadem vocalibus instrumentis emodulando perspicua reddit.»

Sin anco nella professione Medica sono esse giovevoli; poiché il grande Ippocrate, descrivendo con eccellente prudenza gli uffizii del medico, vuole «Eum in omni opere versari, apta et concinna totius corporis motione.» *Hippocr. de Offic. Med.* sect. 6.

<sup>20</sup> P. Scipione Africano allorché nelle Spagne volle eccitare i suoi soldati all'esterminio dell'esercito nemico, arringando loro, tanto gli commosse ed incoraggiò (al riferir di Polibio) «Ut vultus eorum simile iis viderentur, qui hostem in conspectu habent, et aciem cum illo jam sunt decreturi.» - Non minore fu il prodigio operato da Leonida alle Termopoli ne' suoi trecento Spartani.

Insomma, chi meglio volesse convincersi intorno a ciò, legga il discorso settimo nella prima parte delle *Prose Vulgari* dell'Aquilano Dottore Giuseppe Zuzii, membro della nostra antica Accademia de' Velati.

<sup>21</sup> Tout est Art, tout est système au jour d'hui..... Chaque Science, chaque Mètier à sa thèorie. Le Bar. De Bielfeld, *Instit. Polit.*



si depura, e subisce una specie di filtrazione, passando dal cervello alla lingua. Or quando gli altrui sensi, o i propri messi in iscritto, ci andiamo studiando di pronunciare con tutta la forza e la grazia convenevole, avviene spesso che o la mancanza di talune parole, o la sovrabbondanza, od il cattivo suono di talune altre si avverta: come pure avviene che talora si senta la debolezza di una frase malamente intrusa in un robusto periodo, o la svenevolezza di qualche proposizione incidente, che snerva la proposizione principale. - E chi, più del declamatore ha l'orecchio formato all'armonia, ed all'efficacia della locuzione?

Ma quando anche lo studio di questa Bell'Arte, o scienza che dir vogliamo, di niun'altro profitto ei fosse, pure guidandoci necessariamente ad indagar l'uomo, col riflettere sulle operazioni del corpo e su i movimenti dell'anima, analizzandone [p. 12] i fenomeni che in concomitanza producono, viene proficuamente ad accrescere le nostre cognizioni intorno a molte utili specolazioni che all'umana natura appartengono.

§ 9. Dippiù, a parere de' Fisici, la Rappresentativa è un salutare esercizio non solo pei polmoni ed altri organi vocali, ma ancora per tutto il corpo<sup>22</sup>. Quindi dice Buchan che i letterati traggono un gran vantaggio pel loro ben'essere dal pronunciare in pubblico i loro discorsi<sup>23</sup>. Però questo leggere e parlare sovente ad alta voce ha pur esso i suoi confini, relativi sempre alla costituzione fisica di ciascuno, oltrepassati i quali, la salute ne verrebbe a soffrire degli svantaggi.

§ 10. Superfluo essendo il dir più per provare l'alta importanza di quest'Arte, passiamo ad osservarne le regole che abbian divise in otto parti entro il confine di tre volumi.

Nella prima si tratta di alcune nozioni preliminari.

Nella seconda si esaminano i soli elementi declamatorii.

Nella terza si annoverano gli elementi mimici.

Nella quarta si riuniscono questi due principali elementi, come formanti l'intero dell'umana espressione.

Nella quinta si analizza l'espressione medesima in rapporto alle sue modificazioni.

Nella sesta si prendono a considerare i diversi [p. 13] sentimenti dell'anima, in quanto debbonvi corrispondere i tratti esteriori del corpo.

Nella settima si fa l'applicazione delle generali teorie alle particolarità del ragionare, ed ai vari generi di rappresentamento.

Nell'ottava finalmente si ragiona di alcuni ajuti alla memoria (necessarissima ai Dicatori), e di varie regole ed avvertimenti universali.

La nostra Instituzione insomma non tratterà che di quelle cose meramente annesse ed appartenenti alla Rappresentativa in generale; poiché suppone che coloro i quali a lei rivolgonsi abbian percorsi quegli studii, che le son necessari, come di correlativa base: imperciocché, dice Blair, s'ella insegna le attitudini ed i chiaroscuri, eglino hanno il merito di somministrare i pennelli ed i colori<sup>24</sup>.

§ 11. Non è però bastate in questa Bell'Arte imitatrice l'aver soltanto delle regole positive, ma è d'uopo ancora che si correggano possibilmente tutti quei difetti di locuzione e di azione, che trovar si possano in ogni particolare individuo<sup>c</sup>. Per ciò fare non vi sono teorie che bastino, onde non noteremo che i soli vizii più essenziali; giacché essi esser possono sì varii e tanti, che impossibile è affatto il prevederli tutti nelle Instituzioni. - La viva voce del Maestro, la di lui sana critica emendativa, e la sua sagace direzione dovrà adeguatamente supplirvi.

A tal uopo è bene incominciare un accurato e [p. 14] esercizio in linea correttiva, pria di passare a porre in esecuzione le regole positive, nel quale altro impegno non abbiasi che di togliere almeno i

---

<sup>22</sup> Veggasi il Manuale di *Igiene pubblica e privata*, di L. Deslandes in cui è anche riportato quell'aforismo di Celso, «Prodest adversus tardam concoctionem clare legere:» e quel passo di Plinio il Giovane (*Epist. lib. 9.*): «Orationem graecam latinamve clare et intente, non tam vocis causa, quam stomachi, lego.»

<sup>23</sup> Buchan, *Medic. Domest.* tom 1., cap. 2., §. 3., art. 3.

<sup>24</sup> Etenim dicere bene nemo potest, nisi qui prudenter intelligit. Cic. *de Claris Orat.*

<sup>c</sup> Difficilissime sono ad emendarsi le viziose abitudini, onde fa di mestieri che si correggano a forza di atti opposti e replicati, con indefesso studio e perenne esercizio, sino che riescano regolari senza badarvi, e convertansi in abito. «Habitum appellamus animi aut corporis constantem et absolutam aliqua in re perfectionem..... non natura datam, sed studio et industria partano.» Cic. *de Inv. Rhet. Lib. 1. 25.*

primarii difetti che in ciascuno trovarsi potranno; badando diligentemente a seguire in esso più che sia possibile la naturale consueta maniera di esprimersi, che nel comun conversare si adopera. Ciò avrassi agio a fare durante la prima parte delle nostre istituzioni: e per accingersi al primo esperimento di tal pratico esercizio, serva il seguente sonetto in istil semplicissimo del ch. Urbano Lampredi.

#### PRIMO ESERCIZIO.

*Ogni mattina ascolto in bel concerto  
Scior tra le frondi, augello, un dolce verso;  
Ond'io, da quello al Ciel l'occhio converso,  
Svegliarsi un nuovo affetto in cor mi sento.  
E gli dico: augellin, con grato accento  
Ringrazia pure il Re dell'universo,  
Compisci tu quel che per fato avverso  
Compiere invan nel mio languore io tento  
Te muove istinto solo, e non ne hai merto;  
Me ragione e dover mover dovria,  
Ma seguir non mi è dato il tuo concerto.  
Supplisci tu per l'egra mente mia;  
E il tuo canto soave, all'aere aperto,  
Di grazie anco per me tributo sia.*

[p. 15]

#### PARTE I. NOZIONI ED IDEE PRELIMINARI.

#### CAPITOLO PRIMO. DEL GENIO.

§ 12. Nel corso di queste Istituzioni avremo occasione per varii rincontri rilevare in pratica la vera idea del Bello, ed acquistare quella del Gusto, come principii attrattivi e regolatori del Genio nell'Arte Rappresentativa; ma pria d'inoltrarci in essa è d'uopo soffermarci alquanto a considerar queste cose nel loro pieno aspetto, ed a stabilirne la norma. Perciò in questo Capitolo fisseremo brevemente l'essenza ed il potere del *Genio*; ragioneremo nel seguente del Bello, e poscia del Gusto.

Potremmo anche esimerci da queste indagini, perché ognuno che assaporato abbia con metodo lo studio dell'amena Letteratura e della Rettorica filosofica, egli è a portata saperne: ma siccome è mio scopo di servire ad ogni classe di persone, così procurerò nel miglior modo possibile esser chiaro ed esatto, e breve soprattutto<sup>1</sup>. Laonde riportando qui quanto da ottimi autori è stato detto su questo assunto, altro non intendo che rammentarlo a chi obliato lo avesse, acciò sen prevalga nel rappresentare; ovvero parlo in vista di chi l'ignoras [p. 16] se: facendo così conoscere la verità espressa nel mio proemio; cioè che fra le arti imitatrici avvi una certa convergenza che le assoggetta quasi alle medesime leggi, e che specialmente composizione e rappresentazione (anche a parer di Quintiliano) hanno strettissimo rapporto fra esse loro, quantunque ammettano spesse fiate un Genio diverso<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Le gran verità ben lungi dal perdere della lor forza, viemeglio anzi avvaloransi ripetute, e metton salde radici, e rigogliose sviluppansi in bei germogli. Vin. Monti, *Disc. sull'Imitaz.*

<sup>2</sup> Non alia est autem ratio pronuntiationis, quam ipsius orationis. Quintil. lib. 11. cap. 3.

L'ho detto nel proemio, e ripetuto qui ancora un'altra volta, mi lusingo che si vorrà per sempre tener presente. Nel riferire le idee, e gl'insegnamenti altrui, io non ho voluto alterarne in minima parte il senso o la frase; e mi ho fatto legge trascriverne fedelmente il passo, tranne il necessario cambiamento di qualche parola, per meglio servire alle

§ 13. Premesso nell'introduzione esser questo Genio appunto quella base primaria, a seconda della cui forza e solidità innalzasi più o meno insigne in ogni scienza od arte il proprio edificio, è di mestieri che il ragionar di lui preceda il tutto. - Adoperasi un tal vocabolo a significare QUEL TALENTO O QUELL'ATTITUDINE CHE NOI RICEVIAMO DALLA NATURA PER RIUSCIRE ECCELLENTI IN UNA QUALUNQUE COSA.

§ 14. Tal talento importa per noi, oltre il bisogno dei naturali requisiti nell'Introduzione stessa notati, che abbiassi sortito una immaginosa fantasia, ed una viva e tenera sensibilità d'animo, che facilmente immagini, e si commova al tocco della più lieve passione, benché finta talvolta: ed una tal delicata suscettibilità di fibra che prontamente riceva e tramandi graziosamente per tutto l'esterno, non che per la voce, le varie e più minute impronte delle passioni medesime.

Devesi inoltre esser dotati di una penetrativa intellettuale perspicacia, tanto per conoscer filosoficamente la forza essenziale de' proprii sentimenti, [p. 17] quanto per interpretare esattamente quella de' sentimenti e delle idee altrui, penetrandone quasi il pensiero e la volontà, massime nel rappresentar composizioni aliene<sup>a</sup>.

E devesi infine avere un corretto spirito di osservazione e d'imitazione, per sapere ritrarre con grazia e facilità le più belle e buone espressioni dal seno della stessa natura<sup>3</sup>. - Ecco in complesso [p. 18] i materiali necessarii che la natura improntar deve all'arte, onde formarne un eccellente Rappresentatore: materiali molto più complicati preziosi e difficili di quelli che abbisognano a tutti gli altri istituti<sup>b</sup>.

§ 15. Avviene non di rado che il genio di una bell'Arte o Scienza trovisi isolatamente in noi indipendentemente da quello delle altre. Infatti v'ha chi egregiamente riesce a comporre una qualsivoglia opera, senza essere suscettibile a rappresentarla, o viceversa. Del pari altri è dominato dal Genio della poesia o della musica, ed altri della matematica, o della fisica, ecc. Anzi di più,

---

nostre Istituzioni, il che però punto non travolge il sentimento dell'Autore. Non è certo mia intenzione di acquietarmi fama; ma bensì di rendermi utile a' miei simili.

<sup>a</sup> «E sarebbe pure un problema da doversi sciorre; se sia più il fare, o l'interpretare. Né male, a creder mio, si determinerebbe, se all'interpretar si desse il vanto primiero: poiché il fare, altro non é che ben partorire quel che si è ben concepito; cosa assai naturale per uom dotto: pel contrario l'interpretare è un richiamare a novella vita un cadaver giacente; restituendogli quel moto e quello spirito, che ha perduto. Il che nell'ordine del pensare passa pressoché per miracolo; e tien bisogno di uomo non che esperto, ma dotto a fondo, e di vivaci lumi a dovizia fornito.» - Queste acute riflessioni che il dottissimo giureconsulto napolitano, Giuseppe Aurelio di Gennaro (nel suo aureo trattato *sulle viziose maniere di difender le cause nel Foro*) fa in proposito della interpretazione delle Leggi, sembrano a buon dritto contagiarsi anche colla nostra, e con qualunque altra, ove trattisi di entrar nello spirito de' rispettivi scrittori per conoscerne il vero sentimento: anzi vieppiù nel caso nostro trattandosi in esso, non solo d'interpretare il sentimento degli autori, ma di farlo identicamente nostro proprio in modo tale che una equivalente espressione rappresentativa appuntino gli corrisponda. Tutto ciò prova che l'esser anco semplice, ma buon Rappresentatore delle composizioni altrui, non è poi la cosa più facile, e tanto ordinaria quanto da taluni si crede.

<sup>3</sup> Dice un ottimo Autore. «Ciò che viene da' grandi Filosofi suggerito per iscoprire gli andamenti occulti e continui della natura deve imitarsi nelle Belle Arti; che altro non sono che richiami ed accozzamenti artificiosi delle apparenze esterne della medesima, punto comune di appoggio, da cui le più divergenti cognizioni partono, ed a cui ritornano.»

Ed un altro grande Autore soggiunge: «Vi sono degli uomini, le cui amine fredde ed incerte non guardano nulla con interesse; e i cui occhi inattivi ed indeterminati si portano sopra ogni cosa con una specie d'indifferenza. Non veggono, e non sentono, per così dire, e sono perciò incapaci di esprimere. - V'ha per contrario delle viste pronte ed acute, delle anime operative e sensitive, che distinguono molto, che veggono, perspicacemente, che sono mosse, e che muovono. Il pittore e il poeta (ed il rappresentatore non meno), di questa classe scelta, non veggono mai la natura senza interesse.»

<sup>b</sup> Il *Dizionario dell'Arte oratoria* distingue negli uomini quattro specie di *personali* riguardo alla rappresentativa. Il primo lo chiama *felice*, il secondo *infelice*, il terzo *facile*, il quarto lo chiama *difficile*. - Il personale *felice* è quello che sortì un'indole ottima, cioè nata fatta per esprimere i sentimenti dell'animo mercé i movimenti esterni di voce e d'azione, nella più graziosa e convenevole maniera. - Il personale *infelice* è quello che sortì un'indole pessima, non fatta per esprimere con l'esterno i sentimenti interni. - Il personale *facile* a correggere i proprii diletti, in materia di voce e d'azione, è quello che sortì un'indole docile a' buoni ammaestramenti, atto ad imitar con facilità, e ad emulare l'abilità dei primi. - Il personale *difficile* finalmente è quello che sortì un'indole infelice non solo, ma di più sortì una certa cruda indocilità, o restia durezza di esterno, che gl'impedisce di potersi emendare e migliorare.

taluno può avere un considerevol grado di Gusto in una o in molte di esse, ed avrà poco o niun Genio per eseguirne alcuna<sup>4</sup>.

§ 16. Avvisa però Blair non potersi trovar vero Genio che non includa anche il Gusto: benché l'un ci venga da natura, l'altro dall'arte; come in appresso vedremo. Il primo suppone sempre uno [p. 19] spirito inventore, o riformatore, che non si ferma (come il secondo) nella sola comprensiva delle bellezze che trova in altri; ma sa produrre esso stesso nuove bellezze, e rappresentarle in maniera da far negli animi altrui una forte impressione.

Il Genio dunque essendo per tal ragione una facoltà più sublime del Gusto, egli, secondo la solita parsimonia della natura, è sempre più limitato nella sfera delle di lei operazioni. Perciò coll'arte, e collo studio non v'ha dubbio che può di molto correggersi e perfezionarsi; mentre non potrassi giammai con questi soli mezzi acquistare. Ond'è chiaro che come il Gusto progredisce verso la buona meta, così esso promove e dirige le operazioni del Genio a cogliere il Bello nell'arte ov'egli predomina. Or giacché a quest'ultimo oggetto debbon dirigersi le tendenze del Genio, util fia l'esaminarlo: ciò che appunto faremo nel seguente capitolo.

## SECONDO ESERCIZIO<sup>5</sup>.

*Raggio dello splendor sommo immortale,  
Che il basso mondo ad illustrar discendi,  
Bella Virtù, che dove alberghi e splendi,  
Quasi toglì al mortal l'esser mortale.*

*A te, ricca di te, null'altro cale;*

*Ma di te stessa in te paga ti rendi:  
E fuor di te nulla a bramare intendi,  
Perché a te nulla è in paragone uguale.*

*Appo te son mendici e l'Indo e il Moro,*

*E la forza e l'ardir perde fortuna,  
Che tu la sorte sei, tu sei il tesoro.*

*Il Bel diviso in altri, in te s'aduna;*

*Tu gloria, tu piacer, pace, e ristoro;  
Se v'è felicità, tu sei quell'una.*

[p. 20]

## PARTE PRIMA.

### CAPITOLO II.

#### DEL BELLO IN GENERALE.

§ 17. Molti autori in moltissime guise han ragionato del Bello. Disparati ognora nel fissarne gli elementi, pur tutti o direttamente o indirettamente convengono alfine nella massima generale, cioè che il vero Bello è ciò che piace all'uomo di buon gusto. - Ma chi è costui? E dove fonda egli mai il piacer suo? - A conoscer l'uno e l'altro tenderanno le nostre osservazioni.

Non pretendiamo già con esse decider la scabrosa lite tuttora pendente fra i più grandi Filosofi, ma portar brevemente sul Bello quel colpo d'occhio che più atto sia a non farci errar la via della nostra carriera, senza punto brigarci di penetrare gli altrui difficili recessi.

§ 18. Ella è cosa evidente che ogni uomo ha seco un particolare istinto pel Bello, ne v'è piacere più universale di quello che da esso ne deriva. Questo istinto però non guida tutti a venerar

---

<sup>4</sup> Non è cosa straordinaria l'incontrare persone fornite di un gusto eccellente in parecchie arti liberali; ma il trovare un eccellente Professore in molte di queste è assai più raro, anzi non è nemmeno da sperarsi. Un Genio universale, ossia uno il quale ugualmente e indifferentemente si applichi a varie arti o professioni, è difficile che in alcuna riesca eccellentemente. Blair, T. I. lez. 3.

<sup>5</sup> Sonetto di Giulio Bussi.

concordemente la Bellezza nel medesimo tempio e col medesimo rito, perché non tutti hanno le stesse conoscenze, le stesse abitudini, e l'indole istessa.

Considerato il Bello sì grossamente, sembra a prima vista ch'egli sia relativo, perché ognuno dice *Bella* quella cosa, che più piace ai sensi suoi. - Ma non è questo il vero Bello, questo è bensì un confonder la causa coll'effetto. Non perché certi cibi o bevande piacciono, o dispiacciono a taluno, lice tosto concludere affermativamente o negativamente sulla loro bontà. Chi precipitasse un così erroneo giudizio, si troverebbe sempre ad aver pochissimi applausori.

§ 19. Primieramente tale istinto pel Bello esistendo in [p. 21] noi di unita alla tendenza per l'osservazione e per l'imitazione, ne avviene che ampliandosi il campo e gli oggetti di queste, noi progrediamo in esso man mano verso quella perfettibilità cui ci designò l'Autor della natura. Infatti a grado che noi vi c'inoltriamo, si aumentano le nostre conoscenze, e talor anche cangian d'aspetto le antecedenti<sup>1</sup>.

Nasce allora l'idea di confronto, ed ecco come, paragonando fra essi gli enti morali e fisici, noi possiamo analizzare il più ed il meno, e quindi distinguere il bello dal brutto. - Così e non altrimenti avviene a colui, che salendo sulla vetta di altissimo monte, va via via scorgendo intorno gli oggetti assai differentemente: giunto infin colassù, eccolo a portata di ragionarne assai diversamente da quel tapino che non poté mai ergersi al di sopra della sua valle natia. Qual sarà poi fra i due il più atto a giudicar delle cose circostanti, è ben lieve il comprenderlo.

Ma qual è il mezzo per giungere a tanta altezza? - *L'incivilimento*: che (non a parer mio soltanto) può dirsi il vero stato di natura per l'uomo. - E questo incivilimento donde si otterrà mai? - Dalla cognizione teoretica e pratica di tutte le cose. La prima, non v'ha dubbio, si acquista collo studio delle scienze e delle arti; ma della seconda io non saprei ove meglio suggerirne l'acquisizione che nel gran libro universale: *viaggiando*.

L'uomo giunto a tal perfezione, egli è dunque il Legislatore del Bello; e le norme a cui il sopporrà, saranno precise invariabili eterne. Invano [p. 22] l'idiota ardirebbe ribellargli, il sentimento umano universale, ad esuberanza di voti, lo condannerebbe qual reo di lesa verità<sup>2</sup>.

§ 20. Intronizzato per tai diritti il legislatore del Bello, esaminiamo quali sarebbero i principii e le basi, su cui ergere la sua splendida reggia. - A tal'uopo portiamo da prima uno sguardo indagatore nel grembo della natura medesima, indi nell'umana immaginazione, e finalmente nell'opera della nostra facoltà imitativa; onde riconoscere e stabilire primordially una qualche distinzione fra il Bello *originale*, *ideale*, ed *artificiale*; innanzi di passare ad altre più analitiche classificazioni.

Riguardo al primo, sebben possa dirsi che in natura tutto è bello nel suo genere, non è così però nella specie. Giacché se vi ha due o più cose del medesimo genere, nascendo subito in noi l'idea di paragone, dalla loro analisi comparativa difficilmente risulterebbe la di loro identica uguaglianza; e quindi ciascuna in ispecie saria detta più o men bella, più o men brutta, secondo la maggiore o minor convenienza della loro originale beltà.

Riguardo al secondo; la nostra mente prescegliendo sempre, fra le qualità degli oggetti della medesima specie, quelle che più piacevoli e grate sono alle nostre sensazioni, ne compone nell'immaginativa un tutto perfetto convenevolmente alla sua ideale bellezza.

Riguardo poi all'ultimo, saran tanto più belle le di lui produzioni, quanto più si avvicineranno alla perfetta imitazione ed espressione delle cose che imprende ad imitare od esprimere, sia nella linea del Bello *originale*, sia in quella dell'*ideale*.

[p. 23]

§ 21. Ora rispetto alle arti imitatrici è necessario premettere che siccome non tutte formano la loro impressione su i medesimi organi, e nel medesimo modo; giacché (come dice un gravissimo Autore) in talune essa è passeggera, ed in altre è permanente; in talune simultanea, ed in altre successiva; talune servonsi di segni convenzionali, ed altre di segni naturali: così ne deriva

---

<sup>1</sup> Le cognizioni servono a rassodare l'intelletto umano, come la luce serve a rassodare le piante; quindi l'intelletto umano si volge, a così dire, verso il lato da cui gli vengono le cognizioni, come le piante si volgono verso il lato da cui viene la luce. Mel. Gioja, *Ideologia* T. 1, par. 1, art. 2, §. 2.

<sup>2</sup> Noi daremo maggior luce a questa tesi nel capitolo seguente, ove tratteremo esclusivamente del Gusto.

indubitabilmente che le regole della Bellezza fra esse loro debbano esser bene spesso differenti. Laonde vedremo in prosieguo quali siano quelle che ci riguardano; poiché non tutto ciò ch'è naturale, è sempre bello pel Rappresentatore; anzi talvolta dove par che pecchi la natura, uopo è che soccorra l'arte, che moderi, che accresca, che cambii, e che s'ingegni di seguire il Bello *originale*, senza offesa dell'*ideale*.

§ 22. Stabilite queste nozioni generali ed astratte, bisogna ora prefigger le particolari che concretamente ci guidino a rintracciare le sorgenti del Bello ne' nascondigli organici del nostro microcosmo. - Tale indagine però che malagevolmente si eseguirebbe senza la scorta de' gran maestri, può ben'essere diretta dai lumi del celebre Ugone Blair, apprestatici dal chiarissimo Soave, che così ragiona.

Ella è legge universale della natura medesima che ogni cosa, la quale ecciti vivamente o le facoltà del corpo o quelle dell'animo senza offenderle o stancarle, produca un piacere. Quanto più dunque un oggetto offrirà al tempo stesso maggior numero d'impressioni ed idee, sicché le facoltà del corpo e dell'animo ne siano vivamente esercitate, e quanto più facilmente e senza fatica tutte queste impressioni ed idee rilevansi distintamente ad un tratto, tanto più aggradevoli saranno le sensazioni prodotte da tale oggetto, e tanto per conseguenza sarà esso chiamato più bello.

Quindi la *varietà* congiunta all'*unità*, non i [p. 24] scompagnate entrambe dall'*espressione* e dalla *convenienza*, furono sempre riguardate, da tutti gli autori, come principali ed originali elementi del Bello; appunto per la molteplicità delle impressioni ed idee che la varietà ci presenta, unita alla facilità di rilevarle a un tempo solo, formanti per la loro analoga connessione un sol tutto, a seconda della sua propria conveniente ed espressiva semplicità nell'insieme.

Per la stessa ragione sono attributi generali di Bellezza, la *novità*, la *graduazione*, la *chiarezza*; la *qualità rispettiva* delle parti, dei colori, de' suoni; la *corrispondenza* de mezzi col fine; l'*esatta imitazione* della natura; ed altre cose tutte dalle quali la nostra sensibilità, nel grado di sua perfezione, trae cagion di piacere, perché giovano o ad attrarre ed intrattener maggiormente l'attenzione, e con ciò esercitarla, o ad accrescere il numero delle sensazioni ed idee contemporanee, facilitando il modo di rilevar la loro molteplicità nel tempo stesso, senza fatica od offesa del proprio individuo. Donde si conchiude che il meraviglioso eccitando l'ammirazione, e l'utile producendo il desiderio, il Bello risveglia un sentimento che accoppia contemporaneamente l'una all'altro, e fa nascere l'amore.

§ 23. Nell'Arte nostra pertanto possiam definire di consistere il Bello in UNA RAPPRESENTAZIONE PIACEVOLE, SECONDO CIÒ CHE È CONVENEVOLE ALLE ALTRUI FACOLTÀ CONOSCENTI.

Ciò posto non saria strano l'inferire che, come i colori non sono tali per se stessi, ma per la diversa rifrazione della luce; così il Bello non è tanto negli oggetti, quanto nell'instintiva sensibilità dell'uomo, il quale, tratto dal proprio diletto ad indagarne la natural ragione, dà loro diverso pregio, secondo la piacevolezza dell'impressione ch'essi gli arrecano. Tal piacevolezza intanto ha pur essa i [p. 25] suoi stabili elementi, fondati nella nostra natura, e nella ragione medesima.

§ 24. Stabilito per tal modo il Bello ne' suoi principii elementari, passiamo ora a vedere come stabilir si possa egualmente su talune altre particolarità, che pure in natura esistono assai differentemente, produttrici ancor esse di varie specie di Bellezze. - Imperocché in tutto il genere umano (sebben'esso discenda da uno stipite comune, e conformato sia con egual organismo dall'universal Fattore, mercé l'influenza reciproca del fisico sul morale, e del morale sul fisico) si ammirano varie predisposizioni individuali, che portano gli uomini ad amar sensazioni e sentimenti diversi. Queste singolarità provenienti in maggior parte dai rispettivi temperamenti, de' quali a suo luogo parleremo, son la causa motrice che guida l'umana sensibilità ad estimar belle talune cose, che pur sono per se stesse diverse.

Laonde è d'uopo distinguere quattro sorte di Bello: cioè *leggiadro* il primo, *tetro* il secondo, *sublime* il terzo, e *ridicolo* il quarto. - La Rappresentativa potendo aggirarsi sopra ognuno di loro, e dovendo in essi appagare il gusto di tutti, noi ne ragioneremo separatamente in prosieguo, analizzandoli nei corrispettivi principii, e dandone le norme più confacenti alle nostre Istituzioni.

### TERZO ESERCIZIO<sup>3</sup>.

*Già l'amoroso Genitor librato  
Sulla bionda cervice il colpo avea:  
Palpitava natura: Amor da un lato,  
Tra la Fede e la Speme, al suol giacea  
Sceso dall'alto un Messaggier beato*

[p. 26]

*Rattenne il braccio, che a ferir movea:  
E il Ciel fè plauso; e nel Fanciul serbato  
Tutta fu salva la semenza Ebraa.  
Ma se Abramo ferìa, nel gran periglio  
Chi stato allora di lor due saria  
Più gradito olocausto al Divin ciglio?  
Più il Padre. - Il Figlio una sol vita offria:  
Ma il Padre in se vivea, vivea nel Figlio;  
E due vite in un colpo offerte avria.*

#### ARTICOLO I. DEL BELLO LEGGIADRO.

§ 25. Questa prima specie di Bello, che *grazioso* anche può dirsi, comprende in se TUTTO CIÒ CHE SIA AMENO SOAVE E GAJO, ATTO A COMMOVERE LA NOSTRA SENSIBILITÀ NE' SUOI PIÙ CARI E BEATI SENTIMENTI.

Tal è appunto l'aurora d'un bel mattino di primavera, un fiorito spontaneo praticello, il placido mormorio d'un limpido rivo, l'armonia campestre di canori augelletti, ec: bellezze tutte originali, che in noi risvegliano le più vivaci e tenere sensazioni. - Non dissimili sono ancor quelle in noi prodotte dalla Leggiadria artificiale. Infatti chi è che non ne provi delle uguali alla veduta di un quadro, o alla lettura di una poesia eccellente in questo genere? oppure alla vista di colto ed ordinato giardino, o di galante artificiosa fontana, ovvero all'ascolto di un lieto concerto musicale?

§ 26. Analizzando intanto i principii produttori di questa sorta di Bello, trovasi egli dipendere dalla or'assoluta, or vicendevole, ed ora simultanea concorrenza della *regolarità, ordine, proporzione, simmetria, armonia, vivacità, eleganza, affabilità*, ed altri attributi generalmente gradevoli alla [p. 27] nostra organizzazione, predisposta naturalmente alla perfettibilità; oltre ancora la opportuna concorrenza dei generali attributi del Bello, esposti nel precedente articolo, al 22.

§ 27. Quindi la Leggiadria nel rappresentare consiste nella dolcezza della voce, e nella delicatezza dell'azione, aggregate insieme alle precedenti dilettevoli attribuzioni; ma più di tutto condite in larga copia dalla *grazia*, ch'è quel compimento accessorio, senza di cui qualsivoglia Bellezza saria vana ed inefficace. Dapoiché (come asserisce un profondo pensatore) consistendo la grazia in certi movimenti proprii specialmente dell'umana figura, ed in una particolare espressione per la quale le forme dei corpi si mostrano in quei modi che ci rendono più piacevole la sensazione, e più caro il sentimento; ella è quella maniera o di stare o di agire o di parlare, per la quale l'impressione del Bello ci si rende più sensibile e grata<sup>a</sup>.

<sup>3</sup> Sonetto del P. Lorenzo Fusconi.

<sup>a</sup> M. De la Chambre difinisce la Grazia per una certa qualità esteriore e sensibile, che nasce dalla figura colore e moto delle parti, proporzionate e conformi alla perfezione dell'uomo. *Les caract. des passions*, T. 1, cap. 1.

Or nel rincontro crederemmo defraudare i studiosi delle più filosofiche osservazioni, se omettessimo di qui compendiosamente riportare quelle esibiteci dal *Dizionario delle Arti*, nel tomo decimoterzo. - Dopo aver esso mostrato che la pieghevolezza e la docilità delle membra sono talmente necessarie alla Grazia, che la fanciullezza e la gioventù dir si può l'età propria di lei, soggiunge che la semplicità e la schiettezza de' movimenti dell'anima contribuiscono pur tanto a produrre le grazie, ma che le passioni indecise e troppo complicate le fanno rare volte nascere. Infatti la

§ 28. Pertanto non avvi speculativa di scienza, o perspicacia d'arte che giunger possa ad insegnarne il tesoro. La *grazia* personale, nel rappresentare, è una vera grazia della natura, e questa se n'ha riserbato tutto a se sola il misterioso dono. - Ella per altro esiste, ed è qualche cosa di positivo; pel di cui difficile e dubbioso acquisto, altro non sappiamo [p. 28] suggerire che l'osservazione ed imitazione di qualche modello vivente privilegiato in essa.

In tale incontro però sorgon le regole ad ammonire di esser cauti in questa consigliata osservazione ed imitazione: perché la *grazia* sovente sparisce da quell'individuo stesso che n'è il modello. Infatti avvi delle persone graziose in una o più espressioni o movimenti, e disgraziate nel resto. V'ha un'età in cui più pompeggiano le grazie, ed un'altra nella quale si convertono in ridicolosità. Vi son degli affetti che le richiamano ed espongono in mostra, e degli altri che le bandiscono ed annientano. Spesso pure avviene che ciò che par grazia, e simpatizza in alcuno, non lo è del pari in un altro, a cagion della loro diversità o nella condizione o nel sesso o nell'età o nel carattere [p. 29] o nella individual figura. - Perciò nel incontro d'uopo è far come l'ape, il quale sugge da ogni pianta quell'umore ch'è più confacente alle sue bisogne.

Forse gli egregi lavori delle altre Bell'Arti sorelle, come in seguito rammenteremo, ne sarebbero in mimica i migliori campioni. Ed invero quante grazie non aleggiano intorno ad un marmo animato allo scalpello Greco, o dal nostro impareggiabile Canova? Oppure dattorno un quadro parlante del graziosissimo Correggio, a dell'incomparabile Raffaello!

La *grazia* infine è quel felice ornamento che, compagna indispensabile del Leggiadro nelle sue varie convenienze, dee sempre aversi di mira da chiunque agogna a piacere<sup>1</sup>: altrimenti non vi sono bellezze, non v'è leggiadria, non avvi sapere, sommo ch'ei fosse, qual tosto non si cangi in bruttezza, in antipatia, in isciocchissime smorfie.

#### QUARTO ESERCIZIO<sup>2</sup>.

*Son tre Angioletti d'una luce figli  
Questi, ch'effigiò chiaro scalpello;  
E l'uno all'altro par che non somigli,  
Ma dir non si potria questo è più bello.  
Un vola in mezzo, e in candor vince i gigli,  
Gratulando così tra questo e quello,  
Che, seco dividendo alti consigli,  
De' begli omeri suoi si fan puntello.  
Ei dietro ad essi aprendo ambe le braccia,  
Coll'ali aperte e volte all'Oriente,*

---

semplicità, l'ingenua curiosità, il godimento di un piacere, l'allegrezza spontanea, la tristezza, le querele, e le lagrime stesse che cagiona la perdita di un oggetto amato, sono capaci di grazie, perché tutti questi movimenti sono semplici. All'opposto il tradimento, la crudeltà, le forze, le agitazioni complicate, e le passioni violente, i cui movimenti sono in certo modo convulsivi, non ne sono capaci. - Il sesso più pieghevole nelle sue molle, più sensitivo nelle sue affezioni, nel quale la vaghezza di piacere è un sentimento in qualche modo da lui indipendente; perché è necessario al sistema della natura; questo sesso, che rende la Bellezza più interessante, offre parimenti, quando schiva l'affettazione e l'artificio, le grazie nel più seducente aspetto. - La Gioventù molto coltivata si allontana sovente dalle grazie che ricerca; mentre quella ch'è meno sforzata, le possiede senza aver avuto il disegno di acquistarle. Ciò nasce perché lo spirito illuminato, e le convenzioni stabilite ritardano o indeboliscono i movimenti spontanei ed improvvisi, sì dell'anima, come del corpo: la riflessione gli rende complicati. Quanto più la ragione si assoda e s'illumina, e quanto più si acquista d'esperienza, tanto meno si lascia ai movimenti interni quell'impero, che naturalmente avrebbero sopra i lineamenti, sopra i gesti, e sopra le azioni, non che sopra il parlare. - Ciò che detto abbiamo suppone ancora l'equilibrio dei principj della vita, che produce in noi la sanità. Questo stato comune a tutte l'età, ne' rapporti che loro convengono, è favorevole alle grazie, e dà lustro e rilievo alla bellezza. - Finalmente le grazie si scorgono più o meno secondo che coloro, agli occhi de' quali si mostrano sono più o meno disposti ad osservarne l'effetto.

<sup>1</sup> Senza cui nulla cosa ha leggiadria. V. Monti.

<sup>2</sup> Sonetto del nostro chiarissimo Cav. Angelo Maria Ricci, sopra un bassorilievo del Torwaldsen, rappresentante un gruppo d'Angioletti.



*Ambo e se stesso in un sol gruppo abbraccia.*

[p. 30]

*Tali uscir questi dalla Trina Mente,  
Quando l'Eterno, al pigro nulla in faccia,  
Ponea le forme alla beltà nascente.*

## ARTICOLO II. DEL BELLO TETRO.

§ 29. Anche questo, cui non isconverrebbe forse il nome di Bello *patetico*, non ci occuperà molto nel suo ragionamento; sol che si consideri come opposto al precedente, e basato nell'altra estremità della stessa sua linea. Quindi può dirsi egli esser **CIÒ CHE CON PIACEVOLE TURBAZIONE ALLETTA L'ANIMA AL GODIMENTO DI COSE PER SE STESSE AFFLITTIVE**.

Infatti non può negarsi che proviamo in noi stessi una sensazione equivalente al piacere, e fors'anche alla voluttà, allorché godiamo il solitario passeggio fra le mute ombre di un ermo boschetto, lo starsi alla riva di una mesta laguna che con languido fiotto ne invita al riposo, l'aspetto di una notte tranquilla, la flebile melodia dell'usignuolo, il dolce ritiro di una muschiosa grotticella; e così pure il venerando silenzio di un povero chiostro, la pittura di un fatto funesto, il bruno apparato di un funerale, il suono di una lugubre sinfonia, la lettura di un romanzo lagrimevole, ed altre simili tetraggini che pur di tanto diletto c'inondano, nel mentre trasportano la nostra sensibilità in uno stato quasi passivo.

§ 30. A rendere ragione di questo natural fenomeno della nostra organizzazione, bisognerebbe qui invilupparci nell'esame degli umori che la compongono per isviluppar quindi la teoria de' temperamenti; studio che noi stimiam. riserbarci a luogo più convenevole. Basti per ora stabilire che il Bel [p. 31] lo Tetro esiste e nella natura e nell'arte, e che il piacer ch'egli ci arreca, in controposizione del Bello Leggiadro, è troppo evidente per non potersi negare.

Ma poi qual meraviglia di ciò, mentre consimili arcane contraddizioni miransi naturalmente nelle nostre stesse corporee espressioni, quali talvolta sembrano esser in antinomia cogli'interni sentimenti dell'animo? - Ed in vero le lagrime, che sono l'effetto naturale delle più ingrate e dispiacevoli sensazioni, lo sono egualmente delle più piacevoli e grate. «Si piange di piacer, come di affanno» disse il Poeta dell'uman cuore. Così pure il riso, natural'espressione dei più giocondi e vivaci affetti è spesso compagno ancora dei più rabbiosi e tristi. - La causa di queste apparenti contrarietà è ben diciferata dai moderni fisiologi, e non è delle nostre istituzioni l'indagarla.

§ 31. Checché ne sia dunque, la cura del Rappresentatore in questo genere di Bello, dev'esser quella di basarne gli elementi su que' medesimi costituenti la Bellezza in generale (§ 22.), e sopra qualcuno, della Leggiadria in particolare, oltre i di lui proprii, quali non debbon considerarsi che come qualità accessorie a' primi; e tali esse sono la *taciturnità*, l'*opacitade*, il *sentimentoso*, la *lugubrità*, la *malinconia*, e cose simili, atte ad imprimere una gradita mestizia: perciò richiedesi una certa lentezza di espressione; vale a dire voce affettuosa e grave, e gestir patetico e commosso.

§ 32. Riguardo alla Tetraggine per altro dobbiamo seriamente avvertire di non farle oltrepassar mai i limiti di una giusta moderazione nell'eccitamento corrispondente delle altrui sensazioni; poiché non essendovi che una linea divisionale fra questa e l'orrore, vale a dire fra il piacere e il dispiacere dei circostanti, così non vi saria pel Rappresentatore che un breve trapasso dalla bellezza alla bruttezza.

[p. 32]

Il confine fra l'una e l'altra non può dalle regole rappresentative, ma dal buon senso, fissarsi. Egli dev'essere insegnato dall'Antropologia, e dalla Statistica moderna, ch'è quanto dire dalla filosofica conoscenza della diversità dei climi, dei temperamenti, dei culti, delle leggi, dei costumi, dell'educazioni, e di altre particolarità individuali locali e temporali, su cui poggia l'universal causa di questa specie di Bello; come noi osserveremo nel capitolo seguente.

In Grecia, a cagion d'eseempio, quando sino il minuto popolo era legislatore del Gusto, il tetro ed il truce non ebbe che ristretti limiti nei loro teatri. I Romani all'opposto, poco migliorati della loro barbara origine, trovavano il più gradito diletto nei sanguinolenti spettacoli dell'anfiteatro. - L'Italia oggi bastantemente inoltrata nel suo incivilimento, rifuggirebbe con orrore da ciò che un tempo formava la sua delizia e ne' teatri e ne' fori e ne' tempj, come vedrassi nei loro rispettivi generi di rappresentazione.

#### QUINTO ESERCIZIO<sup>1</sup>.

*Cessa bronzo lugubre il tristo metro,  
Che il ferreo eterno sonno mi ricorda.  
Ecco, ancor vivo, col pensier penetro  
Nella tomba, del mio cenere ingorda. -  
Già mi stende sull'orrido feretro  
Morte, del sangue de' miei padri lorda;  
E le pallide cere ardon d'un tetro  
Lume; e l'inno funebre il tempio assorda  
Sola, e divisa dalla spoglia argente,  
La vedova Consorte in bruno velo  
Geme, e il tetto già mio pietà ne sente. -*

[p. 33]

*Ma il nudo spirto intanto esulta in Cielo,  
O nell'Erebo smania ombra dolente ? -  
Cessa bronzo lugubre ... Io tremo! io gelo!*

#### ARTICOLO III. DEL BELLO SUBLIME.

§ 33. Abbiam visto nei due precedenti articoli come il Leggiadro ed il Tetro occupino le due estremità della medesima linea diametrale nella pereferia del Bello: ora osserveremo come il Sublime elevandosi vicendevolmente su di loro, senza uscir dalla stessa base circonferenziale, forma per se medesimo una terza specie di bello. Imperocché rimarcando la sensazione che in noi produce il Sublime, la troviamo diversa da quella delle due prime: ma poi analizzandola ne' suoi principj, scorgiamo provenir'ella da quei fonti originali, donde le altre provengono; e dipendere quindi la sua diversità, non dalla qualità, ma dalla quantità dell'impressione ricevuta. Onde inferir possiamo che tanto la Leggiadria, quanto la Tetraggine son suscettibili egualmente di elevarsi alla Sublimità<sup>1</sup>.

Mal si appongono dunque que' trattatisti i quali, trasportati da esuberanza di malinconioso spirito, non riconoscono il Sublime che nell'apparato del terrore; e molto anche van lungi dal vero quelli che, dominati da troppo delicata voluttà, nol vor [p. 34] rebbono altrimenti se non corteggiato di grazie, e riboccante di piaceri<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Sonetto del March. Prospero Manara, pel dì dei Morti.

<sup>1</sup> Comme il peut y avoir du Merveilleux en toutes choses, il peut y avoir aussi du Sublime: c'est à dire ce complexe de perfection qui saisit le coeur, et remplit l'ame d'admiration. P. Rapin, *du Grand, où du Subl.*

<sup>2</sup>

.....Non son, non sono, alma Bellezza,  
Il mar, le belve, le campagne, e i fonti  
Il sol teatro della tua grandezza.  
Anche sul dorso dei petrosi monti  
Talor t'assidi maestosa, e rendi  
Belle dell'Alpi le nevose fronti:  
Talor sul giogo abrustolato ascendi  
Del fumante Etna, e nell'orribil veste

§ 34. Guidati noi pertanto dall'esame differenziale sull'umana sensibilità, argomentar ne lice che il Sublime, fondato anch'esso su i generali elementi del Bello, differisca in quanto la sua particolare bellezza, potendo essere leggiadramente, oppur tetramente meravigliosa, prende suo principal carattere dalla comprensibile quantità e grandiosità degli oggetti, e dalla molteplicità dei rapporti, convergenti a formare un insieme magnifico, sorprendente, ed elevato al di sopra del Bello ordinario.

Ecco dunque diremo (né meglio il potremmo che con le frasi medesime del nostro esimio Cavalier Delfico), ecco dunque una nuova piacevole sensazione, rassomigliante in parte alle altre pur piacevolmente ricevute: ma colla distinzione che dove le altre riguardavano solo qualche oggetto particolare, e di poche combinazioni, questa è propriamente caratterizzata per la grandezza, e perché comprende nella generale o primaria impressione una quantità di sensazioni secondarie o derivate, le quali concorrono a formar l'unità, ed a completare la sensazione principale.

§ 35. Quindi l'impressione che fa su noi il Sublime, come nota il dottissimo Blair, consiste in una specie di elevazione, ed espansione dell'animo, che [p. 35] lo innalza sopra il suo stato ordinario, e l'empie di un senso di gravità e di stupore: come per esperienza concepir possiamo all'aspetto o di una vastità illimitata, o di una gran forza messa in azione, o delle terribili scene della natura, o della straordinaria energia degli atti o sentimenti degli uomini, oppure all'ascolto di un suono tetro e gagliardo. Così, per esempio, l'ampiezza immensa del firmamento stellato, la sterminata grandezza del placido mare ingombro da veleggianti navigli, la vasta solitudine di un'antica foresta, Temistocle che volontario ed impavido si presenta al nemico Re sdegnato e potente, un cupo rumoreggiare di venti impetuosi; e così pure la sublimità artificiale di una grande architettonica prospettiva, di un tempio sontuoso, di un eccellente poema, di una musica maestosa, e cose simili.

Le sensazioni che da tali Oggetti ne derivano, sono in generale piacevoli, ma insieme di un genere serio e grandioso; mentre talune hanno un certo grado di solennità imponente e soave, e talune altre una certa tetraggine maestevole che si accosta spesso al terrore, ma sì le une che le altre facilmente distinguonsi dalla moderata commozione che nasce dagli oggetti semplicemente leggiadri o tetri<sup>3</sup>.

[p. 36]

§ 36. Laonde a mio parere definir si può per Sublime TUTTO CIÒ CHE NELLA CLASSE DEL BELLO SIA STRAORDINARIAMENTE GRANDE ED IMPONENTE<sup>4</sup>.

§ 37. Indi possiamo stabilire che la Sublimità nel rappresentare in altro non è riposta, se non nel saper fortemente esprimere le idee ed i sentimenti sublimi; nel rappresentare cioè gli oggetti i pensieri o le passioni sublimi in maniera da ferire altamente e poderosamente l'immaginazione degli astanti.

---

Delle sue fiamme ti ravolgi e splendi.  
Tu del nero Aquilon sulle funeste  
Ale per l'aria alteramente vieni,  
E passeggi sul dorso alle tempeste:  
Ivi spesso d'orror gli occhi sereni  
Ti cuopri, e mille intorno al capo accenso  
Ruggiano i tuoni, e strisciano i baleni.

V. Monti, *La Bellez. dell'univ.*

<sup>3</sup> Tutto quello ch'è veramente Sublime, dice C. Longino, ha questo di proprio quando si ascolta, ch'eleva l'anima, e le fa concepire una più alta opinione di se stessa, la riempie di entusiasmo, e di un non so qual nobile orgoglio, come s'ella medesima prodotto avesse le cose udite. Quando dunque un uomo di buon senso, ed abile in queste materie, ci reciterà qualche pezzo d'un'opera, se, dopo avere udito questo passo più volte, noi non sentiamo che ci elevi l'anima e ci lasci nello spirito un'idea ben'anco superiore a ciò che abbiamo inteso; se al contrario ascoltandolo con attenzione troviamo che cade e non si sostenga, ivi non vi è del grande, ma ben piuttosto un suono di parole che percuote solo l'orecchio, e di cui nulla nello spirito rimane. Il carattere infallibile del Sublime è il sentir che un discorso ci lasci molto a pensare, venendo fatto ben per tempo un effetto su di noi al quale è ben difficile, per non dire impossibile, resistere; e che in seguito dura in noi la rimembranza, e non si cancella che a stento. *Tratt. del Subl.* cap. 5.

<sup>4</sup> Mosè Madelsshon nella sua dissertazione del *Sublime e del Naturale*, parlando de' principii delle Belle Arti, ha stabilito che il loro carattere, ossia l'essenza loro, consista in una rappresentazione artificiosa sensibilmente perfetta, ovvero in una perfezione sensibile rappresentata per mezzo dell'Arte: e ripone il Sublime nel sensibilmente perfetto, atto a destare l'ammirazione ed il terrore.

§ 38. Ne giovino pure in questo incontro le avvertenze del Filosofo della moderna letteratura, la cui autorità io sempre citerò volentieri<sup>5</sup>. La prima è che la base del dir sublime sia sempre nell'essenza stessa della cosa che si rappresenta; poiché se questa non è tale, invano ci affaticheremmo ad elevare e magnificare la nostra espressione, anzi con questi vani sforzi accaderebbe piuttosto di venir derisi, come vedremo appositamente nel capitolo dello Stile.

Le altre qualità essenziali del Sublime in riguardo alla rappresentazione, non differiscono da quelle della composizione: cioè, *naturalhezza, concisione, energia*. - Egli vuol essere espresso con la sua schietta semplicità e grandezza, sdegnando qua [p. 37] lunque artato o lezioso abbellimento. - Egli richiede una giudiziosa parsimonia e aggiustatezza di azione, mentre ogni gesto superfluo od insignificante ne scemerebbe la forza. - Egli finalmente esige espressioni vive, vere, e procedenti dall'interno entusiasmo che il Rappresentatore aver dee per le cose che esprime, dall'essere egli stesso fortemente commosso, e riscaldato della sublime idea o sentimento che vuol trasmettere altrui. Questa interessante osservazione formerà oggetto di un separato Capitolo.

§ 39. Da quanto abbiam detto chiaramente ne segue che l'ampollosità, la freddezza, e l'artificio sono i principali difetti opposti alla Sublimità nella Rappresentativa: ma più di tutto astenersi conviene gelosissimamente da ogni bassa e volgare espressione sì nella voce che nell'azione, poiché sol essa sarebbe bastante a distruggerne tutto l'incanto<sup>6</sup>. Badisi inoltre che la Sublimità nell'espressione, comunque semplice ed energica, non sia mai lungamente protratta, perché l'anima dello spettatore non può durare gran tempo in quella elevazione a cui esso lo innalza, ed ama sempre di ritornare nel suo stato ordinario<sup>7</sup>. Laonde, ben dice il prelodato autore, i tratti sublimi esser deggiono come i lampi del cielo, che altamente risplendono, abbagliano, e tosto scompajono; e bisogna [p. 38] ancora ch'essi siano ben radi, altrimenti confonderebboni, e distruggerebboni a vicenda<sup>8</sup>.

In conclusione risulta avere il Sublime una specie di bellezza peculiarmente sua, ovvero meglio diremo ch'esso forma da per se medesimo un accessorio del Bello.

## SESTO ESERCIZIO<sup>9</sup>.

*Sei tu quel Dio che in suo furor cammina  
Per mezzo ai sette candelabri ardenti?  
Che manda un guardo, e l'ultima ruina  
Paventano crollando i firmamenti?  
Dove sono le frecce alla fucina  
Del ciel temprate, e i fulmini roventi?  
Dove il tuon? dove il turbo? e la divina  
Ira che scende a sgomentar le genti?  
Amor (risponde), Amor le punte acute  
Mi spezzò degli strali, e dalle stelle  
Dio di pace or mi tragge in sua virtute.*

---

<sup>5</sup> Ugone Blair, *Lez. di Rett. e Belle Lett.*

<sup>6</sup> Intorno ai vizii opposti al Sublime, leggasi il capitolo II. del *Trattato* di Cassio Longino.

<sup>7</sup> Ed il nostro ch. Cavalier Delfico dice: «Circa l'indole e i caratteri del Sublime fa d'uopo avvertire che sorgendo egli fra l'altezza e la grandiosità, molto bisogna por mente a conservar le giuste proporzioni nei sentimenti, e nell'espressioni; essendosi osservato che al Sublime sono confinanti il gigantesco, il mostruoso, e talvolta anche il ridicolo: e disgraziatamente nelle arti del dire si cadde sovente in tali errori.» *Nuove Ricer. sul Bello*, cap. 5.

<sup>8</sup> Ecco come sul proposito ragiona il Mar. Beccaria. «Non può ammettersi uno stile costantemente sublime, perché eccederebbe i limiti della nostra comprensibilità, ed alla fine dovremmo esserne sazi e stanchi. Questi slanci vigorosi ed arditi debbono essere sparsi opportunamente, quando il bisogno e l'opportunità lo richieggono..... Una serie di oggetti sublimi troppo vicini tra di loro, si offuscherebbero reciprocamente, intercettandosi a vicenda la vista degli oggetti circostanti. (*Ricer. sullo Stile*).» Noi lo ripeteremo sino alla nausea, ma quel che dicesi per ben comporre, dirsi deve ancora per ben rappresentare.

<sup>9</sup> Sonetto di V. Monti, sopra il Santo Natale.

*Ei dalla man le folgori mi svelle:  
Amor non viene a dispensar salute  
Con lo spirito di nemi e di procelle.*

[p. 39]

#### ARTICOLO IV. DEL BELLO RIDICOLO.

§ 40. Che il Ridicolo sia una specie di Bello differente affatto dal Leggiadro, dal Tetro, e dal Sublime, non fia d'uopo il dimostrarlo, attesane l'evidente general cognizione. - Quindi potendo esso formar oggetto non solo di qualche racconto o discorso nel comun conversare, ma pur di qualche composizione prosaica o poetica; così lo forma eziandio della rappresentazione. Infatti egli è il fondamento del comico, e l'orator non di rado trovasi in circostanza di usarlo ne' suoi sermoni, e così pure qualunque altro parlatore ne' suoi ragionamenti, o poeta nella recita delle sue composizioni: in conseguenza, sotto tutti i rapporti, l'arte Rappresentativa ha seco lui ancora le sue grandi attinenze.

§ 41. Nella circonferenza del Bello trovasi il Ridicolo opposto diametralmente al Sublime: imperocché, mentre questo ed eleva ed ingrandisce e moltiplica nella loro rispettiva unità gli oggetti tutti del Leggiadro e del Tetro, esso sconvolgendone gli elementi, fa cambiarne l'effetto, ne usurpa il luogo, ed invilendo di loro tre la possanza, fabbrica sulle loro rovine il proprio dominio. - Tale è in sua natura l'indole del Ridicolo. - Infatti non v'è cosa, per bella che sia, quale non soggiaccia ai contrasti lusinghieri di questo giocondo rivoltuoso; giacché può egli versarsi, e spargere la sua ridicolosità su qualunque sorta di Bellezza, e formarne quindi un'altra diversa per se medesima<sup>1</sup>.

[p. 40]

§ 42. Aristotile definì il Ridicolo UNA DIFFORMITÀ SENZA DOLORE. - Cicerone poi disse che la sua essenza è il *rappresentar con buona grazia le cose difformi*. - E fra moderni, il Gioja vuol che siane causa *una sorpresa piacevole prodotta da lievi contrasti*<sup>2</sup>.

Lungo e fuor delle nostre attribuzioni saria tessere il commento di queste opinioni. Qualunque però delle tre piaccia ritenere (fra quali preferiremmo forse la prima), abbastanza è chiaro che il Ridicolo trae le sue particolari bellezze dal seno medesimo delle difformità, mercé la *novità*, la *sorpresa*, la *piacevolezza*, e la *giocondità*.

§ 43. Puossi dunque da ciò per nostro conto dedurre che ogni difformità di espressione in tutto quello che può aver rapporto alla voce ed al gesto, purché nuova sorprendente piacevole e gioconda, desterà l'allegria ed il riso immancabilmente, e con tanta più di efficacia, quante più in se racchiude di queste qualità elementari<sup>3</sup>.

Quindi si hanno come fonti del Ridicolo le azioni e le parole lepide e gioviali, i racconti vivaci e curiosi, gli scherzi amichevoli, gli eventi propizii ed inaspettati, le sciocchezze altrui, gli [p. 41] ingegnosi equivoci, i motti arguti, la faceta imitazione o censura degli altrui difetti, le blandizie sì fisiche che morali, ec: ma più di tutto una certa scurrile disposizion naturale, fonte perenne e spontaneo della vera lepidezza, delle facezie, e della genuina ilarità. Senza di essa troppo apparirebbe lo sforzo e la caricatura; ed è certo altresì che l'artificio e l'affettazione, come la scimmieria e la ripetizione, gli sono principalmente ed assolutamente contrarii.

---

<sup>1</sup> Di grandissimo profitto sarebbe nel rincontro leggere interamente quanto ha lasciato scritto il ch. Beccaria nelle sue *Ricerche intorno alla natura dello Stile*, al cap. 5. Noi pertanto annoteremo qui presso qualche sua opinione per convalidare la nostra.

<sup>2</sup> Sembra dunque che si rida ogni volta che vi sia contrasto tra idee altrimenti aspettate, ed altrimenti avvenute; quando però non sieno talmente interessanti che un altro affetto prevalga nell'animo, e finché la disparità o l'opposizione tra le idee sia vivamente presente nell'animo, cioè finché sono amendue attuali nella fantasia tali idee contrastanti. Beccaria, *Ric. intorno alla Nat. dello Stile*, cap. 5.

<sup>3</sup> Da qui si può in un tratto vedere, come la deformità sia una delle più ampie sorgenti del ridicolo; perché deforme è quella cosa che trovasi fatta in maniera che per qualche riguardo contraddice più o meno a quel fine, a cui pei varii altri riguardi non possiamo a meno di non considerarla come destinata. Beccaria, *Ric. int. alla Nat. dello Stile*, cap. 5.

Deesi pertanto saper far uso opportuno dei suddetti fonti secondo la qualità degli astanti, ed analogamente alle loro varie circostanze, acciò il Bello ridicolo ne ridondi: altrimenti o serebb'egli di niun momento, o produrrebbe un effetto contrario, noja, disdegno, ed avversione<sup>a</sup>.

§ 44. Chiunque aspiri ad eccitare il riso altrui, non debbe esser egli il primo a ridere di ciò che fa o dice per ottenerlo, qualora trattisi di cose origi [p. 42] nate e provenienti dall'animo suo; perché in tal caso uopo è che gli organi della espressione siano tutti coerenti al sentimento. In fatti osserviamo che un'arguzia o facezia, detta o fatta con serietà, riesce più efficacemente ridicola. - All'opposto, o i circostanti resterebbero prevenuti della nostra intenzione, e la sorpresa ne saria minore; oppure toglierebbersi l'illusione, ossia l'apparenza della verità alle nostre espressioni, e per conseguenza se ne scemerebbe la forza<sup>4</sup>.

Non così però dove trattasi di narrare o contraffare le ridicolaggini aliene, o le altrui goffaggini, specialmente quando gli organi dell'espressione non son quelli stessi che oprar deggiono la contraffazione. - Quindi nel racconto di qualche ridicola avventura non è mal fatto l'atteggiarsi al riso, onde andar destando dei corrispondenti movimenti negli altri; od in cose simili.

Immaginiamo, dice Engel, immaginiamo taluno adatto a queste burle, che contraffaccia altri nel camminare, nel gestire, nel muoversi, nello stare, o in tal altro difetto personale, a cui contraffare non ci si adoperi punto il viso, con che si ride; costui potrà bene, anzi che no, congiungere la contraffazione delle altrui ridicolosità coll'espressione delle sue ridenti sensazioni, senza affievolir per nulla la forza del Ridicolo che vuol eccitar nei circostanti.

§ 45. Inculchiamo qui, sovra ogni altra cosa, la massima naturalezza e semplicità, e più ancora che [p. 43] in qualunque altra specie di Bello. Tutto ciò che si fa o si dice, i modi, l'espressioni; ossia voce, pronunzia, modulazione, gesto, tutto tutto esser debbe analogo e conforme all'ordinaria comun maniera di esprimersi, tale quale si fa quotidianamente nel conversar familiare; sempre però dentro i limiti del giocoso.

Inoltre uopo è che il Ridicolo abbia i suoi limiti prescritti dalla convenienza e dall'educazione<sup>5</sup>; non che i suoi intervalli, lasciando che l'anima degli astanti riposi alquanto dopo il forte eccitamento a cui la trasporta, e dando insieme qualche tregua allo stato quasi convulsivo del corpo: altrimenti al brio ed alla letizia succederebbe la stanchezza, ed a questa la noja.

Insomma dal fin qui detto lice conchiudere che ancor egli forma per se stesso una quarta specie di Bello, sebben con mezzi diversi, ed in opposta linea.

§ 46. Questi brevi cenni preliminari, relativamente al nostro scopo, estimo sufficienti, pel Rappresentatore, che (come è da supporre) sia prima stato Retorico e Filosofo, onde da essi trarre per sé vantaggiosa allusione: giacché non men difficile che lungo sarebbe l'esporre estesamente

---

<sup>a</sup> Il saggio non ride per lo più delle cose, di cui ride lo sciocco: degli scherzi di parole, per esempio, perché l'uomo più colto è più fermamente e per esperienza e riflessione persuaso che le parole sono segni niente connessi per intima natura e corrispondenza colle cose che rappresentano, ma solamente per associazione; onde corre subito dai segni alle cose rappresentate, né trovando in esse alcun contrasto e alcun motivo di sorpresa, non ride. Per lo contrario lo sciocco confondendo, e giudicando della diversità o somiglianza delle cose per quella delle parole, ride immediatamente; non essendo avvezzo, né spinto a portar più oltre la riflessione. - All'opposto, di molte cose ride il saggio, di cui non ride lo sciocco; cioè dove il contrasto e la sorpresa non sono immediatamente espressi, ma si nascondono dietro rapporti fini d'idee, e richieggono, per essere sentiti ed eccitati nell'animo, qualche momento di riflessione..... Gli uomini agitati anche sovente da passioni triste e melanconiche, gli uomini occupati intorno ad idee che mediocrementemente interessino (dico mediocrementemente, perché il predominio troppo forte di un'idea interessante impedisce l'attenzione ad ogni altra cosa) ridono più facilmente se queste idee siano di quel genere che possano generar sorpresa colle altre, cioè trovarsi in opposizione cogli avvenimenti che accadono. Beccaria, *Ricer. Int. alla nat. dello Stile*, cap. 5.

<sup>4</sup> Gli uomini faceti e lepidi dicono e sanno trovar cose che fanno ridere gli altri senza ch'essi ridano, perché sanno l'arte di nascondere quelle idee, che farebbero svanir la sorpresa ed il contrasto: essi non ridono, perché veggono la connessione; ma fanno ridere, perché hanno l'artificio d'impedire che gli altri la veggano immediatamente. Beccaria nelle *Ricer. intorno alla nat. dello Stile*.

<sup>5</sup> Plerunque stulti risum dum captant levem,

Gravi distringunt alios contumelia,

Et sibi nocivum concitant periculum.

Phaed. fab. 29, lib. 1.

Veggasi sul proposito Mel. Gioja, nel suo *Nuovo Galateo*, allorché parla delle Facezie, e ne insegna le leggi. Lib. 3.

questa materia, e trovare una nozion generale, ed una ragion comune, che ridur la possa sotto regole certe<sup>6</sup>. Passiamo perciò nel seguente capitolo a ragionar [p. 44] del Gusto, e della Critica; che son preliminarmente le ultime, astratte, ma necessarie osservazioni: entrando poi subito a più concreti regolamenti su gli elementi dell'espressione.

### SETTIMO ESERCIZIO<sup>7</sup>.

*Signora, amor tra noi non avrà loco  
Se di catena d'or voglia vi viene;  
Vi giuro, per colui che mi sostiene,  
Che nemmen vi darei quella del fuoco.  
Se dimandaste a me, come per gioco,  
Quattro braccia di nastri; eh passa bene:  
Ma voler ch'io vi dia auree catene,  
Di catena vi fa degna non poco!  
La catena è da schiavo di galera;  
Che la portiate voi non mi par buono,  
Perché vostra bellezza all'alme impera.  
Se voi a me faceste un simil dono,  
Stimata non saria cosa leggiera,  
Che vostro servo e vostro schiavo io sono.*

[p. 45]

### CAPITOLO III. APPLICAZIONE DEL BELLO ALLA RAPPRESENTATIVA.

§ 47. Abbiam visto al precedente capitolo come tanto più bello sia un oggetto nelle sue quattro diverse specie, quanto maggior numero delle sue qualità costituenti abbia in se stesso: or nel presente vedremo come, nella sua applicazione all'arte nostra, più perfetto sarà quel Gusto che meglio saprà osservare e praticare siffatte qualità; e più esatta quella Critica, che saprà meglio notarne le mancanze.

### ARTICOLO I. DEL GUSTO.

§ 48. Nella Rappresentativa noi possiam definire il Gusto essere IL TALENTO DI SENTIRE PRONTAMENTE, DILICATAMENTE, E CORRETTAMENTE IL GRADO DEL PIACERE, CHE CIASCUNA COSA DEE RECARE AGLI UOMINI<sup>1</sup>.

Dicesi *prontamente*, perché niuna bell'arte, tranne qualcuna, è nell'atto della sua esecuzione sì difficile al par di questa. Infatti nelle altre, oltre che le potenze morali e fisiche dell'esecutore son raccolte sopra un medesimo oggetto ed una medesima idea, si ha l'agio di correggerne gli [p. 46] errori a mente serena, togliendo, cambiando, aggiungendo: e nella musica stessa si ha la zolfà, si hanno gl'istromenti, che ne segnano il tuono il tempo gli accidenti l'andamento ed altro. Ma qui tutt'altrimenti procede la cosa. Il Rappresentatore è unicamente in balia di se solo, e nell'atto che il

---

<sup>6</sup> Quintiliano nel lib. 6, cap. 4, delle sue Istituzioni Oratorie protesta ancor egli questa difficoltà. Ed infatti tutti gli autori che ne hanno parlato sono stati di differente opinione. Qualcuno ha detto che le cose che fan ridere sian le piacevoli e grate. Alcuni hanno asserito che l'ammirazione fosse la causa del riso. Molti hanno congiunto insieme queste due opinioni, ed hanno dichiarato che il piacere e l'ammirazione facciano la vera base del Ridicolo. Altri hanno pur immaginato diversamente, riconoscendo fallaci le precedenti opinioni qualora non vi si aggiugnesse un certo che di ricreativo e scherzevole. Il meglio però che ne sia stato scritto potrà vedersi in un'operetta francese, intitolata: *Traité des causes physiques et morales du rire*.

<sup>7</sup> Sonetto di Giambattista Faggiuoli, pel chiestogli dono di una catena d'oro.

<sup>1</sup> Blair definisce il Gusto: «La facoltà di ricever piacere dalla bellezza della natura e dell'arte.»

suo intelletto non men che la sua memoria sono intenti a ciò che si abbia a dire, esser lo deggiono ancora al modo di dirlo. La mente all'affacciarsi di ogni proposizione, e fors'anco d'ogni parola, dee celerissimamente fissarne l'espressione, indi tutto l'esterno concorrere puntualmente con altrettanta celerità all'esecuzione. Né (se la prima od il secondo, mal prestandosi all'uopo, errasse) ricorrersi potrebbe all'emenda. Trascorso quel primo attimo opportuno, o bene o male, egli è scoccato il dardo. Onde si deduce che per esser perfetto Rappresentante, oltre a tanti altri pregi morali e fisici, oltre ad avere un animo sensibilissimo, ed un corpo suscettibilissimo, aver bisogna un perspicacissimo talento; come anche a suo luogo faremo meglio conoscere. - Vero è che puossi gran profitto ritrarre dall'abitudine, e perciò incessantemente raccomandiamo il perenne indefesso esercizio, ch'è la sorgente principale di miglioramento in tutte le nostre facoltà, così in quelle del corpo, come in quelle dell'animo.

Dicesi pur nella definizione, *dilicatamente*, e *correttamente*, perché i caratteri generali del buon Gusto sono delicatezza e correzione. - La delicatezza riguarda principalmente la perfezion della naturale sensibilità, su cui esso è fondato. La correzione riguarda la perfezion che il medesimo riceve dall'intelletto. Imperciocché il vero buon gusto dee considerarsi come una facoltà composta della sensibilità naturale pel bello, e dell'intelletto perfezionato. A ben comprenderlo basta osservare che la [p. 47] maggior parte delle buone opere d'ingegno non sono che imitazioni della natura, o rappresentazioni de' caratteri, delle azioni, e de' costumi degli uomini. Or il piacere che pruovasi da tali imitazioni, o rappresentazioni, dipende bensì dal buon gusto natio; ma il conoscere come siano queste perfettamente eseguite, appartiene al buon gusto acquisito, che è quel che confronta la copia coll'originale. - Nel suo stato perfetto adunque egli è senza dubbio il risultato della natura insieme e dell'arte. Suppone che il nostro natural senso del Bello sia raffinato dalla frequente attenzione ai più belli oggetti, e al tempo stesso guidato e perfezionato dai lumi della ragione<sup>2</sup>.

§ 49. Ma, per prevenire ogni abbaglio su questo proposito, è necessario badare a quella massima di Blair, cioè che non ogni diversità di Gusti importa necessariamente che uno abbiassi a chiamare buono, e l'altro cattivo, qualora essi discordino semplicemente in cose fra loro diverse. Uno può amare il leggiadro, altri il tetro; uno il sublime, altri il ridicolo; alcune nazioni vogliono pitture ardite di costumi e forti rappresentazioni di affetti, altre inclinano ad una più mite e regolare espressione. Così un rappresentatore esser potrà eccellente in cose comiche, altri in cose tragiche: un [p. 48] oratore sarà plausibile per le sue maniere dilicate ed affettuose, altri per i suoi modi forti ed incitativi<sup>3</sup>. Or sebbene differiscono tra loro, pur tutti mirano ad un qualche bello, adattato alla loro indole, sicché niuno ha motivo di condannar l'altro; dappoiché la specie del Bello, che è l'oggetto del Gusto, varia secondo la diversità de' climi, dell'età, de' temperamenti, ecc.

---

<sup>2</sup> È certissimo esservi un Gusto buono, ed uno cattivo; e sarebbe un importante servizio alle persone il far loro assaggiare cotesta differenza. Colui che più di ogn'altro ha penetrato i ripieghi del cuore umano, ha detto che nelle opere dell'arte vi è un punto di perfezione; come nelle produzioni della natura un punto di bontà, o di maturità. Chi non lo distingue, o ama al di sotto o al di sopra di questo punto, ha il gusto difettoso: dunque non può essere irragionevole il disputare dei gusti..... Ma emendare quelli che hanno il gusto cattivo inveterato, sarebbe una specie di prodigio, a causa della ripugnanza naturale che ognuno risente nell'accordare di aver poco giudizio. *Rifless. Critiche* dell'Ab. di Bellegarde, T. I.

<sup>3</sup> Ne abbiamo l'attestato in Plutarco, il quale rapporta le opposte vie per cui pervennero i due celebri Gracchi alla gloria di sommi oratori entrambi. «Primum vultu aspectuque et motu blandus erat, et compositus Tiberius: acer Cajus et vehemens. Itaque in concionando, ille modeste non se movebat loco: hic primus Romae in rostris deambulavit inter dicendum, et togam ex humero dejecit. Deinde oratio fulminans Caji, exaggerataque affectibus: dulcior Tiberii, magisque commiserationem movens.»

È ben'anche nota la gran diversità fra que' due famosi luminari della Greca eloquenza Eschine, e Demostene. L'uno tutto grazia, avea nel pronunziare una dolcezza allettatrice: veemente l'altro, fortemente colpiva co' fulmini della sua voce. - E chi non sa che pari differenza fu notata fra Ortensio e Cicerone? Eppure Cicerone ed Ortensio furono e saranno sempre reputatissimi nell'arte del dire.

In fine (senza rivolgerci alla lontananza della storia) qual più gradita differenza rinvennessi a nostri giorni ne' teatrali declamatori, che fra un Blanes, ed un Demarini?



Qualora però discordisi unicamente intorno al medesimo identico oggetto, qualora uno condanni come pessimo quello che un altro ammira come ottimo, allora non è più semplice diversità, ma opposizione di Gusto; e allor certamente uno debb'essere buono, l'altro cattivo<sup>4</sup>. Per decidere in tal ca [p. 49] so qual sia il buono o cattivo gusto, non deesi che esaminare l'oggetto medesimo, e vedere quali e quante ei possega di quelle qualità che costituiscono il vero bello<sup>a</sup>.

§ 50. Stabilito tutto ciò, e perfezionato il Gusto nel modo anzidetto, ei può dividersi, pel Rappresentatore particolarmente, in due specie; cioè *teoretico*, e *pratico*. Il primo consiste in quella retta cognizione di sapere osservar la natura, e distinguerne il bello: il secondo poi in saper ritrarne ingegnosamente le copie, e far di esse plausibile uso.

Egli in complesso è quella facoltà necessaria ad ogni rappresentante, quella io dico di saper far tenere all'arte il linguaggio della natura e della verità, discernendo tutto quello che amendue richiedono nelle diverse rappresentazioni, a norma degli argomenti, de' tempi, de' luoghi, degli spettatori, e di altre circostanze, che in seguito andransi di passo in passo rilevando<sup>5</sup>.

Esso insomma è quello che sa dare a ciascuna [p. 50] cosa l'espression che le conviene, e formare un giusto equilibrio fra l'azione esterna e l'interno sentimento. Col mezzo di esso si giudica e si esegue senza tema di errare: esso è come il compasso e la squadra nelle mani di buon artefice: esso infine regola in noi le operazioni del morale e del fisico, somministrandoci la norma per far con metodo sicuro ciò, che per istinto faremmo o barcollando o male, e sempre dubbiosamente. - Concludiamo dunque sul già detto che la sola bella natura è in ultimo epilogo il nostro metrometro, ossia il campione del buon gusto<sup>6</sup>.

§ 51. Al contrario poi se taluno, lungi da ogni stil naturale, avrà una noiosa cantilena, o una monotona consonanza di voce e di cadenze; oppure una continua uniformità di azione e gesti, o una varietà confusa insulsa disordinata: se, per un intemperato amor di novità, terrà dietro alle stravaganze più capricciose ed irregolari; o se, per mancanza di ammaestramento e cognizione, non saprà compiacersi che dell'espressioni più grossolane e comuni; o per eccesso di raffinamento andrà solo in traccia di cose studiate, affettate, ed esagerate; dirassi a ragione che il suo gusto è rozzo, è imperfetto, è corrotto, e vizioso<sup>7</sup>.

§ 52. È ben vero che nel ragionare in pubblico, la voce ed il gesto soglion portarsi più oltre che nel comun conversare; ma è certo altresì (come nel corso delle Istituzioni avremo più volte occasion di osservare) che la maniera de' pubblici ragionamenti, quantunque sublimissimi, dee aver sem [p. 51] pre una certa adeguata corrispondenza e proporzione con quella che usasi nel trattar ordinario. Le bellezze spurie, siccome sono i caratteri non naturali, l'espressioni forzate, lo stile affettato, posson piacere per alcun poco; ma piacciono soltanto perché la loro opposizione alla natura e al buon senso

---

<sup>4</sup> Altrimenti ne verrebbe immediatamente la conseguenza che tutti i gusti fossero egualmente buoni. Proposizione che sebbene possa trascurarsi nelle cose di poco momento, e quando parlasi delle minime differenze fra i gusti degli uomini; ove però si applichi alle differenze grandi ed estreme, in cui possa la ragione esercitare il suo impero, mostra subito evidentemente la sua absurdità. Dacché saria lo stesso di voler presumere che il gusto di un Ottentotto, o di un Lappone, sia sì dilicato e corretto, come quello di Aristotile, o di Quintiliano. Come riputerebbesi una pazza stravaganza il pensare a questo modo, così siam condotti a concludere che v'ha qualche fondamento per preferire il gusto di un uomo a quello di un altro: ossia che nel gusto, siccome nelle altre cose, v'ha il buono e il cattivo, il vero ed il falso Blair, tom. 1, lez. 2.

<sup>a</sup> «Non credo però inutile di avvertire, dice l'Illustre Delfico, che oltre le gravi difficoltà che s'incontrano per formarsi l'idea del Bello, e per acquistarne le nozioni relative, avviene sovente di scambiarsi il Bello colla sua principal nemica, la Moda; la quale bene spesso determina il gusto o il giudizio del Bello sopra principii o dati lontani dal vero e dalla Bellezza.» - Questa, ch'ei ben chiama, scimiatica imitazione si è pur talvolta intrusa anche nella Rappresentativa. Non è già tanto che impelagata Italia dagli usi oltramontani, vide tratto all'esca della novità uno de' suoi più insigni Attori. Fortuna però che il di lui genio lo ritrasse tosto al sentiero del vero Bello, nel quale s'inoltrò cotanto da non esser sì facilmente raggiunto.

<sup>5</sup> L'arte si tenga celata più che si può gelosissimamente: e qualora essa si vede, o solamente si travede, sparisce e più non esiste. Card. Maury, *Caratt. de' più celeb. Orat. Sac.* T. 2, pag. 62.

<sup>6</sup> Natura sì, ma bella dee mostrarsi.

*L. Riccoboni, Dell' Arte Rappres.* cap. 3.

<sup>7</sup> Vehementer errant, qui aliam putant esse debere vocis figuram cum concionantur, quam cum loquuntur. P. Granata, lib. 6, cap. 2.

non è stata osservata. Dimostrisi come la natura avrebbe dovuto essere più giustamente imitata, come si avrebbe potuto in miglior modo regolar l'espressione; e l'illusione dileguerassi tantosto, e quelle false bellezze più non daranno piacere<sup>b</sup>.

§ 53. Varie e fallaci sarebbero intanto quelle teorie, che fissassero un metodo uniforme costante e peculiare nel Gusto della rappresentativa universale. Stante le precedenti dimostrazioni, in cui si è detto che siccome il natural gusto degli uomini, nell'espressione declamatoria e mimica de' proprii sentimenti e delle proprie idee, varia col cangiar de' secoli, delle nazioni, ecc. così il buon gusto del rappresentare, consistendo nella perfetta imitazione della bella schietta natura, deve imitar quella de' spettatori medesimi. - Esso in questa parte non soggiace alle leggi tutte di quello delle altre arti imi [p. 52] tatrici, che ammettono delle regole inalterabili e generali.

Il Rappresentante, nell'esecuzione dell'opera sua, non lascia ai posteri e non dà agli assenti veruna mostra o traccia della stessa; onde ella non può essere giudicata che dai contemporanei e presenti, e deve a loro soltanto esser gradita. Inoltre s'ei vuole ottenere l'effetto cui mira, uopo è che parli ed agisca, come parla ed agisce naturalmente la maggior parte degli uomini di buon gusto nell'epoca e nella nazione in cui trovasi.

Non già che abbiasi a mancare in minima parte al Bello in generale, ma badare alle differenze somme ed essenziali; cioè all'intero risultamento dell'espressione; massimamente in riguardo alla di lei vivacità, o freddezza. Altrimenti operando sarebbe un porgere alimento al mal gusto, in diretta opposizione collo scopo primario d'ogni bell'arte, e specialmente della Rappresentativa, qual è quello di abbellire e moralizzare la civil società, estirpandone le cattive abitudini che la depravano. Una però è la via per penetrare nel cuore umano, e non vi si giunge per alcun'altra. Questa può esser varia nell'apparenza; ma è stata, e sarà sempre quella che presenta la natura stessa dell'uomo.

§ 54. A meglio intenderne su di questo interessantissimo argomento, uopo è ricorrere agli esempj di fatto. - Riflettiamo primieramente alla varietà che hanno nell'esprimersi le nazioni moderne, e troveremo che la gravità Inglese mal si confarebbe colla vivacità Francese; quindi mal si apporrebbe colui che, volendo commovere e persuadere gli uni, adoprasse nel ragionare le maniere degli altri. Questa ragione non ha d'uopo di dimostrazione; e chi per poco ha viaggiato, deve aver visto personalmente la verità di quanto asserisco. Il gusto de' teatri di Francia, massime in genere di Decla [p. 53] mazione, è tanto diverso dal nostro, che quel che forma la delizia delle sue scene, sarebbe insoffribile su quelle d'Italia, e così viceversa. Quale n'è la ragione? Perché ciò che è naturalezza per l'una, sarebbe arte ed affettazione per l'altra<sup>8</sup>.

---

<sup>b</sup> Ecco molto a proposito un passo del P. Lucas nel suo eccellente poemetto, *De gestu et voce*, lib. II.

..... Loquere. Hoc vitium comune, loquatur  
Ut nemo: at tensa declamitet omnia voce  
Declamatoris vano qui nomine gaudet.  
Tu loquere, ut mos est hominum. Boas et latrat ille,  
Ille ululat, rudit hic (fari si talia dignum est).  
Omnia cum volucrum sonet, omnia quadrupedantum,  
Non hominem vox ulla sonat ratione loquentem.

Così parafrasato dal P. Soave:

Parla: vizio comune è che nessuno  
Parla; ma a tesa voce ognun declama.  
Come uom tu parla. Questi mugge o latra,  
Quegli urla, un altro raglia: udir non puoi  
Mai voce d'uom che con ragion favelli.

<sup>8</sup> Ascoltinsi le osservazioni della saggezza per bocca del Bettinelli. «E qui, ei dice, per nuova conformazione vediamo un'altra discrepanza fra noi e gli oltramontani, in quella parte così importante dell'eloquenza, e molto più della sacra, cioè nell'azione. Non parliam già de' Protestanti, che non la conoscono, può dirsi, pur di nome: tanta è la loro gravità, o immobilità che si dica, e l'unisono andar della voce, senza quasi cambiar mai tuono, e tornando ad ogni periodo il tuono medesimo..... Ma i Francesi ancor essi pur sembrano sempre temerne l'eccesso, e di far ridere invece di perturbare gli uditori. Pochissimo gesto e mutazione di voce, e molto minor agitazione della persona in lor sempre trovai. Chi uno ne vide ed udì, tutti può dire averli veduti e uditi. Sol perorando rinforzansi alquanto e crescono; ma tutto sta nell'accelerare con più rapido corso il dire, e nel dar più di forza al tuon della voce..... Io non dico che debbano in Italia imitarsi i Profeti, spargendo il capo di cenere, lacerando le vestimenta, ammantandosi di sacco e di cilicio; che

Se poi rivolgiam lo sguardo sul Gusto de' remoti secoli, sempre più ci persuaderemo ch'esso cangia col costume, col temperamento, e colla favella de' popoli. Infatti la pronunzia musicale nel fa [p. 54] vellar naturale fu osservata assaissimo e dai Greci e dai Latini; come ce lo attestano varii passi de' Classici, che riferiscono alle pubbliche arringhe, e a' teatrali spettacoli degli antichi: quindi la nostra moderna pronunzia sarebbe loro sembrata una languida monotonia. Così del pari il gestir comune, e di ogni pubblico dicitore, nella Grecia e nel Lazio era assai più veemente complicato e significante, di quello cui siamo noi accostumati. Laonde la forte vivace e solenne lor maniera di agire non avrebbe certamente potuto piacere ad una nazione, i cui gesti fossero allora stati così parchi languidi e dimessi, come sono ora i nostri<sup>9</sup>.

§ 55. Dal detto sin qui si rileva che, in riguardo al gusto della Rappresentativa, la naturalezza è varia, a seconda degli ascoltanti; il di cui buon gusto di ragionare, nel conversar civile, è quello che pria di ogni altra cosa dee il saggio rappresentatore indagare. A cagion di esempio, l'Alemanno e lo Spagnolo amano l'azione grave e posata; l'Italiano ed il Francese la vogliono piuttosto agile ed [p. 55] incitata: ma, né ai primi piace la gravità congiunta coll'affettazione, né a' secondi un'agilità e dispostezza di corpo unita alla leggerezza<sup>10</sup>.

Non si tralasci pertanto profittar degl'insegnamenti fisiologici su questo proposito, fra i quali Blair ricorda il più importante: cioè che i tuoni più variati, e i più animati movimenti mostrano un sentire più fervido; e perciò eziandio nelle nazioni moderne la prosodia del parlare partecipa più della musica, a proporzione della maggior vivacità e sensibilità della nazione medesima. Un Francese (per non uscir dagli addotti esempi) varia più d'un Inglese i tuoni ed i gesti, ed un Italiano assai più di ambidue; imperciocché la pronunzia musicale ed il gesto espressivo, a parere ben anche dei dotti Oltramontani, sono ai nostri giorni il distintivo dell'Italia<sup>11</sup>.

§ 56. Oltre però la teoretica e pratica attenzione alle originali norme della natura, (essendo questa una bell'arte imitativa, e l'uomo di sua natura inclinato e fatto poderosamente all'imitazione) di gran profitto sarà senza dubbio all'avviamento ed ai progressi del proprio gusto, l'osservar anche gli esperti professori di essa, e prenderne giudiziosamente il buono; lungi però il farlo con empirico immaginario sistema, perché facilmente confonderebbonsi allora i buoni coi cattivi modelli, ed i pregi co' vizii. - Infatti per chi ha un genio trascendente ad imitare, ben regolato, giova più vedere

---

abbiam pur noi limiti e modi proporzionati al tempo al costume alla decenza presente. E se ogni nazione ha il suo clima indole genio diverso, che non si può alla nostra adattare; così ha ciascuna di esse, secondo sua natura educazione e gusto, una propria maniera di eloquenza da non doversi imitare da noi. Bettin. *Opere*, T. 23.

Aggiungasi quel che dice graziosamente lo *Spettatore*, N. 407, parlando degli Oratori Inglese. «Essi si stan fermi, come tanti tronchi, e non v'è pericolo che muovano un dito per metter fuori i più bei sermoni del mondo. Le nostre parole scorrono dalla nostra bocca come per un piano continuato ruscello, senza quelle inflessioni di voce, quelle attitudini di corpo, e quella maestà di azione che tanto si celebra negli antichi Greci, e Romani. Onde la nostra eloquenza, priva del nerbo e della forza rappresentativa, potrà forse ragionevolmente contentare i nazionali, che non desideran di più; ma ingiustamente vorrà anteporsi alla viva energica e toccante dei Francesi, ed in ispecie degl'Italiani.»

<sup>9</sup> Allorché i Barbari del settentrione si sparsero sopra il Romano Impero, quelle più fredde ed ottuse genti non ritennero gli accenti e i toni che il bisogno aveva introdotto a principio, e che il costume e il calor dell'immaginazione avea poi mantenuto sì lungo tempo nel gusto del greco e del latino parlare. Come la lingua latina perdettesi nei loro idiomi, così il carattere del discorso, ossia della pronunzia e dell'azione, incominciò a cangiarsi per tutta Italia. Più non si pose la medesima attenzione alla musica del linguaggio. Tanto la familiare conversazione, quanto le pubbliche arringhe divenner più semplici, senza tanta entusiastica mescolanza di toni, e di gesti, che distinguevano le antiche nazioni: e al risarcimento delle lettere il linguaggio era già sì alterato, e le maniere del popolo sì differenti, che non fu più agevole l'intendere ciò che gli antichi hanno detto riguardo alla lor declamazione, alla lor mimica, ed ai loro spettacoli. - La nostra maniera di favellare però esprime le passioni con sufficiente energia, per muover quelli che non sono accostumati ad una maniera più veemente. Blair. T. 1. lez. 6.

<sup>10</sup> Righini, *La Rappres.* cap. 15.

<sup>11</sup> Intorno all'influenza del clima sulla varietà de' gusti, de' costumi, ecc. veggasi Montesquieu *De l'Esprit des Loix*, liv. 18, chap. 2, et suiv.

una sola volta il rappresentamento di un eccellente artista, che udir molte fiato le teoretiche lezioni di un semplice precettante<sup>12</sup>.

[p. 56]

Il teatro forse è quello che offrirebbe in ciò la più bella scuola; ma badisi bene che non tutte le maniere teatrali son plausibili egualmente in ogni altro genere di rappresentativa; poiché quelle di un Predicatore, di un Avvocato, e di un Attore scenico han generalmente qualche differenza, come si scorgerà chiaro allorché tratteremo delle loro diverse specie.

§ 57. Indi sovra ogni altra cosa si avverta che trattandosi d'imitare altrui nella Rappresentativa, troppo andrebbe lungi dal bramato scopo chi ciò materialmente facesse, copiandone alla rinfusa ogni maniera; ma sol bisogna ritrarne qualche bel tratto, ed impossessarsene in guisa che sembri nostro proprio, e derivante da noi. Meglio altrimenti sarebbe il contenersi nelle proprie naturali maniere: imperocché tutto quel ch'è natio, purché non erroneo, piace altrui sempre di più, perché presenta l'uomo nell'esser suo, e perché mostra derivare dal cuore. Laddove una maniera forzata, adorna di grazie imprestale; se non è facile e sciolta, se scopre l'arte e l'affettazione; non può fare a meno di disgustare<sup>13</sup>.

Laonde non conviene assuefarsi ad essere in tutto e per tutto puerili imitatori d'altrui, né tampoco dello stesso Maestro; giacché scopo dell'arte non è di formare de' Rappresentatori pappagalleschi e scimmiatichi, ma di dare ad ognuno regola [p. 57] e norma, onde saper ben dire e fare da se medesimo con dilicato e corretto gusto, senza dubbiezze ed errori<sup>c</sup>.

§ 58. Tutto ciò in altro senso vuol dire che debba esser precipuamente bandita mai sempre l'affettazione, come assoluta essenzial nemica del vero Bello e del buon Gusto, la quale deturpa ogni arte, e contamina i pregi più rari talmente che, per quanto eccellenti si fossero, ella sola è bastevole a renderli insipidi e ridicoli a tutti, increscevoli e vituperati<sup>14</sup>.

Dessa consiste nell'ansia sciocca di esser singolare, usando in parlare o in agire soverchio artificio e squisitezze, o certe maniere affatto diverse dalla comune consuetudine<sup>d</sup>.

Per evitare questa pessima ruggine, che facil si attacca alla ricercata forbitezza del rappresentare, l'unico rimedio efficace, ch'io sappiami suggerire, è quello di reprimere e correggere ogni propria [p. 58] ambizione, e non esser mai prevenuto troppo a favor di se stesso: giacché si scorge che coloro i quali presumono su di una data cosa, rendonsi ordinariamente affettati circa la cosa

---

<sup>12</sup> L'associazione abituale delle idee e dei sentimenti ai moti muscolari, che gli eseguono, sembra la causa della inclinazione ad imitare. L'uomo è imitatore, perché è un animale attivo, ed il modello gli rende l'azione più facile. La sua attività vaga ed indeterminata viene diretta dall'imitazione. Mel Gioja, *Elem. di filos.* par. 1, sez. 4, cap. 6, § 4.

<sup>13</sup> Guardate di non travestirvi col copiare gli atteggiamenti degli altri; ma state nel vostro naturale, se desiderate di piacere: poiché ciò che è falso ed affettato, è sempre insipido e disgustevole. *Rifles. crit.* dell'Ab. di Bellegarde.

<sup>c</sup> Bene avverte il ch. Soave, che ognuno dee certamente sforzarsi a produrre qualche cosa di proprio, poiché una servile imitazione avvilita l'ingegno, e ne mostra anzi il difetto: ma con tutto ciò non esservi genio tanto originale, che non possa cavare qualche profitto dai buoni esemplari. Sempre essi forniscono qualche nuova idea, sempre giovano ad ampliare o correggere le proprie maniere, essi accelerano i progressi del nostro gusto; e destano, se non altro, un'utile emulazione.

<sup>14</sup> Nihil est odiosius affectatione. Quintil. *Instit. Orat.* lib. 11.

<sup>d</sup> Il voler'esser singolare rade volte apporta gloria; spessissimo sveglia scherno e derisione. La singolarità, che sorge dal merito, è vanto a cui pochi posson pervenire. La singolarità, che sorge dall'affettazione, è una non conosciuta debolezza a cui molti aspirano. Il singolare per merito è un ricco assai modesto che, senza contendere per farsi conoscere, sta pur sicuro di essere abbastanza per tale riconosciuto. Il singolare per affettazione è un meschino superbo che, la dovizia che non ha, vuol prenderla ad prestito, e mendicarla dall'esteriori sembianze. Questo sottil velenoso morbo dell'affettazione lusinga l'infermo che n'è preso, in guisa che non mai tanto si crede sano, quanto allorché maggiormente viene afflitto dal suo malore; e ricusa ogni argomento che lo guarirebbe di quella follia, che gli piace, e non vuol deporre. Va ad un di costoro, e digli per suo vantaggio che badi a quel che fa; che'l seguir la condotta del comune non è certamente errare; e che noi soli non siam giudici competenti del buono, quando l'universalità degli uomini ce lo contrasti. Ti salterà in faccia; sprezzerà ogni consiglio; e dirà che siasi invidioso di quelle lodi che, nell'ampio smisurato regno delle sue frenesie, non solamente medita di ottenere, ma si persuade già di averle meritate, e largamente raccoglierte. Gius. Aur. Di Gennaro, *Delle viz. maniere nel Foro*, cap. 3.

medesima<sup>e</sup>. Abbiassi dunque sempre in pensiero quel saggio dubbiar de' proprii talenti, figlio del vero sapere, della prudenza, della ragione; senza cader però nel vizio opposto, della timidezza cioè, della vergogna, della pusillanimità, dell'inerzia; che renderebbe l'uomo diffidente, avvilito, ed incapace a [p. 59] far piccola cosa di buono, che far ottima pur potrebbe<sup>15</sup>.

§ 59. Il buon Gusto condanna e proscrive ancora tutte le cose *esagerative*, che rappresentativamente potrebbero per avventura macularlo. Quindi le più studiate espressioni declamatorie e mimiche ove men si dovrebbero adoprare, come il dimostrar molt'arte in mezzo ai più gagliardi affetti, ed in generale il prostrarre eccessivamente ogni vezzo, non che l'attacco troppo servile e stretto ai precetti è (dice un saggio) ricchezza di pura apparenza, è un esercito di mere larve e fantasmi. - Certe cose non bisogna affazzonarle, ma lasciarle correr come sono in natura, giacché piaccion più a vederle men belle, ed a confessarle nell'istesso tempo più proprie<sup>16</sup>. Onde fa d'uopo attenersi al parere del gran maestro Arpinate, il quale stabilisce per regola incontrastabile, che sia egualmente difettoso il mancare in tutto, che abbondar nel soverchio, circa gli abbellimenti del dire.

Non dissimulo però che il saper conoscere quando e come far uso di questa artificiosa negligenza, è forse l'arte più difficile di ogni arte. - Ma quali regole in ciò? - Una sola: la *convenienza* di cui insensibilmente se ne otterrà il possesso alla scuola della pratica, col perfezionamento del Gusto nella teorica.

§ 60. Dovendo poi rappresentare in linea d'imita [p. 60] zione i caratteri affettati, è cosa alquanto difficile; dovendosi farlo in guisa da sembrare affettato senza affettazione. Parrà questa a primo aspetto una proposizione contraddicente; ma ben ponderata, non la è per certo. Imperciocché altra è l'affettazione simulata, altra è la vera: quella è la copia, questa l'originale: conviene adunque ben copiare l'altrui, ed evitar sempre la propria; poiché se all'una si unisce l'altra, la rappresentazione diverriane insopportabile.

§ 61. Finalmente, a voler tutto restringere in brevi termini, diremo che il fondamento del buon Gusto nella Rappresentativa, tanto in genere dimostrativo, che in deliberativo, giudiziale, e drammatico, sia ne' versi, sia nelle prose, si riduce alla perfetta espressione, risultante dalla *naturalzza verità bellezza e congruenza*. - Il Rappresentatore, a guisa di un pittore, tanto è più egregio, quanto più al naturale imita ed esprime perfettamente le cose e le persone.

Lungi una volta dalle nostre cattedre, dalle nostre accademie, dal pergamo, dal foro, dal teatro, e da ogni sorta di pubbliche o private adunanze quello stil predicabile, quelle nojose cantilene, quelle affettate cadenze, e quelle insulse o esagerate azioni e gesti, che non hanno veruna relazione o analogia col consueto nostro parlare, che nulla dicono al cuore, che offendono il buon gusto, che sono state la rovina dell'arte Rappresentativa, e che sempre saran di ostacolo alla piacevole ed ottima riuscita di ogni ragionamento, qual è quella di gradire e commuovere, convincere e persuadere.

[p. 61]

---

<sup>e</sup> L'affettazione è una bugia di tutta la persona, che si stacca da ciò ha di naturale, con cui potrebbe piacere, per cercare in un'aria presa ad imprestito di che rendersi ridicola. Ella è la conseguenza di un gusto corrotto, di una immaginazione stravagante, di uno smisurato desiderio di piacere e di distinguersi, ma male inteso. Gli altri vizii si rinchiudono fra certi confini, ed hanno un oggetto particolare; ma l'affettazione diffondesi a tutto, infettando le belle qualità del corpo, ed ancor dello spirito. Nelle persone invasate da questo vizio la maniera di parlare, di gestire, di camminare, di vestirsi, di girar gli occhi, e di mover la testa non ha cosa alcuna di naturale, essendo tutti i lor movimenti incogniti agli altri uomini. Per parlare altro non è necessario che aprir la bocca senza penare, ma gli affettati vi cercano mistero; e nell'agire sembra che muovano delle macchine. Sdegnano di ridere, di tossire, e di sputare come le persone volgari, e contraffanno sino il suono della loro voce. Per esprimere le cose più ordinarie fannosi un gergo che si ha la maggior pena del mondo ad intendere, non servendosi che di parole scelte, e di perifrasi. La loro gravità, e sino la lor divozione risentono di questo vizio predominante: e lodano o biasimano se stessi colle medesime idee; onde se mostrano rigettare gli elogi che loro vengono fatti, lasciano trasparire la loro intenzione al rovescio delle loro smorfie studiate. *Rifles. crit.* dell'Ab. di Bellegarde, T. 1.

<sup>15</sup> Veggasi nel rincontro il prelodato Di Gennaro nella citata opera, al capo VI.

<sup>16</sup> Il medesimo autore soggiunge a proposito una storica riflessione. «La statua di Alessandro fatta in bronzo da Lisippo, e con ossequio effeminato posta in oro da Nerone, perdé collo splendor della luce quella dolce ferocia che ispirava dal volto per la crudezza del fosco metallo, che con decoro la conservava.» Di Genn., cap. 3.

## OTTAVO ESERCIZIO<sup>17</sup>.

*Pingimi: disse un giorno al Tosco Apelle  
L'Ira divina; ed il pennello ei strinse,  
Le forme concepì sublimi e belle,  
Abbandonò la destra al genio, e pinse.  
Pinse il gran dì che scuoterà le stelle:  
E l'etereo di un Dio treno dipinse;  
Schiuse l'inferne bolge, e l'alme felle  
La fella polve a ravvivar sospinse.  
Nell'opra si specchiò la dea tremenda,  
E sorrise sul quadro, orrido e vago,  
Del premio eterno, e dell'eterna ammenda.  
Poi disse, in atto minaccioso e pago,  
Finché al mondo in persona io non discenda,  
Della colpa a terror sia questa immago.*

### ARTICOLO II. DELLA CRITICA.

§ 62. Altro finalmente or non resta (pel compimento delle preliminari idee più necessarie nei prolegomeni delle nostre Istituzioni) che dare un rapido sguardo alla Critica, la quale in generale altro non è se non IL GIUDICE DEL GUSTO DETERMINATO DAL BUON SENSO.

L'oggetto ch'ella proponesi è il distinguere in ogni cosa ciò che vi ha di bello, o di difettoso; ed è fondata interamente sull'esperienza, e sulla ragione; ossia sull'osservazione di quelle bellezze che più conformi riconosconsi al campione prestabilito. Laonde senza Gusto, non può esservi Critica; le di cui regole son destinate principalmente a mostrare gli errori che son da evitarsi: giacché la produzione delle sublimi bellezze, come abbiám dimostrato nel primo capitolo, si dee principalmente al Genio. Ciò posto una sana critica, necessaria ad ogni Rappresentatore, è indispensabile ancora ad ogni Maestro, o Istitutore, ed ai Direttori scenici non meno.

§ 63. Accade talvolta che alcune cose le quali, accuratamente esaminate, si trovano contraddire alle regole, pure son dal pubblico approvate. Ma a questo proposito è da osservare con Blair che spesse volte si giudica del sentimento pubblico con troppa fretta. Il vero gusto del pubblico non sempre si vuol desumere dal primo applauso, perché non meno il grande che il picciol volgo si lascia talor sorprendere ed abbagliare da false o superficiali bellezze, la cui ammirazione non è sempre universale e costante, e passa ben presto. - Secondariamente bisogna vedere qual sia il pubblico che applaude, se circostanze particolari strappino suo mal grado quegli applausi immeritati, e se il suo gusto abbia le qualità caratteristiche, costituenti il vero buon gusto, da noi testé dichiarate. - Oh quanto spesso avviene che si apprezza il peggio, non conoscendo il meglio!

§ 64. Ad ognuno può esser lecito manifestare il piacere o dispiacere che sente da un dato oggetto, non però il decidere se una cosa sia bella o difettosa, senza rendere ragione del suo. giudizio, e mostrar le bellezze o i difetti di ciò ch'egli critica, e il perché questi sien tali. - Altro dunque è il dire che una cosa piace o dispiace, ed altro è il dir che è buona o cattiva<sup>a</sup>.

[p. 63] Ma siccome non v'è materia, ove ogni genere di persone più facilmente presuma d'essere giudice, che in materia di gusto (e specialmente in quest'Arte supposta facile per se stessa, e connaturale a tutti); così non v'ha dubbio che il numero de' critici incompetenti dee sempre esser

---

<sup>17</sup> Sonetto dell'Avv. Armellini, sul famoso quadro del Giudizio Universale, di Michelangelo.

<sup>a</sup> Quindi è che una critica ragionata e giudiziosa non è cosa da tutti; ma un gusto delicato insieme e corretto per essa è necessario, e un'esatta cognizione dell'oggetto di cui si giudica, e della natura o dell'arte a cui esso appartiene; onde discernere francamente quali e quante ei possessa delle bellezze alla sua natura o al suo artificio proporzionate e convenienti. F. Soave *Ist. Rett.* T. 3 Cap. 4.

grande. Quindi deriva, nei teatri particolarmente, la disparità de' pareri, e la contrarietà de' partiti il più delle volte. - Un rappresentatore però di perfetto Gusto, e di sana Critica non si lascia imporre da sì fallaci suffragi; ma sempre ha seco la norma per giudicar saggiamente di ogni cosa, facendo conto unicamente del plauso de' pochi saggi e periti, non già de' molti saccenti e sciocchi.

*N.B.* Per ultimo emendatore esercizio si ripetano i precedenti al miglior modo possibile, scevri almeno da' primarii difetti individuali, e nella maniera la più semplice e naturale: giacché successivamente dovranno aver luogo apposite esemplificazioni, onde porre in pratica man mano le regole positive, che andransi esponendo.

[p. 64 bianca]

[p. 65]

## PARTE II. CONCERNENTE LA SOLA DECLAMATORIA

### CAPITOLO PRIMO DELLA VOCE, E DE' SUOI ATTRIBUTI, E DIPENDENZE; CIOÈ ORIGINE, ARTICOLAZIONE, MODULAZIONE, ENFASI DELLA STESSA, ECC.

#### ARTICOLO I. FORMAZIONE, DISTINZIONI, E REGOLE GENERALI INTORNO ALLA VOCE

§ 65. Dopo le succinte preliminari nozioni, racchiuse nei precedenti capitoli, eccoci di slancio ad osservar concretamente le regole positive dell'arte; ma innanzi a tutte tratteremo quelle che concernono la Declamatoria in tutt'i riguardi della voce, come principale elemento della nostra espressione<sup>a</sup>.

Dessa dicemmo essere uno de' naturali requisiti, che debb'averne a dovizia chi addarsi vuole a questo [p. 66] studio: sappiano però a lor conforto i men provvisti di voce, che forse in niun altro torto della natura può l'arte aitargli più efficacemente che in questo. - L'esercizio primieramente l'aumenta, e la consolida, e metodicamente diretto serve a far ch'ella con facilità si sviluppi più sonora pieghevole ed energica; massime in quei periodi dell'età, ove suole avvenirne il cambiamento, che in quel della pubertà e il più rimarcabile<sup>1</sup>.

---

<sup>a</sup> La parola DECLAMARE trae senza dubbio la sua etimologia dal latino *declamare*, cioè *de loco clamare*, che in italiano dicesi pure arringare; e così de' suoi derivativi *declamatio*, *declamator*, *declamatorius*, ecc. Non possiam supporre ch'essa derivi dal greco, giacché in tale lingua la declamazione dicesi *melete*: parola che non ha veruna analogia colla nostra, ma è servita a qualche autore per dare a quest'arte il nome di *Melopea*.

Veggasi *Magnum theatrum vitae humanae*, T. 2, in lit. D, pag. 24, *de Declamatione*.

<sup>1</sup> Veggasi il signor di Buffon nella sua famosa opera, *Storia nat.* T. 2; *della pub.* all'art. *Uomo*.

Il signor Magendie ancora dopo aver mostrato il diverso stato della laringe nelle diverse età, così ragiona: «All'epoca della pubertà la voce pruova, particolarmente nell'uomo, una modificazione rimarcabile: acquista in pochi giorni, spesso anche all'improvviso, una gravezza ed un metallo cupo ben diverso da quello che avea in addietro. Abbassa in generale d'una ottava. In certi casi la voce si perde quasi interamente, e non ritorna che dopo alcune settimane: spesso contrae una fiochezza notevole. Accade talora che il giovine produca involontariamente un suono molto acuto, nel momento che vorrebbe formare un suono grave: gli è qaasi impossibile allora di produrre de' suoni apprezzabili, o di cantare intonato. - Questo stato di cose si prolunga qualche volta per lo spazio di un anno, dopo del quale la voce riprende un metallo più o meno chiaro, che dura per tutta la vita: ma s'incontrano degl'individui che perdono per sempre, in occasione della mutazione della voce, la facoltà di cantare; altri che avendo una voce bella ed estesa prima della mutazione, non hanno più, passata quell'epoca, che una voce mediocre o limitata. - La gravezza che acquista la voce, dipende evidentemente dallo sviluppo della laringe, e particolarmente dall'allungamento delle labbra della glottide. Siccome queste parti non possono allungarsi verso dietro, lo fanno in avanti: perciò a quest'epoca la laringe diviene prominente nel collo, e si rende visibile il *pomo di Adamo*. Nella donna i labbri della glottide non presentano alla pubertà questo accrescimento di laringe: perciò la voce in generale rimane acuta. La voce conserva presso a poco gli stessi caratteri sino al di là dell'età adulta; almeno le modificazioni sofferte nell'intervallo, sono poco considerabili, né sono sensibili nel metallo e nel volume. - Circa il cominciar della vecchiezza la voce cambia nuovamente, il suo metallo si altera, la sua estensione diminuisce, il canto riesce più difficile, i suoni diventano striduli, e non si producono più che con pena e fatica. Gli organi della pronunzia essendosi alterati per effetto dell'età, i denti essendo corti, alcuni

[p. 67]

§ 66. Presso le più colte nazioni era scopo primario di pubblica educazione il formare una bella voce. I Greci, secondo dice Tertulliano, avevano dei professori chiamati *Fonasci* (Fonascos), i quali insegnavano a modular la voce, ed a ben pronunziare; indi *Fonascia* fu tal'arte appellata. - Roma ne' suoi più floridi tempi ancor conobbe ed apprezzò questo regolare ammaestramento; poichè, al dir di Svetonio, l'istesso Ottaviano Augusto sovente vi si esercitava<sup>2</sup>.

§ 67. La voce pertanto è UN SUONO PRODOTTO DALLE VIBRAZIONI CHE RICEVE L'ARIA, MERCÉ GLI ORGANI VOCALI, USCENDO DAL POLMONE ALLA LARINGE<sup>3</sup>. Quindi i polmoni, la trachea, e la laringe con tutte le sue membrane e cartilagini, sono i principali fra essi organi<sup>b</sup>.

[p. 68]

§ 68. Consultando i Fisiologi sulla causa prossima produttrice della voce e de' suoi tuoni, trovasi la più vaga discrepanza. - Taluni pensano con Dodart che l'organo della voce sia come un istrumento da fiato, e che dall'allargamento o restringimento della *glottide* dipendano le sue modificazioni. - Altri adottano l'opinione di Ferrein riguardandolo come un istrumento a corde, modificato dalla tensione e dal rilasciamento delle così dette *corde vocali*. - Alcuni finalmente non mancano che, a modular la voce, vi aggiungono l'allungamento e l'accorciamento dell'*asperarteria*, e conseguentemente la restrizione e dilatazione de' suoi anelli, adducendone in pruova il visibile innalzamento o abbassamento della tiroide, tostochè il tuono facciasi acuto o grave.

Magendie, Richerand, ed altri moderni, conciliando i partiti, rigettano in parte le spiegazioni opposte e troppo esclusive di Dodart e di Ferrein, e rimarcano nell'organo della voce umana il doppio meccanismo degli strumenti da fiato, e di quelli da corda. Fan vedere come la glottide rendesi capace di vibrazioni analoghe a quelle delle labbra applicate all'imboccatura di una tromba; e le corde vocali analoghe ai corpi capaci di vibrazione, come le linguette poste all'imboccatura delle pive<sup>c</sup>.

[p. 69]

---

ordinariamente caduti, quella ne rimane sensibilmente alterata. Tutti questi fenomeni divengono più manifesti nella vecchiezza confermata. La voce è rauca, interrotta, fiacca, tremolante, il canto ha gli stessi caratteri, ciò che dipende allora dal modo con cui si esercita la contrazione muscolare. La parola soffre parimenti delle modificazioni importanti. La lentezza dei movimenti della lingua, la mancanza dei denti, la lunghezza proporzionale delle labbra più considerabile, ecc. debbono necessariamente influire sopra la pronunzia. *Comp. Elem. di Fisiol.* T. 4.

<sup>2</sup> Svetonius in *Aug.* Cap. 84.

<sup>3</sup> Voce è quella che è data agli animali dalla natura, come per espressiva o significativa degli appetiti e de' bisogni loro, e quella che è mossa per volontà regolata; onde la tosse, lo starnuto, il fischio, ecc. non è voce, ma suono, o piuttosto strepito. Righini, *La Rappres.* T. 1, Cap. 2.

<sup>b</sup> Tra i varii strumenti atti a produrre il suono modulato in varie guise, uopo è annoverare l'organo della voce, il quale consiste in un canale conico, che prendendo il suo principio dal fondo della bocca, va poscia a terminare dentro i polmoni, che suol denominarsi *asperarteria*. La parte superiore, la quale comunica immediatamente colla bocca, dicesi *laringe*, formata dall'unione di varie cartilagini, i cui lembi superiori son coperti da due legamenti trasversali, detti comunemente *corde vocali*, che formando una specie di labbra, vi lasciano una piccola apertura in forma ellittica. Quest'apertura dicesi *glottide*, a cui è sovrapposta un'altra cartilagine, atta a chiuderla perfettamente che denominar si suole *epiglottide*. È ella sempre alquanto sollevata per render libera la respirazione; ma si chiude soltanto nell'atto che s'inghiottiscono i cibi e le bevande, che debbono necessariamente passare al di sopra per introdursi nell'esofago. G. S. *Elem. di fisica sperim.* T. 4, Lez. 18, Art. 4.

<sup>c</sup> Io medesimo ho a mia esperienza osservato che la glottide effettivamente devesi stringere o allargare, a seconda che la voce facciasi acuta o grave; giacché ponendo la palma della mano innanzi alla bocca, sentesi che il fiato esce più voluminoso in questa che in quella, e che con una sola respirazione possonsi declamar più versi a voce acuta, che a voce grave. Indizio certo di un maggiore smaltimento di fiato, per una maggior apertura nell'orificio della trachea, e del suo tubo.

Stabilito bene una volta questo fatto, si può coi principii della fisica rendere ragione della formazione della voce? Ecco la spiegazione che al Magendie pare la più probabile. «L'aria, scacciata dal polmone, s'introduce subito in un canale alquanto largo; poco dopo questo canale si restringe, e l'aria è obbligata a passar a traverso di una fessura stretta, a' cui due lati sono delle lamine vibranti, le quali egualmente che le lamine degl'istrumenti a linguetta permettono e intercettano a vicenda, il passaggio dell'aria, e che con queste alternative debbono egualmente determinare delle ondulazioni sonore nella corrente di aria trasmessa.»



Indi coi prelodati autori soggiungo che parecchie modificazioni della voce nei varii linguaggi articolati, dipendono non solo dalle varie grandezze dell'apertura della glottide, e dalla tensione de' suoi ligamenti; ma ancora dalla disposizione differente delle altre parti della laringe, della lingua, e della bocca, mercé cui formansi le diverse lettere dell'alfabeto, come agio avremo ad osservare nell'articolo seguente.

Nel rincontro però, siccome la voce al par di ogni altro suono (cagionando ella un tremolo circolar movimento nell'aria con le sue vibrazioni) passa all'anima per la via dell'organo auditorio, così è pur da notarsi che nell'orecchio avvi tra le altre una certa membrana, quale dalla sua configurazione vien detta lamina spirale, atta a ricevere le varie impressioni de' suoni, e tramandarne gli unisoni al cervello. Questa è composta di più fibrille mobilissime, l'una successivamente più breve dell'altra, le quali, secondo osserva il signor De Mairan, non movonsi tutte indifferentemente a qualsivoglia suono, ma ciascheduna al suo analogo; cioè la fibra più lunga al più grave, la più corta al più acuto<sup>4</sup>. Or da ciò si deduce [p. 70] che ricercasi una certa proporzione fra la voce e l'orecchio, onde aggrastarlo; e che contenerla è d'uopo in que' limiti e gradazioni corrispondenti, quai non lice oltrepassare senza eccitar nell'udito una disarmonica ed ingrata sensazione: come osserverassi ampiamente a suo luogo, per quel che concernerà la modulazion della voce. - Premesso tutto questo per ora come utile scientifico schiarimento, vegnamo a quello che più sia di nostra attual pertinenza. § 69. Lungi qui dall'esaminare la voce nelle sue differenze nate, relativamente a quella di ciascun individuo, noi la risguarderemo unicamente dal lato che ne appartiene, cioè tale qual dev'essere nella declamazione. - Interminabili del par che vane sarebbero ulteriori disamine; giacché come in ogni uomo vedesi una rimarcabile diversità di fisionomia, così pure odesi in ognuno un proprio particolar suono di voce, che lo distingue<sup>5</sup>. La scienza istessa ignora tuttavia le cagioni effettive da cui ciò dipenda<sup>6</sup>: ma non v'ha dubbio che sonovi in natura delle voci forti o deboli, dolci od aspre, chiare o fosche, molli o dure, ecc. quali è solo dover dell'arte o correggere, o rego [p. 71] lare, o coltivare, senza brigarsi ad analizzar l'origine di tali specifiche differenze<sup>7</sup>.

§ 70. Due principali cose adunque restano dalla nostr'arte osservabili nella voce di ogni uomo in generale, cioè la qualità, e la quantità; vale a dire il metallo, ed il volume: indi, nelle molteplici modificazioni dell'una e dell'altra, conoscere e determinare le numerose variazioni di cui la voce stessa è suscettibile<sup>8</sup>.

Noi pertanto, dietro i lumi della Glottologia, limitandoci a considerar qui la voce (secondo la suddetta classificazione) solamente rapporto alla specie ed alla intensità, divideremo la prima per *toni*, e la seconda per *gradi*; riserbandoci ad esaminarla nelle sue varie modulazioni all'articolo susseguente.

---

<sup>4</sup> De Mairan, *Memor. dell'Accad. delle scienze di Parigi*, anno 1737.

<sup>5</sup> Ogn'individuo ha un carattere proprio nella sua voce, come uno ne ha ogni stromento diverso. Ma questo dipende da circostanze non ancora determinate, e relative alla sostanza ed alla figura dello stromento. Gallini, *Elem. di fisiol.* pag. 149, §. 158.

<sup>6</sup> Nondimeno il signor Magendie dice che la voce femminile, che trovasi pur nei fanciulli, e negli eunuchi, coincide assai generalmente collo stato molle delle cartilagini della laringe, e la voce mascolina, che ritrovasi qualche volta nelle donne, pare al contrario collegata collo stato osseo di queste stesse cartilagini, e particolarmente della tiroide. - Indi i bambini, le donne, gli eunuchi, la cui laringe è proporzionalmente più piccola di quella dell'uomo adulto, hanno anche naturalmente la voce molto meno intensa di esso.

<sup>7</sup> Le differenze ch'esistono fra le diverse specie di voce, non riguardano tutte l'estensione. Vi sono delle voci forti, i di cui suoni sono forti e strepitosi; delle voci dolci, i di cui suoni sono dolci e rotondi; di belle voci, i di cui suoni sono pieni ed armoniosi; delle voci giuste. - Vi sono delle voci false; vi sono delle voci flebili e leggiere; ve ne sono delle dure e pesanti. Se ne trovano di quelle disarmoniche, i di cui tuoni sono irregolarmente distribuiti, ecc. Magendie *Comp. di fisiol.* T. 1, pag. 139.

<sup>8</sup> Distinctiones vocis desumitur ex quantitate, vel qualitate. Quantitate, ut vox sit magna, media parva. Vox magna est, quae alte edita, longe latoque potest exaudiri: vox parva est vox sommissa, quae longius, latiusque non potest exaudiri: vox media est sonus inter grandem et parvum moderatus..... Distinctiones vocis ex qualitate, quatenus vox est gravis, et media, et acuta, ecc. Joan. Herbetius *de Orat.* lib. 3.

§ 71. Primieramente, circa la *qualità* della voce declamatoria, possiam statuire aver due tuoni principali, cioè il *grave* e l'*acuto*; e come volgarmente suol dirsi, esser ella o *di petto*, o *di testa*<sup>9</sup>. La prima è una voce cupa, che somiglia [p. 72] in certo modo quella del Basso; la seconda è una tale voce sottile, che si avvicina al Soprano: avvertendo però che né la gravissima, né l'acutissima è conveniente nella declamazione, come nel canto<sup>10</sup>. Dipendono entrambe dal numero delle vibrazioni delle corde vocali in un tempo dato; poichè la voce *grave* nasce da vibrazioni poco numerose, e la voce *acuta* è formata da molto numerose vibrazioni<sup>11</sup>. - Quella in generale è sempre la migliore, sebbene questa in taluni casi sarebbe pur necessaria. Fortunato pertanto chi possedesse una voce media, che partecipar potesse alternativamente di ambedue!

Tutte queste distinzioni riguardano ambo i sessi, ma con la loro rispettiva congruenza; giacché di [p. 73] sdicevol sarebbe ne' maschi una voce donnesca, e viceversa nelle femmine<sup>d</sup>.

§ 72. Vero è che tanto l'una quanto l'altra sono il prodotto della organizzazione fisica di ciascun individuo; ma potendosi in parte anche acquistar coll'esercizio, sia prima cura di esercitarsi in quella di cui si è mancanti, e di corregger l'eccesso di quella che si ha. Quindi per ottener la voce *grave*, bisogna far sì ch'ella venga come dal concavo del torace, abbassando la laringe, allargando la glottide, e mollando le corde vocali<sup>12</sup>. Facciasi tutt'all'opposto per aver la voce *acuta*, non dovendo essa scender più in là del fondo delle fauci (§ 68).

Avvertasi bensì che siccome la voce può per difetto organico essere gutturale, o nasale, così anche può divenirla per vizio abituale. La voce divien difettosa nell'uno o nell'altro modo, qualor parlando stringasi la gola, o le cavità nasali, impedendo così che il fiato v'abbia il suo libero ed ampio passaggio. Guardisi ognuno perciò dal con [p. 74] trarvi il menomo difetto, e tolgane qualunque precedente se mai vi fosse.

Sovra tutt'i riguardi insomma l'essenzial requisito del Declamatore è di avere un buono e bel metallo di voce; il quale consiste nell'esser sonoro, flessibile, durevole, grato, e non difettoso in parte veruna: onde in primo luogo parlare in maniera che sia pienamente e agevolmente inteso da

---

<sup>9</sup> Anche i nostri antichi distinsero la voce grave, come voce di petto. «Quasi e medio pectore voces in altum emitto.» disse Nicola Perotti, parlando della diversità delle voci, nella *Cornucopia*, Epigr. 78.

<sup>10</sup> Certa cosa è che le voci *acutissime* e *gravissime* sogliono essere all'udir poco grate, e che male si distinguono oltre ad un certo grado gl'incrementi e decrementi loro. Questi simili effetti dipendono da ragioni contrarie. Imperocché la voce *acutissima* ferisce e stanca il sensorio colle troppo frequenti pulsazioni; e la *gravissima* colla sua tardità e lentezza, ed a cagione degl'intervalli assai distanti lo lascia quasi ozioso. - Le voci di mezzo, come le più usitate, sono anche le più dilettevoli, e le loro gradazioni meglio si distinguono all'orecchio..... Date due voci medie, l'una *più acuta*, l'altra *più grave*, il diletto di quella sarà più intenso, di questa più durevole. *Diz. delle arti*, di F. Grisellini, e M. Fassadoni, T. IX.

La divisione della voce declamatoria non debbe confondersi con la musicale, quale è ripartita in voce di *basso*, di *tenore*, di *contralto*, e di *soprano*. Havvi inoltre la voce di *baritono*, e di *mezzo-soprano*: la prima sta fra il basso ed il tenore, che è la voce più acuta dell'uomo: la seconda è in mezzo al contralto ed al soprano, ch'è la voce più acuta della donna. Evvi finalmente una voce intermedia fra la più acuta dell'uomo, e la più bassa della donna, detta comunemente falsetto: esse in tutto formano il numero di sette. Veggansi gli *Elementi di musica teoretica e pratica del signor D'Alembert*, pag. 102.

<sup>11</sup> Il suono più grave che l'orecchio possa percepire, dicesi che sia formato da trentadue vibrazioni per secondo; e il suono più acuto è formato da dodici mila vibrazioni. Fra questi due limiti sono racchiusi i suoni comparabili, o apprezzabili, cioè i tuoni, di cui l'orecchio conta per istinto le vibrazioni. Magendie.

<sup>d</sup> In omni voce est quiddam medium, sed suum cuique voci Cic. 3. *de Orat.*

Molto a proposito intorno a questo particolare ragiona il *Dizionario delle Arti*. «Si suole volgarmente fare una distinzione di voce di testa e di petto. La voce di petto è più sonora e piena, e serve più agevolmente ai tuoni gravi che agli acuti. L'altra è men sonora ed ha quasi minor corpo, e per contrario serve meglio ai tuoni acuti che ai gravi. Alcuni parlano e cantano sempre con voce di petto, ed altri (e questi sono in maggior numero) sempre con voce di testa. Generalmente abbiamo ciascuno l'una e l'altra, ed usiamo la voce di petto sino ad un certo grado di acutezza, ma volendo andare più in là si sostituisce a quella la voce di testa. Il passaggio di una voce all'altra, essendo esse molto dissimili tra loro, suole essere dispiacevole; onde è necessario che si comincino artificiosamente a temperare le voci di petto, innanzi che manchino affatto, ingegnandosi a procedere per gradi nella mutazione.» Ciò per l'appunto formerà lo scopo delle nostre regole nella I. sezione del III. articolo.

<sup>12</sup> Veggasi la nota (b) del paragrafo 67.

tutti quelli a cui parla; ed in secondo luogo parlar con grazia tale da appagare, e persuader gli uditori<sup>e</sup>.

§ 73. Circa la quantità poi la voce ha triplice grado, secondo la forza e l'estensione delle vibrazioni sonore, cioè l'*alto*, il *basso*, ed il *medio*. - L'*alto* è quel che si usa allorché chiamasi alcuno assai di lontano. Il *basso* è quello che si accosta al parlar sottovoce. Il *mezzano* è quel che impiegasi nel comun conversare, e che debbesi pur usare ordinariamente ne' pubblici discorsi.

Or questo *mezzano* suono di voce devesi suddividere in altri tre gradi, che dir si possono egualmente *alto*, *basso*, e *medio*, oltre gl'*intermedi*<sup>13</sup>. Il primo si adopera nelle passioni eccitanti, come nelle invettive, nelle furiose espressioni, ecc. Il secondo nelle passioni deprimenti, come nelle preghiere, nei teneri sentimenti, ecc. Il terzo nella calma delle passioni, come nelle semplici narrative, nel parlar familiare, ed in cose simili<sup>14</sup>.

[p. 75]

§ 74. Per fars'intendere pienamente e agevolmente, richiedesi un giusto grado nella forza e sonorità della voce (oltre una distinta posata e corretta pronunzia, di cui si parlerà nell'articolo seguente), e riempire con essa tutto lo spazio occupato dall'udienza. - Anche questo volume di voce si crederà che sia totalmente un dono della natura, e lo è in gran parte; ma nondimeno può ricever dall'arte un considerevol ajuto, dipendendo assai la forza della voce dalla vibrazione, e dall'accorto maneggio della medesima<sup>15</sup>.

§ 75. Egli è grand'errore il supporre che abbiassi a prendere il più acuto tuono per farsi ben'intendere da un'estesa adunanza. Questo è confonder fra loro due differenti cose, il grado del suono col tuono della voce<sup>16</sup>. Un Declamatore può rendere la sua voce più forte, senza alterarne il tuono o la nota; ed ei potrà sempre dare maggior armonia e più durevole forza di suono a quella specie di voce, a cui è assuefatto nel conversare. Laddove prendendone una diversa si pone in maggior angustia, e corre pericolo di affievolirsi, o perderla affatto pria di giungere al fine<sup>17</sup>. Avviene allor, se non altro, di affaticarsi e parlar con istento; e quando un [p. 76] uomo parla con pena, fa pena eziandio a chi l'ascolta.

Non deesi dunque mai spinger la voce all'estremo, ne tampoco oltra le proprie forze; perciocché le arterie della gola s'inturgidiscono, e si esacerbano; e quindi la voce s'inasprisce, si offusca, si perde, acquistando ella una certa cruda raucedine, ovvero cadendo in una specie di afonia. A ciò specialmente uopo è badare nell'entusiasmo delle gagliarde passioni, perché il di loro impeto spesse fiate trasporta agli eccessi, e toglie ogni riflessione su questo riguardo. - Deesi inoltre più che sia possibile incominciare ogni parlamento con bassa voce, perché in tal guisa ottengonsi due vantaggi; si mantiene salda la voce, ed acquistasi la benevolenza degli uditori.

§ 76. Conviene pure ricordarsi che tanto in pubblico, come nella conversazion familiare si può disgustare col parlar troppo forte. Questo eccesso urta l'orecchio, facendo che la voce il percuota

---

<sup>e</sup> L'asprezza, la fiocaggine, la tenuità, il tremolio nella voce son certamente difetti nel suo ordinario andamento, pur nondimeno può avvenir caso che ciò serva ad una qualche particolare espressione. P.E. rappresentasi il carattere di un uomo intimorito? di un vecchio decrepito? Ecco necessità di una voce tremolante. Vuolsi esprimere languore o spossatezza? Egli è d'uopo allora di una voce tenue. Farla un ipocrita, un usurajo? Starebbe lor bene una voce nasale: e così del rimanente.

<sup>13</sup> Blair non fa questa triplice suddivisione, ma io la reputo indispensabile.

<sup>14</sup> Ancor Cicerone divide in tre classi la voce. «Moltitudinem vocis dividimus in *sermonem*, *contentionem*, *amplificationem*. Sermo est oratio remissa, et finitima quotidianae locutioni. Contendo est oratio acris, et ad confirmandum, et ad confutandum accomodata. Amplificatio est quae aut ad iracundiam inducit, aut ad misericordiam trahit auditoris animum.» Cic. 3. *ad Her.* 13.

<sup>15</sup> La forza della voce dipende dal volume di aria, che può essere in una volta cacciato dal polmone, e dalla maggior o minor capacità di vibrare, di cui godono le parati de' canali, che la trasmettono al di fuori. Richerand, *Nuovi elem. di fisiol.* T. 2, cap. 9.

<sup>16</sup> La forza e la debolezza del suono dipende unicamente dal maggiore o minore impeto, con cui si eseguono le vibrazioni; cosicché l'aria percossa con maggior violenza produrrà un suono più forte, ma non per questo produrrà ella un tuono diverso. Poli *Elem. di fis. sperim.* T. 4, lez. 18, art. 3, §. 1203.

<sup>17</sup> Vox ultra vires urgenda non est; nam et suffocata saepe, et majore nisu minus clara est. Quintil, *Instit. orat.* lib. 11.

con un confuso e violento clamore, oltre alla spiacevol sembianza che dà al Declamatore di volere ottenere l'assenso a forza di polmoni<sup>18</sup>.

Diasi pertanto alla voce una giusta forza e pienezza di suono, per mezzo di una vibrazione misurata coll'ampiezza locale; ma ella non sia diversa dall'ordinaria. - Utile regola a tal uopo è il fissar l'occhio a qualcuna delle persone più distanti, e supporre di parlare con essa. Naturalmente e meccanicamente noi profferiam le parole con quel grado di forza, che possa farci ascoltare [p. 77] persone a cui dirigiamo il discorso: e come questo è quel che farsi comunemente nel conversare, così dee farsi eziandio parlando in pubblico.

Se avvi de' templi, de' tribunali, de' teatri, delle sale, e de' luoghi che formano eco o rimbombo, fa d'uopo saper ivi prescegliere il sito, purché si possa, dove la nostra vociferazione non ne soffra detrimento; oppure far porre una tela stesa orizzontalmente sopra al luogo ove si declama, ed in mancanza di tutto, sappia darsi alle parole una giusta forza di voce, una distinta articolazione, ed un tale intervallo fra loro quanto è bastevole a non offuscarne o confonderne la percezione.

§ 77. L'economia del fiato è anch'essa una cosa essenzialissima, come in altro capitolo osserveremo, quindi sia regola preventiva di respirare opportunamente ne' luoghi convenevoli, e di non metterne fuori maggior quantità di quella che possiam sostenere senza straordinario sforzo. Tenendoci in questi limiti, gli altri organi della favella saranno in libertà di adempire i loro officii agevolmente, e la voce sarà sempre conforme al nostro volere; oltrepassandoli, noi abbandoniamo le redini, e non possiamo più governarla a piacer nostro<sup>19</sup>. - Tengasi inoltre come difetto enorme quello di far sentire il rumor del fiato nell'espiazione, ed il respirar quasi singhiozzando, o con istento.

§ 78. Questo è quanto riguarda essenzialmente il maneggio della voce; ma, siccome dicemmo essa può essere soggetta a dei difetti o naturali o accidentali, così daremo alcuni avvertimenti utili al miglioramento, e al mantenimento della medesima.

[p. 78]

Primieramente nocevole è alla voce il soverchio suo sforzo o fatica, la lunga veglia con perdita dell'ordinario riposo, ed il rapido passaggio dal caldo al freddo.

Secondariamente chi non l'ha tale qual'esser debe, potrà in parte acquistarla coll'esercizio<sup>20</sup>: procuri di assuefarla in tutti i differenti tuoni, usando or la più grave, or la più acuta, ed or l'una e l'altra a vicenda; declami ad alta voce degli squarci di poesia, o di eloquenza prosaica nell'aperta campagna, oppure dopo aver fatta una lunga camminata.

La sobrietà e la continenza contribuiscono assai ad avere una buona voce. Lungo sarebbe di qui riportare tutti i rimedii, che la Terapeutica prescrive per curare ad agevolar la stessa, potendo ognun consultare gli autori che maestrevolmente ne parlano, ed adattarli al proprio bisogno e temperamento. Dirò solo quei pochi di cui l'esperienza mi ha reso dotto.

Badisi pria di ogni altra cosa ad avere i visceri netti e liberi da ogni imbarazzo; indi, dovendo declamar con impegno, bisogna farlo a stomaco leggero, e non mai dopo aver mangiato cose di gran sostanza, altrimenti la sete e l'aridità delle labbra sariane inevitabile conseguenza; dippiù lo

---

<sup>18</sup> Cicerone dava ai Declamatori di tal fatta il nome di *abbajatori*, paragonandoli ai zoppi, che non potendo camminare ricorrono alla cavalcatura. Così taluni pretendono imporre agl'imperiti per mezzo di una voce da Stentore, che colla sua equiparava quella di cinquanta persone gridanti insieme. Decolonia, *Rhet.* lib. 5, §. 3.

<sup>19</sup> Spiritus quoque nec crebro receptus concitat sententiam, nec eo usque trahatur, donec deficiat. M.F. Quintil. Lib. 2.

<sup>20</sup> Oratoribus necessaria est exercitatio, qua omnia convalescunt..... bona vocis augentur cura, negligentia minuuntur. Quintil. Lib. 11.

E lo stesso dice ne' suoi eleganti versi il P. Lucas.

..... Nec, publica tantum  
Concio dum conducta premit, voce utere; nam vox  
Si fuerit multos ignava et inutilis annos,  
Comperies sensim vanescere: sive meatum  
Praepedit aggestus desuetis faucibus humor,  
Seu vox ipsa fugit. Vocem experiere colendo  
Durare, et longo se conservare labori.

*Actio orat.* lib. 2.

stomaco, sendo ripieno di cibi, è di ostacolo al [p. 79] libero abbassamento del diaframma, e le membrane mucose, compresevi quelle delle vie aeree, trovansi in uno stato di turgenza sanguigna, la quale le rende più atte a contrarre infiammazioni<sup>21</sup>.

Riguardo ai rimedii topici, gioverà il masticare la gomma arabica, o qualche sostanza zuccherina semplice, prima della recita: durante la quale potransi inaffiar le fauci e la gola con posca, o con limonea ordinaria, ma piuttosto calda che fredda<sup>22</sup>. In caso poi che la voce venisse ad offuscarsi, giova (fra le altre cose) masticare i trochisci di menta piperita, o la radice di piretro, o l'estratto di liquirizia, ecc. Suole ancora ella spesso andar soggetta alla raucedine, ed a varie malattie provenienti o da morbose affezioni del polmone, o da umor mucoso, o da altro ... Ma. io già troppo m'inoltrai in campo non proprio, e consiglio in simili circostanze ricorrere all'ajuto de' Professori dell'arte sanatrice, i quali sapran meglio trovare il rimedio al malore adatto.

§ 79. I Declamatori Greci e Latini facean uso di un gargarismo molto vantato, che essi chiamavano *plasma*<sup>23</sup>. Era questo una specie di elisire atto a render la laringe e la gola più flessibile ed armoniosa, e ad indolcirla e temperarla quando era riscaldata dalla forza del declamare<sup>24</sup>. Secondo Marziale, essi costumavano ancora a bere l'acqua tiepida<sup>25</sup>. Indi inibivano ai declamatori [p. 80] i frutti, ed i fichi e le noci specialmente, stimando che questi, non meno che l'acqua fredda, diminuissero la dolcezza della voce<sup>26</sup>.

Il certo insomma si è che tutte le sostanze salse, grasse, ed oleose, come del pari i cibi conditi copiosamente di aromi, ed in generale tutti quelli di dura digestione, sono alla voce molto nocevoli. *N.B.* Intanto le seguenti ottave del gran Torquato servir possono di pratico esercizio per le due specie di voce, e de' suoi tre gradi di forza, declamandole pria tutte con una qualità di voce, e poi con un'altra. - Questo esercizio è interessantissimo, essendo esso l'unico per acquistare l'armonia, la flessibilità, il vigore, la dolcezza, la consistenza, e tutti i pregi di una buona e bella voce.

#### GRADO ALTO.

*Gridava il Re feroce: ai segni noti*

*Tu sei pur quegli alfin, ch'io cerco e bramo.  
Scudo non è, ch'io non riguardi e noti,  
Ed a nome tutt'oggi invan ti chiamo.  
Or solverò della vendetta i voti  
Col tuo capo al mio Nume. Ornai facciamo  
Di valor di furor qui paragone ;  
Tu nemico d'Armida, ed io campione.*

#### GRADO MEDIO.

*Così lo sfida, e di percosse orrende*

*Pria sulle tempie il fere, indi nel collo.  
L'elmo fatal, che non si può, non fende;  
Ma lo scote in arcion con più d'un crollo.  
Rinaldo lui sul fianco in guisa offende,  
Che vana vi saria l'arte di Apollo.*

[p. 81]

*Cade l'uom smisurato, il Rege invitto:  
E n'è l'onore ad un sol colpo ascritto.*

<sup>21</sup> Veggasi L. Deslandes, *Man. d'Igiene pubb. e priv.* T. 3, sez. 2, cap. 3.

<sup>22</sup> Per limonea ordinaria intendo quella fatta con acqua semplice, zucchero, e succo di limone: la posca è una bevanda formata di acqua, e pochissima quantità di buono aceto bianco.

<sup>23</sup> Persio, *Sat.* 4.

<sup>24</sup> Può sul proposito leggersi M. Tornebe in una sua dotta dissertazione intorno a questa pozione degli antichi.

<sup>25</sup> Marziale *Lib.* 6, epig. 35.

<sup>26</sup> Ateneo, *Lib.* 3, e 7.

GRADO BASSO.

*Lo stupor di spavento e di orror misto  
Il sangue e i cori ai circostanti agghiaccia.  
E Soliman, ch'estraneo colpo ha visto,  
Nel cor si turba, e impallidisce in faccia:  
E chiaramente il suo morir previsto,  
Non si risolve, e non sa quel che faccia.  
Cosa insolita in lui: ma che non regge  
Degli affari qua giù l'eterna legge?<sup>27</sup>.*

Altri esempi ove si osserverà la vicendevole alternativa de' toni, e de' gradi vocali.

ESEMPIO PRIMO.

*Invan resisti: un saldo core e fido  
Tu vanti invano, e sia pur ghiaccio o smalto;  
Renditi alle mie voglie, o qui ti uccido:  
Disse Tarquinio colla spada in alto.  
Ne sola te, ma te col servo ancido,  
E poi dirò che in amoroso assalto  
Ambo vi colsi. - Alzò la Donna un grido:  
Giove! ... Ma non udia Giove dall'alto.  
Ella dopo il fatale aspro periglio  
Che fe? si uccise, e nel suo sangue involta  
Spirò; ma con improvido consiglio.  
Rendersi al fallo, e poi morir, non basta:  
Pria morir, che peccar. Incauta e stolta!  
Ebbe in pregio il parer, non l'esser casta.*

ESEMPIO SECONDO.

*Che far potea la sventurata e sola  
Sposa di Collatino in tal periglio?  
Pianse, pregò; ma invano ogni parola*

[p. 82]

*Sparsa, e invano il bel pianto uscì dal ciglio.  
Come colomba, su cui pende artiglio,  
Pendeale il ferro in su l'eburnea gola.  
Senza soccorso, oh Dio! senza consiglio  
Che far potea la sventurata e sola?  
Morir, lo so, pria che peccar dovea;  
Ma, quando il ferro nel suo sangue intrise,  
Qual colpa in se la bella donna avea?  
Peccò Tarquinio, e il fallo ei sol commise  
In lei, ma non con lei: ella fu rea  
Allora sol che un'innocente uccise<sup>28</sup>.*

ARTICOLO II.  
DELLA PRONUNZIA.

<sup>27</sup> Tasso, nella *Gerusalemme liberata* can. 20, st. 102 e seg.

<sup>28</sup> Sonetti di Gio. Battista Zappi, in accusa ed in difesa di Lucrezia Romana.

§ 80. Fu nel precedente articolo considerata la voce nel suo stato nativo; qui bisogna considerarla nello stato sociale e di educazione, ove col simultaneo concorso di altri organi vocali, viene a formarsi la di lei articolazione, che *pronunzia* si appella, da cui risultano lettere, sillabe, parole, discorso.

Laonde nella Declamatoria in generale la pronunzia può definirsi, L'ARTICOLAZIONE DELLE PAROLE PER MEZZO DELLA VOCE, SECONDO LE REGOLE DEL PROPRIO LINGUAGGIO.

Quindi i principali suoi organi, oltre a quelli che ha di comune con la *voce* (§ 67), sono le *labbra*, la *lingua*, i *denti*, il *palato*, l'*ugola*, e le *fosse nasali*. - Chi la natura avesse mal conformato in uno di essi, non potrebbe aspirar giammai al gra [p. 83] do di Declamatore, tutte le volte che l'arte non ne potesse riparare almeno in parte lo sconcio, come successivamente noteremo.

§ 81. La greca e la latina, fra le altre estinte favelle, ebbe una pronunzia assai più precisa della nostra, poiché con essa distinguevansi non solo tutte le sillabe brevi e lunghe, di cui le parole eran composte, ma ben anco gli accenti. Il modo perciò con cui oggi da noi si pronunziano queste lingue, serbando la sola quantità della penultima, è certamente barbaro, ed alieno dalla natura di esse<sup>1</sup>.

La pronunzia non pertanto dell'italico linguaggio è la più nobile, aperta, dolce, ed armoniosa fra tutte le lingue viventi. Pruova ne sia l'adattarsi ella meglio delle altre ai numeri musicali; ond'è che nelle più colte nazioni del mondo havvi un Teatro Italiano.

§ 82. Ma in queste istituzioni tratteremo, oppur no, estesamente e completamente dell'italiana pronunzia? Seguiremo nelle nostre teorie le tracce dell'Ortologia, o della Fisiologia? - Brevità e chiarezza ne consigliano ad improntare i lumi da entrambe, e a non insister tanto su d'una materia che pur dovreb'essere rancia ed ovvia a chiunque imprende a declamare. Noi dunque non prenderemo a considerare se non ciò che riguarda la Ortoepia, vale a dire la retta pronunziazione ne' suoi elementi, per giovare a coloro che ne fossero in parte difettosi<sup>2</sup>. - Indi ella sarà da noi considerata sotto duplice aspetto, cioè *convenzionale*, e *de* [p. 84] *clamatorio*: e calcolati in duplice classe i suoi vizii opposti, sì *naturali*, che *abituati*.

§ 83. Egli è cosa incontrastabile che ogni lettera vocale o consonante ha d'uopo di una disposizione o movimento particolare degli organi vocali; onde le lettere nella pronunzia altro non sono che le minime differenze delle Articolazioni che facciamo con essi organi nel parlare.

Quindi a norma che nell'emettere semplicemente la voce, la base della lingua, più o meno prossima alla volta palatina, rende l'istmo delle fauci più stretto o più largo, e secondo che l'apertura della bocca cambia dimensione o figura, il tuono della voce cambiassi anch'egli, e formansi quelle cinque intuonazioni che lettere vocali si appellano.

L'A è la prima, e la più agevole ad esprimersi, ond'è la prima lezione insegnataci dalla natura. I Latini, secondo Prisciano, davano all'A dieci o più suoni diversi; ma nella lingua italiana non ve n'ha più d'uno, se non nelle accoppiature di talune parole ove alcuna volta si profferisce con molta forza, come *a lui*: talora con meno, *a miei*: talvolta prolungata o strascinata, quando denota interjezione, come *ah iniquo*<sup>3</sup>.

L'O presso noi ha due suoni, uno largo o aperto, come *parola*, *botte*, ecc. l'altro stretto o chiuso, come *croce*, *botte*, ecc.

L'E, al pari della precedente vocale, ha due suoni; aperto in *mensa*, *accetta*, ecc. chiuso in *rete*, *accetta*, ecc.

E qui specialmente avverto che l'esatta conoscenza del quando l'O ed E profferir si debbano larghe, o strette, è rilevantissima nell'italica pronunzia, e che imprender bisogna a tutto potere [p. 85] nei tanti trattati di ortoepia, dati in luce dai buoni grammatici<sup>4</sup>. Intanto unica regola certa si è, breve

<sup>1</sup> Veggasi il *Nuovo metodo per appren. la lin. Greca*. Par. 2, lib. 9, cap. 6.

<sup>2</sup> Chi più bramasse, veggia l'Ortoepia del ch. F. Soave, nella sua *Gram. ragionata della lin. Ital.* o qualunque altro dei tanti trattati sulla pronunzia.

<sup>3</sup> Veggasi Corticelli, *Reg. della lin. Tosc.* L. 3, C. 1.

<sup>4</sup> Veggasi (oltre l'anzidetta *Gram. ragionata* del P. Soave) la *Prosodia* del P. Spadafora, la *Gram. Filosofica* del signor Cerutti, ed altri autori.

insieme e generale, ch'elleno son sempre tutte chiuse e strette, quando su loro non cade l'accento di prosodia<sup>a</sup>.

L'*I* ha un sol suono, ed è il più acuto infra gli altri cinque vocali.

La *U* ha pur essa un suono solo, ma il più grave di tutti; cioè cupo e chiaro insieme, senza che abbia mai nulla del gutturale, come l'*U* francese, o lombardo: nel qual vizio ben molti peccano.

§ 84. A norma poi che gli altri organi vocali concorrano ad articolare la voce coi loro vicendevoli movimenti e posizioni formansi tutte le lettere chiamate consonanti. - Esse principalmente sono o *labbiali*, o *linguali*; secondo che le labbra o la lingua abbia parte maggiore nella loro articolazione: indi dividonsi in varie classi secondarie, ed eccole; seguendo l'ordine del nostro idioma, e la proposta distinzione.

### CONSONANTI LABBIALI.

1. *Labbiali ugoline* sono *B, P*; con la differenza che nella *B* l'ugola si ritira ed eleva, e nella *P* si abbassa e prostende: onde badisi a non [p. 86] iscambiar l'una per l'altra, dicendo *tompa, rompa* per *tomba, romba*, ecc. o viceversa, come erroneamente suol farsi in varii corrotti parlari della nostra Italia.

2. *Labbiali dentali* sono *F, V, Q* - Mal si appone chi dice che la *Q* debba reputarsi come una *C*, e ch'ella non abbia suo particolar suono e valore nella pronunzia. L'articolazione apposita e distinta ch'essa richiede in tutte le parole ove stassi, dimostra il contrario; ed ogni rozzo orecchio ben anche la sente, per esempio in *quale, quello, quivi, quota*, ecc. articolazione e suono ben diverso da quello che odesi in *vacua, vacue, cui, cuoio*, ecc. Se in acqua ed in qualche altra parola ella è preceduta dalla *C*, questo serve solo a dare una maggior forza alla di lei articolazione: difatti in tal rincontro non odesi altro suono che di una doppia *Q*. Ciò viemeglio scorger si può al confronto di *aqua*, pronunziata alla foggia latina.

3. *Labbiale nasale* è unicamente *M*.

### CONSONANTI LINGUALI

1. *Linguali dentali* sono *D, T*: con la sopra notata differenza nel movimento dell'ugola, che col maggiore o minore alzamento della punta della lingua e del di lei maggiore o minor percuoimento ai denti superiori: quindi non dicasi *monde* per *monte*, e *munto* per *mundo*, ecc. Errori non radi a sentirsi in parecchie regioni.

2. *Linguali palatine* sono *J, L, R*: - Ciancino pure i moderni novatori dell'italiana ortografia, che vorrebbero daannata a total perpetuo bando la disventurata *J*, senza che alcun male abbia mai fatto; ma sarà pur sempre vero che tal consonante contrassegna e vuole un'articolazione tutta sua propria, produttrice d'un suono assai diverso da quello della vocale *I*. Or le lettere nella scrittura al [p. 87] tro non essendo che i contrassegni delle minime differenti articolazioni degli organi della favella, non è dunque ella tanto inutile, quanto essi suppongono.

3. *Linguale palatina nasale*, è la sola *N*. Notisi che questa lettera, essendo vicina alla *D* o *T*, è allora *linguale dentale nasale*.

4. *Linguali sibilate* sono *S, Z*. - Queste due lettere però differiscono alquanto nel di loro sibilo rispettivo; attesochè quello della prima è più molle e dimesso, mercé un più lieve accostamento della punta della lingua alla chiostra de' denti; e quello della seconda più gagliardo e vibrato per una più forte pressione della lingua ai denti medesimi. Non profferiscasi dunque *zole* per *sole*, *polzo*

---

<sup>a</sup> Sarebbe pertanto a bramarsi che, cessando una volta la sterile controversia grammaticale, s'introducesse in Italia il vantaggiosissimo uso di contraddistinguere le due vocali larghe e strette con qualche apposito segno, nei dizionarii almeno, ed in tutti i libri di primo rudimento; secondo l'esempio datone dal meritevolissimo signor Giuseppe Taverna, e da altri. Così ogni angolo del *bel Paese* avrebbe agio sapere dalla *gran maestra del parlar Regina*, non solo la cribrazione dei vocaboli, ma con la loro ortografia, anche la ortologia dei medesimi: senza infarcir le menti di tante regoluzze per lo più incerte, e soggette a mille eccezioni.



per *polso*, ecc. né *grasia* per *grazia*, *pasiensa* per *pazienza*, *passo* per *pazzo*, ecc. vizii comuni in diversi paesi. - Inoltre ciascuna di esse lettere ha doppio suono: l'uno dolce e ronzante, come in *rosa*, *sdegno*, *chiese* (tempii), ecc. ed in *zelo*, *orzo*, *mezzo* (metà), ecc. - l'altro aspro o mozzo, come in *cosa*, *studio*, *chiese* (dimandò), ecc. ed in *zitto*, *forza*, *mezzo* (maturo) ecc. Indi la delicata precision del nostro linguaggio richiede molta diligenza anche su quest'ultima distinzione della *S* e della *Z*, a regolarmente pronunziarle<sup>5</sup>.

5. *Linguali variabili* esser vogliono la *C*, e la *G*. - Elle primieramente differiscono fra' loro, per riguardo alla rispettiva articolazione e suono, in quanto nella *C* la lingua distaccasi dal palato spingendola innanzi, l'ugola si abbassa e prostende, ed il suono emettesi con violenza: nella *G* al contrario [p. 88] la lingua distaccasi dal palato ritirandola indietro, e l'ugola si eleva e raccorcia, e perciò il suo suono è alquanto gutturale. Laonde mal fassi da coloro che, non conoscendo la retta pronunzia italiana, confondono *franco* con *frango*, *stanca* e *stanga*, *francia* con *frangia* ecc. - Del resto sono amendue variabili secondo il di loro accoppiamento sillabico con le altre lettere; imperocchè sono esse *linguali dentali* allorché debbon profferirsi dolci come in *cia ce ci ciò ciu, gia ge gi gio giu*. Sono *linguali palatine* nel profferirsi calcate, come in *ca che chi co cu, ga ghe ghi go gu*. Sono *linguali palatine dentali* quando profferirsi schiacciate, come in *chia chie chii chio chiu, ghia ghie ghii ghio ghio*.

Avvertasi che la sillaba *CHI* ora è calcata come in *secchi* da *secco*, *attacchi*, *fiochi*, ecc. ed ora è schiacciata come in *secchi* da *secchio*, *ginocchi*, *macchi*, ec, - Avvertasi pure che la sillaba *GHI* è sempre calcata, qual odesi in *ghirlanda*, *luoghi*, *pregghi*, ecc. e non diviene schiacciata se non coll'unirvi di seguito un'altra vocale, come in *ghiaccio*, *ghiotto*, ec,

Avvi ancora una varietà nella sillaba *GLI*; poiché ora, essendo ella *linguale palatina*, pronunciasi molle come in *figli*, *consigli*, ec, ed ora, essendo ella *linguale palatina ugolina*, pronunciasi aspra ed in due distinte articolazioni, come *angli*, *negligenza*, ecc.

L'unione poi della *GN* nelle sillabe *gna gne gni gno gnu* forma un cotal suono, pel quale richiedesi una particolare articolazione, dovendosi premer larga la lingua contro il palato, e mollemente distaccarnela; quasi similmente a ciò che fissi nelle sillabe *glia*, *glie*, ec, colla differenza che, atteggiando la lingua al pronunziamento di queste, il fiato esce ai due lati della stessa; ed in quelle non [p. 89] può mica uscire se non per le cavità nasali: come scorger si può al profferir le parole *de-gli de-gni*, ritenendo un poco l'articolazione della loro seconda sillaba.

L'*H* non ha per se stessa alcun valore, onde possa rilegare elemento nella pronunzia, se non quando serve a denotare l'aspirazione da darsi alla prolazione di certi e interjezioni, come vedremo al capitolo primo della quinta parte; indi vien detta lettera aspirata. Nell'ortografia poi essa serve per la costruzione di talune sillabe, per contraddistinguere certe parole verbali, e non per altro.

La *K* l'*X* e l'*Y* non sono lettere del nostro alfabeto, ma occorrendo a noi pronunziarle in qualche parola straniera, basti sapere che la prima si profferisce come *ch*, la seconda come *chs*, e la terza come *i*.

§ 85. È questa la classificazione ortologia delle lettere: ora giova osservare la distinzione che ne fanno i fisiologi. Le dividono essi, secondo l'avviso di Aristotile<sup>6</sup>, in *vocali*, *semivocali*, e *consonanti*.

Le prime son quelle medesime de' grammatici *A O E I U*. - Annoveransi fra le seconde *F V J C G S Z L R*. - Rimangono fra le terze *B P M N D T Q H*.

Le ragioni di questa triplice divisione son fondate sul meccanismo dell'Apparecchio vocale, secondo che esso più o meno abbia parte alla produzione de' vari loro suoni pronunziativi. Imperciocché (dice il Magendie) la formazion delle *vocali*, richiedendo la semplice apertura del tubo vocale, dipende dalla forma che esso prende nel tempo in cui la voce è prodotta. Le *semivocali* [p. 90] hanno per carattere di esser prodotte dall'urto dell'aria contro le pareti della bocca, di essere

---

<sup>5</sup> Alcuni pretendono che la *Z* abbia più di due suoni, secondo le lettere cui trovisi unita; e vi aggiungono fra gli altri il suono sottile, come in *grazia*, *uffizio*, *esercizii*, ecc. ma a parer mio onesta non è che *Z* aspra, raddolcita un poco dalla seguela di due vocali.

<sup>6</sup> Arist. nella *Poetica*, cap. 19.

in conseguenza indipendenti dal suono vocale, e di poter essere prolungate finché dura l'uscita dell'aria dai polmoni. Le *consonanti* finalmente suppongono che il tubo vocale sia chiuso, e risultano dal modo con cui si apre al il momento in cui la voce è formata, onde l'esistenza di queste non è che istantanea. Conseguentemente da tutte le distinzioni ed osservazioni fatte in questo e ne' due precedenti paragrafi, tanto in linea ortologica che fisiologica, uopo è trar profitto a vantaggio della regolare ed esatta pronunzia; e mercé le stesse riparare gli sconci patrii ed abituali della propria favella, secondo richiederà il difetto individuale, sia nella prolazione delle lettere, sia delle sillabe.

In conclusione bisogna inferire che le articolazioni, e i suoni elementari del giostro linguaggio sorpassano di molto il numero delle ventidue cifre alfabetiche, destinate a contrassegnarli: come scorgersi si può nelle varie combinazioni sillabiche della *C* e della *G*, nel doppio suono della *S* e della *Z*, e nella pronunziazione aperta o chiusa dell'*E* e dell'*O*. Cose tutte da non ignorarsi da chi acquistar desia ragionata espertezza nella Declamatoria.

§ 86. La lingua italiana ancora ha i suoi *dittonghi*, e *trittonghi*, consistenti nell'unione di due o tre vocali pronunziate insieme, e formanti quasi un sol suono: come *IA* in *piano*, *IE* in *cielo*, *UO* in *tuono*, ecc. così *UOI* in *tuoi*, *IEI* in *miei*, *IUO* in *giuoco*, ecc.<sup>7</sup>.

[p. 91]

Osservisi che la voce nel rincontro si appoggia sempre sopra una sola delle vocali, la quale chiamar si potrebbe vocal dominante; e che l'altra o le altre si fanno appena sentire sfuggevolmente: perciò il Corticelli divide in due classi i dittonghi, cioè in *raccolti*, ed in *distesi*. Pone fra primi quelli che han per vocale dominante l'ultima come *fuoco*, *giuocare*, ecc. Annovera fra secondi quelli la cui vocal dominante è la penultima come *feudo*, *vuoi*, ecc. - Non v'è caso che nei trittonghi sia vocal dominante la prima. - Non v'ha mai dittongo quando nel profferir due o più vocali di seguito si dà un suono staccato a ciascheduna come in *paura*, *ruina*, ecc.

§ 87. Il nostro accento di prosodia non ha invero i requisiti dell'antico greco, e latino; ma nondimeno esso ancora, come dice il Bembo, dà contento rilievo ed armonia alle nostre dizioni; giacché il suo uffizio si è di reggere e moderar la parola, delle quali niuna ne abbiamo che siane priva.

Tal accento dunque consiste nell'appoggio della voce sur una sillaba d'ogni parola: sia egli nell'ultima, come in *desiderò*; o nella penultima, come in *desideràva*, o nella terzultima, come in *desideràrono*; o nella quartultima, come in *desiderano*; sia pur finalmente sulla quintultima, o sestultima sillaba di quelle pochissime parole dai poeti chiamate trisdrucchiole, e quatrisedrucchiole<sup>b</sup>.

§ 88. Dal già detto si deduce che il Declamatore dee in primario luogo studiare la proprietà della [p. 92] pronunzia secondo le regole convenzionali: ossia dee saper profferire ciascun vocabolo in quel modo che il più corretto e gentil uso della lingua richiede, schivando le pronunzie rozze, o volgari, o de' corrotti dialetti. E perciò dee dare l'accento convenevole ad ogni parola; precisandolo sulla sillaba stabilita: dee porre attenzione alle vocali larghe e strette: e non deve addoppiare, o sdoppiare, né cambiare il suono delle consonanti.

Ciò si richiede e per parlare intelligibilmente, e per parlare con grazia. Mi le istruzioni veramente efficaci su questo riguardo ricever non si possono che praticamente a viva voce, o con dimorare per qualche tempo in paesi di forbito linguaggio; previo una teoretica cognizione della grammatica, della ortoepia, e della prosodia; giacché per nostra sventura non ha Italia una regione, in cui il bel dire sia comunemente nella sua vera ed assoluta purezza.

---

<sup>7</sup> Molti e vari dittonghi avrebbe la lingua italiana, quali secondo il parere del Salviati giungono al numero di quarantanove; noi però lasciamo ai grammatici queste minutezze. Il Declamatore in questi casi non dee arrestarsi che su cose essenziali alla pronunzia.

<sup>b</sup> Sarebbe anche desiderevole che s'introducesse l'uso di contrassegnare l'accento di prosodia in quelle parole almeno ove siane più difficile ed ambiguo il collocamento, per la stessa ragione addotta in riguardo alle vocali aperte o chiuse, nella nota (a) del § 85.

Avvertasi nondimeno che forse in niun'altra cosa si è così facile a cader nell'affettazione, come nella pronunzia; è ciò spesso avviene o per soverchio studio e lindura, ovvero per la smania di comparire puristi, o forestieri.

§ 89. Accade però non di rado che il difetto sia individuale; proveniente o da organi mal conformati, o da una cattiva abitudine, resa quasi connaturale; come scorgesi negli scilinguati, ne' balbuzienti; e nei così detti *blesi*.

Nel primo caso dovressi ricorrere a dotta mano chirurgica sia per la recisione dello scilinguagnolo, o per la riunione del labbro leporino, o pel supplimento dei denti, o sia per altre operazioni consigliate dal bisogno e dall'arte.

Nel secondo caso, qualora per incuria della propria fanciullezza si fosse abituato a mal pronunziare talune lettere, o sillabe, dovressi far perenne [p. 93] e lungo esercizio a formare il suono staccato e distinto di quelle, cui si è mancante; e declamando ad alta voce con in bocca dei piccioli globbetti<sup>c</sup>, sforzandosi a ben pronunziare, il che pur gioverebbe praticare nei familiari discorsi. Per tal modo la natia durezza della lingua, o la sua viziata articolazione a poco a poco si toglie, o si modera almeno in gran parte<sup>8</sup>.

Se finalmente incontrinsi dei vocaboli, ove riesca impossibile evitare il proprio difetto, allora è prudenza (purché la circostanza il permetta) di cangiar la frase, o la parola, sostituendone un'altra adattata alla rispettiva pronunzia<sup>9</sup>.

§ 90. Riguardo ai *balbuzienti* poi, suole il lor difetto trarre origine dall'aver essi male appresa nell'infanzia la legge di associazione tra il pensiero e la parola, che n'è l'immagine o il contrassegno; onde le loro funzioni mentali e muscolari non sono associate in modo sì stretto, che l'azione delle une segua immantinentemente l'azione delle altre, senza esitamento o titubazione. Imperocchè, secondo insegna il Gioja, questa legge di associazione non si limita alle sole fibre contrattili, ma si estende a tutti i tessuti sensibili. Quindi tutt'i sentimenti che frastornano le associazioni, ne impediscono il corso.

[p. 94]

Ecco i di lui medesimi termini<sup>10</sup>. La balbuzie dipende dalle interruzioni o turbamenti delle associazioni dei moti degli organi della favella per sensazioni o movimenti sensitivi mal impiegati, come sarebbe per timore, vergogna, ambizione di figurare, o timore di non riuscire: nei quali casi la persona fa invano degli sforzi voluntarii per ripristinare le rotte associazioni.

L'associazione si rompe d'ordinario tra la prima consonante e la vocale successiva, come nel pronunziare *parola* si va via via ripetendo voluntariamente il *p*, ma il resto della parola non segue per essere rotta l'associazione tra essa lettera e la seguente vocale.

L'arte, con cui rimediare a questo difetto, consiste nel far ripetere al balbuziente la parola, su cui cade la difficoltà, otto o dieci volte senza lettera iniziale ed a voce elevata; come sarebbe nell'addotto esempio, *arola*, oppur anche mettervi dinanzi un'*h*, come *harola*, e quindi poi pronunziarla lentamente colla sua iniziale.

Quest'esercizio vorrebbe esser fatto per mesi o per settimane su d'ogni parola, su cui cade il difetto; ed inoltre sarebbe d'uopo che l'individuo avesse cura di conversar molto e con soggetti diversi, ad effetto di bandire l'esitazione, e di acquistare una certa indifferenza su quello ch'altri pensa di lui<sup>11</sup>.

---

<sup>c</sup> Siano questi di materie dure, lisce, e non nocevoli alla salute in caso che inavvertentemente si trangugiassero; buoni sarebbero di legno, di osso, di cera, ecc. ecc.

<sup>8</sup> Raccontasi che il famoso Comico Poisson, il quale da prima era balbo, divenne con questo esercizio il primo attore della Francia. *Hist. des ouvres des scav. juin*, 1709.

In effetto quelli che hanno la lingua troppo umida, come i fanciulli, e quelli che sono ubbriachi, cambiano sempre l'*R* ch'è la più forte di tutte le consonanti in *L*; ed il ptialismo, che è il nome dato dai medici a questo difetto, non succede se non per la debolezza de' muscoli della lingua. M. De La Chambre, *Caract. des pass.* T. 4, par. 6.

<sup>9</sup> Con questa saggia regola il P. Casolini compose tutte le sue bellissime orazioni senza la *R*, lettera di cui egli era mancante, quali in oggi si ammirano, e forman la sorpresa di ognuno per la loro eleganza e sublimità.

<sup>10</sup> Mel. Gioja, *Ideol.* T.1, par. 3, cap. 4, §. 5.

<sup>11</sup> Darwin, *Zoonomia*.

§ 91. Osservati i rapporti che aver può la nostra pronunzia con le regole convenzionali, osserveremo [p. 95] quelli che essa propriamente ha con le norme declamatorie.

Il Declamatore in prima dee porre moltissima cura nel dare ad ogni parola che pronunzia la debita rotondità e distacco, specialmente quando il senso della precedente confonder si potrebbe colla susseguente; e far che ogni sillaba ed ogni lettera delle medesime parole si senta distintamente, senza mozzarne alcuna o masticarla fra denti, o appannarla.

Ma quello a cui debbesi maggiormente porre attenzione, è a far sentire con chiarezza la loro ultima sillaba, e specialmente l'ultima lettera, che nella italiana favella è per lo più una vocale. Pregio singolarissimo che la rende sì melodiosa e maestevole! - Eppure il vizio di non pronunziare ritondamente le parole, colla chiara emissione della loro lettera finale, è il più comune e frequente; nel mentre, a mio credere, egli è l'onta maggiore che far si possa alla limpidezza del nostro integro idioma. Indi le parole che meritano la più chiara pronunzia son quelle terminate in *E* od *I*, essendo queste le vocali meno aperte e risuonanti<sup>12</sup>.

§ 92. Dopo ciò richiedesi moderazione quanto alla speditezza della pronunzia, imperciocché la precipitazione del parlare confonde ogni articolazione, ed ogni intendimento; come dall'altro canto una pronunzia stentata e strascinata, la quale faccia che gli uditori prevengan sempre col pensiero co [p. 96] lui che parla, rende ogni discorso insipido nojoso e pesante.

Da ambidue questi difettosi eccessi convien guardarsene tanto più, quanto son più difficili a correggersi allorché se ne sia formato l'abito. Chi già se ne trovasse contaminato, si eserciti continuamente a pronunziare in modo opposto al proprio difetto, tanto nel comun conversare, che nelle particolari recitazioni; ma prima impari a rallentare, o ad accelerare il proceder delle idee, adeguatamente al proprio bisogno; essendo da ciò provvedente o l'uno o l'altro de' suddetti difetti.

Una giusta misura nella posatezza della pronunzia dà grazia e dignità al discorso, è di un grande ajuto alla voce, per le pause che permette di fare più facilmente; ed abilita il parlatore a spiegare tutt'i tuoni della sua voce con maggior forza e modulazione. L'ajuta ancora a conservare il debito impero sopra se stesso: laddove una rapida e precipitata maniera può agevolmente eccitare quello sconvolgimento di spirito, ch'è il maggior nemico d'ogni retta esecuzione nella via declamatoria. Insomma, secondo insegna Quintiliano, sia spedito il parlare, non precipitoso; moderato, non lento<sup>13</sup>.

In conclusione il pronunziare con corretto linguaggio, con chiara e perfetta articolazione, e con un convenevol grado di posatezza è la prima cosa che dee studiare chiunque imprende a ben parlare; né tuttociò può mai abbastanza raccomandarsi, perciocché a farsi ben'intendere l'esatta prolazione contribuisce forse ancor, più che la grandezza della voce. La quantità che di questa è necessaria per riempire uno spazio anche esteso, è più piccola [p. 97] di quel che credesi comunemente; e, con una buona articolazione pronunziativa, un uomo di debil voce si farà intendere più lungi, che non possa una voce forte, male articolata<sup>14</sup>.

*N.B.* Per esercizio pratico intorno alla pronunzia serva il seguente sonetto, composto con esplicita bizzaria da Carlo Goldoni in ischerno de' poeti ampollosi, che sebbene non eccellente in poesia, lo è però al nostro scopo, perché abbondante di parole difficoltose a chi malamente pronunzia<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> È da notarsi, dice il dotto P. Soave, che alcuni pronunziano le ultime sillabe, o le ultime lettere, così debolmente che si ha pena ad intenderle. Convien pertanto avvezzarsi a spiccarle anch'esse distintamente, e per meglio riuscirvi è d'uopo accostumarsi a profferire l'*O* e l'*E*, in fine di parola, non chiuse e strette come sogliono fare per lo più i Lombardi, ma larghe e aperte come usano i Toscani.

<sup>13</sup> Veggansi sul proposito le ammonizioni del ch. Mel. Gioja nel suo filosofico *Galateo*. Lib. 1, art. 5.

<sup>14</sup> Dice Quintiliano nel Lib. VIII, delle sue *Istituzioni* che il discorso debb'esser chiaro anche a chi ascolta sbadatamente, sicché entri nell'animo di ciascuno, come il Sole negli occhi anche quando in lui non sono fissi. Deesi quindi cercare non solo che si possa intendere, ma che non si possa fare a meno d'intendere.

<sup>15</sup> Avverto che per far'entrare nel riportato sonetto qualcuna delle parole ove più ordinariamente si suol mancare per difetto individuale o nazionale, ne ho io cambiate parecchie, sostituendole a quelle adoperate dall'Autore. Qualora poi abbisognassero altri esempj per isciogliere la lingua ed acquistare speditezza di pronunzia, aver si potranno nei sonetti a bisticcio di Lodovico Leporeo, o d'altri autori. Intanto eccone uno, tratto in fra i burleschi di Annibal Caro, ove non iscarseggiano pure parole bislacche.

*E questi è quel famoso Barbandrocco,*

*Dei terribili tuoni al fero strepito*  
*L'orrida arcigna valle ecco rimbomba,*  
*Giunto alla meta il mondo omai s'intomba,*  
*E dirupasi il monte erto decrepito.*  
*I deboli viventi han dato un crepito,*  
*Qual scordata stridente arida tromba.*  
*Par la terra a ragion qual catacomba;*  
*Tutto è scompiglio, e piagnisteo e strepito.*  
*Precipita dal ciel fuoco a bizzeffe,*  
*S'ode di zolfo il gorgogliante tuffo,*  
*E alle quercie si dan tagli e sberleffi.*  
*Per battisoffiola alzamisi il ciuffo!*  
*Chi avvien che i lampi e i ferrei tuoni sbeffe,*  
*Tremi del gran Tuonante al fier rabbuffo.*

[p. 98]

### ARTICOLO III. DELLA MODULAZIONE.

§ 93. Dopo la pronunzia ciò che domanda maggior cura è la modulazione, la quale consiste nell'INFLESSIONE DELLA VOCE, E NEL SUO VARIO COLORITO, MERCÉ LE VARIAZIONI DEL SUONO, DEL TUONO, E DEGL'INTERVALLI, CHE USIAMO PARLANDO NATURALMENTE.

Le variazioni del suono produconsi dai gradi successivi di quantità della voce, mentre quelle del tuono dipendono dai gradi intermedi tra la voce più grave e quella più acuta (§ 71, e 73). Gl'intervalli poi, essendo queglii spazii di tempo più o men percettibili, che necessariamente accompagnano sempre qualunque siasi qualità e quantità di voce formano anch'essi una parte essenziale nella nostra modulazione.

Laonde dalla giusta graduazione degli uni e de [p. 99] gli altri, fra esso loro, nasce l'armonia e la consonanza; come dalla loro soverchia istantanea distanza vien la disarmonia e la dissonanza, 68<sup>1</sup>. Indi la noiosa monotonia è prodotta dalla lunga continuata uguaglianza dei medesimi; e l'impertinente cantilena dal dar loro un tenore ed un andamento semimusicale, del che parleremo in prosieguo.

§ 94. La modulazione ella è essenzialmente di due sorti: *semplice*, ed *imitatrice*; che noi distingueremo col nome di *variazione vocale*, e di *colorito vocale*; formate tanto dai rapporti che hanno rispettivamente i gradi successivi del suono, del tuono, e dell'intervallo della voce; quanto dalle attinenze armoniche della voce stessa colle nostre sensazioni, idee, ed affetti, non che colle

---

*Che di secchia in su l'urna chiecricante,*  
*Stava in petto e in persona: e dal Gigante*  
*Aspettava tributo, e da Marzocco.*  
*Questi è che dava col suo becco in brocco*  
*Botta botta nel grugno all'elefante:*  
*Quell'arcisacrestan, quel soprastante*  
*Del bell'orto d'Apolline, e d'Enocco.*  
*Questi è ch'or dal tuo bujo, or da una fogna*  
*Traea quegli incredibili segreti,*  
*Onde ridusse il milione a diece.*  
*Questi con la trilingue sua cianfrogna*  
*Spiritò sì con gli ipsilonni i zeti,*  
*Che ancor de' cigni incivettì la spece.*

<sup>1</sup> Consonanza altro non è che una proporzione di suono acuto e grave, che occorre alle orecchie soavemente, e proporzionatamente. - Dissonanza poi è una percussione di suoni mischiati, acuto e grave, che viene alle orecchie con asprezza e con molestia. D. Righini, *La Rappres.* cap. 7.

parole; secondo si affà meglio alla natura dell'organo uditorio, e delle cose da esprimersi. Quinci derivando ogni melodia ed onomatopea del discorso, di queste due partitamente ci occuperemo nelle immediate sezioni del presente articolo<sup>2</sup>.

§ 95. Presso i Greci un certo esercizio di solfeggiare era comune ai musicisti ed ai declamatori per cui eravi quella che essi chiamavano *melodia nomica*, della quale anche i pubblici ufficiali, nel promulgare le leggi al popolo, eran tenuti servirsi; af [p. 100] finché leggendole con tuoni improprii, non l'esponessero al disprezzo<sup>3</sup>. Indi quella varietà di accenti acuti, gravi, e circonflessi, che troviamo segnati sopra le sillabe greche, per esprimere non la loro qualità, ma il tuono con cui dovean profferirsi<sup>4</sup>.

Fra i Romani v'ha una segnalata storia di Cajo Gracco che, perorando, teneva presso di se un certo Licinio suo servo, acciocché di tempo in tempo quando abbisognava gli desse per mezzo di un flauto il giusto tuono della voce<sup>5</sup>. Anche nel profferire quelle terribili arringhe tribunicie, colle quali egli infiamma una metà de' cittadini di Roma contro dell'altra, quest'attenzione alla musica, ossia alla modulazione del discorso, troppo in quei tempi sembrava necessaria al buon successo del medesimo! Talmente che Cicerone giudicò il parlare, o declamare che dir vogliamo, una specie di canto più oscuro; ossia meno elevato ed armonioso<sup>6</sup>.

Laonde e da' Greci e da' Latini ogni sorta di declamazione o di discorso era espressa con un tuono più musicale, che non suole da noi costumarsi; ed avvicinavasi, per quel che ne dicono gli Storici, ad una specie di canto, o recitativo in musica. Ed è noto eziandio che, in conseguenza [p. 101] del gusto della loro lingua e della loro maniera di profferire, l'armonica espressione producea realmente nei pubblici parlamenti maggior effetto, di quel che potrebbe produrre in alcuna nazione moderna<sup>7</sup>.

§ 96. Or sebbene la naturale armonia del discorso presso noi non può ridursi al sistema degli antichi, bisogna però esser ben lungi dal credere ch'ella sia una cosa da trascurarsi interamente; anzi il suo effetto è considerevole, e chiunque parlar vuole gradevolmente, e con buon esito, dee farvi non piccolo studio. Imperocché la nostra locuzione è anch'essa una musica di *grave* ed *acuto*, di *alto* e *basso*, di *molle* e *forte*, di *rapidità* e *lentezza*, di *unioni* e *distacchi*, di *passaggi* e *fughe*, di *sospensioni* e *cadenze*, di *silenzii brevi*, o *modici* o *lunghi*, ecc. onde non avvi orecchio grossiere che non senta fastidio e cruccio all'udir discorrere o su false corde, o con monotonia, o per cantilena, o in rotti accenti, o con aspri tuoni e discordi<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Vocis mutationes totidem sunt, quot animorum, qui maxime voce commoventur. Cic. *Orat.* 17.

Il primo primario fra nostri tragici dice pur così: «L'armonia è di più specie,..... ogni parola ha armonia, ogni parlare ne ha una, ogni passione nell'esprimersi l'ha diversa.» Alfieri, *Risp. alla lett. del Calsabigi*.

<sup>3</sup> Quotidie, antequam pronuntient, vocem cubantes sensim excitant, eademque quum egerunt sedentes ab acutissimo sono ad gravissimum sonum recipiunt, et quasi quodammodo colligunt. Cic. *de Orat.* lib. 1.

<sup>4</sup> Blair nella *Rett.* T. 1, lez. 6.

L'accento presso i Greci e Latini consisteva in dare a ciascuna voce il suo tuono, simile a ciò che lassi nella musica, ove senza guastar la quantità della penultima, certe sillabe si alzano, e certe si abbassano di tuono. *Nuov. met. per appren. la lin. Greca.* Par. 2, lib. 9, cap. 6.

<sup>5</sup> Cic. *ad Heren.*

<sup>6</sup> Est in dicendo quidam cantus obscurior. Cic. *ad Brut.*

<sup>7</sup> Presso i moderni il canto è di tre sorti principali, cioè: Diatonico, Cromatico, Enarmonico. Ma presso gli antichi v'erano sei generi di musica; l'*Armonica*, che regolava l'accordo, e l'armonia degli strumenti: la *Metrica*, che prescriveva nei versi la qualità e quantità delle sillabe e de' piedi: la *Nomica*, che serviva alla modulazione del discorso e della recita: la *Melodica*, che dirigeva la consonanza e la melodia del canto: la *Mimica*, che dava la regola del gesto: e la *Ritmica*, che regolava i movimenti della danza. V. il *Diz. univ. delle scienze*.

<sup>8</sup> Sentesi nondimeno alle volte in alcuno che parla, un certa falseggiare e dissonare, il quale è poco meno spiacevole di quello ch'egli sia nel canto. Grisellini, *Diz. delle Arti*, T. 9.

E l'illustre Bettinelli dice: «V'ha un senso dolcissimo interno di melodia, prepotente a metter l'anima tutta d'accordo col suono musicale che tutta l'inonda. Così mi provai spesse volte io medesimo, al salir in pulpito, meglio disposto a dire coll'orecchio ripien della musica che allor'allor finiva nel tempio, e trovai più facili tuoni e spontanei con cert'alacrità d'animo ed intrepidezza di cuore che non so dire, e che in diverse occasioni non sperimentai senza ardimento e letizia, spiratami come nelle battaglie al soldato dagli oricalchi e dalle trombe. Così pure ascoltava più volentieri il predicatore dopo quei canti e suoni, massimamente se la sua voce s'apriva in giusto accordo con essi..... E tutto al contrario se rauco discorde e con frastuono incominciava il predicatore, o se senza invito armonico io mi metteva a recitare.» Bettinelli, *Op.* T. 23.

§ 97. Il possedere intanto una bella voce modulata, dipende dalla natura non men che dall'arte, potendosi molto ritrarre dalla pratica acquistata collo studio. Inoltre per rettificare una loquela disarmonica, ed a facilitare l'armonia declamatoria, gioverebbe il conoscere almeno i principii dell'arte [p. 102] Musicale. Tale nozione potrebbe assestare la voce, toglierne le dissonanze, e per parlare in termini tecnici, potrebbe fornir la chiave delle opportune consonanze, e formare la natural melodia del discorso (variata analogamente, e diversificata nelle parti, secondo che variano le parole, le figure, i sentimenti, le idee, le passioni, i caratteri, i ragionamenti, le circostanze tutte) mercé i convenevoli chiaroscuri per piacere all'orecchio, e quel ch'è più, per servire alla perfetta espressione verbale: imperocché tutte le arti musicali hanno la stessa base, e lo stesso scopo fondamentale<sup>9</sup>.

*N.B.* Rammentiamoci il già avvisato nel Proemio: se qui, o nella fine delle seguenti sezioni, o in altro luogo qualunque ove non trovisi apposto esempio, si volesse incominciare a far qualche esercizio sulla modulazione o su d'altro, tanto per l'applicazione di queste che di altre teorie, lo si faccia sugli oltrepassati sonetti; sino che altro esempio ne giunga appositamente stabilito.

[p. 103]

### SEZIONE I DELLA MODULAZIONE SEMPLICE OSSIA VARIAZIONE VOCALE

§ 98. Il mirabile apparecchio della voce umana è tale, che lo fa suscettibile d'innunerevoli modificazioni: né v'ha cosa che più di esse gradisca al nostro orecchio.

La Declamatoria in questa parte sembra aver grande attinenza colla Musica; poiché ambedue derivanti dal medesimo fonte, convergenti al medesimo scopo, hanno una certa misura armonica che le guida in generale quasi colle stesse leggi. La loro effettiva differenza è che la prima non cerca dalla voce se non una varietà poco estesa di suoni meno armoniosi, ed inapprezzabili; mentre la seconda unicamente si compiace di gran varietà, e di suoni apprezzabili, ed armoniosi al sommo<sup>a</sup>. Nella declamazione dunque, qualora la suddetta varietà solo consista nell'ALTERNATIVA DEI TUONI E DEI GRADI SUCCESSIVI, SÌ NELLA QUALITÀ' CHE NELLA QUANTITÀ DELLA VOCE NATURALE, E DE' SUOI INTERVALLI; producesi quella che noi chiamiamo *modulazione semplice*, o semplicemente *variazione vocale*, e di cui appunto ci occupiamo in questa Sezione; riserbandoci nella seguente a ragionar della *composta*, ossia del *colorito vocale*.

[p. 104]

§ 99. La qui detta modulazione pertanto rendendo gradito il favellare, e così aprendogli adito a penetrar per gli orecchi insino all'anima, gran diligenza ella merita; non dovendosi mai mancare di spessi cambiamenti di voce ovunque opportunità il consigli, ma con prudenza; e con graduazione siffatta che insensibilmente porti la voce a trascorrere tutt'i suoi tuoni e gradi, senza salti troppo repentini e distanti, i quali formando dissuonanza, farebbero all'udito una spiacevole impressione<sup>1</sup>.

---

Ed il grande Alfieri soggiunge: «Ritrovo sempre non vi essere il più potente e indomabile agitatore dell'animo, cuore, ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e, specialmente le voci di contralto e di donna. Nessuna cosa mi desta più affetti, e più varii e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo.» *Vita*, T. 1.

<sup>9</sup> Veggasi G. G. Engel, *Idee intorno alla Mimica*, T. 2. Let. 32. Ed anche il *Dizionario delle Arti* afferma «che al ben parlare sono utili in qualche modo quelle medesime cose che al canto servono.» T. IX. Let. M, all'art. *MUSICA*.

<sup>a</sup> Certa cosa è che l'organo di chi canta é più teso, onde le voci debbono essere più risuonanti e chiare, e ciascuna nel proprio grado stabile. In chi parla è men teso, onde le voci sono più fievoli, e facili a trasmutarsi da uno in altro grado. E questi gradi per lo più in chi parla sono minimi, vogliam dire, non uguali agli armonici che si odono nella scuola musica. *Diz. delle Arti*, di F. Grisellini, e M. Fassadoni, T. IX.

<sup>1</sup> *Hinc gradatim ascendere vocem, utile et suave est. Cic. de Orat.* Quantunque l'umana voce si possa muovere dall'uno all'altro grado armonico, e di fatto si soglia muovere, parlando, per i minimi gradi intermedj non armonici; tuttavia perché spiacevolmente non falseggi, anche nel parlare è necessario che più spesso tocchi, o più lungamente dimori ne' gradi armonici e consoni di qualche scala musica, e ne' prossimi a quelli. - Quel suono poi di mezzo, non acuto né grave, che Crasso ci ricordò esser proprio di ogni voce, sarà quasi la corda fondamentale di quell'ordine in cui è solito

Sonovi non ostante taluni passaggi, i quali fanno qualche eccezione alla regola generale, e ne parleremo qui presso.

Assumasi quindi (modulando come abbiám detto) ora il tuono grave, ora l'acuto, ora il medio; ed ora il suono alto, ora il basso, ora il medio; ed or finalmente gl'intermedii fra essi tuoni e suoni; non che or accelerando, ed ora rallentando l'articolazion delle parole; ed usando or maggiore, or minor durata di silenzio nei respitti dell'interpunzione, e variando ivi mai sempre la misura armonica nelle *sospensioni* ed *appoggiature* di voce, e nelle finali *cadenze*; facendo insieme rimarcare quando la proposizione non è che semplicemente interrotta, o quando ella è affatto terminata. Ciò però dipendendo in gran parte dal [p. 105] la qualità delle pause spettanti all'interpunzione medesima, se ne terrà compiuto ragionamento nel seguente capitolo.

Sappiasi intanto che *suspension* di voce è quando questa nella verbal progressione, quasi in alto portata, resta in asso senza ricalare sul suo tuono fondamentale: come naturalmente fassi allorché favellando non sia terminata la concepita proposizione.

Consiste l'*appoggiatura* in una maggior sospensione fatta con forza ed alzamento di voce, sostenendola alquanto sulla parola a cui vuol farsi l'appoggiatura medesima: ciò ordinariamente avviene al fine di una proposizione aggiunta, e collegata insieme alla precedente, nello stesso senso. Coll'avvertenza però di usarla con parsimonia, attesoiché avendo ella un suono assai spiccante nuocerebbe certamente alla delicata varietà nella modulazion del discorso.

Dicesi *cadenza* quel posarsi che fa la voce nel suo tuono fondamentale, dopo aver ella percorso i suoi analoghi tuoni e gradi lungo il fil del periodo: siccome comunemente suol farsi nel termine di ogn'intera proposizione, e nel finir di parlare.

Sian d'esempio i seguenti versi, ove nel I. la *suspensione*, nel II. l'*appoggiatura*, e nel III. la *cadenza* son contrassegnate con parole majuscole.

*Perché breve è la VITA,  
E l'ingegno paventa all'alta IMPRESA,  
Né di lui né di lei molto mi FIDO*<sup>2</sup>.

§ 100. Conseguentemente per mezzo della semplice varietà vocale è d'uopo far distinguere nel periodo la proposizione *incidente*, e la *subordinata* [p. 106] ed *accessoria*, dalla principale: abbassando od inalzando in esse tre la voce di un tuono, o di un grado, secondo il di loro senso richiede; ma con *cadenza* nella prima, e con *suspensione* nelle altre due, non che sovente con un'appoggiatura di voce sull'ultima parola, specialmente nelle proposizioni *trasposte* e nei così detti *incisi*. - Esempio ne sia la seguente terzina; avvertendo che le parole majuscole son quelle in cui hassi a cangiar tuono, abbassandolo di un grado.

*Di me non pianger tu; che miei dì fersi,  
MORENDO, eterni: e nell'eterno lume,  
QUANDO MOSTRAI DI CHIUDER gli occhi, apersi*<sup>3</sup>.

§ 101. E mercé questa sorta di modulazione che (facendo eccezione alla regola prescritta nel § 99.) si formano i così detti *passaggi* di voce, balzando consonantemente dal tuono grave all'acuto, o dall'acuto al grave; ovvero dal suono alto al basso, o dal basso all'alto; oppure dalla voce grave ed alta, a quella acuta e bassa; o viceversa: in modo però che siane preparato facile e naturale il trapasso, onde riescano bene intuonati; e fatti a tempo e luogo convenevole, quando cioè l'intrinseco senso delle parole il richiegga, e la prudenza il consigli per operare una più gradevole ed energica impressione in coloro che ascoltano.

---

ogni uomo di formare le sue voci quando egli riposatamente e naturalmente parla, senza sollecitudine alcuna di animo, o dolore, o turbamento di affetti. *Diz. delle Arti*, Tom. IX.

<sup>2</sup> Petrarca, *Canz.* Par. 2.

<sup>3</sup> Petrarca, *Son.* 11, Par. 2.



Sogliono questi succedere ordinariamente nel passar che fassi da urto in altro sentimento, da una in altra opposta idea; oppure nel frapporre alla principal proposizione un sentimento od un'idea onninamente diversa e distinta. - Altre osservazioni sul proposito avran luogo quando tratteremo dell'espression dovuta ai periodi, ed a' varii suoi membri. Ecco intanto un esempio nel quale il luogo del [p. 107] passaggio vocale, dal tuono acuto al grave, è marcato con una lineetta.

*La terra e il ciel ride a stagion sì grata;  
Ridiam, mancato è il verno. - Ah! di che rido?  
È alla mia vita una stagion mancata<sup>4</sup>.*

§ 102. È mercé questa modulazione ancora che produconsi le *fughe*, ossia i così detti *volati* di voce, di cui i nostri antichi Declamatori facean tanto profuso tesoro; ma che forse anche oggi e poi, bene e radamente facendosi, non andrebbero privi di qualche plauso. Consistono essi nel passar di seguito gradatamente e sensibilmente per tutti i tuoni intermedi dalla voce acuta alla grave, o dalla grave all'acuta, e così dal suono alto al basso, o dal basso all'alto; oppure accelerando gl'intervalli nella pronunziazione di uno o più periodi, o di uno o più membri di uno stesso periodo, in guisa che questi sien pronunziati nel più breve tempo possibile a paragon degli altri.

Badisi bene però, prima a farli con moderazione, onde non abbiano del musicale; e poi a non farne abuso, perché sentirebbero troppo dell'artificioso ed affettato: ma riserbarli per quelle rarissime occasioni, ove l'andamento degli affetti, e delle idee da esprimersi, opportunamente lo esigga; poiché indagando la gran maestra natura, udiamo sempre provenire tai *volati*, nel comun conversare, dalle interne circostanze della mente e del cuore, e mai dal capriccio: le quali circostanze soglion esser quelle, ove in seguito di un'idea o sentimento, ne spicca fuori un'altra di maggior premura e di maggior impressione, ma strettamente ad essa unita; e procedente, come conseguenza o conclusione, dalla prima.

[p. 108]

Né tralascio pur d'avvertire che questi vezzi non son del pari plausibili sempre in ogni genere di declamazione, ma più comunemente nel teatrale; nel quale ancora vogliono essere usati con saggia parsimonia, per le sopraddette ragioni, altrimenti degenerano in lezio vituperevoli e sciocche. - Ecco esempio pei *volati*, nel di cui primo verso la voce andar dee dal tuono acuto al grave, nel secondo a viceversa, e nel terzo a guisa del primo.

*Or conosco io che mia fera ventura  
Vuol che vivendo e lacrimando impari  
Come nulla quaggiù diletta e dura<sup>5</sup>.*

§ 103. Insomma le variazioni vocali, dando grazia al ragionare, non solo dilettono chi ascolta, ma alleviano la fatica di chi parla; attesoché, a giudizio di gran maestro, uno dei mezzi utili per conservar la voce declamando, si è quello di spesso variarla<sup>6</sup>. Come stancansi le membra col far lunga pezza la medesima azione, o anche collo star sempre nella posizione medesima; così pure quanto l'apparecchio uditorio, tanto più il vocale viene a soffrire stanchezza e danno coll'unisono suo defaticarsi.

## SEZIONE II. DELA MODULAZIONE IMITATRICE OSSIA COLORITO VOCALE

---

<sup>4</sup> Giulio Bussi.

<sup>5</sup> Francesco Petrarca, Par. 2, Son. 11.

<sup>6</sup> Ars variandi tum gratiam praebet, ac renovat aures, tum dicentem ipsa laboris mutatione reficit. Quintil. *Inst. Orat.* lib. 11.

§ 104. Torni per poco la nostra riflessione al poter della Musica, la quale con la varietà de' suoi tuoni, e de' suoi intervalli, non solo è atta ad aggu [p. 109] stare l'orecchio; ma a rappresentargli eziandio con la più grande analogia le cose ch'ella imprime ad imitare: come pure ha gran forza per eccitare e facilitare certe interne commozioni, cosicché qualunque affetto bramasi di risvegliare, ella trova quasi sempre l'armonia corrispondente atta a promoverlo.

Or bene, il nostro naturale linguaggio può in suo grado anche esercitare questo potere della musica: poiché i di lui tuoni, suoni, ed intervalli hanno per più riguardi molta corrispondenza (parte naturale, e parte prodotta dalle artificiali associazioni) con le nostre idee, e con le nostre sensazioni: onde ogni analoga e significativa modulazione di voce imprime ad esso un certo carattere, ed un certo colorito, che con la sua armonia imitativa serve mirabilmente all'espressione identica delle cose. - Tali furono in natura le prime espressioni vocali dell'uomo, dalle quali ritrasse origine l'onomatopea, come vedremo al Capitolo primo della quinta Parte; e tali sono e saranno l'espressioni proprie del sentimento: imperciocché se taluno dicesse altrui di essere gravemente sdegnato, o addolorato, ecc. con voce non convenevole naturalmente allo sdegno, ed al dolore, in luogo d'esser creduto, verrebbe deriso.

§ 105. Quindi questo colorito di voce, sì necessario al ben declamare, consiste in QUELL'ADATTO TUONO E MODIFICATA PRONUNZIA CON CUI SI MOSTRA SENSIBILMENTE ALL'IMMAGINAZIONE ALTRUI QUEL CHE SI DICE; e tutto ciò per mezzo della suddetta corrispondenza armonica<sup>1</sup>.

Il suo ufficio dunque è di esprimere, o d'imi [p. 110] tare col natural suono della voce: *I.* tutto ciò che è in noi: *II.* tutto ciò che è fuori di noi.

§ 106. Per la prima parte egli è della sua natura il potere assoluto d'esprimere direttamente ed essenzialmente le specifiche differenze dei nostri pensieri, e de' nostri sentimenti. Infatti il dire *P.E. Adempite bene i vostri doveri*, può, per l'influenza di tal modulazione, essere affermativo, imperativo, deprecativo, ironico, ecc.<sup>2</sup>.

Il grande Aristotile non meno intese la forza, e la necessità del colorito vocale, quando nel capitolo XVIII. della sua Poetica, dimostrò come ingiustamente avesse Protagora censurato Omero per aver questi parlato in modo imperativo ad una deità, nel principio della sua Iliade; («Canta Dea l'ire...») potendo le stesse parole suonar comando o preghiera, a norma della maniera con cui si proferissero: indi egli soggiunse che questa dottrina a tutt'altra facoltà appartensi che alla rettorica ed alla poetica, ma esser necessaria l'arte rappresentativa per impararla<sup>a</sup>.

[p. 111]

La nostra Instituzione pertanto, in quel che riguarda le particolari relazioni della voce con gli affetti, riserbasi a trattarne concretamente nella di lei sesta Parte. Nondimeno occorre qui stabilirne ora i generali regolamenti; poiché ad ogni sorta di sentimento la natura ha adattato un proprio tuono, suono, ed intervallo di voce corrispondente ad un analogo movimento dell'organo vocale, per cui si

---

<sup>1</sup> Anche Cicerone nel suo trattato *De Oratore*, chiama queste tali modulazioni: differenti colori della parola.

<sup>2</sup> Classificando gli elementi del linguaggio secondo la natura de' materiali che servono a formarlo, se ne distingueranno tre specie, i gesti, le parole, la scrittura simbolica..... La medesima

parola detta con un tuono asseverante ha un senso; con un tuono di meraviglia, un altro; con irrisione, un terzo; con interrogazione, un quarto; ecc. cosicché si potrebbe assomigliare le parole ai colori delle penne del paone, i quali cambiano secondo che cambia la situazione del sole, delle penne, e dell'osservatore. Mel. Gioja, *Elem. di Filos.* Par. 1. Sez. 3. Art. a. Cap. 8. § 1, e 2.

<sup>a</sup> Sheridan, nella sua bellissima opera sopra l'arte della Locuzione, si esprime in questi termini. «Tutto quello che passa nell'animo umano si può ridurre a due classi, che io chiamo *idee*, e commozioni. Per idee io intendo tutt'i pensieri che nascono, e passano successivamente dinanzi all'anima. Per commozioni, tutte le operazioni dell'anima nel disporre, combinare, e separare le propria idee, siccome pure tutti gli affetti prodotti nell'anima da queste idee, cominciando dalla più violenta agitazione delle passioni, sino ai più placidi sentimenti prodotti dalle operazioni dell'intelletto e della fantasia. In breve il pensiero è l'oggetto delle une, il sentimento delle altre. - Quello che serve a significare le prime io lo chiamo linguaggio delle *idee*: quello che serve ad esprimere le seconde, linguaggio degli *affetti*. Le parole sono i segni di quelle, i tuoni lo sono di questi. Senza l'uso di ambedue queste specie di linguaggio egli è impossibile di trasfondere per gli orecchi tutto ciò che passa nell'animo di un uomo.»

formano voci diverse più o meno (che coloriti appelliamo), secondo la diversità de' sentimenti medesimi.

Per conoscere adunque in qual modo questi sentimenti vengono espressi o imitati dall'armonia vocale, uopo è d'investigare quali attinenze essi abbiano col *suono*, e quali col *tempo*. Imperciocché potendo eglino essere piacevoli o spiacevoli, eccitanti o deprimenti; così potranno con piacevolezza o spiacevolezza, con elevazione o abbassamento di voce essere espressi od imitati. Indi questa particolar virtù della qualità e quantità vocale viene rafforzata dalle attinenze che i sentimenti hanno col tempo; giacché volgendo la nostra considerazione relativamente al di loro eccitamento o depressione, scorgiamo che la voce abbrevia o allunga gl'intervalli del tempo, accelerando o rallentando la verbale espressione. Infatti veggiamo ch'essa nell'ira è impetuosa, frettolosa nell'allegrezza, lenta nella mestizia, immobile nella paura, interpolata nella dubbiezza, ecc.<sup>3</sup>

[p. 112]

Così, per esempio delle passioni deprimenti, in questi due versi del Petrarca, ove si manifesta l'abbattimento dell'animo, uopo è corrisponda il colorito di languida e lenta espressione:

*E preudo allor dal vostro aere conforto,  
Che il fa gir oltre, dicendo, ohimè lasso!*

La velocità de' pensieri, che procedono dalle passioni eccitanti, apparisce in quest'altro esempio di Dante, a cui corrisponder dee il colorito con pari velocità e prontezza di espressione:

*Dunque che è? perché perché ristai?  
Perché tanta viltà nel core allette?  
Perché ardire e franchezza non hai?*

§ 107. Per l'altra parte, siccome tutte le nostre sensazioni (provenienti dall'esterne impressioni) avvengono mercé l'udito, la vista, l'odorato, il gusto, ed il tatto, così il rapporto del vocal colorito colle medesime è di due ragioni; cioè *diretto*, ed *indiretto*. - Rapporto diretto per quelle riferibili all'udito; poiché o esse riguardano il suono, e l'uno può assimilar l'altro interamente o parzialmente in acutezza o gravità, in fortezza o tenuità, in asprità o dolcezza, in prossimità o lontananza, ecc.: o riguardano il tempo, e ciascuna cosa ha uguale o disugual durata, è più o men celere, più o men lenta. - Rapporto poi indiretto riguardo a quelle degli altri sensi; le cui operazioni, piacevoli o spiacevoli, essendo relative alla qualità ed alla quantità degli oggetti; così il colorito vocale, giovandosi della qualità e della quantità della voce, e delle infinite inflessioni di cui essa è suscettibile, e valendosi eziandio dell'intervallo maggiore o minore nella pronunziazione; viene in certo modo ad imitare come per analogia [p. 113] l'essenza loro apparente o sensibile, sia nel tempo sia nello spazio<sup>4</sup>.

§ 108. Tale avvien pure negli oggetti morali o intellettuali, per quella fisica relazione che mentalmente noi loro affiggiamo, a seconda della loro ideale bontà o cattività, bellezza o bruttezza, ecc.

Ecco un esempio, pel rapporto diretto ed indiretto del colorito vocale colle varie sensazioni ed idee, nella pittura che fa Dante del suo arrivo alla ripa di Stige. - Si vedranno contraddistinte con lettere majuscole alcune parole soltanto le più rilevanti, fra le altre che pur meriterebbero esser colorite dalla vocale inflessione, onde non apportar soverchio intralcio per ora agli apprendenti.

---

<sup>3</sup> Quello che qui diciamo della voce, intender si deve ancora dell'azione, come insegneremo a suo luogo: basti per ora questa semplice prevenzione.

<sup>4</sup> I suoni della voce e le articolazioni che gli accompagnano, possono, sia per se stessi sia per la loro combinazione, presentare molte analogie colle idee che non colpiscono a prima vista, ecc. Mel. Gioja, *Elem. di Filos.* Par. 1, Sez. 3, Art. 2, Cap. 8.

*Quell'è 'l più basso luogo e 'l più OSCURO,  
 E 'l più LONTAN dal ciel che tutto gira:  
 Ben so 'l camin; però ti fa sicuro.  
 Questa palude, che 'l GRAN PUZZO SPIRA,  
 Cinge d'intorno la città dolente  
 U' non potemo entrare omai SENZ'IRA:  
 E altro disse; ma non l'ho a mente,  
 Perocché l'occhio m'avea tutto tratto  
 Ver l'ALTA torre alla cima rovente,  
 Ove in un punto vidi dritte ratto  
 Tre furie infernal di SANGUE TINTE,  
 Che membra femminili aveano e atto;  
 E con idre VERDISSIME eran cinte.  
 Serpentelli e ceraste avean per crine,  
 Onde le fiere tempie eran'avvinte.  
 E quei; che ben conobbe le meschine  
 Della regina dell'eterno pianto;  
 GUARDA, mi disse, le feroci Erine.*

[p. 114]

*Questa è Megera dal sinistro canto;  
 Quella che piange dal destro, è Aletto;  
 Tisifone è nel mezzo; e TACQUE a tanto.  
 Con l'unghie si FENDEA ciascuna il petto,  
 Batteansi a palme, e gridavan sì alto  
 Ch'i MI STRINSI al Poeta per sospetto...  
 E già venia su per le torbid'onde  
 Un FRACASSO d'un suon pien di spavento,  
 Per cui tremavano amendue le sponde;  
 Non altrimenti fatto che d'un VENTO  
 IMPETUOSO per gli avversi ardori,  
 Che fier la selva, e senza alcun rattento,  
 Gli rami SCHIANTA, abbatte, e porta i fiori,  
 DINANZI POLVEROSO VA SUPERBO,  
 E fa fuggir le fiere e gli pastori<sup>5</sup>.*

Sotto questi riguardi i riflessi della Modulazione sono vastissimi, onde ci è d'uopo riserbarne ulteriore osservazione in luogo ove più rischiarati, e meno imbarazzati l'intelligenza degli apprendenti; giacché non è a dire quanto la declamatoria ne vada onusta, ed abbellita.

§ 109. L'esperienza in fine ne insegna che la nostra voce ha delle molteplici rimarcabili alternative secondo che il parlar sia gentile, rozzo, dignitoso, faceto, simulato, ingenuo, placido, furioso, mesto, ilare, timido, ardito, ecc. ecc. : e dovendosi in conseguenza l'andamento della voce e della pronunzia adattare al tenor del discorso, è necessario fissar dapprima nella mente un'adequata corrispondenza della voce e della pronunzia convenevole all'idea, ed al sentimento che devesi esprimere, onde adoprare opportunamente il colorito vocale; e sia pur egli qual esser si deggia o aspro e forte, [p. 115] o dolce e scorrevole, o posato e lento, o pronto e vivace, o spezzato ed interrotto, ecc.<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Dante, *dell'Inferno*, Can. 9, Ver. 28, e seg.

<sup>6</sup> Se il discorso si fa strada all'animo per gli orecchi, è necessario ch'egli sia accompagnato dall'armonia, della quale niuna cosa ha maggior forza negli uomini. L'armonia ci dispone al pianto, ed all'ira, e ci rallegra, e ci placa, e tutte le genti, avvegnaché barbare, son tocche dalla dolcezza di lei..... Quindi avviene che la Musica, non solamente si giova delle note gravi ed acute, ma delle rapide e delle tardi, a risvegliare ogni sorta di affetti. A somiglianza dunque di

Noi tuttavia di questa particolar corrispondenza del vocal colorito, ossia modulazione imitativa, colle parole, colle figure retoriche, cogli affetti, coi caratteri, ecc. replico, ne parleremo in seguito distintamente in altrettanti separati capitoli, ed articoli: qui non ne abbiám trattato se non per quel che riguardava unicamente il colorito dalla voce in astratto.

### SEZIONE III. COROLLARIO INTORNO ALLA MODULAZIONE IN GENERALE

§ 110. Avendo noi precedentemente fissato le regole della semplice varietà, e del colorito vocale, atte a formare il più gradito pregio d'ogni bel dire, la Modulazione; ora bisogna avvertire ad evitare le due principali sue nemiche; cioè che la troppa vaghezza dell'armonia non degeneri in *cantilena*, o che la soverchia mancanza non produca *monotonia*<sup>1</sup>.

§ 111. Consiste la prima, come cennammo, nel declamare in tuono semimusical, o predicatorio, o con altri nojosi intercalari; cioè con voce conti [p. 116] nuamente intervallata, or abbassandola ed innalzandola, or allungandola e ritenendola perennemente sopra lo stesso tenore; e facendo che le stesse inflessioni frequentemente ritornino; o sempre le stesse cadenze con le appoggiature predilette, massime al finir dei periodi: ovvero nel far la canzone dell'uccellino; o nel recitare alla scolastica, o alla poetica quasi scandendo le sillabe; o nell'assumere un certo tuono di lamentazione, o di falalella, o quello a foggia de' banditori, o de' mendici; oppure cadere in altre simili erronee modulazioni di voce.

Ella è dessa certamente, la cantilena, il peggiore e più frequente difetto, contro cui scagliansi a ragione tutt'i maestri dell'arte onde ai declamatori che ne fossero infetti, dirsi potrebbe ciò che si riferisce aver detta. Cajo Cesare ad un suo contemporaneo: «Se credi di parlare, tu canti; e se così pretendi di cantare, canti male<sup>2</sup>.» Nulla invero maggiormente deturpa ogni genere di declamazione, nulla ottiene meno l'effetto per cui si ragiona. Il plauso delle proprie fatiche, i pregi della composizione, il piacere dell'ascoltante, la commozione de' cuori e la persuasione delle menti altrui, tutto va perduto; e quel che è peggio, si addivien forse oggetto del pubblico riso!<sup>3</sup>.

§ 112. La migliore e più sostanziale istruzione, che dar si possa contro questo vizio, si è di formare la modulazione declamatoria, sia *semplice* o *imitativa*, su quella del comun favellare<sup>4</sup>. Noi veg [p. 117] giamo sovente che l'uomo espressivo, quando ha una viva premura, quando è impegnato a parlare di cosa che fortemente gli stia a cuore, usa naturalmente una voce eloquente e persuasiva, ch'ei variando e colorando a seconda di quello che vuol esprimere: imitiamolo. Prendiamo per ogni espressione il tuono che la natura c'insegna nel conversare cogli altri, e parleremo così colla voce della natura medesima.

Qual altra, esclama Blair, qual altra è la ragione per cui dotti e sublimi ingegni nelle pubbliche recitazioni spesse volte riescono sì male, e fanno sì poca impressione, se non il dipartirsi, dal tuono naturale, e recitare in un'affettata, ed artificiosa maniera? Non vi ha errore più assurdo dell'immaginarsi che quando si salisce in pulpito, si entra nel foro, si agisce in sulla scena, o si recita in pubblica o privata adunanza, abbiassi tosto a metter da parte la voce con cui ci esprimiamo cotidianamente, ed assumerne una affatto nuova con cantilena straordinaria al nostro natural costume. Questo ha sempre sconciato ogni specie di pubblico favellare. Gli uomini si sono allontanati dalla natura, ed han cercato di dar bellezza e forza (come essi han creduto) al loro

---

quest'arte maravigliosa, anche la naturale favella, il suono e il numero adoperando, innalza o abbassa gli accenti, rallenta od accelera il corso delle parole, secondo la natura degli affetti che di esprimere intende. Paolo Costa, *della Elocuz.* p. 66.

<sup>1</sup> Sunt enim certa vitia, quae nemo est quin effugere cupiat, mollis vox ut mulieris, aut quasi extra modum absona atque absurda. Cic. *de Orat.* Lib. 3.

<sup>2</sup> D. Righini, *nella Rappres.*

<sup>3</sup> Guardatevi che nel recitare non facciate alcuna cattiva cantilena, o cadenza, onde imitandosi da taluno nelle conversazioni, abbiavi da mettere in ridicolo. *Diz. dell'Art. Orat.*

Cavendum est (dice Tullio) ut quid in agendo dicendovi facias, cujus imitatio rideatur.

<sup>4</sup> Veggasi sul proposito l'autorevole opinione di Monsignor Anesio, *Arte del Predic.* Lib. 4.

recitare, sostituendo certo dire affettato, in luogo delle genuine espressioni quali ella medesima detta nei familiari discorsi. Guardisi ogni dicitore da questo abbaglio; o parli in una privata stanza, od in una grande assemblea, ricordisi che sempre parla<sup>a</sup>.

Egli è vero altresì che in certe occasioni le pubbliche e solenni recitazioni vogliono essere solleva [p. 118] te oltre il segno ordinario del comun favellare. In una formale orazione, nella recita accademica di un componimento poetico, in una sublime arringa, in una tragica rappresentazione, ecc. la nobiltà dell'argomento, l'armonia del metro, l'elevazione dello stile, o l'ampiezza locale fors'anche, porta seco quasi necessariamente una modulazione di voce più rotonda, sonora, e robusta di quel che ammetta il conversar comune: ma sebbene questa oltrepassi in parte il tenore di un discorso ordinario, ella dee tuttavia aver sempre per base le fogge naturali di una erudita e dignitosa conversazione; però con la ben diversa congruenza circa il personal carattere del dicitore: quale sia questa congruenza, il vedremo.

§ 113. Dall'altro canto debbesi pur mai sempre fuggire scrupolosamente la *monotonia*, ossia l'unisono andar della voce; perciocché tale noiosa uniformità diminuisce la bellezza delle figure, l'efficacia delle ragioni, il vigore de' sentimenti, ed ampiamente pregiudica all'effetto che il ragionamento produr dovrebbe<sup>4</sup>. Tolgasi ella dunque col ragionevolmente alternare e variare per quanto si può di tuono, di suono, d'intervalli, di cadenze, e di coloriti a norma della varietà delle idee, e dei sentimenti che si enunciano; ed evitando ognora le asprezze e le dissonanze nei passaggi e nelle sospensioni di voce, non che la continua uguaglianza nelle finali cadenze, come cose che grandemente disgustano.

Cadono in questo difetto i principianti, perché [p. 119] tutta occupata la mente in ciò che dicono, loro non riman potere da badare al modo di dirlo. Qual meraviglia poi, se, fatti adulti, ritengono ancora quest'increscevole vizio (cresciuto cogli anni e consolidato coll'uso) coloro che non ne furono mai avvertiti da un precettore? Rammentiamoci che di niuna cosa i nostri sensi più si compiacciono, quanto della varietà; e che la natura stessa per questo appunto a noi sembra bella ne' suoi prodotti.

§ 114. Si studiino pertanto con senno e con molta cura i convenevoli cangiamenti di voce e de' suoi intervalli, nell'esercizio privato, regolandosi non' a capriccio; ma secondo il buon senso, e secondo le norme della modulazione semplice o composta, da noi precedentemente prescritte.

Ma per far ciò plausibilmente conviene anche in questo seguir la natura coll'ajuto dell' arte, ed osservare come esse insegnino ad esprimere ogni idea, ed ogni sentimento del proprio cuore. Immaginate un soggetto di controversia, suscitato in un circolo di uomini assennati, nel quale voi pure abbiate parte, Riflettete con qual modulazione, e di qual voce, e con quanti cambiamenti di voce vi esprimereste in simile circostanza, allorché vi sentiste più infervorato, e cercaste di essere ascoltato più attentamente. Correggete coi lumi somministrativi dall'arte, se mai tal modulazione avesse nulla di difettoso o di sconvenevole, e questa portate seco voi nelle pubbliche e private assemblee, sia questo il fondamento della vostra verbale espressione, ed avrete il metodo più sicuro per rendere la vostra declamazione e graziosa insieme ed efficace.

§ 115. In conclusione, dal già detto nelle tre sezioni di questo articolo, si raccoglie *I.* che la modulazione del discorso è di due sorti; l'una ha per fine soltanto la dilettazione dell'udito, l'altra non [p. 120] solo questa, ma quella dell'intelletto bensì, coll'imitazione del suono e de' movimenti delle cose animate ed inanimate, e coll'espressione degli umani affetti, mercé quali cose ella maggiormente si rende accetta, e gli animi signoreggia: *II.* che con la semplice varietà dei gradi della voce, de' suoi tuoni, e de' suoi intervalli si ottiene la prima, che dicesi armonia semplice; e col

---

<sup>a</sup> Ecco quello che io più inculco, e forse sino alla nausea, perché è ciò che meno si osserva quando uno trovasi in circostanza di dir quattro parole premeditate. Il prevengo, ove opportuna cada, insisterò di bel nuovo su questo argomento.

<sup>4</sup> Ad aures nostras, et actionis suavitatem quid est vicissitudine, et varietate, et commutatione aptius? Cic. *de Orat.* Lib. 3, § 60. Une longue uniformité rend tout insupportable. Montesquieu, *Essai sur le Gout*, § 6. Quando tutto si dice con lo stesso tuono, ciò che più dovrebbe muovere non ha il suo effetto. P. Lod. Cresollio, *Reg. della Pronunz.*

colorito vocale, adoprando e componendo qualità e quantità di voce, pronunzia, ed intervalli analoghi a ciò che si vuole esprimere o imitare, si ottiene la seconda e chiamar si può armonia composta o imitatrice<sup>5</sup>: *III.* che l'aggregato d'ambidue queste armonie, scervo da cantilene e monotonie, forma quella, che noi diciamo bella e perfetta modulazione: *IV.* che questa finalmente è una perfezione a cui non giungono molti, sì perché pochi son coloro cui la natura abbia largito tutt'i pregi di una buona e bella voce, armoniosa, pieghevole, stabile, accostante all'orecchio, e penetrante al cuore; ma più perché la maggior parte, guidati non so da qual malnata prevenzione, formano a caso il loro metodo di declamazione, o sopra una qualche modulazione straniera che lor sembri bella, o sopra qualche cattivo modello vivente, ingiustamente famigerato, che ha ferito la loro fantasia nuda di precetti; formandosi così una maniera fantastica, colla pazza supposizione che sia più bella della maniera naturale.

*N.B.* Per esercizio pratico si declami il seguente bellissimo sonetto dell'Ab. Lorenzo Sparziani, sul tema: «*Mors et vita duello conflixere mirando.*»

*Mentre in croce languìa, ira vivo e spento,  
Ostia di pace l'innocente Agnello;  
Morte e Vita guatarsi, e in quel momento  
Al vecchio odio si accrebbe odio novello.*

[p. 121]

*Seguìa la pugna: dal dubbioso evento  
La sorte dipendea dell'uom rubello;  
E a mirar, fra la speme e lo spavento,  
Stavan la Terra e il Cielo il gran duello.  
Ruotò Morte la falce, e a far ch'esangue  
Cada la sua rivale, il ferro tinse  
Nell'antica infernal bava dell'Angue.  
Alla croce la vita allor si strinse,  
Dello svenato Agnel raccolse il sangue,  
Lanciollo in faccia alla nemica, e vinse.*

#### ARTICOLO IV. DELL'ENFASI TONICA

§ 116. Finattantochè l'uomo, privo della favella, non esprimesse i proprii sentimenti che mercé le analoghe modulazioni della sua voce natia, egli è certo che con un solo grido manifesterebbe altrui naturalmente l'interno suo sentire<sup>1</sup>: ma tostochè colla moltiplicata articolazione della voce stessa egli è venuto a produrre il linguaggio [p. 122] gio convenzionale, stabilendo dei contrassegni verbali non solo ad ogni particolare idea o sentimento, bensì alle minime loro differenze e rapporti; non bastagli ora già un sol grido per far contemporaneamente rilevare l'oggetto, il soggetto, l'attributo, l'essere, l'azione, il luogo, il tempo, il modo, il numero, l'aumento, la diminuzione, la relazione, la

---

<sup>5</sup> Veggansi queste medesime deduzioni in Paolo Costa, *Della Bloc.*

<sup>1</sup> Il grido, dice Magendie, è quella vece nativa, data dalla natura per esprimere i primi bisogni dell'istinto, e le più vive sensazioni, siano esse gradevoli o disgradevoli, interne od esterne. In fatti vi sono gridi di gioja, di dolore, d'ira, di timore, ecc. Indi per mezzo di essi l'uomo può stabilire degl'importanti rapporti co' suoi simili, ed agir possentemente sopra quei che lo ascoltano; giacché se il grido è di gioja, risveglia l'allegria; se egli é di dolore, desta la compassione; se di terrore, lo spavento; ecc. - Or siccome il grido nativo si fa ordinariamente col suono più esteso, che l'organo della voce possa formare, così il più sovente esso ha qualche cosa che offende il ben colto udito. - Trovasi questa specie di linguaggio appo gli uomini selvaggi, i sordi-muti, ecc.: ma desso, non essendo quello che competer possa all'uomo socievole ed incivilito, non è dato al Declamatore che ben di rado l'usarlo, e deve anche nel suo grido essere regolato dall'arte. Tali sono le così dette interiezioni. - Quindi i bisogni e le passioni sociali, non essendo una conseguenza necessaria dell'organizzazione, ed avendo bisogno per isvilupparsi dello stato di civiltà, non hanno gridi che loro siano proprii.

dipendenza, l'unione, il distacco, ecc.; fissando con ciò tante distinte espressioni, quasi immagini, nelle più minute frazioni di ogni singolo suo pensiero. Tale è l'uso e la virtù delle parole; dono felice di cui l'uomo solo, fra tutti gli esseri terreni, ne fu fatto suscettibile dall'universal Creatore.

§ 117. In fatti egli è assioma ideologico, singola o singolarmente complessiva esser l'idea o il pensiero, che per ciascuna cosa partitamente e isolatamente l'anima concepisce, allorché dà mossa al parlare: ma per esprimere colla voce articolata quest'unica idea (tranne pochi casi) uopo è che quasi sempre ricorrasì alla circonlocuzione di varie parole, formanti insieme una proposizione. V'ha però fra esse quell'una o due che, più delle altre, racchiudono la sua idea motrice. Or quest'una o due parole appunto son quelle che più di tutte rilevar si deono, servendo esse come punto d'appoggio all'intera proposizione, e così d'una in altra lungo il fil del discorso, sino al suo termine<sup>2</sup>.

L'unico natural mezzo a far ciò è l'*enfasi to* [p. 123] *nica*: e per essa intendesi in Declamatoria QUEL PIÙ GAGLIARDO E PIENO SUONO DI VOCE, COL QUALE DISTINGUONSI UNA O PIÙ PAROLE, SU CUI SI FONDA L'INTERA PROPOSIZIONE; onde fissarvi particolarmente l'attenzione dell'uditore.

§ 118. Considerando l'Enfasi come rilevatrice del nostro pensier motore, ella giustamente chiamar si potrebbe *lieva* dell'espressione verbale, o come gli antichi dissero, *ipomoclio* (*hypomoclium*); giacché questo greco vocabolo ne significa simbolicamente l'essenza.

Per esempio, io concepisco un'idea, cioè penso in mia mente che *Iddio è punitore degli empii*. Ma questo unico pensiero posso concepirlo su diverse basi, le quali cambiano ad esso interamente aspetto, e significato. Or quando io vorrò manifestare questo concetto ad altrui; acciò egli identicamente lo intenda, debbo fargli rimarcare non solo il pensiero in complesso, coll'adoperamento dei corrispondenti contrassegni verbali; ma insieme la sua base concomitante, adoperando a tal uopo l'Enfasi tonica.

Onde dirò: *DIO punisce gli empii*, se vorrò intendere che egli solo è il giusto punitore: *Dio PUNISCE gli empii*, per esprimere che la divina giustizia non lascia mai impunita l'empietà: e finalmente, *Dio punisce gli EMPII*, quando vorrò dire che questi sono singolarmente lo scopo dell'ira sua. Se io inoltre dicessi: *Dio punisce SEVERAMENTE gli empii*, ben si scorgerebbe che il mio pensiero sia quello di denotare il modo col quale Iddio punisce.

In vista di cotal'analisi possiamo immaginar che l'uomo, nell'enunciare una proposizione, quasi decomponga il suo pensiero, e lo presenti come diviso in più pezzi a colui che l'ode; indi che questi, nell'ascoltarlo, debba ricomporlo in sua men [p. 124] te: ma per ricomporlo tale qual è nell'animo del dicitore, o dell'autore (in caso che declaminsi i componimenti altrui), bisogna che gli si marchi, e gli si faccia distinguere qual sia in fra quei pezzi presentati la vera base fondamentale, e dirò quasi produttiva dell'intera proposizione<sup>3</sup>.

§ 119. L'Enfasi inoltre dobbiam dividerla in due sorti: *maggiore*, e *minore*. - La *maggiore* e più rimarcabile è quella che serve a rilevare in ogni proposizione l'idea motrice del discorso; la *minore* poi a semplicemente marcare le qualifiche o modifiche dell'idea motrice istessa, o qualche altra circostanza, che seco abbia special relazione.

Alcuna volta però l'idea principale può esprimersi forse meglio con collocar l'Enfasi su qualche parola accessoria, qualora questa trovisi annessa a quella in modo che formi la sua forza maggiore. In tal caso si lascia al buon senso del giudizioso Declamatore il farlo, in grazia della maggiore impressione ch'ei produr possa nell'animo degli ascoltanti.

---

<sup>2</sup> È un fatto, che le idee delle qualità corporee si presentano riunite nell'animo, e, per così dire, si stringono ed aderiscono insieme, come le particelle del ferro s'attaccano ed aderiscono alla calamita. Voi non potete pensare alla rosa senza vedervi tosto comparire alla mente e il fiore e le foglie e il gambo e le spine ecc. È parimenti un fatto che l'attenzione inoltrandosi, per così dire, nell'atmosfera delle accennate qualità, può e suole considerare una sola di esse, ed annullare nel pensiero tutte le altre. Mel. Gioja, *Ideologia* T. 2. Par. 8. Cap. 3, § 3.

<sup>3</sup> L'analisi delle nostre idee c'insegna che gli oggetti composti, sciolti nelle sue parti principali, si riducono ad alcuni pochi elementi comuni, dalla varia combinazione de' quali e la differenza delle idee, e quella delle cose risulta. Beccaria, *Ric. intorno la nat. dello stile*, Cap. 1.



Altre volte l'idea principale è frammista di subordinate, o di accessorie, e quella e queste ancora esser possono intermezzate da incidentali; onde in tal caso è ben da intendersi quando ognuna di loro abbia un pensier motore diverso e distinto, perché allora ognuna ha la sua parola enfatica, che dovrà rilevarsi. Ciò ordinariamente avvenir suole nel parlare in istile diffuso; avvertendo bensì che alla principale vuol darsi sempre la Enfasi *maggio* [p. 125] *re*, e qualche volta alla incidentale; la *minore* alle altre<sup>4</sup>.

§ 120. Quel che in quest'articolo dicesi delle semplici operazioni ideali, estendersi deve ancora alle sentimentali ed alle patetiche, dappoiché ogni passione riconosce il suo motore dal sentimento, e questo da un'idea, oppur questa da quello<sup>5</sup>.

Laonde avviene che la parola enfatica dee talora contraddistinguersi non solamente con un tuono più forte, ma eziandio con colorito particolare di voce, relativamente analogo ai sentimenti o alle passioni corrispondenti: e dall'accorto maneggio dell'Enfasi, più o meno marcata, in uno o in altro modo colorita, dipende tutta la vita e lo spirito di un discorso ( § 106 ).

Infatti noi possiam presentare agli uditori la medesima proposizione in vario aspetto, cioè in senso e sentimento diverso, col solo variare la collocazione [p. 126] il colorito dell'Enfasi. Sieno esempio le seguenti parole del Redentore a Giuda: *Tu tradisci con un bacio il figliuolo dell'uomo!*<sup>6</sup>.

Primieramente facendo forza sul *tu*, si mostra la ingratitudine di Giuda per la relazione che avea col suo Maestro: - facendola sul *tradisci*, risulta l'enormità del delitto del tradimento: - facendola sulle parole *con un bacio*, si rileva l'indegnità del mezzo adoperato, rivolgendo ad offesa un segno di amicizia e benevolenza: - facendola sul *figliuolo dell'uomo*, s'indica la gravità dell'oltraggio per la dignità della persona oltraggiata; - e facendola su tutte, spiccheranno distintamente insieme le quattro diverse idee.

Secondariamente, si rifletta che dalla diversità del colorito patetico, con cui si accompagni l'Enfasi su qualunque delle suddette parole, può diversificare il sentimento e l'affetto di tutta la proposizione, e far che essa sembri o di precisa assertiva, o di rimprovero, ovver di doglianza, ecc.

§ 121. Possiamo dunque ragionevolmente inferire che tanto in una pubblica e solenne orazione, come in un privato ed ordinario discorso, sia nei versi, sia nelle prose, tutta l'energia la chiarezza e la venustà della declamazione dipenda sempre dalla parola su cui si batte la Enfasi.

Per darne ancora 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 dice: *TORNERETE voi oggi alla città?*, la risposta naturale può essere: » no, penso di starmene fora. - Se: *tornerete voi oggi alla città?*, può risponderci: » no, manderò un altro. - Se: *tor [p. 127] nerete voi OGGI alla città?*, la risposta potrà essere: » no, tornerò domani. - Se: *tornerete voi OGGI ALLA CITTÀ?*, si potrà rispondere: » no, andrò in altro luogo.

§ 122. Or da tutto ciò che abbiam detto chiaro si desume che non ponendo enfasi tonica in alcuna parola, non solamente il discorso è languido e morto, ma spesso ancora dubbia ed ambigua ne rimane l'intelligenza; e che, se l'Enfasi è mal collocata, il sentimento ne riman confuso e travolto, e deturpata fors'anco la modulazione.

---

<sup>4</sup> Non puossi meglio diciferare questa teoria che con le parole stesse dell'illustre Beccaria. «Chiamo idee (dice egli), o sentimenti principali per le idee, quelle che sono solamente necessarie, acciocché dal loro paragone ne possa risultar l'identità o la diversità, nel che consiste ogni nostro giudizio: e per i sentimenti, quelli che sono il solo oggetto del nostro discorso, sia per manifestare le nostre, sia per risvegliare in altri sensazioni di piacere o dolore, nel che consiste ogni nostra passione. Chiamo idee o sentimenti accessorii quelle idee e quei sentimenti che si aggiungono ai principali, che sono i soli necessari, e che ne aumentano la forza, e ne accrescono l'impressione.»

Indi soggiunge: «Tra la moltitudine delle idee accessorie vi saranno oltre le analoghe, quelle che sono più distanti, ciascheduna delle quali avrà le sue rispettive simili ed associate. Di queste ognuna apre la mente ad una serie d'impressioni, e sono direi quasi capi-idee, e capi-pensieri. Queste saranno l'esprese (che noi diremmo *enfatiche*), perché non si destano reciprocamente, ed è necessaria l'espressione (che è a nostro modo *l'enfasi*) per eccitarle, ossia perché la mente possa percorrere tutte queste differenti progressioni d'idee.» *Ricer. int. alla nat. dello stile*. Cap. 1, e 2.

<sup>5</sup> Veggasi Mel. Gioja *nella Ideologia* T. 1, Par. 1, Art. 1, Cap. 1, e T. 3, Par. 6, e 7.

<sup>6</sup> S. Luca, cap. 22, ver. 48.

Quindi badisi nel collocarla, ch'ella non osti all'armonia declamatoria; giacché facendo enfatica una parola invece di un'altra, ne può ridondar cantilena; come potrassi facilmente scorgere da questi versi del Petrarca,

*Deh perché tacque, ed allargò là mano?  
Ch'al suon de' detti sì pietosi e casti,  
Poco mancò ch'io non rimasi in cielo.*

§ 123. Ad acquistar pertanto una retta conoscenza, adoperamento, ed uso della Enfasi, la vera regola e sola che dar si possa (seguendo il parere di Blair) è questa: che il dicitore studii di formarsi un giusto concetto della forza e dello spirito delle proposizioni ch'egli enuncia, e fissare qual sia la parola che più di ogn'altra ivi racchiuda l'idea motrice delle medesime; indi far ch'essa sia il punto di appoggio in tutte le diverse proposizioni; rilevandola con più gagliardo e pieno tuono, e con quel adatto colorito di voce, che più influisca a farla spiccare<sup>7</sup>.

[p. 128]

Il metter l'Enfasi con esatta proprietà importa un costante esercizio di attenzione, e di buon senso; e ben lungi dall'essere una cosa di poco conto, é anzi una delle prove maggiori di un vero e sano gusto; e dee nascere dal sentir noi medesimi dilatamente, e dal giudicare, accuratamente di ciò che è più proprio a colpire le menti altrui. - Vi ha tanta differenza in un pezzo di prosa o poesia letto da uno che sappia collocare in ogni luogo le diverse Enfasi con gusto e con giudizio, e da uno che le trascuri o le scambii; quanta n'è fra 'l medesimo pezzo di musica suonato da mano maestra, o dal più goffo strimpellatore. - Il Declamatore in questo dev'essere di quegli animi pronti e penetranti che sanno ripiegarsi in se medesimi, e sentir profondamente negli scritti altrui.

§ 124. In tutt'i discorsi preparati sarebbe di grande utilità, prima di recitarli in pubblico, il leggerli privatamente, segnando colla penna le parole enfatiche in ogni sentenza, o almeno nelle parti più rilevanti del discorso, e mettendole fissamente a memoria. Ove quest'attenzione frequentemente si usasse, e questa parte della declamazione si studiasse con più accuratezza, e non si rimettesse (come si fa comunemente) all'atto stesso della recita, i pubblici dicitore si troverebbero di questa cura abbondevolmente compensati da considerevoli effetti che produrrebbe sull'udienza. Nella Tavola seguente vedrassi il contrassegno all'uopo opportuno.

§ 125. Avvertirò nondimeno di guardarsi dal pregiudizio di moltiplicare le parole enfatiche soverchiamente; imperciocché se l'Enfasi e quella che marca il punto d'appoggio, ossia la base di una proposizione qualunque, per così far distinguere qual sia la parola che a preferenza delle altre racchiuda l'idea motrice di chi parla, certo si è che [p. 129] singola essendo l'idea, singolo ancora esser ne dee il contrassegno: adunque una prudente riserbanza nel di loro uso è la sola che possa dare ad esse vigore e grazia.

Se all'incontro ricorrono troppo sovente, se il dicitore con una molteplicità di enfasi risentite, cerca di dare grande importanza a tutt'i nonnulla, ben presto insegna a non farne alcun conto, e a più non badarvi punto: quindi, come dice il Beccaria, le parole a cui non si faccia attenzione riescono per noi insignificanti, e le parole insignificanti niente presentano all'animo, se non meri suoni, e meri caratteri; onde ci stancano, e medesimamente ci confondono, ed anebbian il restante del discorso. - Insomma il riempiere ogni sentenza di parole enfatiche è come riempiere tutte le pagine di un libro di parole corsive o lettere majuscole, che in vece di distinzione, genererebbero confusione maggiore<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Dovremo sopra tutto ponderare tra le altre una o più parole, le quali nell'orazione avranno sovra l'altre enfasi o affetto, ed esprimeremo la loro forza e la loro significazione con la voce, col volto, col gesto, come sarà d'uopo. Dom. Righini, *La Rappres.* T. 1, Cap. 3.

<sup>8</sup> Chi sentisse bramosia di estendere vie maggiormente le sue cognizioni intorno a questa materia, consulti e mediti quanto ha detto Loke, *Sull'umano intelletto*: l'Abate di Condillac nel saggio, *Sull'Origine delle cognizioni umane*: Melchiorre Gioja nella sua *Filosofia*, e nella *Ideologia*, il signor di Tracy; ed altri famosi filosofi, superiori ad ogni mia lode.

*N.B.* Per servire all'esercizio pratico, riporto qui primamente un sonetto del celebre Francesco Gianni, sulla morte di Giuda Iscariota; ove le enfasi maggiori sono contrassegnate col carattere majuscolo, e le minori col majuscoletto.

*Allorché Giuda di FUROR satollo  
PIOMBÒ dal ramo, RAPIDO si mosse  
Il tutelar suo Demone, e SCONTROLLO  
L'ali BATTENDO sfavillanti e rosse.*

[p. 130]

*E PER LA FUNE, che gli strinse il collo,  
GIÙ nel bollor delle roventi fosse,  
APPENA colle forti unghie AVVENTOLLO,  
Ch'ARSER le carni, e CREPITARON l'osse.  
E GIUNTO nell'ignivoma bufera,  
Lo stesso orribil SATANA fu visto  
L'accigliata SPIANAR fronte severa!  
Poi fra le braccia INCATENÒ quel tristo,  
E, colla bocca fumigante e nera,  
Gli rese il BACIO ch'avea dato a Cristo.*


















Or siccome il saper usare convenevolmente la enfasi è requisito essenzialissimo per ben parlare all'intelletto, secondo già si è dimostrato, così estimo utile proporre altro sonetto, onde raddoppiare l'esercizio pratico intorno a questa materia. Esso è del ch. Onofrio Minzoni, sulla Immacolata Concezione di MARIA.

*Giù per le vie del tuono e del baleno  
Scendeva DI MARIA l'alma innocente,  
Quando un mischio di fumo e di veneno  
Sbruffolle INCONTRA l'infernal serpente.  
ESSA le luci maestose e lente  
AGLI ANGELI piegò che la seguìeno:  
Ed ECCO che brandisce arma rovente  
MICHEL di procellosa ira ripieno.  
AL PRIMO LAMPO del fulmineo brando  
Volgesi IN FUGA il rio, che TAL sel mira,  
QUAL dalle spere un dì CACCIOLLO in bando.  
Michel L'INSEGUE con la spada bassa,  
L'afferra, APPIÈ della gran Donna il tira:  
Ella sel guata, lo CALPESTA e passa.*

Consiglio in fine a ritrovare, e segnare ancora colla penna, le parole enfatiche di altri componimenti analizzandone diligentemente i concetti; ed indi sottoporre all'esame del maestro, o di qualche intelligente amico, il proprio operato; sinché se ne acquisti una esatta e franca conoscenza.

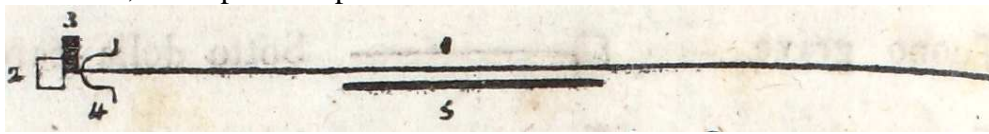
[p. 131]

TAVOLA DI ALCUNE CIFRE  
PER CONTRASSEGNARE LE PRINCIPALI TEORIE DECLAMATORIE  
DEL PRESENTE CAPITOLO

Tuono grave		—	Sotto della parola
Tuono acuto		—	ivi
Tuono medio		—	ivi
Grado alto		—	ivi
Grado basso		—	ivi
Grado medio		—	ivi
Tempo veloce		—	ivi
Tempo lento		—	ivi
Tempo medio		—	ivi
Colorito vocale		—	ivi
Enfasi maggiore		—	ivi
Enfasi minore		—	ivi
Volato		—	Sovra della parola
Passaggio		—	ivi
Appoggiatura		—	Al fin della parola
Sospensione		—	ivi
Cadenza		—	ivi

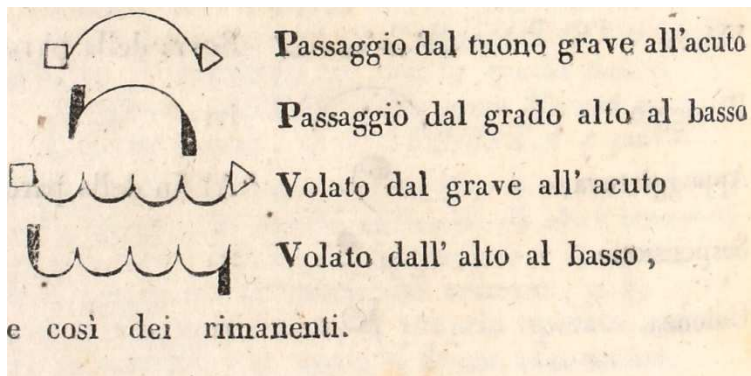
[p. 132]

N.B. Le qui designate cifre possono esser complicate insieme, e contrassegnare diverse avvertenze sulla medesima linea; come per esempio



cioè 2 *tuono grave*, 3 *grado alto*, 4 *tempo medio*, 5 *enfasi maggiore*; e così delle altre. La linea orizzontale superiore 1 debbesi prolungare per tutte quelle parole conseguenti che deggion declamarsi nello stesso modo. La linea orizzontale inferiore 5, dinotante l'enfasi, dee sottostar precisamente alla parola enfatica, e non estendersi oltre la lunghezza di essa; ugualmente facciasi della linea tratteggiata, denotante l'enfasi minore; e di quella pei coloriti. Quando poi, lungo la stessa linea 1, deesi cangiar tuono, grado, o tempo, ecc. si contrassegni tal cangiamento in essa, sotto della precisa parola che tanto richiede.

Anche ai contrassegni del *passaggio* e del *volato* possono unirsi quelli del *tuono* e del *grado*. Per esempio, se la voce debbe dal grave andare all'acuto, si apporrà il segno del tuono grave sul principio della linea curva, ed il segno del tuono acuto sul fine della stessa linea; o viceversa. Similmente facciasi dei segni dinotanti il grado della voce; ed eccone esemplari



[p. 133]

Potrebbero ancora aggiungersi altri contrassegni, qualora occorressero, mercé l'apposizione di qualche lettera alfabetica: così, per esempio,

F forte, ossia dir con forza

C calmato, ovvero dir con calma

R rinforzando per gradi,

S sminuendo per gradi,

N naturaleggiando

† termine del dire a un dato modo, qualunque dei suddetti siasi innanzi contrassegnato.

In consimil guisa farsi potrà di ogni altra avvertenza.

Badisi impertanto a non abusar mai delle quivi insegnate cifre, ed a non troppo moltiplicarle, o complicarle, perché produrrebbono imbarazzo e confusione; ma soltanto appongami le più opportune al bisogno, secondo le varie circostanze. Laonde uopo è servirsi di esse nei passi più difficili, e nelle lezioni cominciative, indi di mano in mano andarsi esentando da tai scolastici soccorsi, e procurare invece che l'applicazione delle teorie al fatto riesca facile, e pronta quanto il pensiero, mercé lo studio e l'inflessa esercitazione.

[p. 134]

## CAPITOLO SECONDO DELLE PAUSE, E DEI RESPITTI

§ 126. Venghiamo ora alle Pause, che sono LE FERMATE DA FARSI NEI DECLAMARE, CON LE ANALOGHE CADENZE, O SOSPENSIONI DI VOCE, osservabili sotto il duplice riguardo e di tuono e di tempo.

Desse, altre essendo *ideologiche*, ed altre *ritmiche*, verranno qui trattate distintamente in due Articoli; portando le dovute osservazioni ed intorno alle prime, che i Grammatici chiamano *interpunzione ortografica*, ed intorno alle ultime, che i Poeti dicono *melodia metrica*.

### ARTICOLO I. CIRCA LE PAUSE IDEOLOGICHE

§ 127. Il più comune e frequente, non men che essenziale e primario uso delle Pause, essendo quello di segnare le pose che fa la nostra mente nel comporre o separare le idee ch'enunciamo, elle servono tanto alle divisioni de' sentimenti, quanto ai respitti ove agevol ne venga prender fiato e raccoglierci; onde la propria e graziosa distribuzione del tempo e del tuono convenevole ad esse è uno degli articoli più delicati e difficili nella Declamatoria<sup>1</sup>. Or la filosofica conoscenza dell'interpunzione siccome è necessaria ad ogni scrittore, così la è pure ad ogni declamatore per bene seguire quelle pose o silenzi che si frappongono in parlando, affin di mostrare o l'interruzione, [p. 135] o in qualche maniera il compimento del favellare, o anche una tal mistura d'interrompimento e di compimento: cosa che solo potrebbe sembrar frivola agli spiriti superficiali.

<sup>1</sup> Fra un'espressione e l'altra, per i limiti e la debolezza dei sensi esterni, tanto per mezzo dell'occhio, quanto per mezzo dell'udito, corre un piccolo intervallo di tempo, e per così dire di silenzio e di riposo. Beccaria.

Da essa dipende la giusta e chiara enunciazione e percezione di un pensiero, e quando essa è mal eseguita può non solo confondere, ma anche cambiar il senso di una proposizione<sup>2</sup>.

L'interpunzione però dal canto nostro non sarà considerata se non riguardo a ciò che contribuir possa al regolamento delle pause e delle sospensioni e delle cadenze nella voce articolata, ossia nella pronunziatione. - Ciò premesso noi rivolgeremo le nostre osservazioni su dieci suoi segni, e sono: la *virgola*, il *punto-virgola*, il *mezzo punto*, il *punto*, il *punto esclamativo*, il *punto interrogativo*, i *puntini*, la *pausa enfatica*, la *parentesi*, le *virgolette*.

§ 128. La *virgola* dinota l'interrompimento minimo del discorso, facendo conoscere che questo non sia perfettamente continuato, ma esservi nell'ideale progressione qualche movimento o passaggio, quantunque piccolo: onde vuolci un tuono affatto sospensivo, ed una lievissima pausa. - Quando poi tal sospensione combinasì coll'enfasi sulla medesima parola, avviene allora ciò che dicesi *appoggiatura* di voce (§ 99).

[p. 136]

§ 129. Il *punto-virgola* denota un senso meno sospeso della semplice *virgola*; e per conseguenza richiede una pausa non tanto lieve, e minor sospensione di tuono. - Dicasi qui lo stesso che della *virgola*, circa l'*appoggiatura* di voce.

§ 130. Il *mezzo punto* (cioè l'un punto sopra l'altro) contrassegna un senso anche più compiuto del *punto-virgola*, e quasi finito: indi vi è d'uopo di una pausa maggiore, e di una minima sospensione di tuono, talché inclini alquanto alla cadenza. - Nello stile diffuso si usa il *mezzo punto* invece del *punto-virgola*, quando specialmente il periodo è stato a lungo sospeso, quasi a fine di dare un pò più di riposo alla voce, ed all'udito. Al contrario nello stile conciso e spezzato ponesi spesso il *mezzo punto* in luogo del *punto fermo*, perché le proposizioni essendo curte, sembrano meno staccate; onde richiede in tal caso una pausa marcata, ed un tuono di cadenza perfetta.

Lo stesso sia detto per conto di quel *punto scempio* non susseguito da lettera majuscola, qual egli sta non radamente uso nei classici purgati.

§ 131. Il *punto fermo* è quello che contrassegna il senso compiuto perfettamente. Ei va distinto con una finale cadenza, e con una pausa lunga più o meno, per dinotare che la proposizione è terminata (§ 99). Così, e non altrimenti, udiamo ancora avvenire nelle cadenze musicali<sup>a</sup>.

Il *punto* può essere pur termine non solo di una proposizione, o di un periodo; ma ben anche di un paragrafo, o di un capitolo: ed in tal caso richiede la massima pausa, ed una cadenza conclusiva; giacché mi pare ragionevole che se nello scrivere o nel comporre, richiedendolo la materia, si fa *punto* e poi [p. 137] tornasi da capo per servire alla facile intelligenza del lettore; con doppia ragione debba esser di ciò avvertito eziandio il difficoltoso intendimento dell'uditore.

In somma la *virgola* significa il solo interrompimento: il *punto-virgola*, un misto d'interrompimento e compimento insieme: il *mezzo punto*, compimento quanto alla sufficienza, ma non quanto al fatto: il *punto fermo*, intero compimento di proposizione: e l'incominciar da capo significa, oltre a ciò, compimento di materia. - Laonde il *punto fermo* vuole la pausa più lunga; il *mezzo punto*, più breve; il *punto-virgola*, minore assai; e la *virgola*, una pausa minima.

§ 132. Questa general regola pertanto non va esente da eccezione, giacché può ben esservi il caso che una *virgola* richieda la pausa lunga quanto quella del *punto*, ed un *punto* la pausa breve quanto della *virgola*, e via discorrendo. Ciò ordinariamente nelle *virgole* accade quando i membri de' periodi contengono cose di grave rimarco; e nei *punti*, allorché terminato un periodo, subentra

---

<sup>2</sup> Clausulas atque interpuncta verborum, animae interclusio et angustiae spiritus attulerunt. Id inventum ita suave est, ut si cui infinitus spiritus sit datus, tamen perpetuare verba nolumus. Cic. Lib: 3. *de Orat.* N. 181.

Intervalla vocem confirmant, sententias divisione concinniores reddunt, et auditori spatium cogitandi relinquunt. IDEM, 3. *ad Her.* 21.

Intorno all'origine dell'interpunzione reggasi il *Ragionamento* di Anton Maria Salvini, recitato all'Accademia della Crusca nel 1723.

E per conoscerne con ispirito filosofico, e con metodo ragionato, l'importanza e l'uso scritturale, osservarsi l'utilissimo *Saggio d'interpunzione* del nostro erudito, ed ottimo Dottore in medicina. Signor D. Angelo Altobelli.

<sup>a</sup> Queste idee si svilupperanno viemeglio, trattandosi de' periodi nel secondo Capitolo della Parte quinta: il parlarne ora ulteriormente, apporrebbe confusione.

l'altro con fuoco e celerità, per il celere e caldo procedimento delle idee o de' sentimenti che racchiude. Nondimeno ciò avvenir può per altre circostanze ancora, e non solo in questi, ma negli altri anzidetti segni d'interpunzione.

Dippiù la cadenza destinata pel punto può ben essere adoperata talvolta negli altri tre segni medesimi; mentre il punto non può mai essere accompagnato dalla sospensione che loro è dovuta, come agio avremo ad osservare negli esercizi pratici; imperciocché l'uso ed il buon criterio può meglio dirigerci, essendo lunga difficoltà il fissarne i precetti.

Esempio pei sopraddetti segni d'interpunzione.

Io non mi credo da tanto, di saper così scrivere e con tanta eleganza, che gli altri debba [p. 138] no da' miei scritti ritrarre; io reputo che questo aiuto sia per venire troppo meglio ai lettori da altre più belle scritture; ciò sono i classici Autori Toscani, i quali furono sempre e saranno maestri d'ogni eleganza: e però questi sarebbero agli studiosi da mettere in mano, quantunque io non neghi, che anche noi (chi bene lo sappia fare) scrivendo nella nostra lingua, possiamo fare all'età nostra non piccol profitto: conservandosi per questo modo l'esercizio del bello scrivere, e ne' più timidi o tardi risvegliandosi l'emulazione<sup>3</sup>.

§ 133. Il *punto esclamativo* ed il *punto interrogativo*, di cui passiamo a ragionare, sono in molti casi il nativo linguaggio del sentimento; per la qual cosa essi van soggetti a tante varietà di colorito nell'espressione vocale e mimica, quanti sono gli affetti che in noi posson destarsi di meraviglia, di mestizia, di gioja, d'ira, di paura, ecc., e quante pur sono le circostanze accessorie ch'esser possono in lor concomitanza. Infatti nella prima la loro espressione è grave, nella seconda lamentevole, nella terza vivace, nella quarta feroce, nella quinta è tremebonda. - Dunque nella loro pronunziazione convien considerare da qual passione sien prodotti, il carattere della persona che parla, a chi, ed a che sien diretti.

Allorché ve ne siano parecchi di seguito, bisogna evitare in essi la monotonia, variando la loro cadenza. Non si faccia come taluni i quali fanno consistere l'espressione vocale di questi due punti in una finale cadenza di cantilena sempre eguale; ma in tutto il corso della proposizione, sia ella esclamativa o interrogativa, dee sempre apparire, e continuamente sentirsi una cert'aria e tuono di e [p. 139] sciamazione o interrogazione; e specialmente in quelle parole che son d'ipomoclio alla proposizione medesima (§ 118). P.E.

*Oh quanto*

*Meno il silenzio mi stupìa da prima,  
Che ora i composti studiati accenti!  
Oh come mal si avvolge affetto vero  
Fra pompose parole!*

*Or chi mi giova*

*La gloria ond'io vò carico? a che gli allori  
Fra tanti rischi, e memorande angosce,  
Col sudor compri; s'io per essi ho data,  
Più sommo bene, del mio cor la pace?<sup>4</sup>.*

Inoltre l'uno e l'altro di questi punti esigono una ben dovuta pausa, più o meno lunga, secondo il senso richiede. In fine avverto che, al par di talune altre teorie, poco giovano in questa le regole senza la pratica; ma vuol essere esercizio, ed imitazione della natura, maestra generale ed infallibile in tutte le cose, quando sappiasi farne uso: con tutto ciò, avendo detto quanto riguardar può entrambi in generale, daremo pure qualche regolamento a ciascun di essi in particolare; tranne ciò che riguardar può il gesto, di cui tratterassi a suo luogo.

§ 134. Riguardo al *punto esclamativo* v'è solo ad avvertire ch'egli esige nell'inflessione vocale un alzamento ed immediato abbassamento di voce, massime nella finale cadenza, mercé cui viene a

<sup>3</sup> Ant. Cesari, *Le Grazie*, nel proem. ediz. di Verona, an. 1813, pel Ramanzini.

<sup>4</sup> Alfieri nell'*Agamen*. Att. 3, Sc. 1.

dinotarsi il sollevamento degli spiriti animali, prodotto in noi da ciò che è la causa della nostra esclamazione, ed il riposarsi quindi de' medesimi nell'ordinaria loro stazione: imperocché è osservazione costante della natura non esservi in essa movimento alcuno, per minimo ch'ei sia, senza esser seguito da [p. 140] corrispondente riposo, a causa del generale equilibrio. Or tale inflessione però non può altrimenti spiegarsi altrui, che a viva voce.

Ecco a cagion di esempio molte esclamazioni di allegrezza nell'inaspettato scontro di Aristeia col suo Megacle.

*Megacle! mia speranza!  
Ah sei pur tu? Pur ti riveggo? Oh Dio!  
Di gioja io moro, ed il mio petto appena  
Può alternare il respiro. Oh caro, oh tanto  
E sospirato, e pianto,  
E richiamato invano! Udisti alfine  
La povera Aristeia. Tornasti: e come  
Opportuno tornasti! Oh Amor pietoso!  
Oh felici martiri!  
Oh ben sparsi finor pianti e sospiri!<sup>5</sup>.*

Eccone altre di mestizia nel soliloquio di Elettra, all'anniversaria notte della morte paterna.

*Notte! funesta, atroce, orribil notte,  
Presente ognora al mio pensiero! Ogni anno,  
Oggi ha due lustri, ritornar ti veggio  
Vestita d'atre tenebre di sangue  
Eppur quel sangue, ch'espier ti debbe,  
Finor non scorre! - Oh rimembranza! Oh vista!  
Agamennon, misero padre! in queste  
Soglie svenato io ti vedea; svenato,  
E per qual mano! O notte, almen mi scorgi,  
Non vista, al sacro avello<sup>6</sup>.*

§ 135. Pel *punto interrogativo* richiedesi nella sua. cesura un'elevazione di tuono superiore alle solite cadenze finali, cioè alquanto più elevato nel fine, di quel che sia nel corso dell'intera proposizione, in modo che la voce non torni interamente a posarsi nel suo tuono fondamentale, tanto gra [p. 141] dito ai nostri orecchi, quasi aspettandolo dall'altrui risposta: ma badando insieme a non far ch'ella resti tanto in alto sospesa da formar dissonanza o cantilena, come dagl'inesperti suol farsi; giacché troppo importa, a render gradevole l'inflessione dovuta a questo punto, che la voce sia alquanto smorzata in ultimo. Anzi occorrendo talvolta render l'interrogazione più magnifica, uopo è che la voce torni assolutamente al grave nell'ultima sillaba, dopo il suo massimo innalzamento in quella accentata. - L'imitazione de' buoni declamatori molto potrebbe anche in questo caso giovare; mentre non è possibile di far appieno intenderne l'esecuzione colle semplici regole<sup>b</sup>.

Or sebbene il più comune uso dell'*interrogativo* si è quello di fare una dimanda, pure allorché abbiasi ad affermare o negare con forza alcuna cosa, naturalmente si esprime a foggia di

---

<sup>5</sup> Metast. nell'*Olimpiade*, At. 1, Sc 10.

<sup>6</sup> Alfieri nell'*Oreste*, At. 1, Sc. 1.

<sup>b</sup> Non è qui luogo analogo, come in precedente occasione abbiamo avvertito, ove conoscersi interamente le ragioni e l'essenza dell'anzidetto tuono fondamentale senza intralciar di troppo lo sviluppo graduato, che ci siam proposto, nelle nostre idee. Se il Maestro crederà opportuno darne qualche anticipata nozione, potrà egli stesso farlo verbalmente, desumendolo dal § 275 e 276 di queste Istituzioni, o da ciò che altri autoti ne han detto.



interrogazione; venendo con ciò a dimostrare maggior fidanza nella verità de' proprii detti, ed appellando in certo modo l'uditore sull'impossibilità del contrario.

Interrogazioni della fuggitiva Beroe a Sammete per far ch'egli entri a parte de' suoi timori.

*Non vedi  
che ogni camin ci serra  
L'avverso irato ciel? Che il mar, sconvolto  
Fra il contrasto de' venti,  
Mugge, biancheggia, e l'onde.*

[p. 142]

*Con le nubi confonde? Ohimé, vuoi farti  
Dell'ira degli Dei misero esempio?  
Rendimi, per pietà, rendimi al tempio<sup>7</sup>.*

Interrogazioni dell'irato Creonte nel mirare Antigone non ancor tratta al supplizio, e presso ad Argia da lui bandita.

*Che più s'indugia? Ancor di morte al campo  
Costei non giunse? - Ma che veggio? Argia  
Con lei? Che fu? Chi le accoppiò? - Di voi  
Qual mi tradisce?<sup>8</sup>.*

Interrogazioni del furibondo Oreste, andando in traccia del nemico Egisto.

*Egitto, olà; dove se' tu, codardo?  
Egisto, ove sei tu? Vieni; ti appella  
Voce di morte: ove sei tu?... Non esci?  
Ahi vil! ti ascondi? Invan; né del profondo  
Erebo il centro asil ti fìa<sup>9</sup>.*

§ 136. In fine è da rimarcarsi che talvolta avvengono degli esclamativi, quali han qualche tinta di *interrogativo*; ma più spesso ancora degl'*interrogativi*, tendenti all'esclamativo. Ciò ordinariamente suol succedere in quelle interrogazioni che esprimon la grandezza di qualche cosa, o forte sensazione di meraviglia e di stupore, oppure in quelle provenienti da un cuore traboccante di qualche passione. - In tai casi la loro espressione sia vicendevolmente mista, ma non in dose uguale; dovendo sempre aver maggioranza quella che primeggia nel senso del discorso, o che nella composizione trovasi marcata col segno convenzionale d'interpunzione.

[p. 143]

Siane d'esempio ciò che Agamennone, reduce da Troja, dice alla figlia, querelandosi della fredda odiosa accoglienza fattagli dalla consorte.

*Sì terribile or dunque a lei son io,  
Ch'entro al suo cor null'altro affetto io vaglia  
A destar che il terrore? Ove son iti  
Quei casti e veri amplessi suoi? quei dolci,  
Semplici detti?, e quelli a mille a mille,  
Segni d'amor non dubbii, onde sì grave  
M'era il partir, sì lusinghiera speme,*

<sup>7</sup> Metast. nella *Nitteti*, At. 1, Sc. 11.

<sup>8</sup> Alfieri nell'*Antigone*, At. 5, Sc. 3.

<sup>9</sup> Alfieri nell'*Oreste*, At. 5, Sc. 7.

*Si desiato, sospirato il punto  
Del ritornare? Ah! dimmi, or perche tutti,  
E in maggior copia, in lei più non li trovo?*<sup>10</sup>.

Altro esempio d'interrogazioni miste di meraviglia.

*Oh, quel che io odo?  
Tu sei pietosa, tu? tu senti al core  
Spirto alcun di pietate? Oh che vegg'io?  
Tu piangi tu? superba? Oh meraviglia?  
Che pianto è questo tuo? pianto d'amore?*<sup>11</sup>.

§ 137. I *puntini* (che altro non sono, al vedersi, se non una seguola di alcuni punti in riga) hanno due significati affatto diversi nel di loro uso; quindi taluni appellansi *aposiopesici*, ed altri *ellissici*. La sola visibile distinzione, che delle volte essi presentano all'occhio del leggitore, è che i primi soglion essere più pochi e brevi, cioè da tre a cinque; ed i secondi più numerosi e lunghi, cioè da sette a dieci, o poco più. È questa la solita norma che tiensi in essi da chi sa ben punteggiare, ma non essendo sempre costante ed uniforme in tutti gli scrittori, bisogna sovente ricorrere al buon senso per riconoscerli.

[p. 144]

I *punti aposiopesici* (così detti dalla figura Aposiopesi, che ne costituisce l'essenza) sono della somma importanza e difficoltà nella Rappresentativa. Questi per se medesimi significano altresì varie cose; perciocché ora indicano semplice interrompimento di discorso, ora un concetto sottinteso, ed ora il muto transito da un pentimento all'altro, ovvero da una ad altra idea, e cose simili: grand'arte richieggono ed intelligenza.

Impertanto avendo essi per primario scopo di denotare sospensione, reticenza, ed interruzione, egli é per questa sola parte che talune regole teorico pratiche, quali in ciascun caso li riguardano, possono in generale ridursi alle medesime per tutti. - Prima è che bisogna intrinsecamente penetrare nel senso di ciò che si declama, e soggiungere mentalmente una o più parole analoghe al sentimento che, mercé tai puntini, resta interrotto. Contemporaneamente è d'uopo che la voce secondi l'interrompimento da essi marcato, ed il muto linguaggio di azione faccia conoscere che il senso del discorso non è terminato e concluso. - A far ciò, la voce dee nelle ultime precedenti sillabe andar gradatamente dal grave all'acuto, infievolendo di suono in modo sospensivo ed interrotto; e quindi nelle prime susseguenti sillabe tornar tosto al grave, rinforzando di suono. - Riguardo al gesto ne ragioneremo a suo luogo, e precisamente nel paragrafo 172. Io lo prevengo, perché sarebbe qui utile antighuardarlo.

A dir tutto in breve, perché la declamazione nei *punti aposiopesici* sia naturale e ben fatta, uopo è che pria l'interrompimento o sospensione avvenga nel procedimento interno delle nostre idee; e tosto l'esterno vi corrisponda co' suoi movimenti e di voce e di azione.

§ 138. Ciò premesso venghiamo ora a conoscere le regole particolari, secondo i varii loro significati. - Alle volte essi sono di semplice reti [p. 145] senza, ed esprimono un sentimento che si vorrebbe o si potrebbe presequire, ma sospendesi a bella posta per dargli rilievo ed importanza maggiore; facendo sì che l'immaginazione, più viva ed estendibile di qualunque discorso, seil figuri grande più di quello che le parole esprimer lo potrebbero. In tal caso la voce dee grado a grado abbassarsi di suono, quasi prolungandosi sull'ultima parola, e terminare in tuono sospensivo.

Così P.E. in una ode di Saffo, il traduttore dopo alcune stanzine, in cui la greca Poetessa parla delle amoroze delizie passate col suo Faone, per buona morale ne tralascia una, che incomincia:

*Guardo quel luogo, e memore.....*

<sup>10</sup> Alfieri nell'*Agamen*. At. 3, Sc. 1.

<sup>11</sup> Tasso nell'*Aminta*, At. 4, Sc. 1.

Questa foggia di esprimersi è molto usata dal Manzoni ne' suoi Promessi Sposi: eccone per esempio riportati alcuni passi.

*E sopra tutto non si lasci uscir parola su di questo avviso che le abbiam dato, per suo bene; altrimenti... ehm... (Cap. I.)*

*È un affare che, se ella non ci mette la mano, può diventar serio, e portar conseguenze... (Cap. XVIII.)*

*Se ha poi paura anche ad essere difeso ed ajutato... (Cap. XXX.)*

*Levami un pò quel lume dinanzi che m'abbaglia... mi dà una noja!... (Cap. XXXIII.)*

Altre volte essi sono d'interruzione, servendo a sospendere un sentimento per far passaggio ad un altro. Richiegono allora una piccola pausa, ed una tronca modulazione di voce. - Eccone un esempio in Virgilio, allorché Nettuno rampogna i venti.

*Tanta ancor tracotanza in voi s'alletta*

[p. 146]

*Razza perversa? Voi, voi senza me,  
Nel regno mio, la terra e 'l ciel confondere,  
E far nel mare un sì gran moto osate?  
Io vi farò... Ma di mestieri è prima  
Abbonazzar quest'onde; un'altra fiata  
In altra guisa il fio mi pagherete  
Del fallir vostro.<sup>12</sup>*

§ 139. Nel genere drammatico si usano spesso i *punti aposiopetici*: I. o perché un attore sottentri con celerità a parlare nel discorso di un altro, ma già concluso, e senza interromperne il senso: II. o per far che lo interrompa non ancor concluso, né terminato nel senso: III. oppure per indicar che un di loro, o entrambi debbano far precedere il linguaggio di azione a quel della voce, e riempir con esso il vuoto che talvolta que' puntini lasciano fra due o più proposizioni. - Non è plausibile circoscrivere fra limiti angusti delle regole la spaziosità di questo triplice lor significato; ma per conoscerlo estesamente, vuolsi esser dotati di buon senso e perspicacia. - Gli esempi forse gioveran più di ogni altra teoria a sparger dei lumi sulla cognizione ed esecuzione di simili puntini: e non havvi autore donde trar se ne possono de' più belli ed esatti, che dal nostro immortale Alfieri. Ecco com'ei pone a dialogizzare Isabella e Carlo nella tragedia il *Filippo*, alla scena seconda dell'atto primo.

[p. 147]

*ISA. Prence, ch'ei t'è padre e signor, rammenti  
Sì poco?...*

*CAR. Ah! scusa involontario sfogo  
D'un cor ripieno troppo: intera aprirti  
L'alma pria d'or, mai noi potea...*

---

<sup>12</sup> Lib. I. dell'*Eneide*, traduzione di Ann. Caro.

Piacemi esibire altra versione di questo passo, fatta da Giuseppe Solari; il quale, traducendo maestrevolmente l'*Eneide*, non men che le Odi Oraziane, ha mostrato che di tal sorprendente concisione e chiarezza è capace l'Italiana favella, da eguagliar la Latina.

*Olà, lor dice,  
Ribaldi, e tal fidanzanza in voi si alletta?  
E osate or voi, senza il mio nume, o venti,  
Terra e del rovesciar, levar tai moli?  
Vivo ben' io... Ma or tranquilliam quest'onde:  
Fia poi del fallo altra la pena*

ISA. *Né aprirla*  
*Tu mai dovevi a me; né udir...*  
CAR. *T'arresta:*  
*Deh! se del mio dolore udito hai parte,*  
*Odilo tutto. A dir mi sforza...*  
ISA. *Ah! taci;*  
*Lasciami.*  
CAR. *Ahi lasso! Io tacerò; ma oh quanto*  
*A dir mi resta! Ultima speme...*  
ISA. *E quale*  
*Speme ha, che in te non sia delitto?*  
CAR. *...Speme...*  
*Che tu non m'odii.*  
ISA. *Odiar ti deggio, e il sai...*  
*Se amarmi ardisci.*  
CAR. *Odiami dunque, ecc.*

Una breve analisi sull'addotto esempio e la teoria resterà delucidata ad evidenza. - La prima proposizione d'ISABELLA *Prence ecc.*, quasi rimprovero ai precedenti lamenti di CARLO, finisce concludentemente a foggia d'interrogativo, senza veruna interruzione nel senso del discorso. Dunque ivi i punti aposiopesici denotano che CARLO subentri celeramente colla sua susseguente proposizione *Ah scusa ecc.*, la quale finisce pure in conformità della prima; ed ISABELLA deve con altrettanta celerità susseguire *Né aprirla ecc.* Indi mentre che QUESTA caldamente gli parla, QUEGLI ne interrompe non solo il discorso, ma il senso ben'anco: ISA. *Né udir...*CAR. *T'arresta ecc.* - Lo stesso dicasi di ciò che segue CAR. *A dir mi sforza...* ISA. *Ah taci.* E così del pari: CAR. *Ultima speme...* ISA. *E quale speme ecc.* - Or qui si [p. 148] osservi che CARLO, per la riprensione d'ISABELLA, si mostra pria col muto linguaggio di azione addolorato e confuso, quindi titubante ripiglia: *Speme...*; poi, imbarazzato sempre più, sospende il suo dire sinché a un di lei gesto interrogante e disdegnoso. EGLI umile ed affettuoso soggiugne: *Che tu non m'odii.* - ELLA, che non vuol dissimulare l'interno affetto suo, gli dice: *Odiar ti deggio, e il sai...*; ma scorgendo dalla muta espressione dell'infelice Carlo, esserne il cordoglio e l'ambascia giunta all'estremo nel sentirsi fulminar d'odio, e mossa dalla sua propria tenerezza per lui, si ritiene, e mitica il rigore della proposizione, ripiegando col *Se amarmi ardisci.* - Le ragioni di quest'analisi stanno nel sentimento medesimo della cosa, e da esso convien rintracciarne mai sempre le norme regolatrici. Odasi ancora altro analizzato esempio pel terzo caso, giacché egli è vero il più difficoltoso. - Nell'Agamennone, tragedia dello stesso Ayutore, alla scena prima dell'atto quarto, dopo aver EGISTO dimostrato a CLITENNESTRA l'impossibilità di ogni altro mezzo, onde appagare lor malnata brama, ella gli dimanda:

CLI. *E che mi avanza*  
*Dunque a tentar? ...*  
EGI.... - *Nulla.*  
CLI. *Or t'intendo. - Oh quale*  
*Lampo feral di orribil luce a un tratto*  
*L'ottusa mente a me rischiara.*

Apparentemente si scorge che la risposta di EGISTO essendo *nulla*, ei significherebbe nulla se preceduta non fosse da que' punti aposiopesici, e da quella pausa enfatica, della quale qui presso tratteremo. Ma donde avvien dunque che CLITENNESTRA dice di aver tutto compreso? Dall'azione di EGISTO: il quale, pria di proferir quel *nulla*, fingendosi ma [p. 149] liziosamente astratto, abbassa gli occhi sul suo pugnale, e fa come d'imbrandirlo; indi si ferma, e sogguarda

Clitennestra ad indagar qual efetto abbia fatto in lei sì terribile cenno; poi con apparente ritegno divergere la precedente muta espressione, e pronuncia con simulata confusione l'ambiguo *nulla*.

§ 140. È da notarsi inoltre la varietà, di cui son suscettibili i *punti aposiopetici*, mercé la diversità dell'affetto, o passione colla quale vanno uniti, e della quale deggion seguire esattamente l'espressione. Varietà per altro che solo serve per improntar loro un certo tuono ed aria diversa, conforme dicemmo del punto esclamativo ed interrogativo nel paragrafo 133.

*P.E.* Nella smaniosa perplessità ecco come si esprime Polinice<sup>13</sup>:

*Madre, mi squarci  
Il core... Udir tu vuoi?... Fors'è mensogna...  
Fors'anco è doppio tradimento, ... forse...  
Chi creder qui?... Vi lascio. – Addio.*

Nel dolore ecco come si esprime Megacle<sup>14</sup>.

*Che dici?...  
Sempre... Sappii... son io...  
Parlar non so... (che fiero caso è il mio!)*

E nella confusione, così parla Scitalce<sup>15</sup>:

*Io... (Che dirò!)... Se venni...  
Non sperai... mi credea... ma veggio... (Oh Dei!)*

In un misto di affetti, ira, terrore, vergogna, eccone esempio in Mirra<sup>16</sup>:

*Ohimé!... Che ardir!... Che festi?...*

[p. 150]

*Venere?... Oh Ciel! ... contro di me... Lo sdegno  
Dell'implacabil Dea... Che dico?... Ahi lasso!...  
Inorridisco... tremo...*

§ 141. La seconda classe de' *puntini* è quella degli *ellissici* (137), che taluni chiamano ellittici. Il di loro uso e significato è assai diverso dagli altri, poiché dessi denotano il tralascia mento di una o più parole, ovvero di una o più proposizioni, omesse nel riferire il testo di qualche autore (o perché non influenti all'assunto, o per amor di brevità, o per qualsivoglia cagione) in modo tale che l'omissione non nuoccia alla convessità del discorso, e non ne intercida il filo. – Quindi da noi vengon detti *punti ellissici* da Ellissi, figura più grammaticale che retorica, per la quale appunto sopprimesi qualche parte dell'orazione, ch'esser può sottintesa, senza offuscare od interrompere il senso delle altre parole.

I *punti ellissici* adunque, non avendo altro particolare rilievo, non vogliono veruna apposita modulazione o pausa vocale: onde in essi la pronunziatione dee procedere innanzi, senza fervervisi o avvertirli, tranne ciò che conviene al senso del discorso, circa l'unione o distacco della precedente colla susseguente proposizione. - Per esempio, volendo io comprovare coll'autorità del Boccaccio che la vera amicizia sa prevenire i bisogni dell'amico, ne riferisco l'opinione in questo modo:

---

<sup>13</sup> Alfieri nel *Polinice*, At. 3, Sc. 3.

<sup>14</sup> Metast. nell'*Olimpiade*, At. 1, Sc. 10.

<sup>15</sup> Metast. nella *Semiramide*, At. 1, Sc. 3.

<sup>16</sup> Alfieri nella *Mirra*, At. 2, Sc. 4.

*Santissima cosa ..... è l'amistà... .. sempre, senza priego aspettar, pronta a quello in altrui virtuosamente operare, che in se vorrebbe che fosse operato*<sup>17</sup>.

Avverto in fine che a sapere esattamente le mo [p. 151] dulazioni, e le pause convenevoli ai *puntini* in generale, sarebbe necessario udirne a viva voce i pratici insegnamenti; ma che non poco profitto ritrar si può ancora dall'esercizio, e dall'imitazione dei buoni declamatori<sup>c</sup>.

§ 142. La *Pausa enfatica*, che nell'interpunzione suol segnarsi con una lineetta orizzontale, o si fa innanzi al dir qualche cosa di particolar momento, su cui vuolsi fissare l'attenzione dell'ascoltante, o spesse volte pur si pospone; ma sempre con qualche significativa muta espressione: cioè fermarsi bisogna silenziosi un istante in qualche fissa attitudine, la quale coerentemente al senso del discorso dinoti lostare od il mulinar della mente. Quindi sospendasi per quel momento la respirazione ed il batter delle palpebre; e questa esterna apparenza esprimerà appuntino tal'interna operazione.

Siffatte pause hanno lo stesso effetto come le forti enfasi, e son soggette alle medesime regole, specialmente a quella che non sieno ripetute troppo sovente. Imperocché, siccome eccitano un'attenzione straordinaria, e per conseguenza molta aspettazione, se poi l'importanza della cosa non vi corrisponde, cagionano un senso di sdegno e di disgusto.

§ 143. Si usano pur comunemente consimili lineette allorché, introducendo diversi interlocutori a parlare o rispondere nel filo di un medesimo discorso, vuolsi con esse contrassegnare la distinzione [p. 152]

Delle loro parlate, o risposte; e ciò specialmente accade nei dialogismi. – Queste però non debbono confondersi con le prime, non avendo altro di comune fra esso loro che la sola figura nell'interpunzione, ma diversificando affatto nell'espressione declamatoria; giacché queste seconde non prescrivono altro per se stesse che un adeguato cambiamento di voce: come vedrassi al Capitolo III. della quinta Parte, parlando ivi appunto del *dialogismo* fra le altre figure rettoriche<sup>d</sup>.

Si abbia per esercizio pratico delle *pause enfatiche* il seguente sonetto di Giulio Bussi.

*Gloria. - che sei mai tu? - Per te l'audace  
Espone ai dubbii rischi il petto forte;  
Su i fogli accorcia altri l'età fugace;  
E per te bella appar la stessa morte. -*  
*Gloria, - che sei mai tu? - Con equal sorte  
Chi ti brama, e chi t' ha perde la pace:  
E acquistarti è gran pena; e all'alme accorte  
Il timor di smarrirti e più mordace. –*  
*Gloria, che sei mai tu ? - Sei dolce frode,  
Figlia di lungo affanno, un aura vana  
Che fra i sudor si cerca, e non si gode.*  
*Tra i vivi cote sei d'invidia insana,  
Tra i morti inutil suono a chi non t'ode.  
Gloria, - flagel della superbia umana.*

§ 144. Nel precedente Capitolo, e precisamente nel § 100, stabilimmo la regola che tutto ciò che nel discorso è accessorio debba esser pronunciato con tuono diverso dalla sua proposizion principale.

---

<sup>17</sup> *Decam.gior.* 10, nov. 8.

<sup>c</sup> Si consultino le tragedie del Con. Alfieri, ed ivi si avrà largo campo ad esercitarsi nella interpretazione, nella esecuzione, e nelle molteplici variazioni de' punti aposiopesici; giacché egli, in preferenza d'ogni altro autore, ha dato ad essi un significato molto estensivo; ed invero non lieve studio vi è d'uopo per ben seguirne l'idea. – Avverto nondimeno che, tranne questi ed altri buoni scrittori, v'ha de' dozzinali scrittorelli i quali, senza intendere filosoficamente l'uso ed il valore essenziale di tai punti, presumendo imitare il far dei migliori, gli adoperano alla rinfusa nelle opere loro: onde si vuole essere accorto in simili scioperii.

<sup>d</sup> Lo stesso prelodato Alfieri ha pur molto rettificato coteste pause, e può dirsi essere stato il primo a farne un uso veramente filosofico. I studiosi potranno anche consultar le di lui opere, onde prenderne esempj.

Or la parentesi appunto è uno di que' segni d'interpunzione, che potissimamente soggiace a quella re [p. 153] gola; onde fa d'uopo per questa di un total cambiamento di voce.

Regolamento pratico è di mirar ciò che segue dopo la *parentesi*, e sospender la voce in modo all'entrar della stessa, che facilmente al finire si riprendano le susseguenti parole nel tuono medesimo con cui si lasciarono le antecedenti, assumendo nel di lei corso un tuono più basso o più alto, secondo il senso ch'essa racchiude; e facendo ancor col gesto conoscere esser ella cosa estranea al fil del discorso, come a suo luogo insegnerassi. - La *parentesi* non richiede per se veruna pausa notevole, ma serba quelle solamente che le son dovute mercé gli altri segni d'interpunzione, che le sono annessi.

Si ponga in pratica tal teoria, declamando il seguente sonetto di Vittorio Alfieri, scritto in morte di un suo amico ch'era lontano.

*Il giorno l'ora ed il fatal momento  
In cui, dolce mio amico, io ti lasciava;  
E quell'estremo abbraccio, ch'io ti dava,  
(Chi l'avria detto estremo!) ognor rammento.  
Io men partia col cor pieno e contento,  
Com'uom che a riveder sua donna andava:  
Oh rie vicende di fortuna prava!  
Pria che il mese volgesse, eri già spento.  
In fra gioje d'amanti intanto ell'era  
(Quasi del nostro amor doppiasse i nodi)  
La tua santa amistà, gioia primiera. –  
Or và; di ben verace in terra godi!  
Ecco, a noi giunta è la novella fera:  
Noi ti chiamiam piangendo, e tu non ci odi.*

§ 145. Le *virgolette* (che i Francesi dicono *guillemets*) si usano nell'ortografizzare, riferendo il passo di qualche autore oppure le altrui parole.

Se ciò forma sentenza assoluta, vi vuole un tuono apposito, e staccato dal resto del discorso: al [p. 154] trimenti basta adempiere ciò che conviene ai segni d'interpunzione che vi sono annessi. - *P.E.* ecco il rammaricamento del vecchio Saul col giovane David:

*E s'anco io re non t'era, in guerrier nuovo  
Spreggio conviensi di guerrier canuto?  
Tu, magnanimo in tutto, in ciò non l'eri.  
Di te contavan d'Israel le figlie:  
«David il forte, che i suoi mille abbatte;  
Saul suoi cento.» Ah! m'offendesti, o David,  
Nel più vivo del cor. Che non dicevi?  
«Saul ne' suoi verdi anni, altro che mille,  
Le migliaja abbatteva: egli e il guerriero;  
Ei mi creò»<sup>18</sup>.*

§ 146. L'interpunzione infine non solo regola le pause e i tuoni necessarii per fare risaltar l'espressione, e per far comprendere, col modo in cui diversifica la modulazione, il vero lor significato; ma dà al dicitore il tempo di respirare senza che il senso del discorso sembri interrotto, o confuso, fuor di proposito<sup>e</sup>. - Quindi in ogni pubblico e privato parlatore il governo del fiato, come

<sup>18</sup> Alfieri nel *Saul*, At. 2. Sc. 3.

<sup>e</sup> Togliamo dai suoni gl'intervalli non avrassi più armonia. Così togliamo gl'intervalli alla nostra recita, gli toglieremo tutto l'armonico, e tosto la detta recita riuscirà aspra cruda ed acerba, da non potersi soffrire; come fra paragrafo e

cennamo al paragrafo 77, richiede moltissima cura, sicché non sia costretto a staccar le parole, che per la lor connessione dimandano di esser profferite con una sola aspirazione, e senza il minimo intervallo. Molte sentenze, per le pause ed i respitti mal fatti, sono guastate miseramente, e tutta la lor forza e bel [p. 155] lezza n'è interamente perduta. Non manchisi adunque respirare più o meno in ogni segno a' interpunzione, secondo che il valore della loro rispettiva pausa concede: e benché talora sembri aversi provigion di fiato a sufficienza, pure è meglio ch'ei sopravvanzi alla fine<sup>19</sup>.

§ 147. Se talun si formasse una maniera di dire, la quale portasse delle pause diverse da quelle del senso, ei contrarrebbe il peggior abito, che trovare si possa in un Declamatore. Il senso è quello che dee sempre regolar le pause della voce; poichè dovunque vi ha notabile sospensione di voce, l'uditore aspetta sempre qualche cosa corrispondente nel senso.

Esse formar si deggiono nei pubblici ragionamenti allo stesso modo con cui soglion farsi nei famigliari discorsi, massime quando sono più interessanti; non già secondo l'artificiosa e stentata maniera che acquistiamo in leggendo i libri, giusta la comune interpunzione. Il general modo di punteggiare è arbitrario, spesso capriccioso ed erroneo, e suggerisce nelle pause una uniformità di modulazione sommamente disgradevole<sup>20</sup>. Resti dunque stabilito l'assioma esser altra l'interpunzione scritturale, ed altra l'interpunzione vocale. È ben vero che il più delle volte combinansi e corrispondonsi, ma non può negarsi che la prima è più per servire alla vista che all'udito; mentre la seconda dee servire all'udito non solo, bensì alla mente ed al cuore.

§ 148. Epilogando il già detto, non lascio di rammentare che per rendere le pause graziose ed espressi [p. 156] ve, non solamente convien farle ai debiti luoghi, ma accompagnarle eziandio, con giusta tuono di voce nelle sospensioni e nelle cadenze, da cui assai meglio s'indica la natura di tai pause, che dalla loro durata, della quale non può mai stabilirsi esatta misura. Talvolta dunque, come abbiam detto, conviene una lieve, a grande sospensione di voce; talora richiedesi nella voce un principio di cadenza; e talor quella cadenza totale che denota la fin del periodo. - In tutti questi casi però non cesso raccomandare che debbasi prender norma dalla maniera con cui il buon senso ci guiderebbe naturalmente a parlare, qualora fossimo impegnati ad un simile discorso nella realtà della circostanza. - E ciò basti intorno, a que' dieci segni d'interpunzione sottoposti alle nostre disamine.

## ARTICOLO II. CIRCA LE PAUSE RITMICHE

§ 149. Una particolare difficoltà, nel far le pause aggiustatamente, insorge quando si hanno a leggere o recitare dei versi, i quali formano per lo più eccezione alle regole generali. La difficoltà nasce appunto dalla melodia stessa del verso, che dettando naturalmente le sue cesure, ne trascina in certo modo a delle pause, tutte sue proprie, che ci fan quasi involontariamente cantilenare. Or il combinare acconciamente queste pause con quelle del senso, in maniera da non urtare l'orecchio né offendere l'intelletto, è cosa sì delicata che non è meraviglia se trovansi così di rado de' bravi leggitori e declamatori di poesia.

Nei precedenti esercizi hassi avuto agio ad apprenderne praticamente il metodo; ma qui ordine vuole che se ne imparino tepricamente le re [p. 157] gole, senza delle quali non si saprebbe mai rendere ragione del proprio fatto.

§ 150. Due specie di pause appartengono al ritmo del verso. L'una è la pausa sul *fine* di esso; e l'altra la pausa nel *mezzo*, secondo cadono gli accenti<sup>1</sup>.

---

paragrafo, che si recita, vi dovrà essere intervallo, così fra periodo e periodo, fra membro e membro. Tutto adunque ciò che recitiamo abbia la sua alternativa di giuste proporzioni, e discreti intervalli. *Diz. dell'arte Orat.*

<sup>19</sup> Dopo ciò che ne abbiam detto nel Capitolo primo di questa Parte, ed in questo Articolo medesimo, pure ne parleremo più appositamente nel Capitolo secondo della quinta Parte, trattandosi ivi dell'economia del fiato, come cosa che molto interessa al buon andamento de' periodi.

<sup>20</sup> Blair, *Rettor. e Belle Lett.* T. 2, Lez. 8.

<sup>1</sup> L'accento se molto può nelle prose, molto più è da dire ch'ei possa nel verso, nel quale il suono e l'armonia vieppiù proprio e conveniente luogo hanno sempre, che nelle prose: tanto che puossi nel verso por gli accenti di modo ch'egli



Rispetto alla pausa *finale* nei versi rimati per ordinario le stesse rime la rendono sensibile, e in certo modo ne sforzano ad osservarla nella pronunzia. Nei versi sciolti poi, nei quali il poeta ha gran libertà di legare un verso coll'altro, e sovente senza suspension di senso, è stato quistionato se per leggerli con proprietà, debbasi avere alcun riguardo alla di loro cesura.

In teatro, ove dee sempre schivarsi l'apparenza di parlare in versi, non v'ha dubbio che quelle cadenze del verso, sia egli sciolto o sia rimato, quali non fan pausa nel senso, non debbano rendersi percettibili all'orecchio<sup>a</sup>. Per ottener ciò con facilità il grande Alfieri suggerisce l'efficace rimedio di copiarsi le parti pei rispettivi attori, com'elle fossero in prosa, e senza alcuna metrica regolarità<sup>2</sup>.

[p. 158]

Ma nelle altre occasioni mal converrebbe tanta semplicità: giacché a cosa serve la molodia poetica, o a qual fine il poeta compone in versi se nel declamarli sopprimiamo tutt'i loro numeri, e colla nostra recita li degradingamo sempre a mera prosa? - Dobbiamo adunque declamare i versi sciolti in maniera da render ognun di quelli sensibili all'orecchio; e al tempo stesso dobbiam fuggire qualunque specie di cantilena. La fine del verso, dove non v'è pausa nel senso, non dee marcarsi con quel tuono di cadenza, che si usa al finir del concetto; ma senza abbassare o elevar la voce, deve soltanto accennarsi con una leggera suspension vocale il poetico accento, talché si possa distinguere il passaggio da un verso all'altro, senza pregiudicare il sentimento.

§ 151. L'altra pausa è quella che cade *nel mezzo* del verso, e il divide per certa guisa in più parti: pausa non così grande come la finale, ma però sempre sensibile anche ad un orecchio ordinario. Quando il verso è costruito in modo che le pause degli accenti, ossia cesure, coincidono con le altre pause o divisioni del senso, il verso è facile a recitarsi; ma se accade che le parole le quali hanno una sì stretta intima connessione da non soffrire nemmeno una separazion momentanea, sien divise l'una dall'altra per via delle cesure, trovasi all'ora un certo contrasto fra il senso e il suono, che rende difficile il declamar con grazia accademica siffatti versi.

L'unica regola in tal caso si è di badar piuttosto alla pausa che chiede il senso. Il trascurare quella del verso, può render questo un pò disarmonico; ma l'effetto sarebbe assai peggiore, se all'armonia venisse sacrificato il sentimento.

Per evitare questo sconcio grandissimo di dovere spesso mancar, declamando, o alle regole del verso, od a quelle del senso; il ben'accorto ed abitua [p. 159] le poeta dovrebbe far che le pause del senso, coincidessero sovente con quelle del verso. Ma per eseguir tanto non saria forse utile essere istruito nell'arte cui trattiamo? Ed è questo appunto un altro indiretto vantaggio che da essa si ritrae.

§ 152. Ecco posto termine a quanto concerner potea nella parte Declamatoria il regolamento della voce, non solo per manifestare con proprietà, bellezza, energia, ed efficacia le interne operazioni dell'animo; ma per distinguere ancora i di lui riposi o semi-riposi ne' varii accoppiamenti o divisioni delle medesime, mercé i vocali silenzi, colle rispettive ed analoghe suspensioni, interruzioni, o cadenze; e mercé le di lei paraboliche, o semi-paraboliche inflessioni. Esaurite così tutte le regole pel primo elemento della nostra espressione, passeremo in seguito nella parte Mimica a considerare e regolare il secondo.

*N.B.* Fra gl'innumerevoli esempli dei versi e sciolti e rimati, che potrebbero darsi tanto pel declamare accademico, quanto pel teatrale, basteranno i seguenti in vario metro, onde apprendere a regolare secondo i casi la ritmica cesura, sia che o moderarsi ella debba, o sopprimersi affatto.

---

non rimane più verso, ma divien prosa, e muta in tutto la sua natura, cangiandosi di regolato in dissoluto, come sarebbe se alcun dicesse: *Voi che in rime sparse ascoltate il suono*, invece di dire come cantò il Petrarca:

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono.*

Veggasi Spadofora, *Prosodia Italiana*; la *Poetica* del Bisso; il *Rimario* del Ruscelli; Muratori nella *Perf. Poesia*; ed altri.

<sup>a</sup> L'armonia de' versi tragici italiani dee pur essere diversa da quella di tutte le altre nostre poesie, per quanto la stessa misura di verso il comporti..... In tragedia un amante parla all'amata; ma le parla, non le fa versi: dunque non le recita affetti con armonia e stile di sonetto; bensì tra il sonetto ed il discorso familiare troverà una via di mezzo, per cui l'amata che in palco lo ascolta, non rida delle sue espressioni, come fuor di natura di dialogo; né la platea che lo sta a sentire, rida del suo parlare, come triviale e di comune conversazione. Alfieri *Risp. alla Lett. del Calsabigi*.

<sup>2</sup> Veggasi il *Parere sull'arte comica*, dell'Alfieri.

*Sovra un torrente, che di rupe in rupe  
Spumando casca e rimbombando, io siedo  
Talora, e guardo: e le tante onde e tante,  
Che a perder vansi, in contemplar, le umane  
Parmi veder passar rapide vite;  
E nel mio core odo suonar tal voce:  
Perché stringersi all'uom, che sì fugace,  
Sì breve cosa è qui? Perché que' nodi  
Formar, che tosto esser dovranno infranti?  
Su quel sostegno riposar, che frale  
Sotto il braccio deluso ecco si rompe? -  
Per l'aspra della vita opaca valle*

[p. 160]

*Solo e intrepido movi, e di quel bene  
Che a te da te verrà, movi contento<sup>3</sup>.*

*Tu vedrai che virtù non paventa  
L'onda lenta del pallido Lete,  
E che indarno d'insidie segrete  
La circonda l'instabile età.*

*Che, sicura fra tanti nemici,  
Si rinforza nel duro cemento;  
Come al soffio di torbido vento  
Vasto incendio più grande si fa<sup>4</sup>.*

*Come rapida si vede  
Onda in fiume, in aria strale,  
Fugge il tempo; e mai non riede  
Per le vie che già passò:*

*E a chi perde il buon momento  
Che gli offerse il tempo amico,  
È gastigo il pentimento  
Che, fuggendo, ei gli lasciò<sup>5</sup>.*

[p. 161]

*Sai che piegar si vede  
Il docile arboscello,  
Che vince, allor che cede,  
De' turbini il furor:*

*Ma quercia, che ostinata  
Sfida ogni vento a guerra,  
Trofeo si vede a terra  
Dell'austro vincitor<sup>6</sup>.*

---

<sup>3</sup> Ipp. Pindemonte nell'*Epist. ad Aur. Bertola*.

<sup>4</sup> Metastasio nel *Tempio dell'Eternità*.

<sup>5</sup> Metast. nell'*Alcide al Birio*, Sc. 9.

<sup>6</sup> Metast. nel *Trionfo di Clelia*, At. 1. Sc. 8

*Sembra gentile  
Nel verno un fiore,  
Che in sen d'aprile  
Si disprezzò.*

*Fra l'ombra è bella  
L'istessa stella,  
Che in faccia al sole  
Non si mirò<sup>7</sup>.*

[p. 162]

### PARTE III. CONCERNENTE LA SOLA MIMICA

#### CAPITOLO PRIMO

#### PROLEGOMENI SUL METODO DA OSSERVARSI NELLO STUDIO DELLA MIMICA, E SU I PREGI SUOI PARTICOLARI, E SULL'ESSENZA SUA PROPRIA

§ 153. Vastissimo è il campo della Mimica, troppo ristretti sono all'incontro i confini delle nostre Istituzioni per poterne trattar come all'ampiezza sua converrebbero: resti dunque ai dotti Commentatori, ed a' Glossografi l'esporga minutamente in tutte le sue parti, e nelle sue varianti applicazioni. Imperciocché avendo ella in oggi aperto ai filosofi l'immenso tesoro della sublime sua scienza, ed avendo essi posta mano a rivendicarla dall'ingiurie dell'ignoranza, già s'incamina a gran passo verso la sua utile perfezione. Ella non è più, fra le insipidezze de' Mimi e le oscenità degli Istrioni, il vile appannaggio dell'empirismo, ma lo studio più onorevole fra le gare de' Sapienti<sup>a</sup>.

In grazia pertanto dei progressi del secolo, varii autori moderni, e italiani e stranieri, qual sotto un rapporto, qual sotto l'altro, chi più chi meno diffusamente han trattato exprofesso della medesima; tutti tendenti ad isviluppar con [p. 163] profonda analisi, e ad insegnar con ampio metodo l'arte, della muta ed energica espressione del gesto. - Son dessi quindi che consultarsi deggiono indispensabilmente, e con ogni studio e deligenza esaminarsi, per potere in essa a buona meta pervenire<sup>b</sup>.

Nostro scopo essendo sol quello ch'esser debbe di ogni elementare ammaestramento, di delinear cioè le prime tracce, e prescriber le basi generali relativamente alla Rappresentativa, ne tratteremo in una maniera puramente iniziativa, gittandone bensì de' molti prolifici e necessari semi; quali, come dicemmo, deggion poi esser fecondati dallo studio de' classici in questa materia, dalle accurate osservazioni su i buoni professori di essa, e su i capolavori della pittura e della scultura, e finalmente dalla costante imitazione della semplici e bella natura, osservabile quotidianamente negli esseri viventi.

§ 154. Della tanto vantata Mimica degli antichi nulla in fatto di teorie è a noi pervenuto, tranne quelle poche norme cennate dai retori latini, tra quali M. F. Quintiliano è il solo che più ne dica nelle sue istituzioni. Sappiamo però dagli storici essere ella giunta a tale eccellenza presso i Romani, che attestasi esservi stata una famosa gara tra Cicerone e Roscio; cioè se il primo fosse

---

<sup>7</sup> Metast. nell'*Asilo di Amore*.

<sup>a</sup> La parola Mimica vien dalla greca *mimesis*, che significa imitazione; indi *mimetes*, imitatore; e Pantomima, da *pantotos-mimesis*, cioè totale imitazione.

<sup>b</sup> Il maggior fra gli autori che trattato abbian filosoficamente quest'arte, e con sistema universalmente utile ad ogni pubblico o privato dicitore, è il ch. G. G. Engel nelle sue *Lettere intorno alla Mimica*, tradotte elegantissimamente dall'illustre G. Rasori.

Di molta utilità ancora esser potrebbe *L'arte de' cenni* di Gio. Bonifacio.

Né punto è da trascurarsi la dotta opera del nostro erudito Archeologo, Can. Andrea De Iorio, data di recente alla luce, intitolata *La Mimica degli antichi investigata nel gestire Napolitano*, potendo ella servire anche come dizionario mimico.

Questi ed altri Autori, che non mancherò in seguito citare nei sconvenevoli luoghi, daranno larga messe agli studiosi.

capace [p. 164] d'esprimere una data proposizione con maggior varietà di frasi, o il secondo con maggior varietà di gesti intelligibili e significati; e che fu Roscio il vincitore<sup>1</sup>.

In Grecia poi eranvi con gran decoro erette le scuole di Chironomia, e la repubblica Ateniese aveva assegnati de' ricchi stipendii ai Chironomisti, maestri del gestire.

A detta del prelodato Fabio, le regole mimiche nacquero fin dai tempi eroici: indi elle furono celebrate dall'austero Socrate, e tenute in pregio dai più grandi uomini della dotta antichità, anzi il gran Platone le annoverò fra le virtù civili<sup>2</sup>. - La Chironomia inoltre serviva pur grandemente per uso del computare, così nel commercio, come nel Foro<sup>c</sup>.

155. Quanto gli antichi fossero scrupolosi intorno [p. 165] al bel modo di gestire, dimostrollo il re Clistere, ricusando dare in isposa sua figlia ad Ippoclite per esser questi alquanto increbbevole nel gesto<sup>3</sup>. Indi S. Ambrogio negò assolutamente di ammetter nel clero una persona, benché di lui conoscente, a motivo di avere un gesteggiare assai sconvenevole, dicendo che la disposizione dell'animo si conosce dai moti del corpo<sup>4</sup>. E la sacra Scrittura infallibilmente conchiude che l'esterior dell'uomo, il suo riso, ed il suo andamento ne appalesano l'interno<sup>5</sup>. Tutto insomma comprova quanto sia apprezzabile il procurarsi un convenevole modo nelle proprie azioni o gesti, togliendo od emendando quelle a cui si fosse sconvenevolmente abituato<sup>6</sup>. Infatti tale è la nostra comun prevenzione che giudichiamo degli uomini più o meno favorevolmente, secondo l'impressione che il loro solo esteriore ci reca al primo colpo d'occhio: in guisa che noi decidiamo sempre di altrui dalla maniera colla quale [p. 166] ei ci si presenta anche in una privata conversazione<sup>7</sup>.

§ 156. Dopo tal preambolo possiam definire il linguaggio d'azione, e ciò che nel rappresentare dicesi gesto, essere UNA MUTA ESPRESSIONE DELLE IDEE E DEI SENTIMENTI, PRODOTTA DAI MOTI ESTERNI DELLE MEMBRA<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup> Narra Luciano che Demetrio filosofo Cinico, sprezzatore ostinato dell'arte pantomimica, non reputandola suscettibile a poter tutto esprimere co' gesti, fu invitato da un celebre Pantomimo de' suoi tempi, onde si ricredesse di tal fallace opinione, ad essere spettatore di una muta rappresentazione che avea per argomento la *Rete di Vulcano*. Aderì il filosofo, e l'attore espresse sì bene il fatto colla sola gesticolazione, che quegli esclamò: «Audio, o homo, quae facis, neque video tantum; videris enim mihi ipsis manibus loqui.»

<sup>2</sup> Veggasi M. F. Quintil. *Instit.* lib. 1, cap. 18; e lib. 11, cap. 31: come pure Platone, lib. 7, *de Leg.*

<sup>c</sup> Il celebre Ab. Vincenzo Requeno nella sua erudita Opera, intitolata *Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani*; dopo aver ei dimostrato l'arte mimica essere di un'antichità remotissima, poggiandosi sull'autorità del Ven. Beda (cioè nel di costui trattato *De computatione*, e nell'altro *De loquela per gestum digitorum*); e facendosi scudo di molti antichi storici, e di autori sacri e profani, non che sulla testimonianza di varie peregrine erudizioni; asserisce che tutto il mirabile di quest'arte appo i Greci ed i Latini consisteva nell'esservi presso di loro taluni gesti convenzionali fatti con le dita delle mani, i quali o denotavano numeri da servire pel computo, o significavano lettere per comporre le varie parole del discorso: e che per tal modo venivano essi a formare una specie di muto linguaggio. Questo dotto Autore descrive in detta sua opera tutte le moltiformi azioni delle mani, che servivano per dinotare i numeri, o le lettere dell'alfabeto; ed insiste ragionevolmente perché nelle moderne pantomime si riproduca tale usanza.

<sup>3</sup> Dinouart, *Eloq. da Cor.* chap. 2.

<sup>4</sup> S. Ambr. lib. 1 *de Offic.* cap. 18.

<sup>5</sup> V *Ecclesiastico*, cap. 19, ver. 26, e 27.

<sup>6</sup> Il Parini, famoso letterato italiano del secolo decimottavo, conobbe questa verità, e con garbato artificio corresse in se medesimo la rimarchevole sconcezza di sua infermità. Ecco ciò che ne riferisce Francesco Reina nella vita del suddetto grand'uomo. «A ventun'anno soffrì egli una violenta stiracchiatura di muscoli, ed una maggiore debolezza; perloché gambe cosce e braccia cominciavangli a mancare di alimento, ed estenuarsi, ed a perdere la nettezza e la forza sì necessarie agli uffizii loro. Credevasi da principio che il suo andare lento e grave fosse una filosofica caricatura; ma presto si conobbe proceder ciò da malattia, la quale crebbe in guisa da togliergli il libero uso delle sue membra. Egli è però d'avvertire che tanta era in lui la dignità e maestria del portamento, del porgere, e dello stampar l'orma, che ogni gentile persona era obbligata alla meraviglia veggendo il suo difetto. Infatti recatosi in Milano l'imperatore Leopoldo II. si avvenne nel Parini, ed osservò fisso questo sciancato che maestosamente zoppicava, e per meraviglia ne dimandò ad uno del corteggio. Quindi ordinò che si aumentasse lo stipendio alle letterarie fatiche di un Uomo sì celebre.»

<sup>7</sup> Per tali e tanti riguardi è che lo stesso Ippocrate vuol che non s'ignorino i pregi di una bella gesticolazione. Veggasi l'ultimo periodo della nota (b) al § 7.

<sup>8</sup> Il Righini definisce il gesto: «una elegante composizione di tutto il corpo conformata ingegnosamente alle cose da dirsi». *La Rappres.* Cap. 28.

In seguito di questa definizione si scorge che il linguaggio di azione, essendo apparentemente connaturale a molte specie di animali, lo è singolarmente all'uomo; poiché l'universale Creatore avendolo destinato per la vita sociale<sup>9</sup>, oltre al dargli l'aiuto della loquela per iscoprire le sue intenzioni, volle imprimergli sovra la fronte, negli occhi, e quasi in tutto l'esterno le immagini de' suoi pensieri<sup>10</sup>.

È dunque cosa certa che il corpo si altera e si cambia quando l'anima si commove, non facendo ella quasi alcun'azione senza imprimergliene i segni; e non mancando esso di palesar mercé de' suoi muscoli locomotori tutte le di lei circostanze, anche di riposo e di calma<sup>11</sup>.

[p. 167]

§ 157. Quindi sembra che il linguaggio di azione sia il primo elemento dell'espressione in natura, e la parola non sia fatta che in ausilio del medesimo: onde Grozio, Hobbes, Puffendorffio, e con essi il Vico, suppone che i primi uomini, privi affatto d'ogni favella (secondo la loro ipotesi) dovettero come mutoli spiegarsi con gesti, e con corpi che avessero naturali rapporti colle idee che volevano essi significare<sup>12</sup>.

Non rechi meraviglia pertanto l'aver io serbato un ordine opposto, avendo trattato pria della voce e poi del gesto; giacché (senza mentovare altre ragioni) l'incivilito costume degli uomini, i quali oggi servonsi della parola come principal mezzo alla manifestazione delle loro idee e delle loro sensazioni, così per ragion di metodo e non altrimenti richiedeva<sup>13</sup>.

*N.B.* Intanto per incominciare qualche pratico esercizio emendativo, innanzi di accingersi a nuove esemplificazioni, si declamino le antecedenti; ingegnandosi ad accoppiarvi ora l'azione come meglio detta natura, onde correggerne i difetti. Seguentemente poi facciasi lo stesso in linea positiva, adoperando quegli esempi in ispecie che più corrispondono alle teorie mimiche, sviluppate: correlativamente alle teorie declamatorie. Quest'avvertenza si abbia per ripetuta in tutti i seguenti capitoli, ogni qual volta mancasse in loro un esempio per l'applicazione delle regole al fatto.

[p. 168]

## CAPITOLO II. DISTINZIONI, E NORME GENERALI INTORNO ALL'AZIONE

§ 158. Da quanto abbiam detto nel precedente Capitolo rilevasi che il gesto è per l'uomo come una seconda favella, che nel silenzio stesso palesa i di lui sentimenti, fa intendere i suoi pensieri, e parla un linguaggio universale, conosciuto ed inteso da tutte le nazioni<sup>1</sup>.

---

<sup>9</sup> Opinione enunciata tra gli altri dal nostro immortal Filangieri (*Scien. della Legisl.* T. 1.), e confermata dal fatto.

<sup>10</sup> L'action est à la vérité le signe le plus caractéristique, et plus physionomiste de la pensée, du jugement, et de la volonté de celui qui agit. *Connois. de l'hom. mor. par celle de l'hom. phys.* Par. 1. Chap. 6, § 7.

Veggasi sul proposito De la Chambre, Cabanis, Lavater, Della Porta, ed altri fisiologi, e fisionomi.

<sup>11</sup> D'ogni pianta palesa l'aspetto  
Il difetto, che il tronco nasconde,  
Per le fronde, dal frutto, e dal fior  
Tal d'un'alma l'affanno sepolto  
Si travede in un riso fallace,  
Che la pace mal finge nel volto  
Chi si sente la guerra nel sen. - Metast.

<sup>12</sup> Veggasi Gio. Bat. Vico nella *Scienza nuova* (cap. 3, art. 1, e 22), e le fantastiche opinioni di Ugone Grozio che dice i primi uomini fossero semplicioni e deboli, di Tommaso Hobbes che gli vuole licenziosi e violenti, e di Samuele Puffendorffio che gli fa destituiti d'ogni cura od ajuto divino; ma veggasi la real verità nella *Genesi*, al cap. 2, ver. 19, e seg.

<sup>13</sup> Quantunque l'organo della voce sia quello che ci offre maggiori risorse per esprimere le nostre idee, e per comunicare coi nostri simili; comechè l'udito sia il senso al quale dobbiamo indirizzarci per produrre in essi delle impressioni variate distinte e durevoli, tuttavia c'indirizziamo ancora al loro tatto e alla loro vista allorché vogliamo commovergli fortemente, spiegando energicamente i nostri desiderii. Richerand, *Nuo. Elem. di Fisiol.* T. 2, Cap. 8.

<sup>1</sup> I movimenti degli occhi, delle sopracciglia, delle palpebre, delle labbra, ed in generale di tutte le parti del viso, quelli delle arti superiori, e del tronco stesso, servono ad esprimere le nostre passioni in quella guisa che le nostre idee, e

È nondimeno costante osservazione dei viaggiatori filosofi, che alcuni popoli, anche nel conversare comune, animan le loro parole con maggior affluenza di gesti, che altri. Il clima al certo in ciò molto contribuisce, ond'è che veggonsi gli abitatori de' paesi freddi gestir meno che dei caldi; e così gl'Inglese e i Tedeschi, men de' Francesi e degli Italiani; ma fra quanti io ne abbia visti, non ne ho trovato in Europa che sieno più affluenti e più vivaci dei Siciliani. - Tal varietà osservasi benanco nei diversi temperamenti degli uomini, nelle diverse età, condizioni, educazioni, ecc. Il Mimico dee non perder di mira giammai tutte queste considerazioni (§ 53., e seg.).

Però non vi ha nazione, e non vi ha persona tanto flemmatica, la quale non accompagni le sue parole con qualche azione o gesto, ogni volta che alcuna cosa vivamente le stia a cuore. Egli è dunque in un pubblico dicitore cosa fuor del naturale, e incompatibile [p. 169] colla premura che mostrar deve, massime in ogni affare interessante, il rimanersi immobile, pronunziando le parole senza alcuna espressione di sentimento, ed energia di gesto. E poi da questa vituperevole immobilità, qual discapito non saria per derivarne a qualunque recitato componimento?<sup>2</sup>.

§ 159. La regola fondamentale rispetto all'azione è quasi quella stessa che abbiam data riguardo alla locuzione. Si osservi la gran maestra Natura, si ponga mente agli sguardi, ai gesti, ai movimenti tutti di quelle persone, nelle quali le idee e gli affetti si palesano più vantaggiosamente nel comun favellare, senza il contrasto di veruno artificio, e queste prendansi per modello. I Selvaggi sarebbero a tal'uopo i migliori campioni, o per lo meno coloro che più lungi vivono dalle incivilite città, e dall'affettato galateo<sup>3</sup>. Coll'avvertenza però che alcuni di tai movimenti sono comuni ad o [p. 170]gni classe d'uomini; altri poi son particolari a ciascuna classe, od a ciascuno individuo.

Il Rappresentatore adunque dee primieramente saper trascegliere ed usare quelle maniere che gli sien più connaturali e convenevoli, perciocché è qui lo stesso come de' tuoni e de' gradi della voce. - Secondariamente dee saper incivilire all'uopo quelle azioni che, fatte dalla incolta natura, sembrano alquanto rozze e triviali, dando egli ad esse un'aria di dignità e gentilezza, e moderandone l'esuberanza nella quale par che ordinariamente trascenda la natural'espressione degli uomini lasciata in sua balia, ritenendone i soli tratti radicali. Que' gesti pertanto che in lei veggonsi fortemente e soverchiamente marcati, basterà esser da noi cennati appena con mimica simmetria per ottenerne l'intento bramato. - Far debbesi in tal incontro come l'avveduto giardiniere, il quale va acconciando o recidendo i rami o i virgulti che, crescendo spontanei e liberi, guasterebbero la simmetrica ritondata forma di quegli alberi destinati all'adornamento di una deliziosa e magnifica villa.

§ 160. Quindi il buon Mimico non credasi egli di formare in pubblico un congegno di gesti e di azioni (comunque bello ed aggradevole parer gli possa), il quale non corrisponda alla maniera che naturalmente usa in privato. I suoi gesti e i suoi movimenti, purché non isgarbati, debbono tutti portar quel genere d'espressione che la natura gli detta: altrimenti è impossibile per qualunque studio di toglier loro l'apparenza d'affettazione e di sforzo; apparenza pregiudizievole che dee

---

suppliscono alla lingua convenzionale; ma questi segni naturali la tradiscono sovente, dicendo il contrario di ciò che essa esprime. Magendie *Nuo. Elem. di Fisiol.* T. 2, cap. 8.

<sup>2</sup> Dirsi potrebbe di loro «nihil est in imagine vivum». Ovid. *Metamor.* Lib. 5.

<sup>3</sup> Che ciò sia, basta porre ad esame i loro gesti, e per molti che potrei citarne, eccone solo uno. Gli Arabi, volendo esprimere una certa approvazione alle cose che giudicano meritarla per la loro eccellenza, chiudono fortemente il pugno, tenendo alzato il solo pollice; ed in questa posizione alzano ed abbassano in un tratto la mano a direzione della spalla, tenendo le dita chiuse rivolte verso il petto. - Or quale analogia aver può mai questo gesto coll'idea che essi vi annestano? Una breve analisi farà vederla chiara e distinta. Quel forte far pugno della mano indicar può primieramente l'opinione di possanza e valentia, dall'anima concepita rispetto a tal cosa. Il pollice elevato, e sovrastante sugli altri diti chiusi e stretti, mostrar vuol forse l'eccellenza, il primato, il valor sorpassante dato alla cosa medesima su tutte le altre. L'alzare ed abbassar di mano sì atteggiata dalla spalla al petto, quasi volente poggiarsi sul cuore, vorrebbe denotar egli altro se non che da davvero la cosa è tale, e che '1 giudizio parta dalla mente d'accordo col cuore? 'Ecco qual sembra essere il fine dell'anima nel promuovere questa esterna muta espressione del corpo.

Le dotte riflessioni del Vico riguardo alle lingue, comprovano le nostre riguardo ai gesti. «La povertà dei parlari, ei dice, fa naturalmente gli uomini sublimi nell'espressione, gravi nel concepire, acuti nel comprendere molto in breve.» G. B. Vico, nella *Scienza nuova*, cap: 3, art. 1.

sempre del tutto bandirsi. Dev'egli pertanto mostrare che tutti i suoi atteggiamenti derivino dalla natura stessa delle cose che enuncia, e dal suo interno sentire non mai dalla sua arte e dal suo studio. Quantunque però la natura dev'essere la base [p. 171] di ogni azione o gesto, non dissimulo che si debba dar luogo anche allo studio ed all'arte. Imperciocché molte persone hanno naturalmente mal garbo e scipidezza negl'insignificanti loro movimenti, e questi difetti, in parte almeno, si posson correggere collo studio. - A tal fine alcuni istitutori han suggerito di esercitarsi innanzi ad uno specchio, dove ognuno può vedere e giudicare i suoi gesti. Ma io dubito che veruno, senza la scorta delle regole, sia per essere in ciò buon giudice di se medesimo, e temo che potrebbesi gesticolar lungamente innanzi allo specchio, senza correggere alcuno de' propri difetti.

Non perciò convien trascurare alcun mezzo onde emendare possibilmente ogni vizio che si fosse sortito dalla natura, o preso dall'abitudine in qualsivoglia azione; procurando toglierlo con ostinato studio ed assiduo esercizio, a forza di replicati atti contrarii.

§ 161. Deggio altresì avvertire che la Scherma, e la Danza son molto giovevoli ad acquistare una bella compostezza di persona, una buona flessibilità nelle membra, ed una certa grazia in tutti i moti della corporatura. Quello però che giova sopra ogni altra cosa in tal rincontro è una qualche conoscenza dell'arte del disegno. Egli è per essa che possiam meglio ottenere una certa proporzione e simetria nel gestire, ed esser meno soggetti, ad errare nell'atteggiarsi<sup>4</sup>.

§ 162. Or noi per proceder con metodo analitico in queste nostre istituzioni, incominciamo dal rintracciare i principii da cui l'azione mimica originalmente deriva. - Distinguiamo a tal'uopo la posizione dalla mozione delle membra, ed osserveremo che tutto il corredo delle mimiche espressioni, da questi due elementi ha forma e valore. Imperciocché ogni minima diversità che l'uno de' due aggiunga [p. 172] all'altro, o l'altro all'uno, ovvero vicendevolmente susseguentisi l'un l'altro, essi van cangiando scambievolmente fra loro i particolari significati del muto linguaggio d'azione. Infatti la stessa *posizione* di uno o più membri del nostro corpo differentemente mossi, o l'istessa *mozione* con differente positura, formar può un significato parzialmente o totalmente diverso. P.E. Se distendo semplicemente la mano di taglio verso alcuno, io altro non fo che indicarlo: ma se a questa posizione di mano aggiungo un piccolo movimento perpendicolare, eccone cangiato totalmente il significato, io lo minaccio. - Or abbisi pur la mia mano la stessa mozione, ma siane invece cambiata la posizione, come per esempio sia piatta e rovescia; così esprimerei al certo una cosa affatto diversa: cioè, va adagio, aspetta, calmati, ecc.

Indi le differenze della mia espressione potrebbero esser anche parziali, sì nell'uno che nell'altro esempio, qualora io in vece di un solo individuo ne indicassi due, rivolgendo l'azione ad entrambi; ovvero aggiugnessi alla medesima azione più o men di vigore, di celerità, o di posatezza, secondo la qualità o quantità del mio interno sentimento.

§ 163. Da questa dimostrativa analisi ne sorge l'altra, che guidaci a riflettere come da tali principii risulterà ne può od una seguela di movimenti nelle varie membra del corpo, ovvero una sola mossa temporalmente permanevole ne' loro muscoli loco-motori. - Nel primo caso si hanno dei *gesti*, nel secondo delle *attitudini*. In altri termini, i primi dirsi potrebbero transitorie attitudini; e nomarsi le altre, gesti stazionarii.

Ciò premesso ben si rileva che l'*attitudine* segue equabilmente le leggi del *gesto*, né v'abbisognan per essa de' canoni separati.

§ 164. Amendue dunque possono nascere da differenti membra del corpo, e queste separatamente od unitamente esprimere tanto una sola idea o sentimen [p. 173] to dell'anima, quanto le sue medesime varianze. P.E. Inarcare i cigli indica meraviglia, vi unisco un allargar di mani, e rendo la stessa espressione più viva; ma cresce ella a dismisura se vi aggiungo la bocca semiaperta; e più ancora se inalzo la testa, e tiro indietro il tronco: nondimeno ciascuna di queste azioni sarebbe atta di per se ad esprimere cotal'affetto.

Abbiansi pertanto come differenze mimiche, tanto quelle che risulterà possono dall'unione dei gesti delle varie membra del corpo, adoperandoli secondo la qualità e quantità dell'idea o sentimento che

---

<sup>4</sup> Quello che Filostrato dice convenirsi ai pittori acciocché possano riuscire eccellenti nella loro arte, lo stesso con più ragione dee convenire ad un Mimico.

vuolsi comunicare, e dell'impressione che vuolsene trasmettere altrui; quanto quelle significate partitamente dalle singole membra: poich , ripeto, elle considerarsi possono o come agenti isolate, o collegate tra loro ad esprimere una data idea, un dato sentimento in sua piena esattezza, o nelle sue proporzioni differenziali.

§ 165. Quindi avviene che la Mimica ha pur ella i suoi superlativi, i suoi diminutivi, i suoi positivi, e i suoi sinomini. Laonde in quante diverse maniere pu  modularsi la voce, in altrettante pu  e dee modificarsi l'azione<sup>5</sup>.

Perci  d'uopo   conoscere quanto esprimano i gesti l'un dall'altro indipendentemente, come variarli, quando ripeterli; e prevalersi delle loro parziali differenze, e della loro quasi direi *sinonimia*.

A cagion di esempio: indicare un luogo, una persona, una cosa, far si pu  o rivolgendovi gli occhi, o accennandola col capo, o additandola col pollice, o coll'indice, o con tutta la mano distesa. Ecco cinque gesti sinonimi; ai quali talora aggiunger se ne potrebbero degli altri, come saria la punta d'un piede, il muover d'un gomito, ecc.

[p. 174]

Ben inteso che tai gesti intendiamo proporli quali esser potrebbero in natura, non perch  debbano tutti aver luogo eguale in una o gentile o dignitosa azione. - Asseriamo bens  con certa e generale evidenza che nulla v'ha di pi  improprio e noioso, quanto la uniformit  o *monotonia* dell'atteggiamento<sup>6</sup>.

§ 166. Di qui nasce ancora quello che dirsi potrebbe *colorito mimico*, il quale consiste nel rinforzare o illanguidire, nell'accelerare o rallentare, nell'ingrandire od impicciolire pi  o meno il gesto; nel caratterizzarlo in somma secondo il significato delle parole, ed il senso del discorso, vale a dire a norma degli affetti e delle idee da esprimersi.

Pochissimo per  resta a dire intorno al medesimo, dopo il gi  detto del colorito vocale nella seconda Parte, Cap. I. Art. III. Sez. II.; bastando ora applicare a questo le teorie di quello, sol che se ne cangino i rapporti diretti o indiretti colle nostre sensazioni. Perciocch  noi considerammo quello come musica, operante sull'organo dell'udito merc  i tuoni, ed avente suo diretto rapporto nel suono e nel tempo: or consideriamo questo come pittura, operante sull'organo della vista merc  i moti, ed avente suo rapporto diretto nel tempo e nello spazio. - Con tal prevenzione riscontrisi la Sezione citata, e facciasene qui analoga variata allusione.

§ 167. Conosciuti gli elementi dell'azione, e le sue differenze, bisogna distinguere tutti i gesti in due classi; cio  in *artificiali* o eseugetici, ed in *connaturali* o ingeniti, che, secondo G. G. Engel, for [p. 175] mano la duplice serie di contraffacenti, ed esprimenti. - I primi dipendono dalla sola mente, ossia dal talento dell'uomo per idicare o imitar qualche cosa; ed i secondi dall'istinto che ha il corpo di secondare in certe occasioni ed adattarsi ai diversi stati e moti dell'anima; equilibrando all'interna sensazione l'esterna espressione; donde in altrui viene a prodursi una equivalente impressione.

Nella connaturale azione per  sonovi dei tratti volontarii; che dir si possono propriamente gesti; ed altri involontarii; che nomar si dovrebbero caratteri: Que' tratti che l'anima promove ella con volont  e cognizione assoluta e distinta per ottenere lo scopo che proponsi in ciascun .suo sentimento, diciamo essere *volontarii*: quelli i quali sopravvivono per pura organizzazione senza ch'ella abbia diretta intenzione di eseguirli; nomiamo *involontarii*. Imperocch  fra l'espressioni degli affetti, come dice De la Chambre, sonovi delle azioni corporee che succedono senza che l'anima abbia disegno di farle e bench  non totalmente contro la di lei intenzione, nullamanco non   dessa che siane l'immediata causa; ma bens  avvengono per una certa necessit  fisica in

---

<sup>5</sup> Ad easdem partes in quibus vox est distributa, motus quoque corporia videtur ratio esse accomodata. Cic. Lib. 3, *ad Heren.* 15.

<sup>6</sup> Si la nature dimade des peintres et des sculpteurs, qu'ils mittent de la symétrie dans les parties des leurs figures; elle veut, au contraire, qu'ils mettent des contrastes dans les attitudes. Un pied vang  comme un autre, un membre qui va comme un autre sont insupportables..... Mais il est souvent arrivé que la variété que l'on a cherch    mettre par le moyen des contrastes, rst devenue une sym trie, et une viceuse uniformit . Montesquieu, *Ess. sur le Gout*, § 8.



conseguenza dei moti che l'anima stessa eccita al di dentro. - Così a cagion di esempio; non si può dir con ragione ch'ella proponga nella collera d'alterare la respirazione e la pronunzia, d'infiammare il voltò; e di render gli occhi scintillanti; questi sono effetti necessari che vengono in conseguenza dell'agitazione degli spiriti, che impetuosamente gettansi nelle parti esteriori. Quindi è che tali e simili tratti sono piuttosto *caratteri*, anzi che *gesti*; perché provenienti dall'azione dei vasi sanguigni, e non dei muscoli loco-motori. Ma avendo riguardo alla richiesta esattezza nell'espression delle passioni, non v'ha dubbio che dessi ancora forman parte dell'espressione medesima, per cui la Mimica prender li deve in [p. 176] considerazione al pari degli altri; benché non possane apprestare i mezzi produttori, senza il soccorso dell'entusiasmo di cui tratteremo a suo luogo. - Da tutto ciò si deduce esser impossibile di ben esprimere rappresentativamente gli affetti senza sentirli almen coll'immaginazione, ond'abbiano il magnetico potere di promover gli altrui. Fortunato adunque colui che sa e può esprimerli non solo coi gesti, ma co' caratteri ancora che loro convengono! ei sarà l'attore privilegiato in natura, la cui fama si ergerà gloriosa su quella degli altri.

§ 168. Dopo la duplice general classificazione dei gesti fatta nel paragrafo precedente, giova in questo far di essi una più special distinzione; e siccome vien suggerita dall'insigne Melchiorre Gioja, rendo epilogate le di lui parole.

Divide egli i gesti in *indicatori*, *imitatori*, *espressivi*, e *simbolici*; ragionando così: Si suppongano due selvaggi che s'incontrano per la prima volta. Il primo sentimento che si svolgerà nel loro animo sarà la sorpresa, sempre figlia della novità. Alla sorpresa deve succedere in ciascuno la persuasione di vedere un essere interamente simile a lui, essendo simili le forme e i moti esteriori. I sentimenti da comunicarsi o riguardano oggetti esterni presenti, o lontani, ovvero riguardano gl'interni sensi dell'animo. - Allorché l'oggetto è presente, gli occhi diretti verso di esso, il dito che lo accenna, la bacchetta che lo tocca, il corpo che si spinge verso di lui, o se ne allontana, formano tutto il dizionario della lingua: questi segni possono essere chiamati *indicatori*. - Allorché si tratta d'oggetti lontani, oppure di azioni fatte o da farsi, il selvaggio n'esprime cogli atteggiamenti delle mani, delle braccia, della testa, ecc. le forme più rimarcabili, oppure le azioni medesime: e questi segni possono esser detti *imitatori*. - Allorché si tratta di esprimere i proprii bisogni, e le affezioni che non si mostrano ai sen [p. 177] sì, egli fa o ripete quelle attitudini del corpo che naturalmente le accompagnano: son questi i veri segni *espressivi*. - Dopo i segni esterni che accompagnano gli affetti, il selvaggio, a guisa de' sordi-muti, coglie la somiglianza che scorge tra i sentimenti dell'animo e le qualità de' corpi esterni, e si serve di queste per indicare quelli: ecco i segni *simbolici* o figurati.

Or ben considerando si scorge che i gesti *imitatori* e simbolici alla classe appartengono degli *artificiali*, e gl'*indicatori* ed *espressivi* a quella de' *connaturali*; tanto che tutti e quattro in ambedue si comprendono.

§ 169. Indi statuir dobbiamo che, per rendere la. nostr'azione animata ed efficace, preferir bisogna i gesti *connaturali* agli *artificiali*, ed anche accoppiarli insieme ove convenga la di loro unione; ma che in qualunque caso, sì gli uni che gli altri, deggiono esser sempre verosimili, probabili, convenevoli, e rappresentare adeguatamente tutte le cose.

La ragione, che ne consiglia dar preferenza ai gesti *connaturali* sugli *artificiali*, è primieramente perché i primi sono con facilità ed efficacia intesi da tutti; ed i secondi, essendo per sé soli imitatori e simbolici, inesattamente e malagevolmente sono compresi da chi le cose imitate o simboleggiate non ben conosce. - In secondo luogo osserviamo che quando gli uomini sono preoccupati da qualche affezione, non fanno se non que' gesti che son proprii dell'affezione medesima, e seppur altri ve ne rammischiano, dessi son sempre coerenti ai primi, e diretti o a meglio circostanziare il sentir dell'anima, o a dinotare le cose accessorie che più la interessano. Or siccome non v'è strada migliore per penetrare nel cuor dell'uomo, che quella tracciata dalla natura medesima, così migliori

sempre sono i gesti connaturali degli artificiali, ovvero il di loro [p. 178] accoppiamento se fattibil sia, per ottenere una più ampia e sicura commozione<sup>7</sup>.

Nondimeno ove non siavi in effetto qualche interno sentimento da esprimersi, mancano necessariamente i gesti *connaturali*; ed apresi allora largo assoluto campo agli artificiali, fra quali non è raro formarsi ben'anco dei *figurati*: in fatto scorgonsi comunemente nella nostra giornaliera azione le più belle metafore, allegorie, antonomasie, metonimie, sineddoche; ecc. da farne disgradare quelle istesse che colle parole formiamo<sup>a</sup>:

§ 170. Rapporto alla convenienza dell'azione tanto connaturale che artificiale, colla natura diversa degli affetti, ne tratteremo esplicitamente nella Parte IV. Per ora basta avvertir semplicemente che [p. 179] nelle passioni deprimenti, le quali infievoliscono il corpo e restringono l'energia vitale (come p.e. la mestizia, il freddo timore, o simili), un gestir troppo libero e sciolto sconviene, e ripugna a tai sentimenti: ond'è che l'uomo, penetrato da ossequioso rispetto, parlando innanzi a persone autorevoli, non fa che radamente uso del gesto, e specialmente delle braccia. - Al contrario l'azione dev'esser vivace, ed affollata nelle passioni *eccitanti*; come nell'allegrezza, nello sdegno, o simili; perché esse invigoriscono le fibre, e si spandono quasi per tutte le membra. - Nella *dubbiezza* poi, od in altre simiglianti passioni che divergono e quasi confondono le potenze vitali, quale si osserva in natura un agire interrotto e come in disordine, tale debb'essere in rappresentando<sup>8</sup>.

§ 171. Anche per riguardo ai *caratteri individuali* uopo è avvertire esservi delle differenze nell'azione. In effetto essa è vigorosa pronta e ferma nell'ardente gioventù, languida lenta rada e talvolta tremolante nella vecchiezza; e così pure ne' varii temperamenti, e nei diversi caratteri morali, ecc: come meglio osserveremo nella citata Parte VI.

§ 172. È inoltre la mimica espressione quella che costituisce l'essenzial valore dei *punti aposiopesici*: ma riguardo ad essi non posson fissarsi norme precise ed invariabili, dipendendone l'azione dal sentimento dominante del discorso, di cui debb'ella mai sempre seguir l'andamento e la forza.

La sola regola generale, che stabilir se ne può, è che il gesto debbe restar sospeso e indeciso per un istante in quella attitudine stessa cui trovasi al giunger di tai punti; indi devesi cennar con esso la mentale soggiunta, richiesta e suggerita dal senso del discorso (§ 137), e poi preseguirlo analogamente a quel che siegue.

[p. 180]

Nel rimanente consultisi pure il già detto dal §187 al §141, e si applichino ora alla mimica tutte le teorie ivi segnate in riguardo alla declamatoria: avrassene poscia compiuta istruzione allorché tratterassi dei diversi stati e moti dell'animo.

---

<sup>7</sup> Che i gesti imitatori e simbolici non siano sempre da tutti egualmente capiti, lo dimostra appieno il seguente fatto. - Il far pugno dell'alzata mano, col solo pollice disteso, e diretto quasi perpendicolarmente a piccole riprese verso la bocca, comunemente dinota l'atto del bere presso noi: Eppure in Affrica non potei con tal gesto far punto intendere ai Beduini il mio bisogno, finché non imparai quello da essi adoperato; cioè accostando alla bocca la palma della mano fatta concava: - E perché ciò? Perché diversa essendo fra noi ed essi la foggia del bere, diverso ancora esser ne dovea il gesto imitatore per ben comprendersi.

<sup>a</sup> Gesto *metaforico* è quello che, per una certa somiglianza ed analogia, indica ben altro fuor della sua propria significazione. P.E. unire le punte del pollice e dell'indice rivolte in giù, distendendo le altre dita (gesto che rappresenta precisamente il tener delle bilance) adoperasi pure in significato di giustizia esattezza, eccellenza o perfezione, di persona o cosa, tanto fisica che morale.

*Allegoria* mimica indi non è che una seguela di gesti metaforici, per esprimere tutt'altro che i gesti medesimi direttamente significano.

Gesti *antonomastici* son tutti quelli che indicano la qualità di una persona, invece della persona stessa: come imitando il zoppo, il cieco, ecc. per dinotar coloro c'hanno uno di tai difetti.

Gestir *metonimicamente* è quando si accenna la causa per l'effetto, o l'effetto per la causa: P.E. la stoccata, per la morte; il sudore, per la fatica; ecc.

*Sineddoche* si ha allorché s'indica la parte pel tutto, o il contrario: così di fatti s'indica la bellezza del volto per dinotar quella di tutta la persona, rivolgendo ad esso la palma della mano, col pollice ed indice alquanto aperti, accostati lievemente ad ambe le gote, e scendenti dolcemente dalla metà del viso insino al mento.

<sup>8</sup> Veggasi in riscontro il § 106. intorno all'analogia della voce con gli affetti.

§ 173. Quindi quel che abbiám detto della modulazione della voce in riguardo alla parentesi, ed a tutte le proposizioni *accessorie, subbordinate, o incidentali* nel § 100, e 144 (le quali coll'inflessione vocale voglion essere distinte dalle principali) debbe intendersi ancora dell'azione; dovendosi in essa pure aver riguardo a significate tal distinzione nelle medesime mercé la sua alternativa. Ciò si ottiene col deviare un poco il gesto, o rivolgendo altrove il solo viso, oppur talvolta il semplice sguardo, secondo che mentano più o meno essere distaccate nel filo del discorso.

§ 174. Di più avvi talvolta una certa tranquilla azione che con la sua quiete istessa esprime moltissimo. In vero veggiam l'uomo ripieno da gran sentimento restarsi per qualche momento in immobile attitudine, ma la sua esterna immobilità esser tale che palesa l'interna attività, o la quiete dell'animo suo<sup>9</sup>. Indi ebbe a dir l'Alfieri:

*Un tacer, havvi,  
Figlio d'amor, che tutto esprime, e dice  
Più che lingua non puote.*

Ecco appunto donde traggono origine le *pause enfatiche*, per le quali neppure abbiám noi norme stabili a designare, tranne quelle prescritte nel paragrafo 142; e tranne le avvertenze date anche in riguardo ai punti aposiopesici teste cennati (§ 172).

§ 175. Inoltre badisi essenzialmente che il gesto esprima non tanto la parola che si proferisce, quanto il senso, ossia l'idea ed il sentimento che vi è [p. 181] annesso<sup>10</sup>. - Può dirsi di ciò quel che si è detto riguardo all'enfasi nel § 117. Convien osservare qual sia la base del concetto annesso alla proposizione (sia questa principale, sia interposta) e quella accompagnare con tutta l'energia dell'azione, senza il fanaticismo di voler esprimere ogni vocabolo a forza di gesticolazione. - Ciò sarebbe un diportarsi da Pantomimo più che da Rappresentatore; mentre l'essenza stessa dell'arte rispettiva vuole una mimica ossia un'azione ben differente fra questi due professori; e la ragione n'è chiara. Il primo non parla mai, e tutto esprimer dee tacendo: il secondo al contrario ha seco l'efficacissimo poter della voce, coadiuvato da tutti gli ajuti dell'eloquenza<sup>11</sup>.

E poi, fansi forse molti gesti in natura quando uomo enuncia delle cose semplici, e specialmente dove gli affetti non hanno veruna parte? Dunque non è pur naturalezza pel Rappresentatore il gesteggiar cotanto nel dir talune cose che meglio si esprimono pronunziandole con poco o verun movimento.

§ 176. Alcuni maestri dell'arte proibiscono che il gesto prevenga, o che segua la parola, ma vogliono che sia isocròno colla stessa.

Io però son d'avviso che per lo più il gesto debba in certo modo precedere prossimamente la parola, e in guisa tale che formi strettamente con essa una sola espressione. La ragione si è che in questo modo lo spettatore riceve una doppia impressio [p. 182] ne del sentimento stesso, cioè prima dall'azione e poi dalla voce: ed è certo che una sensazione duplicata equivale in qualche maniera alla riflessione. D'altronde troppo soddisfa gli ascoltanti l'intendere ciò che dir voglia il dicitore prima quasi ch'ei parli.

Pur nondimeno conviene alcuna volta fare il gesto contemporaneo alla parola, e ciò precisamente accade quando si pronunzia qualche termine che merita esser da esso ravvivato e rinforzato<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Di siffatti eloquenti silenzi facea sovente uso Sofocle, come scorder si può in varii punti delle suo tragedie.

<sup>10</sup> Gestus non verba exprimens, sei universam rem et sententiam; non demonstratione, sed significatione declarans. Cic. *de Orat.* Lib. 3. Num. 220.

<sup>11</sup> Il ch. Engel vorrebbe che l'attore non vedesse neppure le rappresentanze pantomimiche, per tema che questi non iscapitasse in espressione e naturalezza, apprendendo in esse il soverchio ed esagerato gestire (*Idee int. alla. Mim.* Lett. 3.). Il pantomimo all'incontro molto potrebbe imparare dall'attore.

<sup>12</sup> Le parole rappresentano immediatamente i concetti, i quali ci rappresentano le cose stesse, dove gli atti ed i gesti non ci rappresentano immediate i concetti, ma mediate le parole; cioè sprimono prima, e ci significano in quel modo che possono le parole, e poi mediante quelli i concetti, e mediante i concetti le cose, le quali sono le ultime che si apprendono, e le prime che di apprendere si cercano. Similmente il suono, di qualunque maniera sia, non rappresenta

§ 177. Ordinariamente convien legare e connettere insieme i gesti di modo che essi seguansi scambievolmente, e che l'uno prepari e dia luogo all'altro, durante la stessa proposizione, o lo stesso periodo: al termine del quale, e propriamente al punto fermo si faccia com'una posa nell'azione, riassetando le braccia, e talvolta forse tutte le membra, a seconda de' casi. Il resto insomma deve cominciare e terminare col senso del discorso.

Notisi esser questo appunto ciò che dà il vero risalto alle pause conclusive de' capitoli, de' paragrafi, de' discorsi, ecc. più delle stesse cadenze vocali (§ 131)<sup>13</sup>.

[p. 183]

§ 178. Altra necessaria avvertenza aver si dee in rapporto agli *oggetti assenti*; giacché dovendo il rappresentatore parlare di essi o con essi, bisogna pur che gli figuri a dritta o a sinistra, innanzi o indietro, all'alto o al basso, o in altro luogo qualunque, che effettivamente più loro convenga. - Badi quindi a non figurarli ora in un luogo ed ora in un altro, nel prosieguo del suo discorso; ma sempre dirigga l'azione verso il di loro designato luogo.

Con questo mezzo si agevola di molto l'immaginativa dello spettatore, comprendendo egli così a colpo d'occhio, di chi e con chi intendasi parlare. Al contrario produrrebbersi in lui una certa divergente impressione pel contrasto fra l'azione e la parola, che frastornerebbe gli d'alquanto la pronta e facile intelligenza sulla idendicità dell'oggetto nel senso del discorso.

§ 179. Fissiamo in ultimo altre due regole generali ed essenzialissime.

*I.* In ogni mozione o posizione, sì nei gesti che nelle attitudini, si badi a non formar col profilo delle membra linee rette od angoli acuti; ma presentar più che sia possibile *angoli ottusi*, o *miste linee*, e formare in ogni azione una specie di rotondità ch'è quella figura appunto che maggiormente simpatizza al nostro occhio<sup>b</sup>.

*II.* Riguardo al proprio *contegno*, dev'egli corrispondere all'interno sentimento dell'animo, all'argomento delle cose che si enunciano, e ad altre [p. 184] circostanze personali, e locali: dove però non si abbia ad usare particolar commozione, un contegno *dignitoso* e *gentile* insieme è ordinariamente il migliore; ma scevro sempre da ogni sorta di affettazione<sup>14</sup>.

§ 180. Volendo or dare ancora qualche avvertimento intorno ai principali difetti, ne' quali più comunemente incorrer si possa nella Mimica, incomincerò dal dire che non abbiassi mai quello che chiamasi gesto favorito, perciocché mostra un'abitudine biasimevole, ed alla fine divien disgustoso al pari della vocal monotonia.

Sonovi inoltre delle azioni che non deggion mai farsi, o perché facili ad esser prese in senso equivoco, o ad avere una cattiva allusione; e molto meno imitar si debbono quelle che hanno effettivamente un tal che d'inonesto, d'indecente, olicenzioso; benché nel comun conversare si scorgano<sup>c</sup>. Quelle idee poi, che non si possono adeguatamente rappresentare coll'azione

---

primamente, e senza mezzo i concetti; ma secondariamente, e mediante le parole, che da esso suono in quel modo che si può si comprendono. Bened. Varchi, *della Poesia* lez. I.

<sup>13</sup> Per una legge che la natura impone ai corpi che si muovono, la figura in azione dee passare alternativamente e continuamente dall'equilibrio, che consiste nell'uguaglianza del peso delle sue parti bilanciate, e riposate sopra un centro, alla cessazione di questo equilibrio, cioè a dire, alla ineguaglianza del bilanciamento. - Il movimento nasce dalla rottura del perfetto equilibrio, ed il riposo proviene dal ristabilimento di questo medesimo equilibrio. - Il movimento sarà tanto più forte, più pronto, e più violento, quanto più la figura, il cui peso è egualmente diviso da ciascuna parte della linea che la sostiene, ne leverà da una di queste parti, per rigettarlo dall'altra, e ciò con una maggior celerità e precipitazione. *Diz. delle arti* del Grisellini, e Fassadoni T: XIII.

<sup>b</sup> «Sul proposito M. Stogarth nella sua analisi del Bello, ingegnosamente osserva che tutti i moti comuni e necessari pei bisogni della vita si eseguiscono dagli uomini, quanto si può il più, in rettilinee; ma tutti quelli di grazia ed avvenenza si fanno in linee ondulanti: osservazione non indegna dell'attenzione di coloro che studian la grazia nell'azione e nel gesto. Lo stesso autore pur sostiene con sorprendente numero di esempj, che le figure terminate in linee curve o serpentine generalmente son più belle che le racchiuse tra rette ed angoli».

<sup>14</sup> L'aria affettata e preziosa avvelena le cose migliori: per quante buone qualità si posseggano, altro non vi vuole che questo debole per diventare ridicolo. *Rifles. Crit.* del sig. Ab. di Bellegarde, T. 1.

<sup>c</sup> Vi sono certe azioni che non deono giammai rappresentarsi in argomento serio, e da seri rappresentanti; né imitare la positura di chi le fa: per esempio, lo scoccar dell'arco, giocar di spada, suonare uno strumento musicale, ecc. ecc. Ab. Breteville, Lib. 5, Cap. 12.

richiegono in essa moderazione semplicità e parsimonia, altrimenti si cade nella freddezza e nella insulsità.

Inoltre, negli atteggiamenti del corpo il meglio conformato, vi sono delle posture ed azioni che non traggono a sé l'attenzione, e che non hanno alcun aggradevole effetto: ve ne son anche talune che disgustano, sia che un inutile sforzo o artificio le sfigurino, sia che una specie di apatia, o d'insensibilità, renda gli atteggiamenti troppo indifferenti<sup>15</sup>.

[p. 185]

Indi per animar col gesto convenevole qual siasi ragionamento, non basta, come fan taluni, di andarlo accompagnando soltanto col movimento delle mani, fatto quasi per solennità o come per cerimonia; ma bensì gli occhi, i lineamenti del viso, e l'intera persona dee concorrervi, e tutte le membra insomma debbono esser in armonia con ciò che si esprime colla voce, affinché questa ed il gesto insieme siane in equilibrio col sentimento interno<sup>16</sup>.

Moltissimi commettono dei contro-sensi nel gestire, essendo esso sovente in contraddizione colle parole. Ciò accade sempre o per ignoranza dell'arte, o per disattenzione: ma intanto qual riuscita potrà mai sperarsi dalle più eccellenti composizioni in sì sciocco modo rappresentate?

Innumerabili son finalmente gli errori che tutto giorno si scorgono nel gesticolare di più d'un pubblico parlatore, ed è impossibile di qui annoverarli tutti onde guardarsene<sup>17</sup>. Basti a noi l'avvertire di non por mente a simili inesperti mimi, ma contentarsi piuttosto di ritrarre il bello dalla natura medesima, per mezzo dei principii dell'arte teoricamente appresi, anziché dalle sue false e viziate copie.

§ 181. Abbiassi insomma per ultimo generale avvertimento, non essere soverchiamente mobili e gesticolatori, ed al contrario non siasi nell'agire torpidi e duri<sup>18</sup>. Rammentisi ognora che oinque gradi possono in ciò verificarsi; il *niente*, il *poco*, il [p. 186] *giusto*, il *molto*, il *troppo*. Il niente e il troppo sono estremi che disgustano sempre egualmente. Il poco e il molto vanno fra essi del pari, e dispiacciono. Il giusto otterrà in tutto la palma<sup>19</sup>: giustezza per altro relativa sempre (come innanzi dicemmo) alla varietà dei climi, de' caratteri, delle passioni, ecc.; ma il proprio decoro altresì debb'essere la norma che insegni e prescriva cotesto limite<sup>d</sup>, di che ci occuperemo alla VII Parte.

Premesse queste generali osservazioni intorno all'azione, passerem tosto a dar di essa particolari ragguagli.

### CAPITOLO III. REGOLAMENTI PARTICOLARI INTORNO AI GESTI

§ 182. A confirmar col fatto quanto il muto linguaggio de' gesti sia per se stesso eloquente ed espressivo, non havvi miglior prova della Pantomima; la quale (a sentimento del ch. Engel) dirsi

---

<sup>15</sup> Veggasi il *Dizionario delle arti* del Grisellini e del Fassadoni T. XIII. all'articolo *PITTURA*.

<sup>16</sup> Le visage, le yeux, et les mains sont comme les cordes d'un instrument, qui forment une harmonie plus on moins juste et agreable, qu'on sait les toucher a propos. Dinouart, *Eloq. du corps*, Chap. 3.

<sup>17</sup> Disgrazia invero che il P. Sanlesque abbia lasciata imperfetta la sua opera, intitolata *Poeme sur les mauvais gestes*. Nondimeno quelle poche pagine da lui lasciateci, e pubblicate colle stampe in Parigi, potrebbero consultarsi da ogni persona di genio che miri alla perfezione.

<sup>18</sup> In gestu nec venustatem conspicuam, nec turpitudinem esse. Cic. *ad Heren.* 15.

<sup>19</sup> «Ne quid nimis.» Proverbio quanto noto ed antico, altrettanta vero ed universale.

<sup>d</sup> Il modo e la misura del gesto, dice il Righini, non solo dee pigliarsi dalla natura delle cose che si dicono, ma sibbene dall'età, e dalla condizione di chi parla, ed a chi si parla. Imperciocché nell'esprimere la medesima cosa, in altra maniera dee procedere un uomo grave ed in età avanzata, di quello debba un giovane e non ancora in certa estimazione. Ai vecchi, i quali sostengono una certa gravità ed autorità di persona, si conviene per lo più un'azione grave placida e lenta, la quale ne' giovani, di natura fervidi, si direbbe freddezza. Così più moderata dev'essere l'azione in un discorso che si faccia avanti un Principe, o consesso, o radunanza di grande venerazione; di quello esser debba in un ragionamento che si fa ad una moltitudine popolare.....

Altra è l'azione convenevole al Giudice, altra è quella dell'Avvocato; così diversamente agir dee un Prelato da un semplice Sacerdote, un Tragico da un Comico, un superiore da un subordinato, ecc.

può la parte lirica [p. 187] della Mimica<sup>1</sup>. Noi in vero veggiamo che il Pantomimo parla agli occhi altrui col solo gesto, e ne modifica l'espressione in una maniera significativa intelligibile e commovente<sup>2</sup>.

In conseguenza (non essendovi dubbio che l'azione alimenta e sostiene la forza del dire, anima l'espressione verbale e la perfeziona, aumenta le grazie della locuzione, ed abbellisce e vivifica le ragioni sparse nel discorso) è indispensabilmente da sapersi quali sieno più consuetamente i gesti e le attitudini significanti, convenevoli alle membra esterne del corpo, e quali i vizii da evitarvisi: che appunto è ciò di cui c'incarichiamo trattare ne' varii articoli e sezioni del presente Capitolo<sup>3</sup>.

§ 183. Abbiassi intanto sempre in mente, e come ripetuta in tutte queste lezioni, la general prevenzione che nel trattar noi paratamente le azioni espressive di ciascun membro del corpo, non intendiamo già insegnare che esse siano esclusivamente assolute di quello di cui si tratta, o che per sé [p. 188] solo atto sia ad esattamente esprimere alcuna cosa, senza il concorso più o men rimarcabile degli altri; imperocché tutti i membri debbon contribuire vicendevolmente ed analogamente a render perfetta qualunque mimica espressione. Pur nondimeno osservando esservi spesse or l'un membro or l'altro che primeggia in certe date azioni, e da cui, come da principal centro, tutti gli altri dipendono, questo è dunque ciò che sotto la rispettiva categoria noi andremo rimarcando e correggendone i più comuni difetti.

§ 184. Incominciamo qui dal premettere qualche positivo regolamento intorno la compostezza dell'intera persona. - Essa ordinariamente dev'esser *dritta* e *nobile*<sup>4</sup>, non orgogliosa né affettata<sup>5</sup>; sebbene i varii generi di rappresentativa per la varietà dei caratteri e per altre circostanze, ammettono dell'eccezioni; come anche innanzi cennammo.

Tal positura però è là più naturale e comune all'uomo, indicante la sua dignità ed il fine per cui è nato, distinguendola dai bruti che hanno il capo pronò verso la terra; e perciò il Cantor di Basville disse:

«Fronte che guarda il cielo, e al cielo tende.»

Per aver una certa norma in questa primaria posizione, bisogna immaginarsi una linea retta perpendicolare, scendente dal bel mezzo del cranio sino sul centro della base di sostegno, ed un'altra rasente il fronte il mento l'ombelico, che sia parallela perfettamente alla prima.

Non credasi però che questa compostezza esser debba immobilità, e tanto invariabile da render il Mimico ritto e duro qual tronco; anzi egli esser dee sì flessibile in tutte le articolazioni delle sue mem [p. 189] bra, che incominciando dai piedi noi qui passiamo a regolarne i bei movimenti.

## ARTICOLO I. DE' PIEDI E DELLE GAMBE

§ 185. Primieramente, per rispetto ai *pie*di, deggiono tenersi in positura tale che si abbia una franca e piena padronanza di tutti gli atteggiamenti della propria persona, e che insieme sia bella e decente. A questo riguardo (cheché ne dica in contrario il Righini) la stazione più generalmente

---

<sup>1</sup> Cassiodoro nel *Lib. Ep. ult.* ne fa menzione con queste parole: «Loquacissimae manus, linguosi digiti, clamosum silentium, expositio tacita, ..... et per signa composita quasi quibusdam litteris edocent intuentis aspectum. Hanc partem musicae disciplinae mutam appellavere majores; scilicet quae, ore clauso, manibus loquitur; et quibusdam gesticulationibus iacit intelligi quod vix narrante lingua, aut scripturae textu, possit agnosci.»

<sup>2</sup> I movimenti parziali possono ancora essere studiati come segni espressivi delle idee; essi compongono ciò che si chiama linguaggio di azione, e suppliscono alla parola. Il linguaggio de' gesti perfezionato basta anche per esprimere le idee più ricercate, i sentimenti più delicati, nelle scene mute, conosciute sotto il nome di pantomime. I gesti co' quali l'uomo il più tranquillo accompagna i suoi discorsi, sono una lingua aggiunta a quella parlata, essi contribuiscono a spiegare il suo pensiero. Ma quanta forza nell'uomo appassionato, non aggiungono i gesti all'espressione, e quanto potere al linguaggio? Richerand, *Nuovi Elem. di Fisiol.* T. 2, Cap. 8.

<sup>3</sup> Recta sint brachia, ne indoctae rusticaeve manus, ne status indecorus, neque in proferendis pedibus inscitia, ne caput oculique ab alia corporis inclinatione dissideant. Quintil. Lib. 1. Cap. 18.

<sup>4</sup> «Status erectus et celsus», dice Cicerone nel suo *Oratore*.

<sup>5</sup> Veggasi il da noi detto nel paragrafo 179, N. II.

opportuna è quasi simile a quella che nella scherma chiamasi *prima posizione*<sup>1</sup>; ovvero a quella che nella danza dicesi *posizion quarta*.

Val per noi dire che ben basati i piedi sul suolo, stando il tallone dell'uno innanzi all'arco piantale dell'altro alquanto discosto, segnino essi due linee opposte; cioè retta il secondo, perpendicolare il primo: di modo che, dalla punta dell'un piede sino alla punta ed al tallone dell'altro, si circoscriva un triangolo isoscele. - Che la base triangolare sia la più salda di tutte, non occorre dimostrarlo; ed ella è perciò la più opportuna per sorreggere il nostro corpo in ogni qualunque mozione ed atteggiamento.

§ 186. Per non rimaner perennemente fermo e fisso a terra, i piedi debbono di tanto in tanto rimuoversi, facendo che quello il quale pria formava la retta, formi poi la perpendicolare all' altro; e così sempre andarli situando nella suddetta posizione.

Questo moto però non sia replicato spesso cotanto [p. 190] da mantenere i piedi in continua agitazione; ma si faccia opportunamente, al termine di qualche proposizione o periodo, o nell'incominciamento di un altro meritevole di una varietà corporale, corrispondente alla varietà delle idee o de' sentimenti che succedono<sup>2</sup>.

§ 187. Si badi a non piantarsi in isgarbata maniera, né coi *piè a sghimbescio*, né a gambe larghe, né siano esse sì tese unite e dritte che rassembrino due aste; ma sieno alquanto molleggianti: e servendo una per base di sostegno al corpo, l'altra sia in simmetrica flessibilità, e senza punto piegarsi sulle ginocchia.

Si guardi ancora come difetto che sa del danzante, il tener sollevato spesso ed a lungo il tallone dell'un de' piedi, poggiandone a terra la sola punta. Ciò solo potrà farsi alcuna volta, in qualche atteggiamento scenico, ed allorché naturale opportunità il richiegga; ma non mai per leziosa abitudine<sup>3</sup>.

§ 188. Non si batta sovente piede a terra, né mai senza positiva ragione, qual ben farebbesi talvolta nell'invettiva, nell'insistenza, nell'iracondia, ecc. ma sempre in ciò consultisi la decenza, e la moderazione; onde non facciasi cosa che alla convenienza ed alla educazione si opponga, come sarebbe il [p. 191] troppo forte e furioso percotimento, e cose simili<sup>4</sup>.

Avvegnaché i latini autori sien piuttosto partigiani di quest'azione, dicendo che serve a' rappresentatori per incitar talora se medesimi all'entusiasmo ed alla espressione<sup>5</sup>; fra Greci però, al riferir di Eschine, era assolutamente proibito in Atene che alcun oratore battesse piede a terra<sup>6</sup>. Quindi Plutarco fa menzione di un tal Cleone, qual primo introduttore di cotal uso, e del perorar ivi passeggiando<sup>7</sup>.

Checché però ne pensassero gli antichi, noi siam d'opinione che una *percossa di piede* al suolo, come di mano sur un tavolino, o cosa simile (purché fatta opportunamente, in modo convenevole, e nell'effervescenza di qualche eccitante passione) non sia totalmente da riprovarsi; anzi che valga talora a produrre vantaggiosi effetti, come ci mostra la giornaliera osservazione nell'umana società.

---

<sup>1</sup> Tal posizione del corpo, prima di mettersi in guardia lo schermitore, ecco come è descritta dal Barone Rosaroli: «I vostri piedi, toccandosi ne' talloni, debbono formare un angolo retto, di modo che un lato di detto angolo, rappresentato dal vostro piede destro, sia sulla direttrice, ed il sinistro perpendicolare alla medesima.» *La scienza della Scherma*, Part. 1, Cap. 3, § 62.

<sup>2</sup> V'ha alcuni che perpetuamente cambiano stato, quasi si sdegnino i piedi di essere l'uno all'altro anteposti, ed abbiano ad onta e disonore se tocchi ad alcun di essi il fermarsi nell'ultimo luogo. Pertanto ad ogni periodo, con poco grato anzi insulso cambiamento, mettono avanti o questo o quel piede. Confesso io invero essere alcuna volta non solo opportuno il cambiamento, ma ancora necessario, acciocché non si giudichi essere l'oratore piantato sulla medesima pedata, come un chiodo da trave; ma solamente dee rigettarsi una incessante e sconvenevole leggerezza nel moto. Righini, *La Rappres.* Cap. 32.

<sup>3</sup> Non exurgant in plantas, nec in summis ambulent digitis, eorum more qui mendacio staturam adjuvant, longioresque quam sunt videri volunt. Seneca, *Ep.* 112.

<sup>4</sup> Pedis suppletio ut loco est opportuna, in contentionibus aut incipiendis aut finiendis; ita crebra, et inepti est hominis, et desinit iudicem in se convertere. Quintil. Lib. II. Cap. 3.

<sup>5</sup> M. F. Quintiliano, Lib. 10, Cap. 7.

<sup>6</sup> Eschine, in *Timarch.*

<sup>7</sup> Plutar. in *Nicia.*

§ 189. Se declamando occorre *muoversi e passeggiare*, cioè dee farsi moderatamente, ed analogamente al soggetto, alle circostanze, ai luoghi, agli affetti, ai caratteri, ecc. giacché giova qui replicare che essendovi diverse specie di rappresentazioni, così diversa è in loro l'andatura ed il passeggio.

Bisogna circa i passi considerar quattro cose, cioè la *brevità*, la *lunghezza*, la *lentezza*, e la *celerità*, relativamente non solo alle sopraddette circostanze; ma proporzionatamente ancora alla picciolezza o grandezza della individual corporatura, come osserveremo nel Capitolo IV. di questa Parte. Generalmente ed ordinariamente però il passo esser [p. 192] dee breve lento e raro<sup>8</sup>; onde non abbia la critica a fingere stanchezza in noi per le miglia camminate nel rappresentare<sup>9</sup>. Il moversi poi non sia a foggia de' danzatori, sollevandosi ed abbassandosi a vicenda, o facendo delle altre stravaganti ed effeminate contorsioni<sup>10</sup>.

Nel moto insomma, e nel passeggio rappresentativo nulla è più difficile che conoscere il giusto punto ove si dica: *sin qui, e basta*<sup>11</sup>. Non si imitino que' rappresentanti furiosi, che a guisa di Coribandi, e saltano e si agitano continuamente<sup>12</sup>; né quelli che sembrano la statua di Ermete, senza spirito e senza moto<sup>13</sup>. Due eccessi che dicemmo essere egualmente da evitarsi.

§ 190. Dovendo sedere, o declamar perennemente in questa stazione, facciasi colla massima compostezza, isponendo i piedi nell'anzidetta garbata maniera (§ 185), e sian le gambe né troppo ritirate o raggricchiate, né troppo prostese o allargate, né [p. 193] poste a cavalcioni l'una sull'altra. Il sedere in qualche bella attitudine non è cosa da poco; giacché questa esser dee non solo confacente al proprio carattere, ed è oltre le altre circostanze, ma gradevole ancora alla vista; evitando le attitudini che presentano molta uniformità nella posizione delle membra, perché desse dimostrano un'anima inerte ed inattiva, e perciò solo confacenti ad esprimere lo stato d'indifferenza e riposo<sup>14</sup>.

§ 191. I piedi e le gambe hanno finalmente i loro gesti e connaturali ed artificiali. Tali sarebbero appunto *I.* il sedersi nella stanchezza, *II.* l'inginocchiarsi nell'umile preghiera, *III.* il percuotere il suolo nel dolore, *IV.* il calcitrare nella collera, *V.* il retrocedere nella paura, ecc. ecc. Oltre a moltissime mimiche contraffazioni che con queste membra denotar si possono, e che più con la pratica che colla teorica giova imparare.

## ARTICOLO II. DE' FIANCHI, E DELLE ALTRE PARTI DEL TRONCO

---

<sup>8</sup> Rarus intessus, nec ita longus; excursio moderata, eaque rara. Cic. *Orat.* 18.

<sup>9</sup> Flavio Virginio dimandò facetamente ad un declamatore de' suoi tempi: *Quot millia passuum declamasset*: per esser colui attuo e camminatore di molto.

<sup>10</sup> Alcuni avvegnaché non sempre levino in alto i piedi, saltellano tuttavia, tripudiano, e portano alto il corpo quasi a misura. Righini, *La Rappres.* Cap. 32.

<sup>11</sup> «Videndum est quatenus» dice Cicerone su tal proposito.

<sup>12</sup> È pur tanto bizzarro, quanto vero ciò che afferma il degnissimo P. Lodovico Cresollio, di un Oratore da lui veduto, che pel suo furioso dibattersi era soprannomato Fracassa-pulpiti; a segno tale che soleasi puntellare e rinforzare preventivamente con un buon travicello il pergamo su cui ascender doveva egli a strepitare. *Vacat. Autum.* Lib. 2.

<sup>13</sup> A questi ultimi si adatterebbe appuntino il passo di Giovenale:

..... At tu  
Nil nisi Cecropides, truncoque simillimus Hermae,  
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod  
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.  
Iuvenal. *Saty.* 8.

..... Erma vivente,  
Non uom: solo da un'Erma in ciò distinto  
Ch'ella ha di marmo, e tu di carne il busto.

*Traduz. del Cesarotti.*

<sup>14</sup> Sonovi delle avvertenze dal canto di coloro che parlano stando a sedere, perciocché questo suol farsi nelle cose minori, e non possono ricevere il medesimo vigor di azione, e quasi alcuni vizii si fanno necessarii, perché bisogna allungare il piè destro dalla man sinistra del Giudice che siede; ed é necessario che molti gesti dall'altra parte vadano verso il sinistro lato, in modo che guardano il cospetto del Giudice. Quintil. *Instit.* Lib. 2.



§ 192. Per ben mostrare e per ben mantenere il maggior decoro ed avvenenza nell'intera attitudine della corporatura (tanto dritti in piè, che seduti) i *fianchi* e le parti tutte del *tronco* debbono uniformarsi all'atteggiamento delle altre membra; poiché essi formano una certa simetria architettonica di tut [p. 194] ta la persona, che molto contribuisce alla bellezza dell'azione<sup>1</sup>.

Il di loro stato dunque sia ritto, non curvato all'innanzi, né all'indietro, né alla dritta, né alla sinistra (§ 184). Noi veggiamo esser questo il portamento ordinario di tutte le probe dignitose persone, da cui ne ridona grande utilità al Rappresentatore, sì per attirarsi a prima vista la benevolenza de' circostanti, sì per accrescere la decenza e leggiadria del suo gestire: imperciocché al tutto insieme del personale egli è dove badasi sul bel principio dai critici sguardi degli spettatori.

§ 193. Solo alla veneranda vecchiezza conceder puossi un qualche incurvamento verso la parte anteriore, giacché natura sembra voler con ciò dimostrare il vicino suo termine. Si concede pure ad essa un qualche tremito nelle membra, come nella voce; ed una qualche lentezza in agire.

Quindi nel rappresentare simili persone, non fa vietato imitarne sì naturali caratteri; ma badasi in ciò a non oltrepassare la giusta misura della convenienza; la quale è più o men ristretta, secondo le varie specie di rappresentativa. La teatrale, a cagion d'esempio, gode fra tutte la più ampia limitazione; e l'accademica ne tiene all'opposto la più picciola; le altre ne hanno la via di mezzo, e vanno soggette a delle molte eccezioni: poiché fingere ed imitare il carattere di un vecchio, nella voce e nel gesto, non sempre conviene egualmente a qualunque, e dovunque. Insomma siavi maniera in tutte le cose<sup>2</sup>.

- A suo luogo poi saprassi [p. 195] quel che particolarmente convenga, a ciascun rappresentatore a seconda degli affetti, dei caratteri, ecc.

§ 194. Qualche varietà nella stazione del tronco suol anche succedere secondo che parlisi dall'alto al basso, o dal basso all'alto, o a pari altezza coll'uditorio; varietà per altro che non costituisce se non una quasi insensibile piegatura del collo più che del tronco medesimo.

Però ogni inclinazione che adoprisi dev'essere piuttosto all'innanzi verso gli uditori, ch'è l'espressione naturale della premura che hassi a persuadergli; del resto non sia mai tanta che si apponga a difetto, o a contrassegno di languore, di vergogna, di rusticità.

§ 195. Sfigurasi nella compostezza, e nel movimento della corporatura, non solo con lo star curvati troppo alla parte anteriore, ma col gettarsi ancora quasi supini all'indietro, per voler troppo elevar la cervice: il che inoltre dà segno di vanità ed arroganza<sup>3</sup>. Tal debbe dirsi puranche dello sporgere innanzi il petto od il ventre, inarcandosi sulla spina dorsale<sup>4</sup>.

Quindi abbandonarsi totalmente sopra un de' fianchi, tenersi in ondulazione, sia prospettivamente, sia lateralmente, è cosa indecentissima<sup>5</sup>. Bisogna fuggire egualmente, come cosa vituperevole, ogni atteggiamento ed ogni movimento molle ed effeminato, né contorcersi, né sporgere i fianchi a foggia di donne vane. Si eviti pure ogni goffaggine, non curvando la schiena a guida de' gibbosi, o innalzando gli omeri sì fattamente che seppelliscano il collo.

Inoltre non si è mai abbastanza attenti a rego [p. 196] lare le azioni e i gesti che fansi con tutte le altre membra del corpo, di cui singolarmente ragioneremo in prosieguo.

### ARTICOLO III. DELLE BRACCIA, DELLE MANI, E DELLE DITA

§ 196. Dovendo noi ragionare di queste membra dell'uman corpo uopo è farlo di tutte insieme, perché nelle loro azioni moto alcuno non v'ha che sia isolatamente di una, senza che seco porti più

---

<sup>1</sup> Il tronco dee avere un certo suo movimento regolato da una certa grazia e leggiadria dell'attore, e deve essere misurato dalla natura della causa, e delle cose che si trattano, in guisa che sembrano essere di pochissimo giudizio quelli che si agitano di soverchio, siccome gli altri che stanno col petto così duro e freddo, come sta un palo in Campo Marzio. Dom. Righini, *La Rappres.* Cap. 24.

<sup>2</sup> «Sit modus in rebus:» L'applicazione di quest'antico proverbio è rinnovabile in ogni contingenza.

<sup>3</sup> Superbia propria in extentione colli, et cervicis erectione monstratur. D. Hieronymi, cap. 2, in *Habac.*

<sup>4</sup> Est odiosa omnis supinitas..... Pectus et venter ne proiciantur observandum. Quintil. Lib. 11.

<sup>5</sup> «Quis loqueretur e lindre?» disse Cicerone a Curione, che avea questo difetto.

o men congruità quello delle altre. Prima però di osservare i loro movimenti complessivi, dichiarar conviene ciò che riguardar può ciascuna per la propria parte.

§ 197. Incominciando dalle braccia, diremo ch'esse molto influiscono alla grazia dell'espressione mimica, allorché son mosse ed atteggiate ragionevolmente bene. Debbon pertanto avere una certa simmetrica proporzione in ogni loro gesto o attitudine, e non esser tenute o gettate qua e là sbadatamente. Ciò vuol dire ch'esser deono in una specie di contrapposto fra loro, quando non muovansi ambedue ad esprimere od a contraffare il medesimo oggetto; e che nella loro inazione non siano penzolari entrambe, o mal disposte: imperciocché il nostr'occhio, nel punto che si compiace della simmetria, egli vi vuol benanche del contrasto.

Indi è regola essenziale che tutti i loro movimenti sieno liberi e facili, giacché i moti ristretti e legati generalmente son poco graziosi; perciò deggion essi procedere dalla spalla, anziché dal gomito.

Lascisi pure a taluni fanatici novatori, o piuttosto riproduttori delle affettate maniere del secento, ed ai seguaci inetti di una sconnessa moda mimica, [p. 197] il monco gestire dei soli antibracci, e coi gomiti stretti a' fianchi.

Le diligenti osservazioni su i capi d'opera del pennello del bulino e dello scalpello, mentre (come dicemmo) possono molto giovare in generale all'architettura del gesto di tutte le membra, ne insegnano pur senza fallo qual esser debba l'atteggiamento delle braccia (§ 153).

Quando elle non si avessero ben flessibili ed elastiche, ma fossero torpide e dure, si procuri di renderle sciolte docili e versatili ad ogni esigenza di movimento, mercé l'esercizio privato, agitandole contorcendole e volteggiandole celeramente in varie guise.

§ 198. Dalle braccia si comunica il moto alle mani, e da queste alle dita; ma le une senza il buono accompagnamento e la bella disposizione delle altre, sarebbero monche ed inefficaci. - Laonde convien generalmente badare che le mani e le dita in ogni loro azione non sian dure e tese, ma flessibili e molli, e sempre in una certa piacevole attitudine, quasi direi rotondeggianti (§ 179).

I loro movimenti verticali e retti, di rado son gradevoli; ma orizzontali ed obliqui sono generalmente più graziosi (§ 179).

Egli è perciò vietato dalle regole mimiche il soverchio alzamento come delle braccia, così delle mani; di modo che queste non deono oltrepassar la sommità del capo, senza positiva ragione d'indicare o contraffare qualche cosa elevata, ovvero di esprimere qualche slancio d'eccitantissima passione, o di parlar verso il cielo, ecc.

Non conviene nel rappresentare aver le mani vestite di guanti, o ingombre di bastone, di fazzoletto, di fiori, di carte, od altro; se non quando il carattere, il costume, la convenienza od apposita circostanza il richiegga; poiché tali imbarazzi molto toglierebbero di efficacia all'azion di esse.

[p. 198]

§ 199. Gli antichi condannavano tutt'i movimenti fatti colla sola sinistra, io però non veggo che questi abbian sempre ad essere riprovati. Dico bensì cosa naturale, e consagrada dall'uso, che la destra abbia più frequentemente ad usarsi; ma ciò non esclude taluni casi ne' quali potrebbe esser necessario adoprare la sinistra, o sola, o a vicenda con l'altra: come nell'esprimere i contrapposti e i contrarii, od oggetti collocati a sinistra, oppure a destra ed a sinistra insieme; ovvero quando si enunciano cose molto diverse e dissimili, o fra loro divise; e così pure per esprimere varietà di persone, di luoghi, di azione; e fors'anco talvolta per interrompere l'uniforme seguela di molti gesti che sarebbesi costretti a fare colla sola destra. *P.E. Da questa parte combatte il pudore, da quella la temerità; di qui la pudicizia, ivi la ignominia; qui la fedeltà, ivi il tradimento; quindi la pietà, ivi la scelleraggine.*

E come infatti poter esprimere altrimenti, se non col gesto alternato delle due mani, questo sentimento di Alfieri?

*Già d'una man disnuda ei la rovente  
Spada ultrice; dell'altra il crin canuto  
Ei già t'afferra dell'iniqua testa.*

I caldi affetti altronde richieggono che il moto di ambe le mani unitamente si corrisponda.

§ 200. Talvolta benché siavi qualche differenza nelle cose, nondimeno perché poche, e regolate nel periodo da un soggetto solo, posson tutte indicarsi col moto alternativo di una sola mano. *P.E. E dove nasce, e dove muore il giorno*<sup>1</sup>.

[p. 199]

Dicendo però che la destra o la sinistra sola possa e debba in taluni casi gestire, non intendiamo già che quella fra esse rimasta inoperosa tener debbasi abbandonata, morta, e pensolone; ma ancora ella aver dee sempre qualche decente posizione, come dianzi abbiam detto delle braccia. Quando si declama con avere innanzi un appoggio, potrà in garbata maniera posarvisi: il che potrà farsi anche su i femori, declamando seduti. Altrimenti si tenga ritirata al petto, né troppo su né troppo giù, così come natura la porta: non già come fan taluni che a palma distesa ve la premono contro. Oppure potrebbesi poggiarla all'ileo, coll'avvertenza che questa posizione non sempre conviene ai rappresentatori non teatrali; sebbene pur qualche volta addirebbesi ad ognuno nell'esprimer quei caratteri che hanno dell'eroico, del guerriero, del sublime, dell'orgoglioso, ecc.

Tutto ciò intendasi tanto di una, quanto di ambedue le mani nella loro inazione; potendo in quest'ultimo caso sovrapporre eziandio l'una all'altra innanzi al petto<sup>2</sup>.

§ 201. L'uso comune degli uomini di preferir la destra alla sinistra mano in tutte le loro azioni, dipende (a mio credere) dall'esser la prima più forte della seconda, perché natura formandoci un lato del corpo più grande, e per conseguenza più gagliardo, ella stessa ne guida ad adoprare quello ove sentiamo più vigoria, quale ordinariamente è il destro: ma qualora per straordinaria predisposizione organica fosse più grande il sinistro, ecco l'uomo mancino: in caso poi di equipollenza laterale, trovansi gli ambidestri. L'abitudine finalmente convalida la [p. 200] natura, e rende più abili i membri o dell'uno o dell'altro lato<sup>a</sup>.

Ciò però non importa che debbasi aver la sinistra come inutil peso. Si adoperi di rado, si adoperi con senno e ragione; e così non farassi onta alla natura che ce n'ha forniti, ed all'uso che l'ha resa subordinata.

§ 202. Al bello ed esatto gesticciar delle mani contribuisce grandemente la mozione e posizione delle dita; quindi convien sapere non solo qual regola abbia a tenersi, ma ciò che loro particolarmente disdica. A tal'uopo non possiam meglio che avvalerci degli avvertimenti tratti in compendio dalle istituzioni di Quintiliano.

*I.* Non si abusi della gesticolazione delle dita, agitandole soverchiamente o contorcendole in isgarbati modi, puerili, e inetti, quasi giocolando con esse<sup>3</sup>.

*II.* Non si tengano tutte stese e spalancate, tranne nell'esprimer la collera od altro simile affetto, e nel voler indicare una grande numerosità di cose, ecc. Ma sempre ciò facciasi secondo il proprio decoro.

*III.* Non si muovano, né si atteggiino in maniera deforme, o che aver possa un'allusione indecente (§ 180).

*IV.* Il dito medio, l'anulare, od il mignolo non fanno separatamente mai gesto che sia dignitoso: anzi gli antichi reputavano oscena, sconvenevole, [p. 201] ed ingiuriosa ogni azione fatta col solo dito medio<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> È vero che per ordinario dev'essere colla mano destra il gesto e non con la sinistra, quando è d'una mano sola. V'ha però alcune occasioni nelle quali si dee adoperare la sola sinistra. Per esempio se io volessi rappresentare espressamente la parte sinistra e la destra, rappresentando la separazione che farà Dio Giudice nel giorno dell'universal giudizio de' buoni da' cattivi, sarà d'uopo che io dimostri il luogo de' reprobì colla mano sinistra, e quello de' predestinati colla destra: e così del rimanente. Dom. Righini, *La Rappres.* Cap. 26.

<sup>2</sup> Cum manu manus substinebatur. Iul. Scaligerus, Lib. 1, Cap. 18.

<sup>a</sup> Si crede volgarmente che dalla viziosa abitudine, acquistata nell'infanzia, dipenda l'adoperamento della man sinistra nelle operazioni ordinarie della vita; ma non è vero. Io ho fatto su tal punto le più accurate riflessioni, osservazioni, ed esperienze, e sembrami potere asserir senza fallo che ciò provveoga originalmente dalla conformazione naturale di taluni individui, per la ragione dianzi addotta.

<sup>3</sup> Nulla sit mollitia, nullae argutiae digitorum, non ad numerum articulorum cadens. Quintil. *Inst.* Lib. 11.

V. Fare le castagnette colle dita in segno di allegria, ecc., non è dicevole ne' seriosi soggetti<sup>5</sup>. Così pur finalmente d'ogni altro gesto men decoroso e nobile, non convenendo in ogni genere di rappresentamento quel che in natura si osserva.

§ 203. È difficile intanto il descrivere tutt'i movimenti espressivi e significanti, di cui le mani con gli altri suoi aderenti articoli son suscettibili: dappoiché quasi non v'è idea o sentimento ch'esse non sien abili ad indicare od esprimere<sup>6</sup>. P.E. *esibire od offrire, accettare o consentire, toccare, carezzare, respingere, attrarre, unire, disgiungere, chiudere, aprire, alzare, abbassare, ecc.*: così pure denotare il *numero, il tempo, la maniera, ecc.*; tutto in somma è loro facile ed adattato.

Se indicar ne avvenga visibilmente gli oggetti ed i luoghi, qual havvi nome, pronome, o avverbio che il faccia meglio? P.E. *TU un tempo, LÀ stando, dicesti a ME di scrivere subitamente QUI due lettere per LUI*. Quindi se le mani non hanno sempre que' gesti ch'esprimer possono adeguatamente tutte le idee, elleno bensì ne hanno de [p. 202] gli altri ch'esprimono ad un tratto le cose col semplicemente imitarle, come sarebbe nell'addotto esempio il verbo scrivere, e come in varii numeri della seguente tavola chiaro apparisce<sup>7</sup>.

*N.B.* In tutte le azioni descritte nei seguenti numeri abbiassi sempre presente il già detto nel paragrafo 183. Quindi per la loro più pronta e facile intelligenza prevenghiamo che noi chiameremo *supine* le mani, quando han le palme voltate verso il cielo: *rovesce*, quando al contrario son rivoltate verso terra: di *taglio*, allorché han la palma volta lateralmente. Nomeremo movimenti perpendicolari quelli fatti dal basso all'alto, o viceversa: ed orizzontali, quelli lateralmente fatti.

Il Maestro per altro metterà in atto i gesti annoverati nella presente, e nelle posteriori tavole sinottiche, non tanto per impararne l'essenza, quanto la bella, regolare, e convenevole maniera di eseguirli, specialmente perché son dessi in generale i più usuali.

[p. 203]

#### TAVOLA DI ALQUANTI GESTI CHIRONOMICI

##### AZIONI

1. Distendete orizzontalmente il braccio, aprendo garbatamente la mano supina.
2. Unite la punta dell'indice con quella del pollice, ed allungate le altre tre dita; movendo alquanto la mano verso voi, e rigirandola verso gli uditori, disgiungete le due prime, oppure

##### SIGNIFICATI

1. Enunciazione qualunque. Gesto comunemente il più usitato.
2. Dimostrazione ragionata, conseguenza d'una proposizione, conclusione d'argomento, ecc.<sup>a</sup>.

---

<sup>4</sup> Non v'ha dubbio che appresso de' Greci e de' Latini lo stendere il dito di mezzo della mano verso alcuno era burlarlo, ed insieme trattarlo da uomo infame ed impudico. Scrive Laerzio che desiderando alcuni forestieri di conoscer Demostene, famosissimo oratore di quel secolo, Diogene Cinico lo mostrò loro stendendo il dito di mezzo, e dicendo: «quegli è Demostene». Così tacciollo tacitamente di dionesto. Veggasi D. Righini, *La Rappres.* Cap. 30.

<sup>5</sup> Di questo gesto han fatta menzione varii autori, da quali sappiamo ch'ei fosse molto in uso presso gli antichi Oratori; vario però n'era il significato presso di loro, e tuttavia n'è incerta la spiegazione.

<sup>6</sup> Plinio il giovine, uno de' più celebri dicatori dell'età sua, lasciò scritto: «Recitantium propria pronuntiatione adjuncta esse manus.»

<sup>7</sup>  
.....: Frustra sonat auribus hic est,  
Hic vir, hic est, clamas iterumque, iterumque tot, inter  
Quem loqueris tamen ignoro: si dixerit index  
Eloquio meliore, hic est; sint millia centum,  
Ille patet quemcumque notat, mihi cognitus hic vir.  
Tanta vel in digito facundia cernitur uno!

P. Ioan. Lucas, *De Gestu et Voce*, lib. 1.

<sup>a</sup> I Greci aveano un gesto ch'era loro usuale nelle dispute: cioè allungavano il pollice e l'indice, chiudendo gli altri tre; facendo ancor questo gesto con ambe le mani nel medesimo istante. Esso sembra corrispondere al nostro del N. 2, e benché il signor Dinouart lo dissapprovi, pure, radamente usato, non saria del tutto sconvenevole presso noi. Dinouart, *Eloq. du Corps*, Chap. 20.

anco ritenetele chiuse.

3. Riunite insieme i polpastrelli di tutte le dita rivolte in su. Vuolsi poi talvolta riaprirle in fuori, distendendo alquanto il braccio.

[p. 204]

4. Atteggiata la mano a norma o del num. 1, o del num. 2, o del num. 3, avendo il braccio alquanto curvo nel gomito; agitatela un cotal poco innanzi e indietro, o quasi in piccolo giro.

5. Allargate alquanto, ed abbassate condiscendentemente le braccia, aprendo le mani supine.

6. Steso verticalmente in su il solo indice, o anche tutte le dita fra loro unite; alzate la mano, avente il suo dorso a direzion della spalla, e datele un moto oscillatorio lateralmente.

7. Alzate ed aprite la destra colla palma in fuori, ritirandola ad un sol tratto verso la spalla.

[p. 205]

8. Chiudete le tre ultime dita, drizzando in giù l'indice, sovrapponendogli il pollice; e nel mentre prostendete il braccio, movete la mano sì atteggiata dall'alto al basso in un solo e forte tratto; o anche celermente più volte, secondo il sentimento meno o più pressante. Oppure battete come sopra col corso delle dita della destra (stese, o atteggiate secondo il numero 3) sulla palma della sinistra.

9. Mano rovescia, curvando i tre ultimi diti, toccate il pollice la punta del medio, ed allungando il solo indice, dirigete il braccio a qualsivoglia cosa, luogo, o persona.

10. Rivoltate verso voi la destra aperta, o poco curva, toccante il proprio petto, e alzando alquanto il gomito.

11. Alzate la destra colla palma rivoltata superiormente alla stessa

[p. 206]

spalla, e movente un poco la mano una o più volte, come volendo menare o indicare qualche cosa dietro agli omeri.

12. Stendete in giù la palma della mano volta in fuori, o il solo indice, dirigendo l'una o l'altro perpendicolarmente ai vostri piedi; ed occorrendo dimostrar premura, date loro piccioli replicati movimenti nella stessa direzione.

3. Complicazione di varie idee, o sentimenti, od oggetti, ecc.

4. Interrogazione, variante carattere a norma del colorito mimico<sup>b</sup>.

5. Affermazione, consentimento, ecc.

6. Negativa minore se adoprasì il solo indice, maggiore se tutta la mano; lo stesso dicasi dell'oscillazione più o meno forte, e replicata.

7. Rifiuto assoluto, decisione, risoluzione, ecc.

8. Confermazione vigorosa, asseveranza, premura, sollecitazione, ecc.

Avvertasi però che il batter coll'una mano sulla palma dell'altra in questo significato è poco convenevole innanzi a Superiori, ed a persone di riguardo.

9. Indicazioni di qualche oggetto sensibile o mentale, presente o assente.

10. Indicazione di voi stesso, o di qualche idea, o sentimento, o fatto, o cosa vostra propria, ecc.

11. Tempo passato, maggiore o minore, secondo la lentezza o celerità delle

Mosse: ovvero bugia, trascuraggine, non curanza, ecc., secondo i corrispondenti tratti del volto.

12. Tempo presente: oppure volontà di subito fare, o dire, ecc. con tanta più premura, quanto più celeri e replicate sono le mosse.

---

<sup>b</sup> Notisi che, oltre le tre designate, qualunque altra siasi la posizione delle mani, tanto separate che unite, purché le braccia abbian la modazione qui descritta, acquistano generalmente un significato interrogante.

13. Stendete obliquamente la destra di taglio, o il solo indice, descrivendo in aria uno o più semicerchi, slungando gradatamente il braccio all'innanzi.

14. Aperta verso il proprio viso la palma della mano perpendicolarmente in su, piegate e spiegate lieve lieve una o più volte i quattro ultimi diti, con piccola mossa del braccio.

15. L'attitudine sopraddetta, ma spinta la mano violentemente al con  
[p. 207]

trario; cioè spiegandola in fuori, con forte e lungo slanciamento del braccio.

16. Lo stesso atteggiamento e movimento del numero 14, ma rivoltata la mano perpendicolarmente in giù.

17. L'attitudine suddetta, ma spinta la mano all'opposto; cioè spiegandola in fuori positamente una o anche più volte, con piccola mossa del braccio.

18. Una o ambe le mani di taglio rivolte ad un medesimo lato, stesi e stretti tutti i diti, abbassando il pollice traverso al metacarpo, oscillino esse un cotal poco, come se fossero pensoloni.

19. Distendete l'indice  
[p. 208]

verticalmente in su le labbra.

20. Stendete verso altrui orizzontalmente la destra rovescia, con risoluzione e fermezza: ovvero ponetevi con egual sentimento la palma della destra sul petto.

21. Elevate a varie riprese il braccio, e la mano supina.

22. Stendete in verso altrui la mano aperta e rovescia, movendola perpendicolarmente pian piano.

23. Steso a rovescio il solo indice e medio orizzontalmente, allargateli e stringeteli fra loro più volte: ovvero fate lo stesso con la punta del pollice e dell'indice formandoli a cerchio, ed aprendo gli altri tre, a mano supina: oppure portatevi la mano aperta mollemente sul cuore, ed ivi comprimetela più o meno, secondo il maggiore o minore affetto.

24. Stesi i soli indici, volgendone le punte in

13. Tempo futuro; tanto meno lontano, quanto minori in estensione in durata ed in numero sono i descritti semicerchi.

14. Saluto, complimenti, ringraziamento, ecc. più o meno grazioso o grave, secondo la minore o maggiore distensione del braccio, ed il numero de' movimento delle dita.

15. Insulto, imprecazione, ecc.

16. Chiamare a sé qualche oggetto, ecc.

Avvertendo che anche quest'azione è più o meno graziosa, e può divenir comando o preghiera, a seconda che il braccio è più o meno disteso, ed accompagnato dai correlativi tratti del volto.

17. Commiato, licenziamento, congedo, ecc. con la medesima precedente avvertenza circa la maggiore o minor distensione del braccio.

18. Indizio del partire, del camminare, o del fuggire; secondo la lentezza o celerità con cui si movono le mani.

19. Silenzio, segretezza, ecc.

20. Promessa, giuramento, ecc.

21. Eccitamento, incoraggiamento, elevazione, sublimità, ecc.

22. Calmamento, sedamento, abbassamento: oppure aspettare, andar adagio, ecc.

23. Amore, amicizia, affezione, sentimento, ecc.

24. Odio, inimicizia, aborrimento, orrore, ecc.

[p. 209]

diametrale opposizione, le quali potrete anche urtare più volte l'una contro l'altra: oppure spingete con forza ambe le mani aperte verso un designato oggetto, volgendo altrove la faccia.

25. Protendete direttamente a chi parlate una mano supina, o ambedue egualmente unite dalla parte del mignolo: oppure siano esse giunte palma a palma, dito a dito; ed in questa posizione potete talvolta ritrarle verso il petto, drizzandone la punta in su.

26. Stesa di taglio tutta la mano, o il solo indice, agitatela alquanto perpendicolarmente.

27. Percuotere palma a palma più volte con celerità:

28. Andar stropicciando prestamente palma con palma:

[p. 210]

29. Percuotete trasversalmente mano con mano una sol volta, e stringetele fra loro: ovvero drittamente unitele incastrando diti fra diti, e questi ripiegando sul dorso di quelle.

30. Se alle mani si atteggiate, e fortemente strette, aggiungete un tenace scuotimento:

31. Se così unite od incastrate le rovescerete languidamente all'ingiù:

32. Percuotendovi il petto, o la fronte, o la parte anteriore del femore con mano aperta, o fatta a pugno:

33. Cuoprirsi il volto, o gli occhi, modestamente colle mani:

34. Mani aperte con le palme in fuori, e braccia aperte ed alzate ad un tratto, ma moderatamente:

35. Destra rovescia aperta, coi diti fra loro divisi, e vacillante alternativamente di qua e di là, quasi tremolando:

[p. 211]

36. Braccia non tanto distese, e pugni fortemente serrati, con piccolo scuotimento, o tremolio:

37. Uno o ambi i bracci da uno stesso lato protesi in su, allungate le mani colle palme

25. Divota domanda, supplicazione, preghiera, ecc., che può anche divenire una specie d'insistente comando, col che si aggiunga alle mani si atteggiate un certo disdegnoso crollamento.

26. Minaccia, o lagnanza, ecc., secondo i concomitanti tratti del volto.

27. Applauso, piacere inaspettato, baldoria, acclamazione; eccitazione a fuga, a bisbiglio, ecc.

28. Gioja, contentezza, allegria, ecc. Gesto non convenevole a tutti, e sempre, in ogni ben regolata mimica.

29. Tristezza, dispiacenza, dolore, cordoglio, ecc.

30. Sdegno represso, sofferenza forzosa, ecc.

31. Noja, mestizia, languore, ecc.

32. Pentimento, resipiscenza, ravvedimento, dispiacere, ecc.

33. Vergogna, verecondia, ecc.

34. Sorpresa, meraviglia, stupore, ecc.

35. Dubbio, incertezza, mediocrità, ecc.

36. Forza, robustezza, tenacità, avarizia, ecc.<sup>c</sup>

37. Altezza, ecc.<sup>d</sup>

<sup>c</sup> Volendo però denotare avarizia e cose simili, sarà bene in quest'azione di restringere le braccia al petto.

<sup>d</sup> Per figurare un oggetto altissimo, si fissi il guardo in alto, e mentre si abbassa una mano stendendo il braccio all'ingiù, l'altra s'innalzi portando lungo il braccio all'insu dritto al punto guardato, talmentechè formino ambidue una linea retta perpendicolare.

rivolte quasi l'una verso l'altra, ed alquanto divise:

38. Lo stesso gesto rivoltato in giù:  
39. Allarghinsi lateralmente ambe le braccia, e le mani piate. Quest'azione in senso diminutivo si faccia con un sol braccio.  
40. Allunghinsi orizzontalmente a varii tratti i bracci, colle mani aperte di taglio, agitandole un poco verticalmente; l'uno però [p. 212]

38. Profondità, ecc.<sup>e</sup>  
39. Larghezza, immensità, universalità, ecc.  
40. Lunghezza, lonta-

meno steso dell'altro. In senso diminutivo valga la sopraddetta regola.

41. Le elezioni descritte ai numeri 37, e 39, fatte in senso opposto; cioè abbassando le mani piate verso il suolo, o restringendole volgendo palma contro palma:  
42. Allargando le mani, e gettandole supine a più riprese dall'alto al basso:  
43. Piegare i tre ultimi diti, e fissando la punta del pollice sotto la prima falange dell'indice steso della medesima mano.  
44. Aprendo ad uno ad [p. 213]

Nnza, ecc.<sup>1</sup>  
41. Bassezza, o piccolezza; strettezza, o brevità, ecc.  
42. Gran quantità, numerosità, ecc.  
43. Piccola quantità, ecc.  
44. Enumerazione, ecc.<sup>2</sup>

uno i diti della mano, oppure toccando col pollice e coll'indice della destra, o soltanto col secondo di essi l'estremità dei diti della sinistra:  
45. Stesi i soli indici come al num. 9, ed accoppiati orizzontalmente l'uno all'altro; ed anche talora staccandoli e riunendoli così più

45. Unione, eguaglianza, ecc.

---

<sup>e</sup> Per dinotar di vedere una profondità spaventevole, l'azione è diversa; cioè rivolgonsi gli occhi all'ingiù da un lato, e si alzano ambe le mani dall'altro colle palme volte in fuori, ma dessa non è convenevole sempre, ed a tutt'i generi di mimica.

<sup>1</sup> Anche A. Manzoni descrive un tal gesto («trinciando verticale mente l'aria con la mano distesa») per significare una grande lontananza. *I Prom. Sposi*, T. 4, cap. 18.

<sup>2</sup> Nella distinzione (dice Monsignor Aresio) se vi sono più di due capi, conviene il numerarli applicando l'indice della destra mano ai diti della sinistra, e ciascun di questi toccando separatamente, o toccandoli colla punta dell'indice o del pollice, o con la cima della mano destra distesa. Se la distinzione sarà di due soli membri, non sarà necessario numerarli sulle dita, come ora detto abbiamo, sebbene non dannerei chi lo facesse non tanto per numerarli, quanto per distinguerli. Potrassi ancora mostrar la distinzione col solo mover la destra mano ora in una parte ora in un'altra.

Vel repetito (disse Cresollio) ejusdem rationis vario motu in anteriorem partem, vel circumducta manu a latere laevo in dextrum pro numeri explicanda varietate, vario pulsa, leviter agitata.»

«Né però (soggiunge il Righini) nell'esprimere e dimostrare qualsivoglia varietà di cosa, si adopera il gesto di toccare i diti della sinistra coll'indice e col pollice congiunti insieme; ma si adopera solamente quando la partizione sia di quelle cose, che grandemente bramiamo che restino scolpite nell'animo, delle quali con maggior sottigliezza e più accuratamente si dee discorrere. Essendo partizione in conseguenza più considerabile, e di maggior conto, gioverà allora servirsi delle dita nella guisa che dicevamo..... Ciò tornerà in gran vantaggio specialmente quando si parla ad un popolo rozzo e ad una moltitudine, alla di cui memoria si dà un grande ajuto, per ben comprendere la varietà delle cose, con quel segno delle dita..... Aggiungo ancora essere molto valevole negli epiloghi di qualche grave discorso, quando si rassumono gli argomenti di tutta la causa..... Se poi si enumerassero cose di minor conseguenza, e fra loro relative, allora la sola destra mano significherà facilmente un tal numera.»

Io non lascio, contuttociò di avvertire, che il contare sopra le dita le parti della divisione del discorso era un gesto assai familiare al famoso Ortensio, ma dileggiato in qualche luogo da M. Tullio, onde alcuni non istimano bene il praticarlo.



volte.

46. La stessa attitudine  
[p. 214]

di mano, con movimento opposto: oppure accoppiati gl'indici, ma vacillanti fra loro o perpendicolarmente od orizzontalmente:

47. Atteggiate le due mani come al num. Precedente, spingetele direttamente all'innanzi

avvicinando grado a grado le due punte degl'indici, sin che tocchinsi l'una e l'altra.

48. Mani atteggiate come sopra, uniti i metacarpi dalla parte del pollice, e stesi obliquamente i soli indici, si disuniscano orizzontalmente i primi:

49. Muovete irregolarmente qua e là le mani supine coi diti curvi e fra loro divisi.

50. Destra aperta di taglio, alquanto alzata, facendo in aria un cenno di croce:  
[p. 215]

46. Disunione, distacca-

mento, ovvero disuguaglianza, dissimilitudine, od emulazione, gara, ecc.

47. Convergenza, ecc.

48. Divergenza, contrarietà, ecc.

49. Assembramento, moltitudine, confusione, ecc.

50. Morte, termine, abbandono, perdono, ecc.<sup>f</sup>

#### ARTICOLO IV.

#### DELLA TESTA, DEL VISO, E DELLE SUE PARTI

§ 204. Gli atteggiamenti delle mani, testé noverati, poco o nulla varrebbero se accompagnati quasi sempre non fossero dalle corrispondenti azioni delle altre membra, e specialmente delle più nobili e delle più espressive parti dell'uman corpo; egli è perciò che di queste appunto passiamo partitamente a ragionare.

#### SEZIONE I.

#### DELLA TESTA IN COMPLESSO

§ 205. Incominciamo complessivamente dal *Capo*, nel quale è, dice Platone, compendiato tutto l'uomo: quindi non si può mai abbastanza regolarne i movimenti, perché questi non solo non presentino cos'alcuna di spiacevole e difettoso; ma abbiano un'espressione bella naturale significante.

Primieramente bisogna tener la *Testa* dritta, senza troppo alzarla o abbassarla, ed in una giusta proporzione, e nella sua situazion naturale<sup>1</sup>. È un mostrar della vanità quel portarla elevata in aria di orgoglio, o tener capo collo e corpo come di un sol pezzo<sup>2</sup>; ed è una vile ed inconvenevol timidità il tenerla curvata verso terra, o pendente sovra una spalla, tanto più che questo vizioso atteggiamento è proprio degl'ippocriti<sup>3</sup>.

[p. 216]

§ 206. Indi i suoi movimenti si uniformino a quelli delle mani, tanto allorché si dirige la parola alle cose elevate, come il cielo, le montagne, ecc., che alle basse, come l'inferno, le tombe, le valli, ecc. Si erga negli affetti eccitanti, come per esempio nella gioja, nella meraviglia, ecc., si abbassi negli

---

<sup>f</sup> Per imparate altri gesti di queste attuose membra, veggansi le due citate opere del Bonifaccio, e del De Jorio (§ 153, nota 6); cioè quella del primo dal suo capitolo XXV al XXIX, e quella del secondo nell'indice de' gesti alle parole *braccia, mani, dita*, non che a diverse epigrafi nell'indice de' titoli

<sup>1</sup> Caput super humeros positum, non compressum, non humile, non abjectum; sed decore specioseque firmatum collo insidet. D. Greg. Nyss. *De opific. homin.*

<sup>2</sup> Camminare come se ingoiato si fosse uno schidone: diceva il Filosofo Epiteto. *Arrian L. 1. cap. 21.*

<sup>3</sup> Observandum erit ut recta sit facies dicentis, nec inclinata ultrolibet cervix. Quintil, lib. 11, cap. 9.

affetti deprimenti, come per esempio nella tristezza, nei sentimenti di penitenza, di vergogna, di umiltà, ecc. - Ma badisi in tali azioni a non imitare i movimenti di que' che sonnecchiano; non inchinandola od elevandola in ogni gesto o attitudine, ne piegandola or da un canto or dall'altro. È difettoso insomma il frequentemente crollarla, e piegarla<sup>4</sup>; come è pur vizioso il tenerla sempre immobile e ritta.

Parimenti sta bene piegarla alquanto verso la spalla in occasione di dover eccitare sentimenti di commiserazione, o quando si dimostra il proprio dolore innanzi all'oggetto che n'è la cagione, o quando s'indrizza un'ardente preghiera altrui per implorar qualche grazia, ecc. - Sta bene ancora di unire leggermente il suo movimento contrario a quello della destra, nel fare atto di negativa assoluta e ferma. E sta bene finalmente crollar per poco la testa nell'esprimere *ribrezzo, esecrazione*, e cosa simile. Può anch'ella per sé sola dinotare *affermazione, negativa, ricusa, confermazione, minaccia, disprezzo*, ecc. può *cennare* i luoghi, le cose, le persone, ed altro<sup>5</sup>.

Del resto i suoi movimenti deggiono esser sempre in concomitanza, ed isocroni a quelli delle altre membra, eccetto quando bisogna mostrar del [p. 217] l'orrore, e dell'avversione, o cose simili, in cui la volontà riagisce contro la presenza di un male; poiché allora ella dee volgersi alla parte opposta di dove spingonsi le mani.

Ultimo avvertimento è che il moto ed il gestir del capo non sia tanto spesso, e continuo, come quello delle braccia e delle mani; ma i suoi movimenti uopo è sian sempre parchi, graziosi, e gravi, a norma dei rispettivi caratteri, e generi di rappresentazioni<sup>6</sup>.

§ 207. Nulla diciamo del *Collo*, poiché esso formando parte dei movimenti della testa, ei va soggetto alle stesse sue regole. Sol giova avvertire che non debbesi mai tenerlo ritirato, e sepolto fra le spalle; né allungarlo sovverchiamente, ovvero allungarlo e raccogliarlo a guisa della testuggine, difetti che non di rado si ha pena a vedere.

In somma un gesto, un movimento, un cenno che parta dalla testa, e da tutto ciò che le appartiene, significa moltissimo, tenendo ella il primo luogo nell'azione fra le altre parti del corpo, e contribuendo più di qualunque altra alla leggiadria dell'espressione.

## SEZIONE II. DEL VOLTO

§ 208. Il *Volto* è quello che nell'azione contribuisce al significato, ed all'intelligenza di quasi tutti gli altri gesti, e che osservasi maggiormente, e forse a preferenza delle altre membra<sup>1</sup>. Anche gl'idioti vi sanno leggere, ed essi al par degli altri vi scorgono l'amore, l'odio, la gioja, la tristezza, la collera, [p. 218] la compassione, e tutta la multiplice schiera degli affetti. Egli deve adunque ben adattarsi al soggetto, e fare esattamente conoscere i moti dell'animo; imperciocché egli si spiega talvolta con maggior efficacia che il discorso il più eloquente; ed egli previene o in favore, o in contrario del Mimico, secondo la prima impressione che gli astanti ne ricevono.

Posto perciò che abbia tanta forza il volto del rappresentatore, ei dee con diligenza ingegnarsi acciocché al primo mostrarsi in pubblico sia tale che alletti e simpatizzi agli spettatori, senza offenderli o indisporli con alcuna deformità. Si sa che tutt'i volti non hanno l'aria medesima, tutti però deggion essere ben'acconci ed accuratamente istrutti<sup>a</sup>.

---

<sup>4</sup> Comas excutiendo rotare fanaticum est. Quintil. lib. 11, cap. 3.

<sup>5</sup> Caput sit erectum, et pro suo statu naturali rite compositum. Varias autem animi affectiones et conceptiones gestus capitis declarat; nam capite annuente concedimus, abnuente negamus, ad tergum reflectente revocamus, crebro et celeriter agitante objurgamus, capite erecto fiduciam, dejecto humilitatem, in latus inclinato, languorem, demisso verecundiam significamus; solus autem et frequens gestus capitis ineptus est. Ioan. Harbetius.

<sup>6</sup> Si quando magna populi spedante corona  
Verba facis, sit prima caput componere cura.

P. Ioan. Lucas, *De gestu et voce*, lib. 1.

<sup>1</sup> In ore sunt omnia. Cic. *De Orat.* Lib. 3.

<sup>a</sup> Né alcun mi dica che nessuno può dar forma e figura a se medesimo: in conseguenza che neppure l'oratore può dar forma e figura al suo volto, ma dee custodirla e tenerla come l'ha sortita dalla natura. Non è così, non è così. La faccia

Fortunato colui che ha una fisonomia gradevole ed espressiva! Egli otterrà con questa sola una gran parte del buon successo che desidera. Immagine del cuore e della mente, il viso dipinge con verità tutti i loro sentimenti e le loro idee; egli è insomma come una tela su cui la natura esprime le operazioni dell'animo<sup>2</sup>. Difatti un volto che abbia un'aria di probità, di amorevolezza, di sin [p. 219] cerità, di modestia, ispira indubitabilmente rispetto ed interesse<sup>3</sup>. Tale dev'essere quello di chi parla in pubblico.

§ 209. Quindi il Mimico intelligente lo adatti a tutt'i caratteri ch'egli rappresenta, ed a tutte le idee, o sentimenti che deve ispirare negli altri<sup>4</sup>. Nei soggetti lieti il viso prenda un'aria lieta, gioconda, e vivace; ma tale che non sia scompagnata dalla prudenza, e dalla moderazione: negli argomenti melanconici ei sembri come ottenebrato dal dolore: nella riprensione egli sia animato e risentito: nel comando, imponente e maestoso, ecc<sup>5</sup>. Talora ei sia dolce, affabile, e tranquillo nel principio del discorso (se pur non trattasi ex abrupto, o altra circostanza): indi egli si vada a grado a grado animando sino al più vivo entusiasmo.

Lungi però dall'imitare la gioconda indifferenza, e l'aria di non curanza di taluni; o la furiosa impetuosità di tal'altri, i quali, comunque placido sia l'argomento, non si appresentano se non con [p. 220] un'aria minacciosa e terribile, a cui può dirsi quel motto Oraziano: «Togli la nube dal sopracciglio<sup>6</sup>.» Bisogna insomma avere un virile contegno nel volto; ma non un'aria troppo severa e filosofica, la quale senza dubbio indispettisce gli spettatori.

È precetto degno d'essere avvertito che ogni gesto di volto debb'esser molto moderato. Contro questo precetto errano coloro che si contraffanno in guisa che o muovono riso in chi gli mira, o si fanno talmente deformi che fugge l'occhio di riguardargli: errano poi altri nel contrario, poiché sempre tengono un volto immobile ed uniforme: in questo errore trovansi anche quegli attori scenici che fanno abuso, o poco uso del così detto *trucco*. Ed è finalmente da avvertire che l'affettazione la quale in tutte le cose è cattiva, in questo é pessima.

§ 210. Avvertiamo inoltre che il viso dev'esser sempre rivolto verso coloro che ascoltano, ed in più d'un luogo se l'uditorio si spande. - L'uditorio quindi ha tre parti, la media, la destra, e la sinistra. A queste tre parti debbe starsi di prospetto, o di proffilo, senza volger mai del tutto le spalle a nessuna delle medesime. Gli uditori, che stanno alla parte opposta della prospettiva, non deggion considerarsi.

---

niuno può formare a se medesimo, bensì il volto. Vi sono degli uomini guerrieri, che non avendo sembante per natura terribile, lo fanno terribile ad arte. V'ha, come sapete, questa differenza tra la faccia e il volto, dice il dottissimo Nonio, che il volto è la volontà, l'arbitrio, la voglia, la quale secondo il movimento dell'animo si dimostra nella faccia; ma la faccia è la stessa figura della bocca: onde Sallustio: Prorsus, dice, in facie vultuque verecundia inerat. Sarà dunque, per testimonio degli antichi, il volto quella composizione della bocca e della faccia, la quale a nostro piacimento accomodiamo ai movimenti dell'animo. Righini, *La Rappres.* cap. 17.

<sup>2</sup> Vultus, qui a voluntate nominatur, speculum quoddam est animae suae, et quod substantialem non cernitur, per ejus abitum evidentissime declaratur. Cassiodor. *Lib. de anima*, cap. 6.

<sup>3</sup> Ad conciliandam benevolentiam adjuvat lenitas vultus. Cic. *de Orat.* lib. 2.

Ed altrove: «Convenit in vultu pudorem esse» Idem *ad Her.* 3, 15.

<sup>4</sup> Così Orazio nella sua *Arte Poetica*.

«Tristitia moestum

Vultum verta decent; iratum piena minarum;

Ludentem lasciva; se veruni seria dictu.»

<sup>5</sup> Queste verità non sono mai state impugnate, o sconosciute dalla Fisiologia: ecco in prova ciò che ne dice l'illustre Magendie. «I muscoli del volto sono anche addetti a determinare altri movimenti destinati ad esprimere certi atti intellettuali, le diverse disposizioni dello spirito, i desiderii istintivi, e le passioni. Il piacere ed il dolore, la gioja e la tristezza, i desiderii e il timore, la collera, l'amore, hanno tutti un'espressione faciale che li caratterizza. Quindi le affezioni dolorose e triste, i desiderii violenti, sono caratterizzati in generale con delle contrazioni del volto, coll'ingrottar delle ciglia, collo stringimento della bocca ed abbassamento agli angoli: al contrario nelle affezioni liete e soavi, nelle aggradevoli sensazioni, nei desiderii soddisfatti, la figura si spande, i cigli si elevano, le palpebre si dilatano, gli angoli della bocca prendono un contrario movimento, cioè quelli del sorriso. *Comp. Elem. di Fisiol.* T. 2.

<sup>6</sup> Deme supercilio nubem (Horat. Lib. 1, Ep. 18): o quell'altro di Petronio Arbitro: «Quid me spectatis constricta fronte, Catones?» Tale era il ceffuto aspetto del Tribuno Rullo, che Cicerone lo dileggia sì sagacemente: «Obsolentior vestitu, corporo inculto et orrido, capillatior quam antea barbaque majore, ut oculis et aspectu denuntiare omnibus vira tribunitiam, et minitari Reipublicae videretur.»

Notisi che per gli attori teatrali, dicendo *coloro che ascoltano*, non intendiamo il Pubblico raccolto in platea o nelle logge, ma bensì i personaggi che sono seco loro in iscena; ed osservisi qual difetto imperdonabile, sia quel di taluni, che [p. 221] mentre rappresentano sul palco, parlano ed agiscono in faccia agli spettatori<sup>7</sup>.

### SEZIONE III. DELLA FRONTE

§ 211. Fra le altre parti del volto, la *fronte* prima di tutte merita delle osservazioni a farsi dal sagace Mimico. Senza consultar coloro che dicono esser la fronte alta indizio di dappocaggine, la piccola di volubilità, la rotonda d'iracondia, la spaziosa di bontà, ecc<sup>1</sup>: e comunque la natura abbiala formata è d'uopo farla servire all'efficacia dell'azione. Agli attori scenici, che debbono trasfigurarsi in ogni carattere, spetta esclusivamente il conoscere cotai regole: basta agli altri il sapere primieramente che tutti gli uomini di probità, di benignità, e di sentimento ne portano quasi un certificato sulla fronte; onde nel mostrarsi in pubblico si procuri imitarne il contegno: e si moderi, se mai vi fosse, qualche rozzezza, alterigia, o temerità naturalmente impressa, con un'aria di urbanità, di amenità, e di modestia.

§ 212. È notabile secondariamente ch'essa contribuisce co' suoi delineamenti ad esprimere gli affetti dell'animo. Infatti ella è spiegata ed aperta nell'allegrezza, e nell'amore: ristretta ed abbassata nel [p. 222] la tristezza, e nell'odio: corrugata nella severità, e nella collera, ecc.

Aggrinzar poi la fronte, per affettare un tuono di gravità, è una biasimata ridicola inconvenienza. Stropicciarla colla mano per richiamare a memoria qualche cosa, è un'azion puerile: e così via discorrendo di altri vizii che non in pochi, e non radamente si scorgono.

§ 213. Quindi in caso che il calor della stagione o dell'entusiasmo, ovver la fatica, la rendesse molle di sudore, è troppo nota la decente maniera, che si usa oggi fra noi, nel tergerla con candido fazzoletto, senza mai ricorrere ad altro mezzo<sup>2</sup>. Ma ciò ancora facciasi in punto adatto e convenevole, con parsimonia, con decoro, e come astrattamente; cioè quasi non pensandovi, e (come dice il Righini) quasi *aliud agens*; mostrando ognora di stare attaccato al filo del suo discorso.

Badisi però che questa regola non è generalmente analoga; come, per esempio, nelle prosopopee, od allora che l'oratore parla per parte altrui, ovvero l'attore che fa la parte di un Eroe, o di regal personaggio in tragedia, od in altra rappresentazione la cui azione si finga in tempi o in luoghi ove non erano o non sono in uso i pannolini; non converrebbe mai a costoro far mostra del fazzoletto.

### SEZIONE IV. DEGLI OCCHI

§ 214. Gli *Occhi* per loro stessi dicono assai, e la loro azione è in Mimica di un uso preziosissimo. [p. 223]

---

<sup>7</sup> Nell'arte della rappresentazione  
La prima delle regole è il supporre  
Che tu sei solo fra mille persone;  
E che l'Attore che teco discorre,  
È il solo che ti vede, e ch'egli solo,  
I veri sensi tuoi deve raccorre.

Riccoboni, *Dell'arte Rappres.* cap. 6.

<sup>1</sup> Frons ubi magna est, segem animum subesse significat; quibus parva, mobilem; quibus rotunda, iracundum. Plin. Lib. II, Cap. 37.

Veggasi *La connoissance de l'homme moral par celle de l'homme physique*, par. 1, chap. 5, § 3.

<sup>2</sup> «Qued candido frontem sudario tergeret:» precetto dato da Fabio, e che ingiustamente fu dannato da Calvo in Vatino come novità ed increanza. Imperciocché gli antichi solevano usar a tal uopo il lembo della veste, o della sua manica, ovvero il dito indice ricurvo, come narra Tacito nel Lib. XVI, Svetonio in *Nerone*, Luciano, e Quintiliano stesso. Guardi il Cielo però che i moderni si abbandonassero a simili rozzezze.

Quanto è mai eloquente! quanto è mai efficace allorché sappiasi farne uso!<sup>1</sup> Dessi possono produrre tanti significati e cambiamenti; quanti sono i moti dell'anima; e con molta ragione Giambattista della Porta prende da essi principale indizio a conoscere i caratteri degli uomini<sup>2</sup>.

§ 215. Essendo gli *occhi* adunque la spia del cuore e della mente, e come un'altra favella per cui tutte le passioni parlano colla loro propria espressione, essi precisamente perfezionano l'atteggiamento del volto e delle altre membra, e sono, direi quasi, i veri Protei che si trasformano in tutti i modi: *gravi* nella serietà, *feroci* nella minaccia, *ardenti* nella collera, *tetri* nella melanconia, *brillanti* nella gioja, *ameni* nella benevolenza, *cupidi* nell'amore, *bruschi* nell'odio, *languidi* nella compassione, ecc. ecc. Son dessi che sovente svelano i più celati pensieri. Infatti *volgere altrove* gli occhi è indizio di avversione, di disgusto, di tedio. Gli occhi *fissi* o *socchiusi* indicano meditazione: *fissi* e *spalancati* indicano stupore: *dimessi* ed *abbassati* dan segno di modestia: *elevati* ed *aperti*, di audacia... Ma son elle cotante le loro mute espressioni che, lungo e difficile essendone il novero, meglio è per noi saper soltanto le regole per evitarne i difetti<sup>3</sup>.

[p. 224]

§ 216. La grand'arte consiste in saperne regolare i naturali movimenti, e perciò è d'uopo esercitarli a tutto esprimere. Si tengano aperti né molto né poco, perciocché tutti gli estremi son viziosi: e certamente tener gli *occhi* spalancati o sempre fissi in un punto sarebbe stupidità, come il fissarli nel volto altrui saria temerità, il volgerli arditamente per tutto, sfacciataggine; l'esser essi sovente fitti a terra, o girovaghi e timidi, sarebbe soggezione e timor panico; e via discorrendo.

Son pur censurabili coloro che rivoltano talmente gli *occhi* da coprirne quasi l'intera pupilla, o coloro che mentre parlano van facendo l'occhiolino, o quegli altri che figgono spesso gli occhi in aria. Sonovi poi alcuni che, specialmente nel dir certe proposizioni, gittano a bella posta lo sguardo su talune persone. Questo è un vizio il più vituperevole, e che più comunemente suol rinvenirsi negli Attori teatrali<sup>4</sup>. I nostri occhi benché si dirigano al pubblico sopra qualche oggetto, non deggiono mai fissarne alcuno; né essere immobili e [p. 225] fermi in una sola parte, ma volgersi intorno moderatamente, con graziosa ed espressiva varietà<sup>5</sup>.

§ 217. Avverto parimenti che se convien sempre aver modestia negli *sguardi*, ciò deesi soprattutto negli esordii; ovvero quando in certe occasioni parlasti vantaggiosamente di se stesso, o delle cose proprie. Questa modesta dimostrazione consiste in quell'abbassamento d'occhi, che seco porta un volto umile e dimesso; senza la quale sarebbe inevitabile la taccia di arrogante e presuntuoso. Negli occhi risiede il pudore, ben lo scrisse Aristotile; onde tale avvertenza cresce in ragione inversa

---

<sup>1</sup> Per la qual cosa di avvertono i giovani a fare grande studio ed esercizio, onde sapere a tempo e luogo nelle loro recite organizzare gli occhi, affinché, come naturalmente, poi proporzionino la moderazione o regolamento di essi alle oratorie bisogne: «quare oculorum est magna moderatio:» Diz. dell'Arte Orat. Profecto in oculis animus inhabitat: animo videmus, animo cernimus: oculi, seu vasa quaedam, visibilem ejus partem accipiunt, atque transmittunt. Plin. Lib. 11.

<sup>2</sup> Oltre il prefato G. B. della Porta nel suo trattato della *Fisonomia*, veggasi pure *L'arte de' cenni* di Giovanni Bonifaccio, cap. 15, num. 1.

<sup>3</sup> E certamente io credo che neppure il medesimo animo col suo pensiero comprenda quante qualità, quante forme essi ricevano, le quali siano indizii delle occulte affezioni, poiché essi diventano piacevoli, cattivi, amanti, umili, abbassati, gravi, autorevoli, severi, sprezzanti, spaventevoli, fieri, atroci, crudeli, infuocati, e torti; vestono finalmente se stessi in mille foggie secondo che il medesimo animo pittore, che si nasconde nell'intrinseco, li colorisce, e per mezzo di quelli si manifesta. La benignità li fa piacevoli, la modestia e la vergogna li fa umili e sommessi, la costanza li fa gravi, la barbarie li fa crudeli, lo sdegno li fa infuocati, l'invidia li fa torti ed attraversati. Arde talora l'occhio di sdegno, e scintilla: langue per mezzo di amore, e placido risplende: si abuja per livido d'odio, e si ringrotta: si avviva per desiderio, e brilla: si spaventa per la tema, e balena volteggiando: si stupidisce per la meraviglia improvvisa, e guata immoto. Egli è dimesso negli umili affetti, baldanzoso ne' liberi, audace nei superbi, terribile nei guerrieri, costante nei prudenti, lento nei maestosi, ed alcuna volta, difficilmente però nella scuola della simulazione, apprende le arti della menzogna. Insomma ora è pieno d'amore, ora di odio; ora piange, ora ride; ecc. Righini, *La Rappres.* cap. 19

<sup>4</sup> Intendo dei recitanti, cantori, e danzatori ignoranti e viziosi, da cui ragionevolmente debbono escludersi i buoni ed intelligenti.

<sup>5</sup> Oculi nostri etsi jaciuntur in aliquem, figantur in neminem. S August. *Epist.* 109.

dell'età, del grado, e della fama di ciascuno. La giornaliera esperienza dimostra quanto possa nei Dicitori questo nobile e gentile contegno<sup>6</sup>.

§ 218. Vi è infine una specie d'inflessione nei movimenti degli *occhi*, che (d' accordo colle ciglia e con le palpebre, non men che con gli altri tratti del viso, e col moto delle altre membra), corrispondentemente al senso del discorso, forma una certa armonia la più eloquente ed espressiva; mentre è pur la più rimarcabile e grata agli spettatori<sup>7</sup>.

#### SEZIONE V. DELLE CIGLIA E BELLE PALPEBRE

§ 219. Le *Ciglia* dal canto loro, e le *Palpebre* non [p. 226] men di esse concorrer deggiono necessariamente nella mimica espressione degli occhi; giacché le une e le altre, coi loro movimenti *simultanei*, o *singoli*; *simili*, o *dissimili*; contribuiscono a dare ai suddetti una certa analoga conformazione a quel che di esprimere essi intendono. Avendo pur elle l'assoluto governo di quell'espressioni che dalla fronte si emanano, posson ricevere quattro principali posizioni in due sole mozioni: cioè *elevazione*, e *dilatazione*; *abbassamento*, e *restringimento*<sup>1</sup>.

§ 220. Infatti quasi tutte le impressioni che noi riceviamo, sien pur piacevoli o dispiacevoli, appalesansi dalle sopracciglia e dalle palpebre più o meno elevate e dilatate, più o meno abbassate e ristrette<sup>2</sup>. Inoltre è pure per le loro attitudini che, aprendosi o rinserrandosi, esprimiamo la *temerità* o la *pusillanimità*, la *verecondia* o la *impudenza*, ed infinite altre graduazioni e misture di sensazioni, affetti, e passioni; cosicché scorgesi non so che di leggiadro e ridente sulle medesime, quando l'animo è allegro e contento; e vi si vede all'opposto una certa tetraggine ed opacità, allorché egli è afflitto e costernato<sup>3</sup>.

§ 221. Moltissime sarebbero le attitudini espressive e delle ciglia e delle palpebre, od unitamente, o [p. 227] separatamente moventisi; ma paghi di notarne alcune soltanto delle più rimarcabili nelle seguenti tavole sinottiche, passiamo qui a premettere qualche avvertimento, perché se ne evitino i difetti.

Primieramente siccome la fronte trae seco lei il moto delle sopracciglia, così elle incorrer possono nei medesimi inconvenienti che in quella cennammo; quindi abbiansi qui per ripetute quelle stesse avvertenze (§ 212).

Secondariamente è difetto in esse la troppa e continua mobilità, immobilità, o la ineguaglianza<sup>4</sup>.

In terzo luogo si eviti la cipigliosa abitudine, e quella dell'inarcato o contratto ciglio, onde non aver la taccia di truci, di austeri; ovvero di orgogliosi, di arroganti, di affettati, ecc. ecc.

---

<sup>6</sup> Quello che dà l'anima a tutto, e che rapisce sopra ogni altra cosa chi ascolta, sono gli occhi: dovendo questi accompagnare da per tutto l'azione, ed esprimere quanto profferisce la lingua, e medita la mente. Troppo disdice lasciare liberi e vagabondi gli sguardi, come se punto non si curasse quello che si dice; e molto meno convien tenerli fissi ed immobili in una sola parte, come succede quando la memoria affaticasi. Righini.

<sup>7</sup> A tutti quanti gli uditori fiso

Guarda negli occhi, e ognun di lor vedrai  
Pender da' tuoi.

L. Riccoboni, *nell'Arte Rappres.* cap. 41.

<sup>1</sup> Oculos supercilia formant aliquatenus, et fronti imperant..... Ira contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostentitur. Quintil. Lib. 2, Cap. 3.

<sup>2</sup> Onde Plinio ebbe a dire: esservi ne' sopraccigli una gran porzione dell'anima. Plin. Lib. 11, Cap. 37.

E Teodoro: Animi motibus non modo faciei color, se et oculorum motus, et superciliarum contractio, remissiuque respondent, et irae quidem insolentiam oculorum terribilis visus notat, ejusdem vero gratiosam remissionem palpebrarum rugae risum simulantes arguent. *Serm.* 8, *de Prov.*

<sup>3</sup> Ex oculorum obtutu, superciliarum aut contractione aut remissione, et maestitia, et hilaritate, et risu, et locutione, et reticentia, et contentione vocis, et sommissione, et caeteris similibus facile judicamus quid ab officio naturaque discrepet..... Sed quoniam his annuimus, his negamus: idem supercilium quandoque pro fastu et superbia ponitur. M. T. Cic. *de Off.* Lib. 1.

<sup>4</sup> Vidi supercilia multorum dissidentia, cura altero in verticem tenderent, altero pene oculos ipsos premerentur..... Vitium in superciliis si aut immota sunt omnino, aut nimium mobilia, aut inequalitate dissident, aut contra id quod dicimus finguntur. Quintil. Lib. 11, Cap. 3.

Finalmente, traendo profitto dalla dottrina del Righini, è anche vizio l'adulare se stesso coll'inarcare le ciglia o spalancar le palpebre nell'espressione di qualche propria idea, che abbia dello straordinario e sublime, o nella forza di qualche suo detto eloquente. Né bisogna tacer di coloro che a sopracciglia elevate profferiscono ogni parola, tenendo come alla corda sospeso chi ascolta.

È vero bensì esser talvolta convenevole una cert'aria di gravità, quale, più che da altro, dipende dall'attitudine de' sopraccigli; ma questa, benché in talune persone ed in taluni casi sia pregevole, non la è poi per tutti, né in tutti i luoghi, né in tutte le circostanze, e non mai esser dee soverchia<sup>5</sup>. Intanto le susseguenti tavole mostreranno le varianti mozioni e delle ciglia e delle palpebre.

[p. 228]

TAVOLA I.  
MOVIMENTI SIMULTANEI E SIMILI  
DI CIGLIA E PALPEBRE

AZIONI

1. Ciglia e palpebre fortemente elevate, e spalancate:
2. Le une e le altre abbassate, ristrette, e corrugate:
3. Le stesse mediocrementemente sollevate, ed aperte:
4. Le medesime corrugate, ristrette, e sollevate alquanto nell'angolo interno, verso la increspata fronte:
5. Aguzzare il guardo, stringendo come sopra ciglia e palpebre<sup>1</sup>

SIGNIFICATI

1. Rabbia, furore veemente, ecc.
2. Pianto, dolore acuto, nausea, ecc.
3. Allegria, contentezza, tranquillità, ecc.
4. Noja, tedio, rincredimento, ecc.
5. Desiderio di ben vedere qualche oggetto poco percettibile, sia per la sua piccolezza, sia per la distanza, o per la oscurità, od altro.

[p. 229]

TAVOLA II.  
MOVIMENTI SIMULTANEI E DISSIMILI  
DI CIGLIA E PALPEBRE

AZIONI

1. Ciglia innalzate, palpebre superiori dilatate, e palpebre inferiori corrugate:
2. Ciglia fortemente abbassate e ristrette, e palpebre dilatate:
3. Ciglia lievemente innalzate ed aperte, e palpebre mollemente ristrette:
4. Quasi la stessa attitudine, essendo le ciglia fortemente sollevate, e le palpebre più socchiuse:
5. I cigli elevati ed immobili, e le palpebre chiuse; oppure mosse con ispesso e veloce

SIGNIFICATI

1. Spavento, terrore, ecc.<sup>a</sup>
2. Ira, stizza, ferocia, ecc.
3. Amore, compiacenza, soavità di qualche sensazione, diletto, preghiera, ecc.
4. Pazienza, sofferenza, condiscendenza involontaria, o forzosa, ecc.
5. Cecità ovvero paura, od altra simil cosa, cui metaforicamente alluder si possa con tal gesto.

---

<sup>5</sup> Socrate, descrivendo un uomo nobilmente virtuoso, dice: «Nonne videtis quam severa sint et piena dignitatis supercilia, oculi minime lubrici atque volubiles, oratio moderata, vox levis, morsa hilares?»

<sup>1</sup> Così disse Dante di aver fatto una schiera di anime nella tenebria infernale per riconoscere lui ed il suo duca.

«E sì ver noi guzzavano le ciglia,

«Come il vecchio sartor fa nella cruna

<sup>a</sup> Essendovi diverse specie di timore, fra quali lo spavento ed il terrore anche si annoverano, perciò quest'azione non è sempre uniforme, e fassi talvolta come quella segnata alla Tav. 1. Num 2.

chiudimento.  
[p. 230]

TAVOLA III.  
MOVIMENTI PARZIALI E SINGOLI  
DI CIGLIA E PALPEBRE

AZIONI

SIGNIFICATI

1. Ciglia sole alquanto innalzate:	1. Piccola ammirazione <sup>a</sup> .
2. Palpebre sole similmente innalzate:	2. Sdegno breve, e leggiero, ecc.
3. Ciglia sole abbassate e ristrette:	3. Odio, ecc.
4. Palpebre sole abbassate e socchiuse:	4. Lassezza, sonnolenza, ecc.
5. Ciglia alzate fortemente in un sol attimo:	5. Negativa.
6. La stessa azione, ma un poco protratta, e unita ad obliquo chinare di testa:	6. Annuenza ironica.
7. Palpebre abbassate ad un solo ed istantaneo tratto:	7. Affermativa.
8. Chiudere, oppur socchiudere momentaneamente un sol occhio; ossia ammiccare, far l'occholino:	8. Denotazione di varie cose, secondo i concomitanti tratti del volto; cioè cenno di furtiva intelligenza, di scherzosa approvazione, ecc.

[p. 231]

SEZIONE VI.  
DELLE GOTE, E DELLE NARICI

§ 222. Fra tutt'i muscoli locomotori del viso avvi tal correlazione negli atteggiamenti di esso, per esprimere i nostri interni sentimenti; che il movimento degli uni richiede spesso quello degli altri; in diversa guisa non sarebbe perfetta espressione mimica (§ 183). Perciò avviene che le *Gote*, e le *Narici* ancora concorrono colla fronte e colle sopracciglia ad esprimere la collera, il pianto, il riso, la noja, lo spavento, la nausea, ecc. come scorger si può col riandare su taluni numeri delle precedenti tavole.

§ 223. Hanno nondimeno sì le une che le altre i loro movimenti particolari, corrugandosi, prostendendosi, elevandosi, dilatandosi; e vagliono con ciò ad esprimere la *noncuranza*, o il *disprezzo*, il *sorriso*, o l'*ironia*, l'*odore*, o l'*impazienza*, il *fetore*, o la *disapprovazione*, il *compianto*, o la *tristezza*, il *beffeggiamento*, ecc.<sup>a</sup>

Ma siccome, per la sopraddetta muscolare corrispondenza, tutti questi moti eseguirsi non possono senza esservi uniti più o meno quelli delle labbra, così nulla più intorno ad essi, se pria non passiamo a ragionar di queste.

§ 224. Crediamo però necessario, innanzi di finir questa sezione, l'avvertire a non abusare degli atteggiamenti delle narici, e di non praticarli alla rinfusa; giacché potrebbero esser oggetto di scherno e derisione, nel punto medesimo che ottener se ne vorrebbe un effetto serio ed importante<sup>b</sup>.

[p. 232]

---

<sup>a</sup> A grado che l'ammirazione si aumenta ed ingrandisce, cresce del pari lo innalzamento delle ciglia.

<sup>a</sup> Il Maestro farà vedere ed eseguire col fatto tutte queste espressioni.

<sup>b</sup> Corrugare nares, ut Horatius ait, et inflare, et movere, et digito inquietare, et impulsu subito spiritum excutere, et diducere saepius, et plana manu resupinare indecorum est; cum emunctio etiam frequentior non sine causa reprehendatur. Quintil. Lib. 11, Cap. 3.

Anche Clemente Alessandrino non manca di avvisare: «Sternutatio, si cui evenerit, sicut etiam ructus, non oportebit sono proximos ciere, qui de mala educatione ferant testimonium..... Sternutationis qui conturbat strepitus respirations leniter repressa ac retenda, auferendus est.» in *Paedag.* Lib 2, Cap. 7.



Giova a questo riguardo consultar lo specchio, ed esser noi stessi (con la guida de' precetti e del precettore) giudici imparziali di quel che più o meno si addica al nostro volto, alle parti che rappresentiamo, ed a tutte le circostanze che aver vi possono relazione.

## SEZIONE VII. DELLA BOCCA, OSSIA DELLE LABBRA

§ 225. In quest'ultima sezione dell'articolo concernente il viso e le sue parti, seguendo il metodo delle precedenti, e rammentando la general prevenzione fatta nel paragrafo 183, stabiliremo prima quali sieno i movimenti mimici della *Bocca*, e poi i difetti che son da evitarvisi, col soggiungere in fine una delle solite tavole sinottiche.

Incominciando dai primi, risparmieremo gran tratto d'occuparci in essi, col solo riandare sulle precedenti tavole, e sulle osservazioni fatte nei paragrafi 209, e 223; ponendovi ora a calcolo ed in regola i moti naturali delle labbra, concomitanti gli atteggiamenti ivi segnati.

226. Dopo tali preliminari, restaci ad indagar le loro proprie e principali azioni, giacché non v'ha dubbio che in talune espressioni esse molto prevalgano.

Infatti qual più viva e cordiale espressione del *bacio*? Esso è sempre il gesto dell'amore, varia [p. 233] to però secondo gli altri affetti che vi si frammischiano; quindi il bacio sul volto, sulla mano, sul piede<sup>1</sup>.

Lo *sbadiglio* e anch'esso un gesto naturalissimo, effetto della sonnolenza, e della noja.

Il *riso*, ed il *pianto* ha dalle labbra principio e movimento maggiore.

Il *disprezzo* ancora par che vi abbia la sua espression principale, quale puossi meglio intendere col fatto, che spiegare con le parole.

E l'*ingrognare*, indizio mai sempre di ontoso sentimento, non ridonda precipuamente dall'atteggiamento delle labbra?

Questi ed altri molti (alcuni. de' quali noteremo nella vegnente tavola) sono i gesti in cui par che le labbra, e le parti tutte della bocca abbiano l'azion principale: ma, come altrove avvertimmo, uopo è che le altre membra ancora concorrano a render esatta la loro espressione.

§ 227. Or siccome ben pensava Apulejo riguardar la bocca come il vestibolo dell'anima, così è d'uopo ch'ella sia acconcia ad ogni espressione, senza essere in cosa alcuna sconvenevole od indecente. Egli è invero molto conducevole ad esser gradito Mimico, Declamatore, o Cantore, l'aver un certo garbo e venustà in tutti i di lei movimenti. Come all'opposto moltissimo nuocerebbe, ad ognun che aspiri a piacere, la minima difformità in essa<sup>2</sup>.

Per provvedere adunque ad ogni suo inconveniente, noteremo alla breve i più comuni difetti che nella bocca e nelle labbra degl'imperiti si osservano.

[p. 234]

§ 228. Da prima avvertiamo che tutte le loro parti agiscano liberamente, senza sforzo ritenutezza od incomodo: perciò siano elle libere e sciolte, e se ne allontanano generalmente ogni impedimento ed imbarazzo. Quindi, la bocca e le labbra han del difettoso:

*I.* Se nel *pronunziare* son troppo attratte e chiuse, o troppo molli ed aperte, o sì rilasciate, e neghittosamente pendenti che non si prestan facili alla buona articolazione. Imperocché da labbra sì fatte (oltre d'essere un difetto mimico) le parole escono oscure, smozzicate, e senza contorno. Di più ciò potrebbe aver la taccia di affettazione, qual si hanno coloro che volendo parlare squisito, ritirano le labbra od fanno il bocchino; ovvero come coloro che spalancando la bocca, ostentano un

---

<sup>1</sup> Nel regno di Barca osservai essere in uso tre sorte di baciamenti. Uno sulla palma della mano, non permesso se non ai più favoriti e confidenti. L'altro sulla mano di taglio fra il pollice e l'indice, concesso soltanto per grazia a qualcuno che vuolsi distinguere. Il terzo, ed il più umiliante, é sul dosso della mano, dato in contrassegno della più rigida subordinazione.

<sup>2</sup> Oris non est nimium mutanda species, ne ad ineptias aut ad pravitatem aliquam deferamur. Cic. *de Orat.* lib. 3.

parlar tondo majuscolo; oppur anche di quei che (non so per qual bizzarria) discorrono a denti stretti<sup>3</sup>.

II. Se nel pronunziare si agitano di soverchio le labbra col ritrarle, od allungarle, col torcerle o riversarle, spingendole dinanzi, di qua e di là, di sù e di giù, in mille sgarbati modi; oppure col muovere la bocca di traverso, parlando dall'un de' suoi lati, quasi per un falso vezzo.

III. Sarebbe difettoso ancora il minimo mostrar la lingua fra labbri, il leccarli, il morderli, il mungerli, il succiarli, il corrugarli, o farvi abitualmente movimento alcuno, massime s'egli abbia dell'indecente o sconvenevole.

IV. L'enfiar col fiato le gote o le labbra, abbottando e soffiando, a modo di que' sputasenni vanagloriosi che parlano a piena bocca, frammet [p. 235] tendo con ciò una posa quasi ad ogni parola<sup>4</sup>. Gesto soltanto buono in caso di dover imitare simili caratteri, per ischernirli.

V. Difetto intollerabile è finalmente in coloro i quali, o per sovrabbondanza di salivazione, o per viziosa abitudine, fanno un continuo sputacchiare; ovvero mantengono in bocca la sciliva sì fattamente che spesso loro apparisce od esce per gli angoli delle labbra, spruzzandone pur talvolta il viso a' circostanti<sup>5</sup>.

Ambidue questi difetti, cioè del troppo e del poco sputare, oltre alla nausea che recano altrui, sono di forte impedimento alla buona articolazione degli organi vocali; ed il primo di essi è pur dannoso non poco alla salute<sup>a</sup>.

Per evitarli entrambi è d'uopo incominciare dal rimuoverne la causa col metodo curativo od igienico, se il vizio è organico; coll'attenzione e coll'uso contrario, s'egli è abituale. Indi, qualora la secrezione di questo fluido, scaturito nostro mal grado dalle sue glandule, venga ad occupare la parte inferiore della bocca, sarà sempre miglior consiglio o inghiottirlo, o di rado sputarlo, secondo le circostanze: facendo però sì l'una che l'altra azione in modo invisibile agli astanti, il più che si possa<sup>6</sup>.

[p. 236]

Stiasi similmente avvertiti a non molto difformar la bocca nel riso, nel pianto, nella collera, nel disprezzo, nello scherno, ed in altre sensazioni affetti o passioni, nella di cui azione han parte maggiore le labbra: ma a correggerne qualunque mal'abito (uopo è pur dirlo) non avvi rimedio alcuno, tranne gli amichevoli avvisi, pria del Maestro, e poi dello specchio. - Giovi intanto l'esercizio sulla tavola seguente.

## TAVOLA DI VARI Gesti DELLA BOCCA

### AZIONI

1. Digrignare, o scricchiolare i denti:
2. Mordersi le labbra, o la punta di un dito, o

### SIGNIFICATI

1. Collera interna, prossima a prorompere, ecc.
2. Segnale dal meno al più di vendicativa

<sup>3</sup> Si quis ducere os exquisitis modis, et frontis, ac luminum incostantia trepidare non desinat, rideatur..... Non est nimium comprimenda labia, neque immodice aperienda. Quintil. Lib. 11, Cap. 3.

<sup>4</sup> Come S. Agostino dice dei Sofisti: «Suam sapientiam buccia concrepantibus ventilantes.» *Confess. tract. 45.*

Così S. Girolamo descrivendo Gioviniano: «Loquentem buccia tumentibus, et inflata verba trutinantem.» S. Hyer. Lib. 1, in *Jovin.*

<sup>5</sup> Fu per questo che Antimaco, poeta lirico fra Greci, si acquistò sovrannome di spruzzaglia; epiteto che ben si approprierebbe a molti malavvezzi parlatori.

<sup>a</sup> La saliva è uno dei fluidi digestivi i più utili: essa favorisce il tritramento e la divisione degli alimenti, ajuta la loro declutizione, e la loro trasformazione in chimo, rende ancora più facili i movimenti della lingua nella parola e nel canto, ecc. Magendie, *Fisiol.* T. 3, pag. 121.

<sup>6</sup> Iam tussire, et expuere crebro, et ab imo pulmone pituitam trocleis adducere, et oris humore proximos spargere, et majorem partem spiritus in loquendo per nares effundere, sunt vitia:..... Labia et porriguntur male, et scinduntur, et obstringuntur, et deducuntur, et dentes nudant, et in latus ag pene ad aurem trahuntur, et velut quodam fastidio replicantur, et pendent, et vocem tantum altera parte dimitunt; lambere quoque ea, et mordere deforme est, cum etiam in efferendis verbis modicus esse eorum debet motus. Ore enim magis, quam labiis loquendum est. Quintil. Lib. 11, Cap. 3.

l'indice di traverso, od in qualunque guisa le mani:

3. Sporgere innanzi la mascella inferiore con truce guardatura:

[p. 237]

4. Premere fra loro i labbri stringendoli verso i denti, o facendo che l'inferiore spingesse il superiore; ovvero premerli entrambi prolungandoli e schiacciandoli in punta:

5. Ritirare i due lati della bocca verso le gote, e lievemente soffiando, e masticando:

6. Piegare all'ingiù i due angoli dei labbri, o sporgere alquanto in fuori l'inferiore:

7. Corrugare in punta le labbra, barcollando la testa:

8. Un istantaneo aguzzamento di labbra:

9. Ritirare da una banda sola l'angolo delle labbra chiuse, aggiungendovi talvolta il chiuder d'un occhio, ed un chinare di capo:

10. Aprire la bocca ad un tratto, riversare o torcere le labbra, od in qualunque modo sbadacchiare:

[p. 238]

minaccia, d'ira repressa, d'invidia, di qualche fisico ed acuto dolore, ecc.

3. Disdegno, ecc.

4. Dubitazione, dispiacenza, disapprovazione, ecc.

5. Pazienza, sofferenza, ecc.

6. Dinotazione d'essere ignaro, od incerto di qualche cosa.

7. Compianto, compassione, ammirazione dispiacevole, ecc.

8. Indizio di silenzio, di precauzione, ecc.

9. Approvazione più o meno significativa, e talore ironica, secondo i gesti concomitanti delle altre membra; oppure indicazione furtiva di qualche oggetto che sta a quella banda.

10. Scherno, beffam derisione, ecc. e talvolta scherno giocoso, ma plebeo.

#### CAPITOLO QUARTO AVVERTIMENTI MIMICI INDIVIDUALI

§ 229. Si richieggono ancora peculiari considerazioni intorno alla complession corporale, ossia alla statura individuale di ciascheduno: onde uopo è prenderle qui alla breve in esame, prima di terminar questa Parte. Ciò non tanto riguarda coloro che hanno la natia raccomandazione di una buona e bella figura, entro i limiti di una giusta e regolare corporatura; quanto que' tali che per la forma esteriore eccedono o in altezza, o in bassezza, o in grassezza, o in magrezza<sup>1</sup>.

Bisogna quindi prendere a notomizzare la propria figura, ed imponendo freno all'amor proprio, distinguere qual foggia, o qual forma di azioni sieno ad essa più confacenti; giacché quelle che rassembran belle in uomo di alta mole, non appariscon tali in un altro di bassa taglia, e così viceversa. Tal dicasi pure de' pingui, e degli scarni; onde siasi molto cauti nell'imitare i gesti e le attitudini altrui<sup>2</sup>.

§ 230. Le persone *alte* dovrebbero mai sempre essere le più attente e ritenute nel movimento delle gambe, e delle braccia, e nelle mozioni del tronco, per non sembrare di star su' tramboli, o di gesticolar da spadaccini. Esse deggion guardarsi [p. 239] dal difetto ordinariamente loro comune di piegarsi all'innanzi oltre il dovere, e conoscere che mal s'addicono a tutto ciò che ha del galante e del giocoso; ma molto invece al serio, al dignitoso, al sublime.

---

<sup>1</sup> Se si dovesse scrupolosamente misurare la corporatura del Rappresentatore, ecco la misura che ne dà Luciano. «Sit Orator neque impense altus, neque praetermodum crassus, neque brevis nimium aut humilis, neque natura pressus et pumilio, non obesus admodum, absurdum est enim, neque item corpore valde tenui, hoc enim aridi cadaveris prae se fert imaginem.»

<sup>2</sup> In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia ipsa delectant..... Quare norit se quisque, nec tantum ex comunibus praeceptis, sed etiam ex natura sua capiat consilium formandae actionis. Quintil. Lib. 11, Cap. 5. Rammentisi il già detto nel paragrafo 57.

§ 231. Le *basse* persone guardinsi dallo stirarsi, ed ingalluzzarsi; non abbiano smania di comparir magnifiche ed eroiche, ciò sembrerebbe un voler troppo contrastare colla natura; la quale le chiama piuttosto a far buona figura in gentilezza, in amenità, in leggiadria: quindi i loro gesti generalmente esser possono più sciolti e liberi dei precedenti, ma proporzionati ognora alla propria statura.

§ 232. Le persone *pingui* evitino lo star pettorute e tronfie; ciò ecceder farebbe l'aria di nobiltà e posatezza che loro è naturale. Abbian pure il gestire libero e sciolto, ma sempre in corrispondenza della loro statura, secondo si è detto ne' due precedenti paragrafi.

§ 233. Le persone *macilenti* sembran fatte piuttosto pel sentimentale; onde abbian pur elleno la loro sostenutezza, e sian regolate nell'azione a norma ancora della propria statura, come nei due paragrafi penultimi.

§ 234. Finalmente sembra che, previa una lepida disposizione naturale, le persone basse e pingui sien quelle cui maggiormente si addica il ridicolo e la facezia. Noi siamo tanto avvezzi a non mirar le cose che dall'esterno (dice un Filosofo), che non possiamo più riconoscere quanto esso influisca su i nostri giudizi, nell'atto che ne proviamo gli effetti.

§ 235. Ultimo generale avviso è che tutte le regole date intorno alla mimica dimandano delle particolari applicazioni secondo i varii generi de' rappresentatori, di cui tratterassi nella settima parte delle Istituzioni; quindi ciascheduno di essi debbe non solo adottar per sé que' gesti e quelle at [p. 240] titudini che gli convengono a norma di quel genere ove intende versarsi, ma a norma ancora del proprio carattere, sesso, età, condizione, ecc. cosa che la magistrale istruzione potrà verbalmente far meglio conoscere rimarcare ed apprendere nei pratici insegnamenti<sup>3</sup>.

Queste sono le primarie osservazioni individuali che giovano a rendere avvertito ognuno sull'andamento della gesticolazione: altre avvertenze avran luogo quando parleremo dei caratteri. Del resto tutto dipende dal buon senso, dal buon gusto, e dalla perizia del mimico. Per tutto ciò l'Arte non ha regole, né avendole, dovrebbe con esse precludere il vasto campo del Genio dentro angusti limiti, quali degraderebbono il libero artista ad essere un servile artigiano<sup>4</sup>.

## CAPITOLO QUINTO COROLLARIO

§ 236. È stato detto in compendio quel che per mera istituzione dovea necessariamente avvertirsi intorno alla Mimica, come secondo elemento della nostra espressione, relativamente alla Rappresentativa: che se esattamente ed estesamente se ne avesse voluto trattare, come l'ampiezza sua richiederebbe, e volume e tempo di gran lunga maggiore sariavi stato d'uopo consecrare ad essa sola (§ 153).

Per la qual cosa abbiam tralasciato di rapportare quanto competer potea alla di lei parte storica, e nulla occupati ci siamo della *Pantomimica*, perciocché questa non ci riguarda direttamente. Nondimeno dobbiam convenire aver essa dell'affinità con la Mimica (§ 182), ed esser cotanto geniale [p. 241] agli uomini, che in ogni età, e quasi in ogni nazione, ha formato il di loro più solenne e gradito spettacolo; dimodoché, secondo riferisce il dotto storico-critico Pietro Napoli Signorelli, è stata ella conosciuta e coltivata tra popoli varii dell'Europa dell'Asia e dell'Affrica sin da tempi remotissimi: e nella Cina, e nel Giappone, e nel Malabar, e nelle più incolte nazioni dell'Indie si son vedute dai viaggiatori compagnie intere di pantomimi. I scopritori del nuovo mondo trovarono eziandio usitate le rappresentanze pantomimiche in diverse regioni Americane; come del pari il celebre navigante Cook in parecchie isole dell'Oceanica. Fu alla colta Grecia però ove quest'arte fiorì nella sua più bella splendidezza, donde poscia è a noi pervenuta, e tra quegli antichi ingegni Androne di Catania vuolsi che fosse stato il primo a coordinarla musicalmente, venendo quindi recata alla perfezione dall'Ateniese Teleste. - Or siccome la conoscenza di tai

---

<sup>3</sup> Nihil potest piacere, quod non decet. Quintil., *Instit.* Lib. 1 Cap. 18.

<sup>4</sup> Si veggia la nota (c) del paragrafo 57.

notizie anch'esser può di proficuo e dilettevole erudizione ai giovani rappresentanti, così consigliamo loro di buon grado a non trascurar di fornirsene<sup>1</sup>.


§ 237. Io già col citargli ne' convenienti paragrafi additai gli ampi fonti donde attinger le cognizioni da ingrandire ed estendere queste elementari nozioni; con tutto ciò avrassi occasione di dar qualche altra luce a quel che pure è pertinenza mimica nella Parte sesta, ove tratteremo dei movimenti esterni, proprii di ciascun'affetto: [p. 242] dunque nulla più per ora su tal particolare, se non che, a compimento e corona di quanto si è detto, pongo in vista agli studiosi la Storia Naturale del celebre Buffon, nella descrizione dell'Uomo, all'articolo *Virilità*, ove il ch. autore, esaminando filosoficamente le membra dell'uman corpo, fa conoscerne non solo l'uffizio ordinario nell'economia animale, ma quello altresì più mobile nell'espressione del pensiero e del sentimento. Analizzato avendo sin qui tutto quanto era più d'uopo dirsi distintamente, e per la parte declamatoria, e per la parte mimica, passeremo in seguito alla riunione di questi due principali elementi, onde formare il tutto perfetto nella rappresentativa espressione; indi al rapporto dell'espressione medesima con le qualità specifiche delle varie impressioni: cose tutte che ugualmente interessano il nostro studio:

*N.B.* Serva in fine per esercizio mimico il seguente sonetto dell'Ab. Cassiani, che invero può dirsi una pittura parlante del ratto di Proserpina.

*Diè un alto strido, gittò i fiori, e volta  
All'improvvisa mano che la cinse,  
Tutta in sé per la tema, onde fu colta,  
La Siciliana Vergine si strinse.  
Il nero Dio la calda bocca, involta  
D'ispido pelo, a ingordo bacio spinse;  
E di stigia fuliggin, colla folta  
Barba, l'eburnea gota e il sen le tinse.  
Ella, già in braccio al rapitor, puntello  
Fea d'una mano al duro orribil mento,  
Dell'altra agli occhi paurosi un velo.  
Ma già il carro la porta; e intanto il cielo  
Feria d'un rumor cupo il rio flegello,  
Le ferree ruote, e il femminil lamento.*

[p. 243]

TAVOLA  
DI ALCUNE CIFRE  
PEL RICORDO DEI GESTI IN DATI LUOGHI

Questa mano  sia di norma generale, alla quale invece della G ed o, come qui si vede pongasi G.i, secondo che sia uno o più gesti, ovvero

G. IN.           ciòè gesto indicativo  
G. IM.           gesto imitativo  
G. ES.           gesto espressivo  
G.SI.           gesto simbolico  
G.i co.          gesti complicati  
A.               attitudine (§ 163).

---

<sup>1</sup> Veggasi Raynal, *Storia filosofica e politica degli stabilimenti europei nelle due Indie: Solis, La conquista del Messico: Robertston, Storia dell'America: Cook, Scoperte fatte nel mare del Sud: Ateneo in Teofrasto: ed altri.* Ma per sapere, con dovizioso corredo di erudizioni antiche e moderne, quanto giovevol sia il conoscimento della Mimica ai popoli inciviliti, e come di essa servansi gli uomini colti in trattar tutte le arti liberali e meccaniche, leggasi la Seconda Parte della preallegata *Arte de' cenni*, opera del giureconsulto Giovanni Bonifaccio.

*N.B.* Così, occorrendo talvolta di contrassegnare sullo scritto qualche luogo, ove farsi voglia una prestabilita espressione mimica, per non obbliarlo basta apporvi una picciola mano indicativa, come il sovrapposto modello, con alcune delle soprassegnate lettere iniziali: oppure adoprisi qualunque altro segnale più aggrada, sempre però con la medesima avvertenza fatta nell'ultimo periodo del *N.B.* per la Tavola de' contrassegni declamatorii, posta in fine del Capitolo I. Parte II., e precisamente alla pagina 133.

FINE DEL PRIMO VOLUME.

[p. 244 bianca]

[p. 245]

INDICE  
DI CIÒ CHE SI CONTIENE  
IN QUESTO PRIMO VOLUME

	Pagina
PROEMIO	V.
INTRODUZIONE	1
Primo Esercizio	14

PARTE PRIMA  
Nozioni ed idee preliminari

CAPITOLO I.	Del Genio	15
Secondo Esercizio		19
CAPITOLO II.	Del Bello in generale	20
Terzo Esercizio		25
ARTICOLO I.	Del Bello leggiadro	26
Quarto Esercizio		29
ARTICOLO II.	Del Bello tetro	30
Quindi Esercizio		32
ARTICOLO III.	Del Bello sublime	33
Sesto Esercizio		39
ARTICOLO IV.	Del Bello ridicolo	39
Settimo Esercizio		44
CAPITOLO III.	Applicazione del Bello alla Rappresentativa	45
ARTICOLO I.	Del Gusto	ivi
Ottavo Esercizio		61
ARTICOLO II.	Della Critica	ivi
[p. 246]		

PARTE SECONDA  
Concernente la sola Declamatoria.

		Pagina
CAPITOLO I	Della Voce, e de' suoi attributi, e dipendenze; cioè origine, articolazione, modulazione, enfasi della stessa, ecc.	65
ARTICOLO I.	Formazione, distinzioni, e regole generali intorno alla voce.	ivi
ARTICOLO II.	Della Pronunzia.	82
ARTICOLO III.	Della Modulazione.	98

SEZIONE I.	Della Modulazione semplice, ossia variazione vocale.	103
SEZIONE II.	Della Modulazione imitatrice, ossia colorito vocale.	108
SEZIONE III.	Corollario intorno alla Modulazione in generale.	115
ARTICOLO IV.	Dell'Enfasi tonica.	121
Tavola	Di alcune Cifre per contrassegnare le principali tecniche declamatorie.	131
CAPITOLO II.	Delle Pause, e dei Respitti.	134
ARTICOLO I.	Circa le pause ideologiche.	Ivi
ARTICOLO II.	Circa le pause ritmiche.	156
[p. 247]		

### PARTE TERZA

Concernente la sola Mimica.

		Pagina
CAPITOLO I.	Prolegomeni sul metodo da osservarsi nello studio della Mimica, su i pregi suoi particolari, e sull'essenza sua propria.	162
CAPITOLO II.	Distinzioni, e norme generali intorno all'azione.	168
CAPITOLO III.	Regolamenti particolari intorno ai gesti.	186
ARTICOLO I.	Dei piedi, e delle gambe.	186
ARTICOLO II.	De' fianchi, e delle altre parti del tronco.	193
ARTICOLO III.	Delle braccia, delle mani, e delle dita.	196
Tavola	Di alquanti gesti chironomici.	203
ARTICOLO IV.	Della testa, del viso, e delle sue parti.	215
SEZIONE I.	Della testa in complesso.	ivi
SEZIONE II.	Del volto.	217
SEZIONE III.	Della fronte.	221
SEZIONE IV.	Degli occhi.	222
SEZIONE V.	Delle ciglia, e delle palpebre.	225
Tavola I.	Movimenti simultanei e simili di ciglia e palpebre.	228
Tavola II.	Movimenti simultanei e dissimili di ciglia e palpebre.	229
[p. 248]		
		Pagina
Tavola III.	Movimenti parziali e singoli di ciglia e palpebre.	230
SEZIONE VI.	Delle gote, e delle narici.	231
SEZIONE VII.	Della bocca, ossia delle labbra.	232
Tavola	Di varii gesti della bocca.	236
CAPITOLO IV.	Avvertimenti mimici individuali.	238
CAPITOLO V.	Corollario.	240
Tavola	Di alcune cifre pel ricordo dei gesti in dati luoghi.	243

FINE DELL'INDICE DEL VOLUME I.

### AVVISO AI LEGGITORI BENIGNI

Per quanto siami adoprato a far che la presente edizione fosse scevra di errori tipografici, veggio spiacevolmente fallita questa principale mia brama, essendomene sfuggiti alcuni nella correzione della stampa: e siccome essi non son tali da impedire l'intelligenza del senso, così implorandone per ora un umano compatimento, prometto darne l'errata nell'ultimo volume.

L'AUTORE