

[s.p.]

DELLA  
DECLAMAZIONE ITALIANA  
ESTESA ANCHE ALLA PARTE CHE RIGUARDA  
L'ORATORE  
dedicata a Sua Maestà  
OTTONE I.  
RE DELLA GRECIA

TRATTATO  
TEORICO-PRATICO  
PUBBLICATO  
dall'ingegnere  
GAETANO SUZZARA  
i. r. impiegato alla contabilità centrale di Stato  
in Milano.

MILANO  
DALLA TIPOGRAFIA DI PAOLO ANDREA MOLINA  
Contrada dell'Agnello, N. 963  
1844.

[s.p. bianca]

[s.p.]

PRELIMINARE

La riputazione di un autore dipende sovente  
dalla esecuzione degli attori.  
C. Goldoni. *Mem.*, P. I, C. XLI.

*L'Italia non conosce opere relative all'arte di declamare. Morocchesi colle sue diciassette lezioni soltanto e Riccoboni coi sei capitoli di Poesia didascalica toccarono leggermente ed in ristretto quest'arte; per cui le loro opere non potrebbero servire ad un utile scopo. Leggendo un dì le lettere di G. G. Engel intorno alla mimica, volgarizzate dall'erudito professore Rasori, si destò nel mio animo il desiderio di dare un trattato generale, che la declamazione ad un tempo e la mimica pel teatro comico italiano racchiudesse. Stetti pensoso per qualche tratto, ben sapendo che tale lavoro non si addiceva alle mie forze; ma l'idea di trovare compatimento e di aprire, pel primo, una strada da noi ancora non praticata, mi scossero da quel timore, ch'è proprio di chi affronta il pubblico giudizio. Nel dare in luce pertanto questo scolastico-accademico lavoro sono ben lunge dall'offerirlo qual dono ai provetti figli dell'arte; egli non è che una guida, o a meglio dire, un istradamento, che servir debbo a chi vuol incominciare con artistici principi a conoscere quanto è necessario per ben declamare.*

[p. 4]

*In forma didascalica o scolastica, ho svolto l'opera spargendovi in calce qua e là annotazioni di riputati autori, onde illustrare con esempj que' nojosi precetti, e temperare il rigore di una stucchevole monotonia. Lo scolaro non sarà in tal guisa stornato da alcuna prolissità, apprenderà con più facile concisione ciò che debbe servire di base a' suoi principi, e andrà libero da qualunque offuscamento, che l'affluenza di non mai interrotte norme alla sua mente accagionar potrebbe.*

*Gli autori che ho consultati sono in gran parte stranieri, e con essi spesse fiate ho dovuto convenire che: «I precetti fondamentali di un'arte sono comuni a tutti.» Menzini, *Arte poet.*, lib. 1, nota 2.*

*Non avrei potuto limitare a due sole parti quest'Opera, se di minutissime ed innumerevoli massime avessi voluto far dovizia, e di mille e mille adornamenti letterarj illustrarla, ma trattandosi di istruire de' giovanetti, che si vogliono addurre per la via della declamazione, ho avuto soltanto la mira di coltivare il loro spirito, e rendere suscettivo il loro intelletto di massime morali, ciò che deve formare appunto un ramo essenziale della loro educazione.*

*Ne' più floridi stabilimenti d'Italia, ove cresce la gioventù ad un'elevata coltura, non si trascura quest'utile e piacevole trattenimento. L'allievo che mostra d'essere dotato dalla natura delle più felici disposizioni, perché deve essere abbandonato in balia del proprio capriccio, mentre vi possono, e vi devono essere regole che lo guidino ad una meta? Le umane vicende (od anco la propria inclinazione) non potrebbero trarre anche il figlio della più ridente sorte ad esercitarne l'arte? Ma se egli non ha principj, non ha basi sicure, potrà mai divenire comico per eccellenza? Furono queste le riflessioni che, unite alle preaccennate, mi mossero a dar mano a siffatto lavoro. Intitolai quest'Opera Della declamazione italiana, estesa eziandio alla parte che riguarda l'oratore, perché anche del [p. 5] l'oratore mi sono occupato; e di vero come dipingere le umane passioni, i vizj, le virtù, se non si ritraggono dalla vita sociale? Come conoscere indistintamente ogni parzial carattere, se non si hanno sott'occhio de' quadri rappresentativi, quali noi abbiamo cercato ad uno ad uno di schierare innanzi al nostro apprendente? Egli è perciò, che l'oratore qui trova un largo campo a consultarli tutti, e con tale istruzione potrei instillare la più sana morale, nel cuore dell'uomo, seguendo le tracce della natura.*

*Consultati tutti quelli autori, che nella presente materia ho creduto pigliare di guida, mi sono isolato in mezzo alla nostra nazione, e meditando il gusto e le abitudini, da cui non dobbiamo mai dipartirci, intrapresi il mio lavoro coll'intenzione d'ammaestrare que' giovanetti, che debbono a passo a passo far risorgere l'italiano teatro, oggidì sì tanto declinato, per non dire negletto.*

*Engel e Lariv furono gli autori che più di tutti mi servirono di lume, e specialmente quest'ultimo, che espose con tanta chiarezza le sue pratiche osservazioni (Corso di declamazione, ec.).*

*Ho ripartita quest'Opera in trenta articoli, e gli articoli in diversi paragrafi. Ho creduto opportuno di far uso d'uno stile piano, facile e famigliare, per soccorrere all'intelligenza dell'apprendente. Possano gli sforzi miei contribuire all'incremento d'un ramo d'educazione per la colta gioventù, e sarò ben pago se le mie fatiche avranno meritato non le lodi del dotto, cui non aspiro, ma la sua indulgenza ed il suo suffragio.*

L'Autore.

[p. 6 bianca]

[p. 7]

## **PARTE PRIMA**

### **ARTICOLO PRIMO**

#### **DELLE TEORIE INTORNO ALLA RAPPRESENTAZIONE DRAMMATICA.**

*Desunte dalla pratica.*

§ 1. Se la teoria d'una scienza o d'un'arte debb'essere utile, è forza che vada equabilmente di concerto coll'indole e pratica della scienza od arte stessa. Ogni minima alterazione o differenza, che non sia consonante infra la teoria e la pratica, fa tosto conchiudere o che questa non corrisponde alla giustizia di quella, o che quella non è suscettibile di questa.

Le teorie della declamazione o della mimica saranno sempre giuste, quando esse non urtino il sensato giudizio dello spettatore, e si accordino a rendere facile e spontanea l'esecuzione dell'attore.

Non si può andare errati con simili paralleli, dipendendo da questi due oggetti specialmente il buon successo della drammatica rappresentazione<sup>1</sup>.

[p. 8]

*Non meramente ideali e capricciose.*

§ 2. Non bisogna affidarsi nell'argomento nostro alla vaga fantasia, ideando da sé, che l'uno o l'altro atteggiamento debba e possa andare eseguito, e che questo o quel concetto sia recitabile, come noi ce lo potremmo figurare. Senza preventivo esperimento pratico «di ciò che in se stesso è tutta pratica,» facilmente si rimane ingannati, qualora si pensi arditamente trovare nel solo proprio cervello, o al tavolino, ciò che si deve dedurre dalla pratica. Quello che con maggiore sicurezza è ammissibile nel nostro genere per pratica, è quanto viene costantemente approvato e generalmente applaudito in egregio attore. Non v'ha paragone, che meglio garantisca d'un fortunato esempio, sempre a seguirsi anche malgrado il proprio opposto parere<sup>2</sup>.

[p. 9]

L'intelletto creatore opera generalmente da originale, ed ogni originalità ideata non incontra sì di leggieri un buon effetto pratico, quando singolarmente da questo ella assuma la maggior parte dell'esser suo. L'autore abbandonato alla sua riscaldata fantasia è sempre in pericolo d'essere piuttosto sistematico, che ligio alle prove di fatto. Nel nostro caso ogni sistema, ogni teorema isolato, sarebbero vizio; diamoci dunque umilmente alla schiavitù dell'esperimento, né incontriamo uno scoglio contro cui ci spingerebbe il capriccioso cavillo. Si avrebbe diritto soltanto d'indicare autorevolmente una singolare e strana esecuzione di qualche parzialissima attitudine o declamazione, incontrando un caso affatto nuovo, che costringesse a cimentarci a non mai tentata prova. Ma nella recitazione o mimica quale dar si puote impensato accidente, stranissima situazione, combinazione sorprendente, che non sieno apparse sulla scena dopo tanti secoli e tantissime teatrali composizioni?

[p. 10]

*Tendenti all'immediato diletto, alla gentile coltura.*

§ 3. Sia perciò fra noi di precedente guida e di ragionevole principio, che questa nostra rappresentativa scuola non abbia giammai a scostarsi da quanto finora poté insegnarci la pratica, ammettendo (consultata la stessa) o rifiutando, tutto ciò che deve renderla sicura, e di un facile risultamento<sup>3</sup>. E la teoria ci serva a spiegare ed a sostenere la stessa matura pratica con argomenti, i quali ci rendano intimamente persuasi di ciò, che siamo forzati a praticare per altrui diletto ed una dilettevole coltura.

---

<sup>1</sup> Si prescinde intieramente dalla distinzione che Quintiliano, (Lib. II, cap. XVIII, *Delle istituzioni oratorie*) ci offre intorno all'arte pratica, ed alla teorica. Non c'intendiamo di stabilire per teoria, che lo scritto istruttivo della pratica: e ciò che chiamasi speculativo sotto il nome di teorema non serve al nostro scopo. Esso riguarda l'eseguire di fatto ciò che si scrive, e non fantasticamente ideare e scrivere quello che non abbia poi ad essere effettuato.

<sup>2</sup> Per conseguenza noi non consideriamo mai la miglior scuola comica quella, che vada disgiunta dal potere additarsi agli iniziati d'ora in ora pratici esempj e modelli in questo o in quel più esperto attore. Non basta già che il giovanetto apprendente ne conosca la fama, fa d'uopo che di presenza si convinca egli stesso del merito di lui. A che monta il tessere continui elogi ai Domeniconi, ai Demarini, alle Pelzet, ai Lombardi, ai Vestris, alle Marchionni, ai Modena, ai Bon e ad alcuni altri, quando la nostra gioventù non ne ode che la fama, non potendo dai medesimi trarre esemplarità per essere eglino tolti alla vita o al loro mestiere? La tanto decantata loro perizia e specialmente alcuni meravigliosi tratti di essa, quasi incredibili, potranno mai rincorare i nostri studiosi, allorché non cada loro sottocchio alcun rinomato prototipo attore, che li convinca praticamente del potersi ottenere celebrità e persino apoteosi dall'eccellenza della comica professione?

Uno stabilimento d'allievi in quest'arte, se fosse guidato da buona e ben disciplinata comica società, o almeno da qualche attore di rinomanza, è a nostro avviso il più forte impulso, l'ammaestramento il più efficace, onde lusingarsi di avere un qualche giorno non pochi comici bene allevati e di soddisfacente perizia. Natura ben disposta, teorie ben fondate, e frequenti pratici esercizi, tutto ciò insieme, non si facilmente deludono l'aspettativa, che ogni essere colto può formarsi sopra simili maestre basi.

<sup>3</sup> Così noi seguiremo il giusto principio di Longino, cioè, «per quale sicura strada si giunga al migliore, e come si possa apprendere, ciò che vogliamo insegnare». (*Del sublime*, Sezione I).

ARTICOLO II.  
ETÀ D'INIZIARSI NELL'ARTE.

*Né puerile, né provetta.*

§ 1. Se nell'apprendente gli anni sono troppo teneri, difficilmente egli intenderà quanto gli viene suggerito; né si potrà in lui ben distinguere le naturali disposizioni, che tutte gli necessitano per una buona riuscita. Se in troppo matura età intraprender voglia la comic'arte, non gli si faccia che ripetere l'antico proverbio: «*Adulta vite non è più docilmente arrendevole.*»

[p. 11]

Come presumere di correggere con facilità de' vizj o morali o fisici, quando sieno essi radicati ed invecchiati in un individuo? E quando non sono questi correggibili, come paliarli a segno di non venir ravvisati, di non produrre difetto nel mestiere, ed essere anche tollerati? S'incominci per la via più retta; si allontani ogni occasione d'intoppi. Le facoltà dell'intelletto e del corpo umano non obbediscono alla violenza, se non con risultamenti incerti e talvolta nulli.

*Adolescenza.*

§ 2. Determiniamo questa età per l'iniziale istruzione comica. Convieni ella, per primo, allorché è già inoltrata la capacità di speditamente leggere ed alquanto sensatamente scrivere. Quando si dovesse in tale età insegnare al giovinetto comico, incominciando dall'istruirlo nel leggere e nello scrivere, sarebbe troppo tardi per giugnere, sul più bel fiore degli anni, ad averlo maturo nell'arte sua.

L'adolescenza, in secondo luogo, ci assicura di non infruttuosamente intraprendere la carriera di comico, purché in essa partitamente si riconoscano le belle apparenze di aspetto, come quelle di robustezza e conformazione fisica di tutta la persona. Se scopronsi al contrario nel tempo della medesima alcune difformità ed imperfezioni assolutamente irrimediabili col progresso degli anni, si abbandoni l'intento di ridurlo un comico, che gradevol giunger possa allo spettatore, sebbene egli avesse i numeri anco più singolari ed apparenti.

Ogni qualvolta un attore abbia a comparire in pubblico con qualche antipatico neo, tradirà maisempre se stesso ed il carattere che rappresenta. L'amena genialità con cui è questi sovente accolto da quello, fa sì, che più volte si [p. 12] procuri indulgenza, quand'anche la composizione sia fiacca e di dubbio risultamento: come pure l'astante tollera in esso qualche straordinario errore, quando la pubblica simpatia lo asseconi e lo protegga.

*Sviluppo fisico dell'adolescente.*

§ 3. Andremo a passo a passo enumerando tutti gl'indispensabili di lui requisiti di costruzione e conformità fisica; d'onde si rileverà patentemente che molti di essi non si possono attendere in provetta età, quando non sieno annunziati dalla tenera natura, e che quindi riconoscere si devono senza veruna ambiguità inalterabili nell'adolescenza, prima di ciecamente giudicare capace o uomo o donna pel comico mestiere.

Un artista, che in avanzata gioventù incominci a prodursi in pubblico con felice successo, non si potrà contare che per eccezione di regola, ne s'avrà giammai a citarlo come un buon esempio.

Qui però non sia discaro l'avvertire, che per certo felice sviluppo delle fisiche facoltà del comico, specialmente giovinetto, un dietetico sistema negli alimenti è assai giovevole. E quanto gli tornerà utile desso ne' primi tempi della propria vegetazione, altrettanto fatto adulto ne esperimenterà gli effetti per una continua equilibrata vigoria, ed in particolare per una mente libera, ed atta a condurre l'immaginazione giusta le parti ed i caratteri, che egli dovrà rappresentare.

[p. 13]

### ARTICOLO III.

QUANTO DALLA NATURA, QUANTO DALL'ARTE ATTENDER SI DEBBA NEL NOSTRO PROPOSITO.

*Natura ed arte assieme.*

§ 1. Avendo noi testé basata la drammatica recitazione sulla pratica, che ci offre continue osservazioni, continui rilievi all'uopo nostro, così proseguiamo ad indagare, col mezzo della stessa, quanto per divenire buon comico conviene sperare dalla spontanea natura, e quanto dall'arte. E si noti per primo, che l'arte da sola non produrrà mai un abile attore, ma unicamente ce ne serviremo per isviluppare, condurre e migliorare le naturali prerogative, originalmente infuse dalla natura stessa<sup>4</sup>. Quindi risulta che necessarie sieno natura ed arte unite, ma che natura valga molto da sé, senz'arte, ed arte un nulla senza natura.

*Cognizione della naturale inclinazione comica.*

§ 2. Le prerogative anzidette dovranno apparire qual raggio di luce nell'adolescente età, come abbiamo premesso nel precedente articolo, unica ad agevolmente svolgere le naturali tendenze del comico allievo. E qui si avverte, che quando non si distingue un sesso dall'altro, [p. 14] s'intende sempre parlare d'ambidue senza veruna differenza. La natura in tale stadio ci deve persino indicare la qualità dell'indole comica dell'apprendente.

Nel conversare con esso lui vedremo praticamente s'egli tenda al brio, anziché al patetico, al tenero più che al robusto. Le stesse di lui inclinazioni ad occuparsi piuttosto in questo, che in quel modo, non poco ci sveleranno la sua naturale arrendevolezza al recitar comico o tragico, a questo o a quel carattere. Nell'aperta e ridente fisionomia non riconosceremo forse una felice disposizione a brillar sulla scena? Scioltissima lingua, chiara e sonora voce, impetuoso esprimere, occhi di fuoco, non mostreranno con molto fondamento un carattere per natura assai disposto alla tragica forza?

Egli è per via di simili pratiche e ponderate osservazioni, che si avranno a ravvisare i primi semi da coltivarsi nel nostro giovine allievo. In tal guisa calcheremo orme non dubbie, e la probabilità appoggiata ai precedenti principj, farà sì che non s'intraprenda temerariamente, ciò che può, quasi per certo, avere un esito nullo od anche opposto.

*Varj sforzi dell'arte contro le naturali indisposizioni.*

§ 3. L'arte è convenientissima anzi indispensabile per modificare, torcere, svolgere, dirigere degli oggetti naturali, ma non già per crearli. Come dunque pretendere che un nato melenso s'abbia a rendere spedito ed impetuoso? Un balzubiente s'abbia a far divenire di sciolta e graziosa favella?<sup>5</sup>

[p. 15]

Sebbene a forza di pazienza siasi dato qualche caso, in cui, tentando e ritentando ostinatamente, si riuscisse a vincere in altrui qualche innato difetto; pure non sapremmo chi negherebbe essere decisa follia l'affaticarsi nell'impossibilità del mille contr'uno, quando non v'ha ragione e tanto meno necessità di trarre miracolo.

Quai rari frutti, che belle conseguenze infine si colgono dalla violenza, che pertinacemente si osa in onta del tutto alle naturali indisposizioni? Dal contrastare questa natura che mai ci ridonda di utile?

*L'arte non è che serva della natura.*

---

<sup>4</sup> G. G. Engel nella lettera XXV intorno alla mimica osserva acutissimamente «potersi dire in generale delle regole delle arti, il contrario delle leggi del viver sociale: queste essere fatte soltanto pe' cattivi, quelle pei buoni.»

<sup>5</sup> «Lo studio vince e sormonta ogni difficoltà dell'arte; le materie più difficili, le più disparate, le più lontane rende facili, unisce, e famigliarizza; corregge i difetti, aguzza l'ingegno, ma però non cangia la natura.» (Angiolini, lettera II a Noverre).

§ 4. Supponiamo un giovinetto materialmente accigliato, fuori di qualunque passione: si procuri ch'egli possa guardare dolcemente: non vedremo in lui questo forzato studio tradire l'amabile spontaneità di simile sguardo? Non comparirà un simulatore del proprio interno offuscamento, invece di testimoniare quel candore, che dovrebbe ingenuamente fare scorgere?

Si tenti di raddrizzare uno curvamente costruito; durante l'esperimento avverrà che il paziente in qualche altra parte assumerà nuovi difetti, oppure ad ogni suo atteggiamento soffriremo vedere un infelice, che mette se stesso alla tortura, per non far nient'altro che delle cose affettate e sconce, scevre di ciò, che si chiama comunemente naturalezza di diportarsi e di rappresentare.

Da colui, che avrà una grandissima bocca, de' male schierati denti, ci attenderemo mai il graziato sorriso?

Potremo noi ridurre a forza d'arte maestoso un pigmeo, delicato un polifemo, melodioso un corvo?<sup>6</sup> Fa [p. 16] d'uopo che la natura doni e l'arte peritamente approfitti del dono<sup>7</sup>.

Convengasi adunque, che l'arte è data per assistere, e la natura fatta per dettare. Questa domini, e l'altra serva ed ajuti. Non trascuriamo adunque l'arte, ma sempre dietro le più naturali disposizioni; se vorremo metterci al di sopra o fuori di queste, inutilmente ci occuperemo, e se desse saranno d'altronde negligentate dal nostro studio, dalle nostre sollecitudini, incontreremo soltanto ciò che può aspettarsi dalla infingardaggine, e dall'esigente affettazione!

#### ARTICOLO IV.

#### FACOLTÀ INTELLETTUALI.

##### *Chiaro intendimento.*

§ 1. Senza un chiaro e ben ordinato intendimento non si spera fare un buon comico. Quand'egli non intenda né i principj con cui apprendesi a ben dire, né le parti da dire [p. 17] e rappresentare, si metta pure da banda ogni studio di mimica e di recitazione. Non può essere impudente a praticare quest'arte liberale che lo scevro di sano intendimento, appunto perché non intende cosa significhi intendere. Se vuolsi perforare il sasso colla frequente eterna goccia, sappiasi che per questo mestiere non si prestano né lo scoglio, né il macigno, ma il docile arbusto e il duttil oro. Qualora ad intendere, o fare intendere alcuna cosa abbisognino le mille e mille guise, è provatissimo indizio che lo studioso apprenderà a stento ed in modo oscuro, e che se pur giugne ad intendere, nondimanco gli difetterà il più delle volte l'intimo senso di ciò, e per ciò che mostra finalmente d'aver appreso. A tale costo non è desso che una macchina messa in movimento da un esterno motore, non già un ente che animar si deve da sé stesso.

##### *Mente raccolta.*

§ 2. Il mentale raccoglimento si annovera tra le richieste prime qualità del comico, avvegnaché nell'azione tanto debba egli attendere a ben sostenere la propria parte, quanto a non divagare nella contemporanea azione gli altri compagni attori.

Non è tanto agevole lo stare in iscenico concerto con più attori senza imbrogliarsi, e deviare da certa disinvoltura e facilità mimica, specialmente se il dialogo sia rapido, lo sceneggiamento e tutta

---

<sup>6</sup> Cicerone (Lib. I *dell'Oratore*) ci riferisce che Menedemo non ammetteva qual arte quella, che perfettamente non combini l'esito d'una cosa coi principj conosciuti, profondamente considerati, e mai mancanti nelle prove di fatto. – In qual modo avremo quindi la perfezione nell'arte rappresentativa senza ben osservare se possessa l'apprendente gli opportuni e convenevoli mezzi per esercitarla col perfetto, od almeno compatibile, voluto esito dell'arte stessa?

<sup>7</sup> Arte e natura opporre invan t'attenti,  
Che da costei quella fia vinta ognora –  
Oraz., *Epist. X*, lib. 1.

l'azione in gran calore. Basta immaginare una tale situazione per rimanere persuasi, ch'egli è merito d'una mente raccolta e fredda lo starsene l'attore attento, pronto e franchissimo ai movimenti altrui col movimento proprio, alla sua controcena col dialogizzare di più attori a un tempo stesso, alle varie corrispon [p. 18] denti attitudini, a tutto quanto insomma concorrer debbe per lo spedito disimpegno del difficile teatrale insieme.

Una mente, che ciecamente si riscaldi nel fervore dell'azione, che si offuschi nel declamatorio dibattimento, che si perda in contemplare il compagno quasi in astrazione, instupidisca ove maggiormente deve scuotersi, svanisca ove ha da raccogliere e concentrare attentamente sé stessa; siffatta mente non sarà mai d'un capace attore, e verrà tradito ogni miglior punto drammatico malgrado ch'egli tenti qualunque sforzo in se stesso. Come poi a così instabile ed indocile mente accoppiare una buona memoria!

### *Memoria.*

§ 3. Qui non vogliamo trattare della memoria da profondi metafisici. La indichiamo, comunque ella sia definita, soltanto per ciò che riguarda l'uso indispensabile d'imparare e ritenere nettamente e con franchezza le scritte parti del comico.

Di lei non puossi fare a meno, e da lei dipende il bene o mal rappresentare un dramma, giacché se ben non si sa, male si rappresenta. È inutile che ci diffondiamo a lungo su questo argomento, vedendosi tuttogiorno la qualità dell'esito, o sfavorevole o fortunato, d'una buona rappresentazione specialmente risultare dal più, o meno essere fitte nella memoria degli attori le loro rispettive parti. Fatto è, che il primo abuso della medesima ne' comici italiani è il trascurarla, temerariamente fidando il maggior numero d'essi nel rammentatore, il quale (per sperimentato ed eccellente che sia) incapace sarà sempre a supplire alla celerità e prontezza della memoria in tutto quello, che si abbia [p. 19] scioltamente a recitare, ed in particolar modo a rispondere<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> «Le opere teatrali scritte, che devono passare dalla mente al cuore per essere ben rappresentate, se non hanno fatta la prima via della mente, non possono fare la seconda del cuore; e riescono sul teatro una mendicata, fredda e tarda esposizione di cervelli imbrogliati e in angustia.» (Carlo Gozzi, *Appendice al ragionamento ingenuo, preliminare alle opere sue*).

Ma come sarà mai che, anche volendo, il commediante apprenda perfettamente a memoria la propria parte, quando pure non cangisi il modo di scrivere le singole parti degli attori? Si copiano comunemente senza alcuna chiamata di dialogo, senza indicare o minimamente indicando le speciali attitudini, i rimarcabili atteggiamenti, che gli stessi autori segnano nelle loro produzioni espressamente, perché vengano alla meglio rappresentate. Come pretendere con simile enormissima negligenza che l'attore immagini, e bravamente crei da sé tutto quanto serve ad attaccare immediatamente le proposte e le risposte del dialogo, e si dia a que' movimenti, a tutte quelle azioni, che sol dipendono dall'essere già in prevenzione conosciute, e non già indovinabili sull'istante?

Se, per esempio, si desse al comico la parte del Tito di Metastasio, scritta all'incirca nella conformità con cui Lariv (*Corso di declamazione*), ne mostra alcune scene del *Cinna*, gioverebbe indicibilmente a farne capire i gradi, i colori principali della declamazione. Il modo di Lariv è il più comodo, il più possibilmente sicuro per potere apprendere bene a memoria il giusto recitare d'una parte. Egli, per esempio, prescrive la seguente norma:

Le parole senza indicazione di recitabile norma si declamano a media natural voce. Una sottolineatura — alle medesime indica prima forza del dire: le due == forza crescente: le tre === massima forza. Se non che Lariv non segna alcuna particolar guisa d'esprimere la profondità, od il languore della voce nelle debite situazioni, così vi aggiungo io, che le parole sottopuntate... vogliono prescrivere l'uno o l'altro dei due suoni declamatorj in quel preciso senso, che la composizione mostrerà addimandarlo. Letteralmente poi significansi alcune gradazioni, colori, atteggiamenti ed altre nozioni indispensabili all'uopo.

Diamone a chiara intelligenza un piccolo saggio attinto da una di quelle nostre tragedie (quasi mai rappresentate, eppure rappresentabilissime) che non si facilmente porgono idee precise pel modo di declamarle.

DEMETRIO DI ALFONSO VARANO  
ATTO V. - SCENA II.

Artamene e Berenice.

Non è egli opportunissimo che l'attore in dialogo abbia a ricordare quanto ne' concerti della rappresentazione [p. 20] si è rimarcato minutamente per la concreta unione fra più confabulanti attori nella armoniosa dicitura, nella corrispondente mimica? Questo non avverrà mai, quando a memoria non si apprenda e ritenga tutto appuntino, invece [p. 21] di tendere colla massima soggezione l'orecchio all'istantaneo impensato proferire d'un suggeritore per quindi istantaneamente ed impensatamente recitare colle volute modificazioni, rappresentare colle richieste attitudini, e tutto [p. 22] insomma assemblare nel punto stesso, onde colpire declamazione, mimica e quanto occorre per la perfetta esecuzione della sua ed altrui parte.

ANT. Oh Arsinoe sventurata! Oh quanto eguale  
È il nostro empio destin!

BEN. Serba i lamenti  
A fortuna peggior, quando dal seno  
Ti sentirai sveller a forza il core  
Più per la pena altrui, che per la tua. —  
Parti, e con te dal custodito ingresso (ad un soldato)  
S'allontani ciascun. — Sei giunto alfine,  
Artamene, a quel varco, ove non puoi  
Nè l'infamia fuggir, nè il tuo gastigo;  
Richiama alla tua mente ora le finte  
Lusinghe, or le promesse, onde traesti  
Dall'incauto mio labbro i più segreti  
Pensier dell'alma mia per farne gioco,  
Anzi trionfo al tuo crudel rifiuto.  
Mira poi questa spada, ingrato... e trema  
Nel veder in mia man d'amore il pegno,  
Che Arsinoe ti recò, quella, che dee  
Delle mie nozze ad onta esser Regina. —  
Or io sono felice. Or chiamo amica  
L'iniqua sorte mia, che pronta m'offre  
Una vendetta, che in un punto opprime  
Seleuco, Arsinoe e te. Questo esser dee  
L'ultimo al Re, dono ch'io serbo; e il primo  
Frutto degli odj miei; per questo io spero,  
Che Seleuco si roda il cor trafitto  
Dalle furie gelose, e Arsinoe uccida.  
Nè ti pensar, perchè accusar mi puoi,  
Che il mio periglio a te serva di pegno,  
A me di freno. So incontrare il fato,  
So disperarmi anch'io... schernir so l'ira  
Non sol del Re, dirò di più dei Numi —

ANT. Questo è il colpo fatal per cui vicina  
È a vacillar la mia virtude. — Ah! pensa,  
Reina, al mio dolor mortale, e impetri  
Si dura sorte, e più funesta assai  
Di quel che vedi, per Arsinoe almeno  
Pace da te. — L'esser crudele è forse  
Tanta felicità che valer debba  
D'una innocente oppressa il pianto... il sangue;  
Chè se la credi rea, credila solo  
Di pietà, non d'amor....  
. . . . .

Dietro consimile direzione assai facile e comprensibile, aggiungendo l'infervorato attore la propria esaltata fantasia pel totale interesse della parte, poco gli resta a temere della buona esecuzione. I piccoli interlinei — i puntini.... intermedj, di cui in seguito a questi erudimenti riconoscerà egli il valore, concorreranno notabilmente a significargli, ad insegnargli i predetti gradi e colori della declamazione, la quale, siccome pur d'ora in ora vedremo, ha la sua particolar musica, i suoi variatissimi andamenti a scanso di freddezza, di monotonia e di quel fatai languore nella recitazione, che tutto deturpano, anzi inabissano l'ottimo effetto della drammatica poesia. - Ritengasi che il metodo stesso può valere egualmente per la prosa, e specialmente patetica.

Raccomandiamo fervorosamente poi che s'apprenda a memoria ogni possibile cosa, la quale possa giovare alla bella e spedita recitazione, per cui stimiamo che l'attore non andrà mai di perfetto accordo in vivace dialogo, se non abbia eziandio a mente molta della parte di quei compagni, che stanno seco lui concisamente e celeremente dialogizzando. Ed egli è certissimo, che in que' paesi, ove il rammentatore viene considerato come solo straordinario rimedio all'istante mancamento di memoria, colà si usa d'imparare le parti come abbiamo avvertito; altrimenti l'uno o l'altro attore in tanti punti non saprebbe in quale guisa attaccare e prestamente soggiugnere, siccome [p. 23] talvolta avviene recitando con quelli attori, che a bel capriccio variano la dicitura dell'autore, o v'aggiungono cosa di propria invenzione, imbarazzando o ritardando in simil guisa l'immediata e corrente risposta de' loro compagni.

La memoria è per anco utilissima a ricordare alcune uguaglianze di casi, i quali si presentano di quando in quando, e ne' quali si sa per esperienza come contenersi pel miglior loro disimpegno. Fa risovvenire che nel tal modo si spiacque, e nel tal altro si riscossero universali applausi.

### *Udito.*

§ 4. Quanto converrebbe che il commediante fosse sordissimo per non fidare punto nella generosità del suggeritore<sup>9</sup>, che solamente si considererà sussidio straordinario, rapido rimedio a disgraziata dimenticanza, altrettanto il sano udito è una facoltà preziosissima pe' seguenti motivi<sup>10</sup>.

Se trovansi diversi dialogizzanti attori a un punto, la scena deve interessare per novella curiosità, per vivissimo sentimento: lo spettatore ascolta, osserva, attende, ed in queste tre funzioni unite provar deve in assieme i dilette del divertimento mentale, della vista e dell'orecchio, onde [p. 24] appagare la curiosità ed il sentimento. Anche premesso che gli attori bene si muovano e meglio si spieghino, come lo spettatore potrà essere completamente soddisfatto rapporto all'effetto, se non gli verrà questo risvegliato con una concentrata melodia, vale a dire con alterazione di voci ora soavi, ora forzate, per cui godere della commozione, dello sdegno e del giubilo che nascono dall'armonioso loro avvicendamento? Ma per combinare tale melodia è indispensabile che gli attori parlanti a vicenda ben chiaramente si odano, e procurino d'allettarsi fra loro in egual modo che allettare vorrebbero lo spettatore. A rincontro l'orecchio alienato e sordo non è in situazione di pigliar norma dagli altri recitanti per seco loro accordarsi in un piacevole suono di recitazione. Ecco in qual modo si riconosce oltre d'ogni altra fisica perfezione pur necessarissimo il buon udito nel comico artista. Se per altro v'abbia vizio di melodia nella declamazione teatrale, e se il buon udito debba avere un qualche freno da questo lato, lo vedremo più avanti.

### *Esperimenti sulla riflessione dell'apprendente.*

§ 5. Onde essere convinti in buon punto dell'intendimento d'un comico allievo pel suo mestiere si venga a diversi esperimenti.

Il suo istruttore lo faccia leggere e rileggere uno squarcio drammatico assai sentimentale, con buona pronuncia, cambiamenti di voce, ora affrettando, ora rallentando quella dizione in qualsiasi modo appassionato, che richieda il senso della intrapresa lettura<sup>11</sup>. Si osservi fino a [p. 25] qual

---

<sup>9</sup> E qui si pone sotto riflesso, che il bel vantaggio della confidenza de' recitanti nel rammentatore sta particolarmente in rendere sentita due volte ad un tempo stesso la rappresentazione a gran parte del pubblico spettatore, situato presso ed attorno al palco scenico.

<sup>10</sup> Abbiamo qui tra le intellettuali e metafisiche facoltà frapposta la facoltà fisica dell'udito pel massimo, stretto ed invisibile rapporto di questa con quelle.

<sup>11</sup> Dalla lettura drammatica si arriva a conoscere se gli adulti sanno veramente cosa leggano, e se entrano nello spirito e nel conflitto delle passioni. M'avvenne di sentire un mio amico di bell'ingegno a leggere alcune scene dell'*Ottavia* d'Alfieri in certo modo, che io non potei a meno di fargli la seguente interrogazione - «Senti, tu, le angosce, intendi l'eroismo di questa gran donna?» Non mi commove, rispose, ne so comprendere il perché - «allora osai recitare io stesso (per quanto il poteva meglio), e gli feci vedere che non dalla sua buona intelligenza dipendeva il non rendersi

punto prenda egli interesse ed attenzione a ciò che legge; e contemporaneamente lo s'inviti a tradurre in varia locuzione la materia stessa per riconoscere con sicurezza non essere il suo trasporto casuale, ma conseguente al giusto comprendere ciò che legge, e ciò che in leggendo gode, soffre, e ponderatamente apprezza. Per questa lettura comprenderà il solerte istruttore a quale e quanta capacità imitativa sia naturalmente disposto l'allievo, ed a quale preciso carattere scenico inclinato. È bene avvertire però, che in particolare alle prime di lui teatrali letture non gli vadano per mano produzioni mostruose, volgarissime ed immorali; poiché formato da principio un cattivo gusto al superficiale prestigio, che molte delle medesime sogliono dilettevolmente accagionare sulla giovanile irriflessione, e sul rapido senso della tenera età, riesce quindi malagevole il ritornarlo sopra il retto cammino, restando bene spesso incorreggibile negli assunti errori, e per sempre incapace di divenire ottimo artista.

[p. 26]

ARTICOLO V.  
FACOLTÀ MORALI<sup>12</sup>

*Scopo secondario, ma indispensabile alle presenti istruzioni.*

§1. I principj e le basi con cui vogliamo noi fondare il nostro piano d'istruzione comico-pratica non sono limitati già alla sola buona disposizione fisica e ad un talento idoneo al facile apprendimento. Estendiamo le nostre mire e le nostre pretensioni sino a fare di quest'arte (sebbene indirettamente) una scuola di gentilezza e di virtù, nel mentre stesso che le sociali virtù e le gentili maniere influiscano massimamente in vantaggio dell'arte medesima. Da moltissimi comici potrebbe essere tacciato come pe [p. 27] dantesca stravaganza questo nostro scopo, nulla di meno possiamo convincerci di non andare errati in tale intenzione, qualora, senza lungamente diffonderci né cattedraticamente disputare, ci daremo alle seguenti riflessioni.

*Accostumatezza.*

§ 2. Un giovinetto accostumato non si dissipa per primo punto in plebei passatempi ed immorali; di modo che trovandosi circoscritto a sagge compagnie e molto incivilite, a trattenimenti onesti ed anche ingegnosi, ed in particolare propenso ad erudirsi di certa letteraria coltura, egli non si dedicherà alla comica liberal'arte con una bassezza di animo, che ne deturpi la condotta e la renda abominevole. L'abitudine di procedere urbanamente in società, di essere sensibile ed umano alle vicende della vita, di starsi umile e non abietto, di esercitarsi in serie occupazioni; tutto questo contribuirà a non trattare poi leggermente, e senza nobile riputazione, ciò che dovrà eseguire nella propria carriera. Dopo simili osservazioni non occorrono ulteriori e più forti argomenti, onde meglio comprovare quanto la civile ed onesta educazione non solamente adorni, ma puranco cooperi a disimpegnare con ogni diligenza ed infaticabile studio l'arte nostra<sup>13</sup>. Come possa [p. 28]

---

sensibile a quella lettura, ma bensì dalla freddezza e dal disinteresse totale, con cui egli leggeva parlate teatrali. Ebbe la compiacenza di capacitarsene, e subito dopo ne sperimentò l'effetto.

<sup>12</sup> Del tenore seguente troviamo che Lariv è conforme a quello, che nel presente articolo esporremo. «Il teatro è la scuola de' costumi, ed in uno quella delle passioni... Non si andrà adunque mai abbastanza guardinghi, onde le stesse passioni vi sieno rappresentate con ogni decante verità, e nello scegliere quindi argomenti più o meno casti, morigerati ed atti ad ispirare que' sentimenti, da' quali dipende la cognizione della felicità e delle avversità della gioventù. Il teatro influisce potentemente sui caratteri, ed è colà dove essi cominciano sovente a svilupparsi ec. ec.» (*Corso di declamazione*, cap. XXII). Ma, quantunque ciò corra, non conveniamo in questo proposito: «Che la sola Melpomene abbia il potere di elettrizzare l'anima... e farne scomparire tutti i vergognosi vizj.» (Ivi, cap. I). Povera filosofia, se le passioni di un cuore ben fatto e le idee d'una bella mente non dovessero emergere che dal coturno di questa terribile Musa!

<sup>13</sup> Baron diceva, che «il commediante dovrebbe essere allevato sui ginocchi delle regine»: proposizione alquanto esagerata, soggiunge Marmontel, ma di molto buon senso.

poi la medesima dal canto suo far morale e gentile chi va a professarla, eccone alcune speciali ragioni. Dicendo ch'esso abbia a praticare una continua lettura d'ottime produzioni, s'intende che queste contengano de' buoni semi di sanissima filosofia, ed offrano costantemente alla sua meditazione caratteri invidiabili per le loro virtù, e detestabili pe' vizj loro. Gli avvenimenti, gli episodj, i nessi, le catastrofi, che ora lo sorprenderanno, ora ne rimarrà deliziato, qui commoventi, là edificanti, il punito misfatto, la frode scoperta, l'innocente giustificato, l'immolato calunniatore, la rozzezza spregiata, pregiatissimo il grazioso tratto, gli eroici concetti, i generosi sensi, la superiore dignità, il benefico cuore, tutti argomenti e subbietti saranno per lui d'amena e socievole morale istruzione; tanto più gli giove [p. 29] rà poi di mano in mano il veder rappresentare, e spesso rappresentar ei pure, come in atto pratico queste accennate virtù e passioni, investendosene qual suo proprio interesse. Pigliando diletto e persuasione dalle medesime, ambirà altresì di trovarsi, al più spesso possibile e con molta proprietà, in quelle adunanze, nelle quali si prova una vera compiacenza d'esternare le sagge attinte massime, usare delle obbliganti officiosità, vedersi approvato nelle sue rette idee, corrisposto d'urbano contegno, e dove s'acquista una lusinghiera considerazione, ed i titoli di ben educata, geniale ed amabile persona.

Chi opporsi vorrà al giusto calcolo di queste poche considerazioni? Per altro fa d'uopo di costanza in praticarle, ed isfuggire ogni contrapposta occasione, che militi in antitesi loro. Quindi mai tralascieremo di ritenere, che l'arte comica esercitata coi premessi fondamenti, colle accennate abitudini sia dettame, regola, mezzo per socialmente educarsi<sup>14</sup>.

#### *Considerazioni sul particolar sentire dell'apprendente.*

§ 5. Nell'esercizio iniziativo sulle predette norme si sviluppano le particolari inclinazioni a seconda de' gradi che l'anima sente, e l'intelletto vede. Dalle sensazioni reiterate ed aggradevoli, che si provano nella teatrale carriera, apparisce non equivocamente il singolare e special carattere, [p. 30] cui più o meno rappresentante per genio e facile disposizione piegar si deve; e tali sensazioni di melanconia o di giovialità, d'asprezza o di tenerezza si dispiegano via progredendo secondo il temperamento innato con lui, e da lui indivisibile.

Pertanto l'apprendente si dovrà prefiggere questo speciale carattere per non mai abbandonarlo; altrimenti colui, che oggi rappresenta il *servo*, dimani rappresenterà abbiettamente e con assai imbarazzo e ninua naturalezza il *re*; altri che ieri figurò da *tiranno*, in questa sera non illuderà comparir volendo tenero *amante*. Ora non solo trattasi del mancamento d'illusione, perché la reminiscenza degli uditori fa ch'e'sentano, anche a dispetto del voler loro, l'impressione precedentemente ad essi cagionata; ma eziandio della quasi impossibilità naturale dell'uomo, in fingere effettivamente più sembianze, più indoli, più morali maschere di quella sola, cui egli si abituò a forza d'arte, o che fu dalla stessa natura incancellabilmente coniatà nel suo individuo<sup>15</sup>.

---

Che poi l'arte rappresentativa sia un'arte liberale, lo confermiamo francamente, giacché si definiscono arti liberali presso i più insigni dotti, cominciando da Cicerone, quelle che sono coltivabili per buon ingegno, e sono degne di qualunque uomo libero, anticamente detto ingenuo, e che perciò arti ingenue erano chiamate. Non sapremmo adunque come s'abbia a pensare da taluni, che l'arte comica servir debba al basso popolo, anziché a ben nato e colto cittadino!

Sembra Vossio (*Poetica*, lib. II, cap. X e XXXV) in contraddizione con se medesimo dicendo che appresso i Greci erano onorati i comici attori, e non così presso i Romani, mentre egli soggiunge di poi essere stati altamente encomiati dallo stesso Tullio, come lo furono di fatto Roscio ed Esopo: e progredisce altresì colla nota distinzione, che in quei tempi ed in quella nazione si facevano dei nobilitati Atellani, e degli spregevoli istrioni. - E più recentemente troviamo che Wolban nel *Diogene moderno* (lett. XIV) esclama molto saggiamente a questo proposito stesso. «Quando l'arte sia stimata, qual v'ha ragione di disprezzarne l'artista fornito d'onesti costumi e di rispettabili qualità? Ciò che poi è veramente strano, egli sta nel leggere entro la drammatica Storia indiana come abbiano dessi considerato sempre la comic'arte di decorosa riputazione. Sarebbe forse così provato che l'uomo, sotto pretesto di sopraffino incivilimento, giugne non di rado ad alterare e sconvolgere le più giuste idee, le inclinazioni più innocenti dalla natura originalmente impressegli?»

<sup>14</sup> «Si percorra coll'occhio la storia delle nazioni, e vi si scorgerà ognora che l'umanità e le virtù civili, delle quali dessa è madre, furono sempre conseguenze delle belle arti.» (Batteux, *Belle arti ridotte a un sol principio*).

<sup>15</sup> T'adopra in quello, per cui sol sei nato,

Troppo è già conosciuto e si declama tuttodi su questo rancido proposito di variarsi così francamente, e con altrettanto danno del buon esito rappresentativo, i molti caratteri da un solo attore, condannandosene l'inverisimiglianza e le incalcolabili ridicole conseguenze. Ci basti perciò averne qui fatto un breve cenno, giacché non conveniva passarlo del tutto sotto silenzio anche pel seguente rilievo.

[p. 31]

*Conoscenza del carattere comico, a cui più naturalmente si tende.*

§ 4. Coloro che si presumono d'una capacità senza limiti e senza eccezione in rappresentare piuttosto quello o questo carattere, e tutti anco rappresentarli occorrendo, non stanno ad esaminare se operino o no contro quella naturale tendenza e spontaneità nel recitare, e nel mimico esercizio, che formano la più dilettevole illusione per lo spettatore assorto dal dolce inganno, che lo trasporta col pensiero alla più somigliante verità.

Ed è su tale punto che bisogna sodamente osservare se un piede meglio calzerebbe l'umile socco che non il sublime coturno, e se uno studiato labbro meno sia inclinato alla soavità del riso anzi che «a' gravi detti, al rampognar severo.» Non è difficile l'incorrere in qualche equivoco riguardo all'appigliarsi con sicurezza ad un tal dato carattere, supponendosi perfettamente attagliato per esso; poiché l'amor proprio e l'ansietà di comparir valoroso in ciò che fallacemente s'immagina d'essere vie più accetto al pubblico, fanno travedere, e pretendere in onta alle proprie naturali indisposizioni e al defraudamento dell'arte.

L'attore, per esempio, udirà mai in se stesso disgustosa la qualità della sua voce? Saprà egli mai definire spassionatamente la qualità dell'inflessione, dei diversi effetti, ch'ella può produrre nell'orecchio? Vi sarà specchio, che contro la favorevole propria prevenzione lo convinca d'un fisico adatto piuttosto al ridicolo che al serio? Per quanto sentiamo entro di noi una passione, non potremo con certezza asserire, che tentando risvegliarla in seno degli altri con trasporto e grand'enfasi, realmente la facciam loro provar tale. Succede anzi talvolta di vedere accolto con freddezza e con ischerzo pure, ciò che andiam noi tristamente declamando. Questo adunque prova che si prendono spesso nel mestiere torte e contrarie vie volendo esclusivamente da sé decidere. Ed è però che il mezzo più sicuro di disinganno in cotesto facilissimo abbaglio sta nel modestamente considerare se stesso, dietro gli altrui pareri, soffocando la perigliosa tracotanza di voler essere giudice in causa propria, e di non attendere ciò che viene in proposito suggerito e persuaso con teoriche e pratiche ragioni da intelligenti e pratici maestri.

## ARTICOLO VI. PERSONALE.

### *Statura e forme.*

§ 1. La diversa statura di chi si presenta sulla scena non offre ad un tratto il caratteristico di quella parte che rappresenta; ma a grado a grado si scuopre se tanto la detta statura, quanto il resto del personale comico vadano analoghi al preciso voluto carattere della parte rappresentata. A prima vista si esita nel comprendere se l'altezza, la rotondità, la magrezza e le altre belle fattezze o deformità del fisico accordino o discordino dalla qualità del personaggio drammatico: egli però nello spiegarsi recitando, e nel venire a ben determinare le idee dello spettatore, senza equivoco verrà giudicato favorevolmente, o a rincontro, sulla esatta corrispondenza fra le fisiche apparenze e

---

E le fica farai al più valente,  
Diventando un prodigio il tuo peccato.

(L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*. Cap. II).

le [p. 33] intrinseche morali sue qualità<sup>16</sup>. Un lungo e sottile corpo non sembra egli proprio a destare una prevenzione di caldo e gentile amore? Potrebbe obbiettarsi che questa passione si desta in uomo comunque costruito, come egualmente da lui può essere destata. Qui non si quistiona intorno a simile verità, ma si pretende unire un tale complesso d'illusioni, che simultaneamente concorrano a persuadere ed interessare senza eccezione di fantasia, e di qualunque minima ripugnanza in danno dell'oggetto, che precisamente tale sembrar deve ai nostri sensi. Che diremmo di un pittore, che ci rappresentasse presso d'avventurissima Ciprigna un Adone seducente con rozzissima figura, invece d'essere formato di squisita bellezza? Non crederemmo che la Diva gli avesse a mentire amore siccome a ributtante Vulcano? O che bene aprendo le lusinghiere luci si pentisse assai presto d'arrendersi a così mal raccomandato adoratore? Eppure vediamo ad ogni istante belle persone essere affezionate e condiscenti ad altre [p. 34] sommamente brutte; e di rado combinarsi due innamorati, de' quali s'abbia a pensare che uguali attrattive possano aver risvegliato il loro vicendevole amore. Ciò non vuol dir altro, se non che l'arte per convincere ed illudere ha da usare possibilmente tutti i mezzi, che la natura ci indica per questa illusione, per questo convincimento, sebbene essa poi di fatto prodigiosamente operi lo stesso, ed anche con maggior effetto, adoperando pochissimi di tali mezzi, e sovente veruno di quelli da noi supposti<sup>17</sup>.

*Grazie personali in genere.*

§ 2. Niuno contende che in qualunque comico recitante non v'abbiano ad essere delle grazie personali. Non basta, a nostro avviso, che così vengano denominati i vezzi del tratto ed ogni piacevole suo modo. Noi definiamo, in arte mimica e declamatoria, *grazia personale* non meno ogni disagiata maniera d'atteggiarsi e di declamare, purché essa convenevolmente e con molta significanza con [p. 35] tribuisca a caratterizzare con tutta esattezza il fisico od il morale del personaggio, che si vuol rappresentare. E siccome un rozzo gesto ed un noiosissimo dire non ponno essere grazie della persona, che gentile esser deve; così la delicata attitudine ed il mellifluo pronunciare non saranno corrispondenti grazie personali in colui, che ci deve comparir rude e precisamente stucchevole, mentre grazia personale (per ispiegarci possibilmente) non ha in drammatica da risonare che vantaggio caratteristico della persona attrice.

Premesso ciò, andremo individualmente motivando alcune parziali doti, che spettano a tutti i principali e singoli caratteri; vi sono frattanto delle grazie loro comuni; vale a dire quelle, che indirettamente si adoperano per frenare le gesticolazioni troppo basse ed indecenti, gli urla e le strida molestissime, quando un carattere, quantunque ignobile ed odioso, lo esiga. Ogni eccesso, per esempio, della suddetta disagiata maniera d'atteggiare e recitare tradirà la compassata idea,

---

<sup>16</sup> «La statura, la forma del viso, le proporzioni del corpo, ed i rapporti esistenti tra le sue parti; le qualità della voce e della pronuncia, del pianto, del riso, dei sospiri, delle grida, del colorito delle carni, tutte le varie posture, tutti gli accidentali atteggiamenti e gesti, e persino la qualità della scrittura formano un assieme armonioso col moral carattere dell'uomo.» (Lavater, *Saggio intorno alla Fisiognomia*, P. III. Framm. IV). Guai all'arte comica se vorremmo richiedere ne' suoi artisti una consimile esatta norma pel loro fisico nella parziale applicazione del drammatico carattere, che devono sostenere colla conformazione del personale! Ci basterà bene avere alcune di queste qualità caratteristiche, purché sieno delle principali, onde prestare allo spettatore un sussidio permanente dell'idea, ch'egli debbe avere del personaggio rappresentato: tutto il rimanente, non v'ha contrasto, bisogna affidarlo all'arte.

<sup>17</sup> *Il Cavaliere di Spirito*, di Goldoni, è uno di que' personaggi, che esige un complesso di grazie che ben s'accordino fra di loro, imperocché non v'ha passo, non v'ha detto, il quale non abbia a marcarsi sensibilmente coll'accoppiamento d'una di queste.

Que la nature donc soit votre étude unique,  
Auteurs, qui prétendez aux honneurs du comique.  
Boile Despreaux. *Arte poet.*, Cant. III.

La grande difficoltà di trovare chi perfettamente eseguisca la parte temiamo che sia la ragione speciale, per cui tanto di rado viene rappresentato; non intendasi già sui nostri teatri, perché il gusto dominante, corrotto dagli oltramontani scrittori, non gli farebbe buon viso, ma negli stabilimenti, ove diffondesi fra gli altri rami d'insegnamento anco la drammatica recitazione.

che abbiamo a formarci con precisione di questo sconcio atteggiamento, o disgustoso dire; in luogo perciò di persuadere della propria coerenza, ci darà motivo di meritamente disapprovare la troppo spinta loro esecuzione. Tale esecuzione appunto è ciò, che sarà grazia personale comune a tutti i caratteri; e quanto le si oppone, o per difetto o per eccesso, dirittamente appelleremo di lei mancanza.

*Grazie personali dell'uomo e della donna.*

§ 3. È d'uopo opportunamente osservare, che le grazie personali, nella maniera con cui finora abbiamo parlato, sono nell'uomo notabilmente diverse da quelle della donna. E quindi ne' singolari caratteri, che in progresso an [p. 36] dremo considerando, si dovrà sempre aver presente questo principio, appoggiato alla natural pratica del portamento maschile e del femminile, che essi sono assai differenti tra loro rapporto alle gradazioni di quasi tutte le attitudini, siccome lo sono nella varia qualità della voce i due differenti sessi.

Un enfatico slancio nell'uomo sarà mirabile a sei gradi di forza; nella donna diverrebbe scompostissimo, giugnendo soltanto a quattro. Si spaventa improvvisamente una donzella e manda acutissime grida: lo stesso squillo in un giovane uomo moverà alle risa, avendo la donna al contrario sorpreso, commosso, ed anche esterrefatto lo spettatore. Quella soavissima pronuncia, che negli amorosi concetti si gusta proveniente dal femminil labbro, quante volte non diventa smorfia assai ridicola in ardentissimo innamorato?

La natura ha dato diversa modificazione, limiti diversi tanto di voce che d'attitudini all'uomo e dalla donna (perfino nel semplice sostarsi) in conformità del loro sentire e dell'esprimere qualunque loro passione: e ad artefare o contraffare le medesime in sulla scena, devesi molto approssimativamente studiar la natura stessa per maestrevolmente imitarla<sup>18</sup>.

*Del non so che.*

§ 4. Quelle infine che per senso ed universale consentimento si denominano grazie personali senza darne una parzialissima definizione, ma che il più delle volte si accennano col *non so che*; quelle, ripetiamo, devono comparire [p. 37] molto spontanee e sciolte da qualsiasi artificio od affettazione. E per quante volte venga richiesto quali sieno le date grazie, che l'artificio e l'affettazione possono tradire, risponderemo mai sempre col *non so che* indefinibile, ma che in vero si trova all'impensata; e che si va sclamando, questa è bella grazia, questo è mal garbo, così alletta, così dispiace<sup>19</sup>.

Come letteralmente significare tanti cenni e tante mosse del fisico ora graziose, ed ora di sdegno, ora attraenti, ora ripulsanti ec., se non dicendo che nell'atto pratico all'improvviso emergono dalla presentanea situazione, così mimica che declamatoria? Sono incalcolabili le cose che si possono fare, e che sono esprimibili soltanto col fatto stesso. Per simile fatica adunque, e per così necessario studio diamoci al pratico esercizio annesso a queste nostre teoriche lezioni, che servono al medesimo di solo appoggio per via di raziocinio e migliore dilucidamento.

[p. 38]

ARTICOLO VII.  
DELLA VOCE E PRONUNCIA.

---

<sup>18</sup> «La grazia (dice Angiolini) è un dono della natura, che farle osa appena toccare.» (Lett. II a Noverre.)

<sup>19</sup> Se si può darne una qualche definizione, ecco il modo con cui vorrebbe significarlo Montesquieu in certo suo *Saggio postumo sul gusto*, (inserito nell'*Enciclopedia*, all'articolo dello stesso vocabolo): «Siccome l'imbarazzo, dic'egli, e l'affettazione non possono giugnere a sorprenderci, così le grazie non possono consistere né nell'affettato contegno, né nell'imbarazzato, bensì in certa scioltezza e facilità, che stanno dentro i due citati estremi, accorgendosi in tal modo l'anima con dolce sorpresa d'essersi già evitati i detti scogli.»

*Moltissime e varie.*

§ 1. Se come abbiamo testé riflettuto genericamente essere varie le voci ne' due differenti sessi, potessimo egualmente enumerare ad una ad una tutte le divise e suddivise qualità delle medesime, che perfettamente spettano a questo ed a quel personaggio<sup>20</sup>; e se trovassimo simultaneamente facile l'indicare tutte le convenevoli diversissime pronunce, che immediatamente s'accompagnano alle voci, e che fanno anzi parte delle voci stesse, saremmo troppo fortunati, ed agevolmente perverremmo ad indicare, svolgere, e rischiarare i più convenienti modi d'usare tale assodamento di voce e pronuncia, sempre inseparabili fra loro. Non essendo in vero fattibile tutte risovvenire ed abbracciare le conformi idee in argomento, occupiamoci delle più necessarie e più rimarcate, generalmente ritenendo per [p. 39] principio, che la caratteristica ed espressiva voce d'ogni passione sta nell'elevarla, abbassarla e multiformemente temperarla, secondo la maggiore o minore gagliardia delle passioni medesime, e delle varie loro gradazioni.

*Flebile e fioca voce.*

§ 2. Voce flebile e fioca è quella che propriamente partecipa del cupo e del debole a un tempo stesso, e si conviene ad un personaggio ammalato più moralmente che fisicamente; al molto afflitto e dolente, ma non in atto di disperazione; al patetico e malinconico, all'appassionato amante in certi tratti di solitario sfogo.

Bisogna per altro usare grande attenzione, sempre che s'alterni la voce ora vigorosa, ora fioca e flebile, di non cangiarne per così dire la natura, quasi facendo mostra che non una sola, ma più voci parlino a vicenda nello stesso declamante. E questa pratica non è tanto facile, quanto generalmente i comici pretendono, avvenendo in fatti che dessi bene spesso v'incappino, senza accorgersi che lo spettatore notabilmente riconosce tale mostruosità.

*Esile.*

§ 3. È per se stessa debole voce, troppo delicata, mancante, niente acuta, alquanto profonda e spettante forse a nessun carattere fra li conosciuti, quando non si voglia fare stravagantemente un particolar carattere, e sempre giocoso, di questa tal voce. Ciò non ostante ella non è mai d'ordinario necessaria, mentre da una robusta voce, purché sia di dolce inflessione, si può trarre lo stesso partito.

[p. 40]

*Rauca.*

§ 4. La rauca voce (non già sotto il sinonimo di *fioca*, ma la così detta per fisica indisposizione e come proveniente da catarro) egualmente disdice ad ogni serio e faceto personaggio, perché ognora disgustosissima; né trovasi caso, nel quale possa veramente dilettere, essendo una vera imperfezione; tuttavia non è difetto così rimarcabile nella decente giovialità, come lo è ripugnante nella grave e dignitosa recitazione. Non è in somma difetto d'onde si possa pigliare dilettevole partito, come sarebbe probabile trarne da altri meno tediosi.

*Bassa e profonda.*

---

<sup>20</sup> Ed in qual modo accennare, annoverare tutte le varie qualità e quantità di voci? L'accademico e non lo scolaro drammatico potrà diffusamente intrattenersi specialmente con Quintiliano (Lib. XI, cap. III, e qua e là in tutta l'opera sua) rapporto al vario vociferare. L'accademico, diciamo, mentre non di tutte le possibili declamatorie voci il drammatico recitante trova l'opportuna pratica, la quale più a proposito s'addice al declamatore, all'oratore. Inoltre sono tante le strette approssimazioni e sinonimie tra le voci delle quali parliamo, che inutile nonché di grande confusione riuscirebbe il singolarizzarle all'apprendente.

§ 5. S'addice al sospettoso, al misterioso ed a chi in fortissimo duolo tenta di contestare collo stesso tuono di lei l'intensità del proprio penare. In cotali situazioni ella impone di per sé allo spettatore una singolare attenzione, e talvolta in cosiffatto modo, ch'ei non respira punto per entrare bastantemente nello spirito e nell'interesse della declamazione, che immobilmente ascolta.

*Delicata.*

§ 6. Il delicato suono d'una voce appartiene al sapersi dolcemente insinuare, alla tenera confidenza, all'amorosa seduzione, e ad ogni appassionato discorso. L'attore deve, per così dire, costringere soavemente alla commiserazione, alla persuasione, chi incerto, palpitante e spesso cedendo l'ode in un grato incanto.

[p. 41]

*Robusta e risonante.*

§ 7. Di lei ha d'uopo ogni indole energica, imponente, minacciosa, impetuosa, irata od atterrita. Però in atto pratico dovremo attentamente distinguere i varj gradi di tale risonanza o robustezza, mentre sarà moderata nel dignitoso eroico, più crescente nel dispotismo, e tutta sfogata nell'impeto, nella minaccia, nella rabbia e nello spavento. Dal trascurare una tale adeguata misura non di rado si confonde, altera e smentisce l'idea della passione, che si vorrebbe spiegare. In conseguenza esigiamo che la robusta voce sia anche pieghevole ed atta, in più gradi, alla conveniente melodia della recitazione.

*Acuta e squillante.*

§ 8. La squillante ed acuta voce è il vero eccesso della robusta e risonante, ed è più naturale alla donna che all'uomo, come abbiamo di volo notato al § 3 del precedente articolo; pure dall'uomo non meno (per quanto gli riesca) esce in momenti disperatissimi, furiosi ed atroci. Ma non debbesi di soverchio prolungarla in qualunque caso, altrimenti diverrà incompatibile difetto della melodiosa recitazione, siccome in appresso noteremo. Se la composizione stessa erroneamente richiedesse un prolungamento così molesto, il comico deve, con risolutezza ed ingegno, temperarla tratto tratto, senza raffreddare la dizione che declama, ed il carattere che rappresenta. Non vi può essere per altro che un attore ben imperito dell'effetto declamatorio teatrale per cadere in siffatta irreflessione.

[p. 42]

*Monotona.*

§ 9. È questa una delle enormi mostruosità della declamazione drammatica. Ella produce il vizio delle molto prossime ed eguali cantilene tanto nella dizione positiva e semplice, quanto nelle interjezioni, esclamazioni ed interrogazioni; allontana eziandio l'immaginazione dall'appassionato e da ogni affetto. Oltre di menomare il potere dello stile, lascia altresì imperfette nell'ascoltante le idee, delle quali si fa stucchevole organo in annunciandole. La noja, la nullità d'effetto, e molti effetti opposti a ciò che fa sentire sono conseguenze certissime della voce monotona. Né vi ha circostanza in cui sia ammissibile, tranne l'usarla appositamente in un particolare ridicolo personaggio, e parimente allora, tuttoché adattata alla circostanza, diverrà prestamente molesta.

Quando la stessa sia correggibile difetto, vale a dire non conseguente da indocile orecchio, si studierà indefessamente di modificarla. La sua modificazione consiste nel mitigare o alzarne il tuono, e darle talvolta alcun cambiamento che accompagni imitativamente il nuovo senso, le varie cose che si alternano via dicendo. Tale modificazione è inerentissima all'arte declamatoria. Nelle grandi passioni specialmente il recitante si altera, e poi torna in sé le spesse fiate con quel tuono che è naturale all'appassionato parlatore. Non lo vediamo pur fuori di scena in trasporti di furore, in momentanee calme; ora frenarsi, ora ricadere in escandescenza, e piangere, ed intenerirsi,

significando tutto ciò singolarmente colla varia modificazione di voce? Qual sensibile penetramento cagionerebbe egli in noi colla sopraccitata vocale monotonia? Non altro che tedio!

[p. 43]

Ma ci basti per ora il detto intorno alla voce applicata alla recitazione comica; poiché della fisica sua conformazione spetta alla *glottologia* il fisiologicamente disputare. Vediamola tosto in assieme colla pronuncia.

#### *Pronuncia.*

§ 10. Nel § 1 abbiamo detto, *che le pronunce s'accompagnano immediatamente alle voci, facendo parte delle voci stesse*. Dimostriamolo.

L'articolazione delle parole rinchioda in sé la voce: nell'articolarle, la voce crea colle stesse la pronuncia, perché non si può profferir parola senza voce ed articolazione. Dunque il profferir parola, che vuol dire pronuncia, è l'assieme dell'articolazione e della voce, e la pronuncia non può andare separata dalla voce, né la voce dalla pronuncia. Sarà pertanto provato che voce e pronuncia non possono andar disgiunte, essendo indissolubilmente vincolate fra loro.

A non ingolfarci in argomenti inutilmente sottili, e che valgono piuttosto ad imbarazzare l'intendimento che ad ischiararlo, diamoci ad un caso pratico.

Un attore indispettito esclama contro d'altro: «temerario!» Questo vocabolo ad alta o sommessa voce proferito, sarà indubitato che pronunciare si dovrà con forza, e quindi *forte pronuncia*. Non pronunciandolo che debolmente consonerebbe quale lo richiede il proprio senso? Quindi si accoppierà verisimilmente colla voce alta, come nello stesso vocabolo vuol essere marcabilmente sentita. *Un temerario!* male articolato (pronunciato) o è riferibile, o non produce che un freddissimo effetto. Dietro adunque simile esempio converremo che voce e pronuncia sono un indivisibile assieme, un simultaneo effetto, altrimenti nulle divengono separatamente prese.

[p. 44]

#### *Accento.*

§ 11. Troviamo d'osservare che per la drammatica recitazione l'accento è un che intrinseco della vocalizzazione e della pronuncia, al cui dominio la declamazione debb'essere soggetta per la sua particolare armonia.

L'accento possiamo definirlo un *singolar modo di parlare omogeneo abitualmente a qualsiasi nazione*. Nell'orale espressione scostandosi da que' suoni, che sono immutabili consuetudini e quindi natura in linguaggio sancito dal tempo e dall'opinione degli uomini, s'incorre o nell'accento trascurato e volgare, o nell'affettato, allorché gli si voglia dare cadenze, ricercata melodia, inusitati suoni, non accordati dall'inveterato costume e dai suffragi dei dotti.

In seguito di ciò avvisiamo lo studente di non affettare la buona pronuncia ed il buon accento, che in tanti nostri provinciali paesi con altrettanta corrotta varietà si fanno ascoltare. Egli dovrà procurare di attenersi a quella dolce favella, che in alcune parti della Toscana così piacevolmente si ode, in ispecialità poi quando vi si unisce un po' di accento romano. Ogni altro diverso armonizzare di parziale dialetto è stucchevole in sul teatro, ad eccezione (ed anche in dubbio) di quello che suol usarsi in paese natio. Anche l'idiota, sebbene incapace di definire e di ragionare in proposito, «conosce intimamente» che un parlare ridotto ad arte deve scostarsi alquanto dall'uso comune della vita, ed essere più nobile del rozzo linguaggio suo proprio<sup>21</sup>.

[p. 45]

#### *Mala pronuncia.*

---

<sup>21</sup> «...Come appunto i comici attori, i quali non tanto familiarmente parlano con noi, perché ciò sarebbe troppo senza arte; né si allontanano dal naturale, mentre l'imitazione allora sarebbe nulla; ma con certo scenico decoro, che adorna lo stesso comun parere.» (Quintil., *Instit. orat.*, lib. II, cap. X).

§ 12. Non enumerando qui le molteplici deformità di pronuncia e dello stonato d'italiano accento, attendiamo singolarmente a schivare l'*s* che confondesi in alcun paese, e specialmente nel veneziano, colla *z*: la *z* che in alcun altro si mischia dell'*s*: l'*u* francese o lombardo, così mal sonoro, così corruttore di tanti melodiosi vocaboli, così oscurante il dignitoso e il bel suono di molti altri; ed in fine le lettere *r* e *t*, che si odono raddoppiate in diversi significati, ne' quali sono semplici ed une, quando il trivialissimo declamatore intende far pompa di maschia, vigorosa eloquenza.

Faremo inoltre attenzione di terminar bene, e ben compiere qualunque parola in ogni buona pronuncia, avvenendo che alcuni anche degli applauditissimi comici, per inavvertenza (non già per impotenza) odansi pronunciare non pochi vocaboli solo per metà schiettamente, rimanendo l'altra parte male articolata, od arrestata infra li denti e le loro labbra.

Non è mai abbastanza raccomandato il dirozzamento della voce, ogni qual volta ciò sia non solo fattibile, ma anche facile. L'accento combinato colla stessa diverrà più chiaro e dilettevole: e formata col loro mezzo una gentile e robusta pronuncia, si perverrà alla miglior parte del ben recitare, alla miglior possibile prosodia.

[p. 46]

## ARTICOLO VIII.

### DEL CANTO, E RITMO DECLAMATORIO.

*Non attendere alle antiche scuole.*

§ 1. Le materie del precedente articolo sono preliminari all'argomento dell'attuale. Senza voce, accento e pronuncia non si ottiene il ritmo declamatorio. Ma che intendiamo sotto questo vocabolo? Degli erudimenti elaborati per la nostr'arte comica non ci danno campo, né c'interessano a tessere storie ed elogi de' ritmi nella recitazione teatrale de' Greci, e di qualsiasi altro colto popolo, che se ne sia fatto carico pe' suoi teatri; e nemmeno d'accusare taluno delle *invincibili* moderne azioni, che non siasi dato briga di stabilire un metodo, un'idea, una scuola di simile oggetto, quantunque assai importante per la buona declamazione. A noi spetta qui il determinarne uno colla maggiore possibile brevità e chiarezza.

*Definizione del nostro ritmo declamatorio.*

§ 2. Stabiliamo che *ritmo declamatorio* voglia semplicemente per noi significare *consonanza e misura del ben recitare*. Non sembra nullamente oscura questa definizione, anzi ci lusinghiamo che all'istante presti anche al meno pronto intelletto il facile e principal lume di ciò che vogliamo intendere. Possiamo aggiungervi il termine di *melodico ondeggiamento*, e questo per significare quell'av [p. 47] vicendar di forte e piano, che accompagna una viziosa monotonia, quell'accelerare, rallentare, spingere, arrestare, ed ogni altro movimento della locuzione, regolato più o meno secondo se ne presentano occasioni bene studiate e poste in prova; avvertendo sempre che li compassati vocaboli ingenerano di sicuro tanto raffreddamento nell'energia della particolare dizione e del dialogo, quanto confusione nella sintassi. Si sfuggirà con ciò un lungo tormentoso squillare, già nel precedente articolo accennato, sotto la falsa idea di vie più invigorire la dicitura ed azione, e si eviterà la varietà di cadenze tanto ne' periodi, quanto nelle loro pause.

Ecco che nei soli tre vocaboli *consonanza*, *misura* e *melodia*, succintamente descritti, sta un bell'armonizzare con voce, accento e pronuncia, un giusto e vario andamento nel corso della recitazione, ed una vera deliziosa musica applicata alla declamazione teatrale.

*Che sia musica nella teatrale recitazione.*

§ 5. Musica? Senza dubbio!! Ci si racconta, anzi si pretende dimostrare palmarmente che i Greci (come dicemmo) avessero una singolare scuola per la musica della recitazione. Noi però evitando assai volentieri un tale minutissimo studio, giacché non siamo sicuramente fatti per tanta scuola dovendo essere per sé noiosissima, ci convinceremo con brevi ragioni che per natura esiste nella declamazione stessa un concerto musicale, abbenché esso non sia a tutta prima percettibile, e che senza un'enorme fatica nel pratico recitare non si perviene a sentirlo. Non perdiamoci confusamente in rimoti ed astrusi elementi su questo proposito.

Ciascuno, che soltanto familiarmente parli, non già [p. 48] da insensato, ma con qualche passione, si sente impensatamente mosso ora a maggiore, ora a minore vibrazione d'esprimersi per vie meglio essere compreso a norma del caso. Da tale modificata vibrazione la voce, qua e là alterata senz'arte né studio di teoretici principj, spontaneamente produce vera specie di melodia, che ci costringe ad una dilettevole attenzione. La stessa alternativa d'energico e di languido fa più o meno affrettare il discorso; e siamo tosto a quella misura ora breve, ora lunga, che produce distanze proporzionate per la forza dell'espressione, e dell'insinuare nell'altrui animo ciò che si dice. Dunque abbiamo qui in certi termini descritto l'assieme naturalissimo della sopraddetta melodia e misura, che ci costituiscono, senza il minimo artificio, la musica di cui intendiamo.

Abbiamo detto *parlare di persona alquanto in passione, e non insensata*, mentre v'hanno degli individui sì freddi, e per così dire immelodici, che giungono persino colle più belle cose ad intormentire l'udito di chi ascolta. Ed è questo il difetto che si deve schivare con arte nella teatrale declamazione; del quale difetto basta continuamente ricordarsi, perché si possa evitarlo senza stento e sul punto stesso.

Mentre istinto fervido, cuore sensibile, ardore nelle passioni sono requisiti indispensabili nel comico recitante, e che influiscono ad animarlo con quella vivacità che lo guida spontaneamente al canto declamatorio, tal quale lo abbiamo definito.

#### *Dell'armonia declamatoria.*

§ 4. Colla suindicata melodia prodotta dai singoli attori in dialogo formasi di per sé l'armonia della recitazio [p. 49] ne a più parti. In precisa espressione musicale non vi può essere armonia senza che più note assieme eseguiscono nel momento stesso: ma noi vi sostituiamo quella specie d'oscillazione, che ci rimane principalmente nell'orecchio di più voci melodico-declamanti, che si avvicendano, e che quindi un bell'accordo e continue consonanze ci fanno gustare. Ciò pertanto dipende dai recitanti, che concertino spesso fra di loro l'armonico andamento del dialogo: e trattando noi appunto del dialogo torneremo di questa nostra armonia premurosamente a parlare.

#### *Se da un comico abbia a praticarsi il canto musicale.*

§ 5. Si desta qualche curiosità di sapere quanto, e come l'esercizio della musica propriamente detta possa influire nel comico artista.

O diciamo del suonare e sentire continuamente musica da altri eseguita, e ciò parmi concorra a rendere abitualmente melodioso il sensorio auricolare del recitante, e perciò prontissimo a riconoscere in opposto caso lo stonamento del recitar dissonante e rude tanto in se medesimo, quanto in chi recita assieme con lui. O trattasi di apprendere e praticare il canto, ed in allora bisogna accuratamente considerare, se questo valga ad accomodar l'udito sconcertato per negligenza, e non ottusissimo per natural difetto. Laonde, se naturalmente inflessibile sarà nel comico il proprio udito stonato, gli addiverrà parimente infruttuoso qualunque esercizio di canto, giacché inetto per se stesso è mai sempre un tale udito alla drammatica recitazione; e quando sia riducibile a docilità melodica ed armoniosa, gioverà moltissimo lo studio del canto musicale, ond'influire in quello della declamazione. In due scogli però [p. 50] incorrere possiamo con associare l'uno all'altro mestiere. Primo, di guastare, invece di migliorare la voce, troppo affaticando il petto col cantare, mentre il canto stesso altera sensibilmente la natural voce; secondo, di farsi egli per vizio canticchante nel

recitare per soverchia abitudine e trasporto al musical canto. Ciò forse verrà censurato come vana sottigliezza da certuni; ma noi siamo d'avviso d'inculcare a qualunque comico giovinetto, quando a facile melodica pieghevolezza ei riconosca se stesso idoneo per buona naturale costruzione dell'orecchio, lo sfuggire ogni studio di musica, e non aggiugnere una fatica di più e non necessaria al proprio petto, onde non arrecare stanchezza e rimarcabile scapito alla sua ben temperata voce.

## ARTICOLO IX. DANZA E SCHERMA.

*Per ben disporre il fisico alla mimica.*

§ 1. Prima di procedere ad altro si procuri dare tutta la buona disposizione agli organi fisici del comico recitante; assicurata che sia la sana e regolare costruzione del suo corpo, come si disse trattando dell'adolescenza, non si trascuri di coltivare e possibilmente perfezionare in esso una facile articolazione ed un meccanico movimento di capo, braccia, gambe e di quant'altro si richiede a formare un'attitudine sciolta e senza affettazione e stento. Siccome l'orecchio dello spettatore è tutto astratto dal declamare, così il suo occhio non lascia mai di seguire fiso fiso il personale del comico declamante per legare il diletto [p. 51] de' due sensi, udito e vista, onde giugnere a proferire un retto giudizio della capacità del comico attore.

*Scuola della danza più proficua alla donna che all'uomo.*

§ 2. La danza vale non poco a sciorre qualche piccolo impedimento nelle membra del commediante, come pure a renderlo bellamente composto e di leggiadro e snello portamento. Tuttavia con molta moderazione egli si darà all'esercizio del ballo, come maestro delle cosiddette grazie personali. Nell'articolo VI abbiamo già parlato delle grazie personali propriamente nominate, e conveniamo che per l'acquisto di esse la danza molto giovi. Pure l'abuso della medesima diverrà nocevole alla disinvoltura dell'uomo, specialmente quando si ritenga norma indispensabile de' suoi atteggiamenti, quale appunto ne usa un ballerino pantomimo. Vedremo poi a suo luogo la differenza che passa fra la mimica del ballerino e quella del commediante, per conoscere distesamente quanto può essere dannoso a questo il troppo esercizio del ballo, e quanto all'altro giovevole<sup>22</sup>.

[p. 52]

Siamo però d'accordo che la fanciulla acquisti oltremodo nella scuola della danza. Questa sembrale data dalla natura in singolare partaggio. Essa rade volte pel troppo danzare diviene affettata; anzi maggiori e più seducenti coll'uso dello stesso brillano in lei quelle personali grazie, che altronde nell'uomo si fanno caricate, e deteriorano la gravità e l'atletismo di cui lo ha fornito natura, come delicatamente vezzosa e dolce delinear volle la sua tenera compagna. Qual senso infatti cagiona un'accademia di ballo, in cui vedesi a gareggiare l'uomo colla donna di eguali leziosi vezzi, di simili leggiadri salti! Non si trova fors'ivi bene spesso tanto ridicolo l'uomo quanto sempre graziosa la donna?

Raccomandiamo quindi che il maschio comico non diasi allo studio ed esercizio del ballo, se non che a titolo di rimedio al duro ed imbarazzato movimento delle parti del suo corpo; né voglia

---

<sup>22</sup> Batteux (*Belle arti ridotte ad un solo principio*) tratta qua e là della danza con tale proposito, con tanto impegno che pel vocabolo danza dovremmo, secondo lui, intendere unicamente il bel gesto dell'abbellita natura; brillante idea, che pure Dorat nel IV canto della sua *Declamazione teatrale* estende, ed adorna con molti poetici vezzi; si giugne per fino a concludere dal primo che la "danza fornisca gli attori" di gesti in sul teatro. Veramente la cosa sembra un po' troppo immaginariamente esaltata, quando quest'attore sia anche declamatore; distinzione fra noi assolutamente necessaria, mentre abbiamo tuttodi sott'occhio quanto sia diverso ogni atto pantomimico dell'attore ballerino dalla mimica compagna della drammatica recitazione, ciò che ci daremo a provare sulla fine dell'opera. In favore della nostra recitazione italiana limitiamoci adunque a calcolare il merito della danza pe' soli accennati titoli.

soverchiamente affidarsi all'artificio accagionatogli da esso, potendo inavvedutamente comparire in sulla scena Agamennone in passo di *menuet*, od Amleto in contorcimento e slanci da Baccante<sup>23</sup>.

*Giovemento della scherma pel uomo.*

§ 3. Il maschio, che inclina del tutto alla ginnastica, perché la robustezza ed i forti suoi muscoli ve lo spingo [p. 53] no naturalmente, trae giovevolissimo partito dalla scherma. Questa influisce coerentemente al suo fisico, come la danza a quello della donna. Oltre di ben comporlo in visibile modo nel contorno delle attitudini, lo rende anco nobile nello slancio de' suoi impeti, maestosamente fiero nelle mosse del suo capo, atto a mostrare nelle sue agitazioni un variato contegno del corpo, ed in ispecie un'armonia, che non lascia allo sguardo alcuna dispiacenza; ed in tutte le sue forme, in ogni suo atteggiamento gli comparte la nerboruta e dignitosa virilità.

Tutto ciò non esclude in esso il gentil garbo. La sola diversità, che passa fra lui e la donna su questo proposito, è quella che nell'articolo VI al § 3 fu accennata, parlando delle grazie dell'uno e dell'altro personale.

In egual modo per altro, come abbiamo testé osservato, che dall'abuso del canto può nascere un vero nocumento alla voce; così dall'abuso della scherma può emergere una stanchezza di corpo, e specialmente di fibre, che corrisponda al petto, e ne affievolisca conseguentemente la respirazione e la voce. Sarà dunque di massima importanza che il giovanetto pigli frequenti intervalli, e riposi nel detto esercizio, e poi del tutto l'abbia ad abbandonare, quando a suo pregiudizio ne ridondasse la più piccola pratica. Non si debbe mai dimenticare che la sola continua recitazione è di somma fatica al petto stesso, alla voce, alla respirazione; quindi il comico si guarderà sempre da tutto ciò che può essere di danno alla propria complessione.

Avvertiamo in fine che l'arte della scherma abbisogna specialmente al comico per tutti que' casi in cui abbia da prender parte a duello. Quante volte diviene ridicolo il vedere che due attori duellanti non sanno verisimilmente, e tanto meno nobilmente battersi.

[p. 54]

ARTICOLO X.  
DELLA GESTICOLAZIONE.

*Significato del termine.*

§ 1. Intraprendiamo sotto il titolo di gesto a trattare in generale d'ogni possibile gesticolazione, e propriamente della mimica unita in massima parte alla recitazione, e non già di quella applicabile in ispecie alla pantomima del ballerino. Di questa ne parleremo a suo luogo, e quale argomento da sé solo, non come mezzo accessorio, sebbene sia promiscuo coll'arte declamatoria. E siccome sarebbe infinito il minuto novero di tanti possibili gesti, baseremo una tesi, sotto il cui significato se ne comprenda la generalità<sup>24</sup>.

Gesticolazione diremo adunque essere ogni qualunque cenno, movimento, attitudine, contraffazione, per cui e con cui si fa intendere ogni espressione tanto col gesto [p. 55] solo, quanto con esso accompagnato dalla favella. Perciò non si debbe dar gesto senza significato alcuno. Il cenno, il movimento, le attitudini, le contraffazioni della drammatica rappresentazione hanno

<sup>23</sup> Non dissimilmente che Boileau, Despreaux avverte al poeta di non dipingere con nomi romani ed in costumi francesi un Catone galante, e damerino un Bruto (*Arte poet.*, cant. III.)

<sup>24</sup> Ommettendo quanto largamente dice Cicerone sopra il gesto, ci basti saperne la seguente generale definizione dello stesso (Lib. III, Cap. XV, ad Erennio): «Il gesto è movimento del corpo, è certa modificazione del volto, che appartengono al declamante, con cui rende così maggiormente provate le cose, che egli dice.» Noi dunque non ci scostiamo, bensì vie più dilatiamo e, per così dire, parafrasiamo la Ciceroniana quiddità del gesto: avvertendo per altro che l'andiamo discorrendo da comici, e non da soli oratori, siccome Cicerone, Quintiliano e tant'altri retori e precettori ec. ec.

sempre da avere una causa ed un effetto. Non si condona la omissione, che di que' gesti i quali sono passeggeri e minimi, e non cagionano assolutamente divario e pregiudizio alla mimica, essendo sfuggevolissimi all'occhio dello spettatore per la troppo tenue loro entità. Ma se alcun piccolo e quasi inutil cenno può esser rimarcato dall'altrui sguardo come ommesso, è tosto difetto di mimica, e meritamente citato qual errore di teatrale recitazione: quindi non bisogna essere così facili a calcolare di nessun valore anche il più minuto e fugace gesto. Badisi a non tacciare di sofisticheria questa riflessione, essendo mancanze poco e quasi mai notate dal pubblico; ma è certissimo che quello che scappa all'occhio d'uno spettatore, non è così dell'altro. Mai a sufficienza si va guardinghi in iscena, massime quando abbiasi a recitare in colto e critico teatro. Vi sono quelli che si occupano persino del lontano alito degli attori, e vi rendono conto dell'ultimo loro capello<sup>25</sup>. [p. 56]

*Solo trattasi del gestire comunemente detto.*

§ 2. Dichiariamo ora per sempre che alcun gesto di nuova origine, e che possa perfettamente convenire a qualche particolare attitudine, da noi non verrà mai posto in questione; ma neppure di esso faremo il minimo cenno, essendo nostro mero scopo il fare agire l'attore, ed il trattenere lo spettatore con gesticolazione a prima vista ed a primissimo senso conosciuta. Resta in conseguenza escluso dal nostro didascalico trattato tutto ciò, che sotto rapporto d'attitudini e di gesto non sia a portata d'essere comunemente compreso all'istante, e tratteremo solo di quello che è possibile ad essere praticato per l'avvenire, o che da più anni si è dimesso a migliore condizione dell'arte.

*Compostezza e scompostezza del gesto.*

§ 3. Di ciò dovremmo parlare in generale, e qui sarebbe precisamente il luogo apposito. Ma ci basti ora sapere, che v'hanno nel gesto compostezza e scompostezza, e che saranno desse ampiamente conosciute a parte a parte nei seguenti articoli, da cui tutta procureremo apparisca la varia e più interessante gesticolazione.

*Gesteggiare diverso nell'uomo e nella donna.*

§ 4. Qui in ispecialità si noti come l'uomo abbia moltissime attitudini diverse dalla donna in quasi ogni carattere. Infatti richiamando noi a memoria le testé accennate influenze della danza nel portamento femminile, e della scherma nel maschile, di subito intenderemo una simile giusta idea di diversità nel gesto dei due differenti [p. 57] sessi. Non resta che via progredendo convincerne colle nostre lezioni, costantemente al caso pratico applicate, evitando in questo momento prematuri rilievi intorno a quanto andremo passo passo ad insegnare.

*Quale gesticolazione imitabile.*

§ 5. L'apprendente ponga in tanto cura all'imitazione approssimativa della famigliare gesticolazione, particolarmente in usanza nella nostra Italia, come eziandio nel § 11 dell'articolo VII inculcammo sopra l'accento del declamare. Un gesto, un'attitudine, come si voglia, non conosciuti da noi, ed in teatro rappresentati, quale senso, quale diletto avranno a destarci? O li riguardiamo siccome novità, e ci raffreddano; o non l'intendiamo, e ci deludono. Non è forse vero che un movimento personale, il quale, per esempio, su d'un teatro straniero è regolarmente

---

<sup>25</sup> Aristotele (*Poet.*, cap. XVII) dice che «il poeta componendo, oltre l'immaginarsi di essere nella circostanza e nelle passioni dell'azione teatrale, debbe ideando le stesse rappresentarle perfino col gesto a se medesimo.» Può darsi maggiore importanza al gesto comico di quella di dichiararlo in siffatta guisa come una speciale parte ed un accessorio indispensabile della medesima teatrale composizione? Non si ravvisa forse nelle più belle produzioni di Molière e di Shakespeare lo spontaneo risultamento di quella personale loro perizia rappresentativa, per cui suona egualmente d'essi alta fama tanto come esimii poeti, quanto come impareggiabili attori?

praticato, in uno dei nostri, siccome non conosciuto dalle nostre abitudini e perciò stravagante, ci può fors'anco eccitare al riso in luogo del pianto, per cui viene altrove usato?<sup>26</sup> La prova di tentare qualche nuovo gesto fuori di costume è quella di vedere, ne' preventivi esperimenti privati delle rappresentazioni, quale impressione possa farsi in sorprendendo collo stesso nuovo gesto, su di qualche confidentiale ed intelligente spettatore. Se questi non ne [p. 58] resta improvvisamente e con soddisfazione colpito, fia d'uopo abbandonarne del tutto il pensiero e la voglia d'introdurlo.

### *Eloquenza del gesto.*

§ 6. Indispensabile è talmente la scienza del gesto nel drammatico attore, che attore non può darsi senza gesto, e senza ben gestire non si diverrà mai classico nell'arte. Il gesto è la prima eloquenza delle specie animate, e diciamo specialmente animate, poiché anche gli animali bruti sono eloquenti per gesto; né occorrono pruove ed argomenti in iscritto a persuadersene, dove se n'incontrano le più evidenti nella giornaliera esperienza.

Non solo poi il gesto è favella, ma una favella più d'ogni altra energica, chiara e commovente<sup>27</sup>. Con lanciato, torbido sguardo il padre amaramente riprende il figlio; con altro tenero l'amante assicura l'oggetto amato del suo fuoco più che con mille giuri; un cenno minaccioso di un tiranno, sebbene esca da disarmato braccio, fa tremare migliaia di schiavi, più che cento de' suoi inesorabili decreti: un dispettoso volgere di tergo è il più manifesto segnale di collera: il dito posto fermo tra le ciglia significa il più [p. 59] profondo pensare: quel gettar la propria mano aperta sulla bocca di chi favella, è intimare confidenzialmente silenzio colla maggiore enfasi che per noi si possa: la stessa aperta mano battuta sulla propria fronte all'improvviso, dimostra una qualche sorta di premuroso risovvenire: il dimenare la testa a bocca stretta e ad avvinchiate braccia, indica tosto la mente in imbarazzo, l'irrisoluzione e qualche impazienza: restringendo le spalle manifestasi, colla massima chiarezza, o commiserazione, o forzato acconsentimento, od anco ripugnanza: la rabbia meglio si spiega col mordersi le labbra, che sfogata con mille invettive: le belle lusinghiere espressioni non persuadono l'amico della propria amicizia quanto un enfatico abbracciamento; più che dai gemiti è dai sospiri riconosciuto l'intenso dolore<sup>28</sup>. E così via discorrendo troveremo l'eloquenza del gesto gareggiare con quella della lingua, e spessissimo superarla nel dimostrare, insinuare e convincere<sup>29</sup>. Si troverà in [p. 60] somma che il gesto è la più efficace parte d'ogni drammatica azione declamata, dipendendo il massimo effetto di questa dall'ottima pratica di quello.

### *Parco gesticchiare.*

---

<sup>26</sup> Carlo Gozzi nella sua *Appendice al ragionamento ingenuo* ec., ne' seguenti termini avvalorà questa avvertenza. «La natura si fa conoscere in ogni nazione per la medesima, ma si spiega con que' costumi differenti nelle nazioni, nelle quali fu educata. Uno Spagnuolo che rappresenti la natura del teatro francese coll'educazione e co' modi della sua nazione, non potrà servire che al ridicolo d'un'opera scenica ec. ec.»

<sup>27</sup> G. G. Rousseau nella *Nuova Eloisa* (Part. III, Lett. IV) pone Giulia ai piedi della tenerissima ed inferma sua madre, che, avendone fatalmente scoperti gli amori, esclama impietosita... «Ah! se non dipendesse che da me sola...» e Giulia per farle comprendere l'ineffabile suo dolore, dovendo abbandonar l'amante, quando a tanta sua sciagura non ponga riparo lo stesso cuore materno, non fa che vie più «stringerle ed ardentemente baciarle l'afferrata mano». Qual più forte, più animata ed intelligibile espressione può avere la favella?

<sup>28</sup> Pongo il sospiro fra i gesti, sebbene ei parta dal petto, e si faccia più sentire che vedere; pure non essendo effetto di voce, ma un composto di respiro e di palpito, lo considero tra le vere attitudini sentimentali.

<sup>29</sup> Dice Cabanis che i segni pantomimici (il gesticchiare) sono la vera lingua universale, e che prima di conoscere alcuna sorta di linguaggio parlato invitano a correre il fanciullo verso del fanciullo, li fanno scambievolmente sorridere, e rendono fra loro comuni e pratiche le semplici affezioni, che hanno potuto fino a quel momento conoscere. - (*Rapporti del fisico col morale dell'uomo*. Mem. I, § VI).

Lariv riflette inoltre (*Corso di declamazione*, T. II. Osservazioni generali) essere di costante esperienza che la parola séguita il gesto, e non già il gesto la parola (secondo pretenderebbe Marmontel); portando il caso di sorpresa, in cui parlino gesto e parola, che prima accada un movimento, un'attitudine, e dopo, sebbene quasi impercettibilmente per la subita prontezza qualche sorta d'espressione orale.

§ 7. Un apprendente giovinetto potrebbe dimostrare tutti i fortunati numeri nell'intrapreso comico mestiere, ma trovarsi nel tempo stesso col proprio fisico (quantunque ben conformato) non bene arrendevole alla spontanea gesticolazione, tanto necessaria nell'arte rappresentativa.

Distinguiamo: o del tutto egli n'è incapace, ed il caso è pur del tutto per lui disperato; o soltanto in certi gesti, in alcune attitudini è costantemente in imbarazzo, ed in allora gli rimane sempre di darsi a que' particolari caratteri, cui meno azione possibile occorra, siccome in seguito vedremo, parlando dei caratteri sì comici che eroico-tragici in particolare.

Qualora poi non si manchi da un attore (altronde bravo in più titoli dell'arte) a degli essenziali indispensabili gesti per fare compitamente gustare la cosa contenuta ed espressa nell'azione, si tollererà di buon grado che al frequente gesto egli sostituisca un bel sostare, purché dimostri almeno con animatissima fisionomia d'essere intimamente interessato per ciò che dice. La necessaria parsimonia entra così lecitamente in luogo di una magnifica profusione, e verrà lodata in lui la prudenza, non potendolo applaudire per una libera franchezza.

Si noti nondimeno che alcuni gesti coerentissimi alle sensazioni, talvolta non possono aver effetto o per la dovuta rapidità del declamatore in certe situazioni incompatibili coll'esecuzione dei gesti stessi, o perché diverrebbero sconci succedendosi troppo celeremente l'uno all'altro. È [p. 61] quindi miglior partito in tali occasioni il rinunciarvi per evitare qualche mostruosità proveniente dalla scrupolosissima diligenza; e non sarà del certo mai riprovevole chi ommette di fare un bene per non incorrere in un male. A frenarsi finalmente per mezzo d'una sola riflessione dal troppo gestire, s'adotti il sano principio, che l'espressivo e conveniente gesto è quello, che abbraccia il senso di tutto un concetto assieme, e non il simbolico d'ogni parola, quando questa però in mezzo ad un periodo non addimandasse il suo particolar cenno; assuefatti a seguire tal norma difficilmente si contrarrà l'uso d'un vizioso e soverchio gesto.

*La donna alquanto parca nel gesto.*

§ 8. La gesticolazione, che si distingue in parca e frequente, la rinverremo spiegata con alcuni di questi due principali attributi, allorché ci cadrà di ragionare de' singoli atteggiamenti e caratteri, ne' quali e modificazioni e gradazioni di gesti appariranno di continuo, e da loro stesse. Ritengasi però fermamente, rapporto al gesto, che la donna accrescerà risalto alla propria compostezza coll'esserne avaretta senza difetto del dramma, fuori tuttavia de' parziali casi, in cui si richiegga vivissima ed assai agitata; e piacerà sempre più in tranquillo atteggiamento che in movimento continuo. Nel bel sesso generalmente amasi il ritegno del personale anzi che il frequente gestire; mentre questo sembra a tutto rigore maggiormente preteso nell'uomo, avuto riguardo alla gagliardia, al fervore ed alla impetuosità nelle azioni a preferenza di quelle della donna<sup>30</sup>.

[p. 62]

*Simultaneità di più gesti.*

§ 9. Unico gesto ed isolato non esiste: qualche gesto accessorio s'accoppia sempre al principale. Ogni attitudine dell'uomo fuori e in sulla scena è una simultaneità di gesti. Infatti vediamo noi agitare l'occhio senza che tutta la fisionomia lo asseconi? Che un braccio gesteggi senza spiegarsi ne' movimenti del capo e del volto l'affetto qualunque, per cui lo stesso braccio fa qualche cenno?

Tale principio sia sempre presente allo studioso attore pel concreto della buona gesticolazione: ma sia egli altrettanto incoraggiato in pensando, che la natura stessa muove, spinge e dirige spontaneamente la maggior parte de' gesti con bella armonia combinati insieme e senza di lui prevedimento, purché desso non manchi mai al dovuto sentimento e vivo interesse di animare in superior grado la propria situazione. L'attore fervorosamente ispirato gesteggia e rappresenta, come l'autore crea e compone, condotto dalla propria ispirazione.

---

<sup>30</sup> «I grandi movimenti, le smorfie contraffacenti le alterazioni della voce e della fisionomia vengono troppo in contrasto colla grazia, cui la donna non deve rinunciare giammai.» (Gioja. *Nuovo Galateo*, lib. I, art. V, c. I).

Quando si dice il dato particolar gesto, s'intende che quello n'è il principale, ma ognora associato concordemente ad alcun altro secondario, come ogni umana passione è un composto di passioni o assieme mescolate, o l'una affine dell'altra.

*Proporzione generale del gesto.*

§ 10. È troppo necessario però che il comico nel variare di luogo diasi ad una costante riflessione, che ben ponderi cioè, ed attenda all'ampiezza, alle distanze rapporto ai punti visuali d'uno od altro teatro, in cui egli deve rappresentare, posciaché non produrrà gli stessi risultamenti quella [p. 63] gesticolazione, che in debita proporzione sarà da lui praticata in questo, e quindi medesimamente in quello di opposta misura. Non è egli vero che la declamazione modificata esser deve a seconda dell'acustica teatrale, in cui ella si fa sentire, onde non trascendere, a minor diletto dell'orecchio, que' confini e quelle modulazioni, che le vengono imposte pel piano o pel forte? Soventemente nasce da cosiffatta non curanza l'essere applaudito lo stesso attore in un teatro, e disagiata in un altro.

E crediamo a sufficienza prevenuto, con questi brevissimi cenni, l'apprendente, acciò ben sappia risovvenirsene all'uopo, senza che più oltre ci diffondiamo in proposito con minute teorie, le quali imbarazzerebbero anzi che agevolargli i mezzi per uscirne col migliore disimpegno. Questo è uno de' casi in cui si deve prender norma dalle varie circostanze che lo determinano, il che dipende assai più dall'intelletto dell'istrutto, che non dai precetti dell'istruzione.

ARTICOLO XI.  
DELL'OCCHIO IN AZIONE.

*Lo sguardo è la più significativa di tutte le attitudini.*

§ 1. Essendosi, nel § 6 del precedente articolo, accennato fra i gesti essere sommamente eloquenti quelli dell'occhio, occupiamoci ora diffusamente a considerare come lo sguardo sia l'attitudine più significativa, in sulla scena, di tutte quelle che indi percorreremo, avendo frattanto per [p. 64] prima e stabile base, che nessuna di queste attitudini si dà senza essere accompagnata da qualche sorta di sguardo, e senza che l'occhio, co' varj suoi movimenti, avvalori l'effetto di qualunque immaginabile umano gesto<sup>31</sup>.

*Dell'occhio immobile.*

§ 2. L'immobil occhio può essere in attitudine fisa fisa: 1.° Per incomprendibilità e stupore di qualche oggetto che rimiri, e contempi con massimo interessamento; 2.° per attenzione assai forte, comprendendo benissimo ciò che egli guarda, ma da compiacenza, o da ignoto potere trattenutovi ostinatamente sopra, ed in compagnia di dolce sorriso, od anche di qualche disgustosa sensazione; 3.° per astrazione, non attendendo, e come non vedendo quello che pur osserva; 4.° per curiosità ed impazienza; accadendo questo alloraquando, a cagione d'altrui o nostra, non s'intende una cosa intelligibile, e che si è ansiosi d'intendere; 5.° per segno di mentale raccoglimento e di profondo meditare; 6.° per eccessivo stupido dolore.

Potrebbe dire qualcuno che finalmente basta saper tenere l'occhio immobile per caratterizzare tutte l'indi [p. 65] cate di lui situazioni. È verissimo, e qui noi le accenniamo appunto perché si abbiano a

---

<sup>31</sup> Engel in tutte le sue *Lettere intorno all'arte mimica* tratta dell'occhio con moltissima grazia e filosofia a un tempo, estendendosi profusamente sopra i sentimentali attributi e varj effetti di esso. Ma quanti non se ne possono gustare dallo spettatore un po' distante dal palco scenico, e quindi defraudato del giuoco mirabile che l'occhio opera sulla fisionomia? Intorno a siffatto disgustoso ed irrimediabile evento non ci resta che il raccomandare all'apprendente di porre ogni studio a fine di render paghi tutti quelli da cui è veduto, ascoltato e contemplato nella maggiore vicinanza.

considerare, e debbasi applicar loro l'immobilità dello sguardo secondo si presentano, e quindi appunto eseguirle. Però si troveranno i punti in cui tale immobile occhio dovrà essere più o meno spalancato, e quando sereno, quando torbido, quando accigliato, non sofferendosi, per esempio, ridente in attenzione dolorosa, né mesto in dilettevole ascolto. Oltre di che la precisa qualificazione dell'immobilità dell'occhio viene interpretata, dall'intelligenza dello spettatore, pel senso dei concetti e delle situazioni, cui spetta questa e quella caratteristica immobilità.

#### *Guardo di meraviglia.*

§ 3. Nell'ammirazione e nello stupore lo sguardo è talvolta scintillante, quando in particolarità le due azioni succedono d'improvviso. Dall'agitata pupilla si fa vedere l'interna istantanea agitazione di meraviglia, ed il non essere padrone di freno nella medesima<sup>32</sup>.

#### *Modesto.*

§ 4. Sotto questa denominazione comprenderemo: 1.° il modesto, propriamente detto, ed è quello che parte dalla verecondia e dall'umiltà, e che spessissimo accoppiasi al rossore del viso e all'abbassar del fronte; 2.° il somnesso, [p. 66] causato o dagli altrui rimproveri, o da una naturale docilità; 3.° il ritroso ed il timido, i quali pochissimo o nulla differenziano tra loro, e figli sono per lo più del verginal pudore, della tenera inesperta età, e di certa involontaria ripugnanza a ciò che viene detto, od offerto.

#### *Furbo.*

§ 5. Coll'occhio sagace si spiega l'astuto carattere ed il lusinghiero, il furtivo invito, la così detta civetteria; col mirar sott'occhio ed alla sfuggita, la negativa contemporanea di ciò che si vuol far credere falsamente col labbro, siccome il finto sdegno, o la simulata giovialità. In presenza di più persone il pronunciato discorso approva ad una d'esse, quanto disapprova a tutte le altre.

Quando si dice occhio furbetto vuolsi precisamente intendere di quella sagacità che piace, e non può nuocere; dandosi a rincontro l'epiteto assoluto di furbo ad una dannevole simulazione, ad una detestabile ipocrisia ed a qualche maligno e funesto macchinamento.

Dallo studiar l'arte dell'occhio sagace ritraesi dal comico attore molto profitto per la mimica. Nei balli pantomimici (e qui giova notabilmente rimarcarlo) l'azione dell'occhio, oltre d'essere la principale sostituzione della favella, si richiede, si usa molto sagace, mentre è in tal modo che l'occhio, nel giocoso generalmente, ed in particolare nel serio sospettoso, si fa espressivo e significantissimo. Questo è uno dei pochi gesti in cui stanno a pari condizione il ballerino pantomimico ed il commediante, siccome ripeteremo in fine dell'opera, trattando delle parziali diversità del loro mestiere<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Elettra (Alfieri, *Oreste*, atto II) vede ed ascolta due stranieri, che parlano del fratello. Dopo tanti sospiri per averne conto, quali non saranno i vivacissimi suoi sguardi sopra i due ancora incogniti, pe' quali sente un infrenabile stupore? Non saranno eloquentissime occhiate d'invincibile curiosità?

<sup>33</sup> La quistione che propone Engel alla lettera VI intorno alla mimica tra il vecchio Plinio e Le Brun rapporto al merito esclusivo dell'occhio, ovvero delle ciglia in esprimere le passioni, ci ha eccitati a qualche esperimento per rilevare da noi stessi se sia propriamente del globo dell'occhio un tale merito, siccome Engel col detto Plinio pretende, oppure delle ciglia, secondo l'avviso di Le Brun. Ci siamo qualche volta dati a contemplare in avvenente nobil-donna quella fra le sue bellezze, che le viene comunemente attribuita per la più singolare, cioè due significantissimi occhi corredati di marcati sopraccigli, non irti però, né per così dire comuni. Notammo che ne' sereni e ridenti suoi sguardi i cigli mostravano di blandemente scostarsi l'uno dall'altro nelle due estremità, che si confinano; come all'opposto in alcun sostare ritroso più le si avvicinavano, ed aggrottavansi in dignitoso cipiglio, non potendo essa tuttavia tradire nel proprio sguardo certa dolcezza, che natura invincibilmente le impresse. Abbiamo con ciò inferito, che nella persistenza immutabile della soavità dell'occhio in tale delicato oggetto si riconoscono, mediante l'attitudine delle ciglia, quel dispetto, quell'asprezza, quel disdegno, che l'occhio vorrebbe esprimere, e che in lui assolutamente comparire non possono.

[p. 67]

*Fiero.*

§ 6. L'occhio fiero riconosciamolo partitamente: 1.° in accigliato, ossia in rabuffato ciglio, ed accigliamento nominato, sotto il cui aspetto risguardammo il collerico ed [p. 68] il minaccevole; 2.° in disprezzante, in ripulsante, in isdegnoso, modi alquanto meno acerbi dei due predetti; 3.° in furioso ed ispaventevole.

La ferocità dello sguardo può essere bensì persistente in un carattere tiranno; per altro qualche alternativa, non già di dolcezza, ma di calma e di disaccigliamento, abbisogna al medesimo, acciò il suo terribile folgorare abbia a tempo e luogo un rapido e spaventevole effetto<sup>34</sup>.

*Inquieto e diffidente.*

§ 7. Confinano col fiero sguardo il sospettoso e l'irrequieto. Il sospettoso, ossia diffidente, partecipa del sott'occhio, del torbido e dell'accigliato insieme. L'irrequieto non è mai sereno, s'acciglia ei pure; non brilla, ma sfavilla, e diviene irrequieto per sospetto, per curiosa ansietà; dunque del sospettoso naturalmente si rimesta. Inquieto del pari si rende per timore o speranza. In queste due situazioni non si mostrerà punto fiero; l'accompagneranno soltanto lo spesso movimento, qualche leggiero tremito della persona, e la patetica e lieta fisionomia. Nella muta azione son oltre ogni dire significanti e loquaci gli occhi infrenabilmente agitati dalle indicate passioni.

*Maniaco.*

§ 8. Ne' maniaci osserviamo attentamente i loro sguardi [p. 69] più d'ogni altro atteggiamento per iscoprire in essi le confuse idee delle stravolte lor menti, e la convulsione del loro cuore<sup>35</sup>. Come per altro andar notando i tanti e tanti diversi modi, con cui simili infelici mirano e rimirano, sogguardano, spalancano gli occhi, e coi medesimi ora infuriano, ora ridono, ed insomma fanno trabocchevolmente succedere più variate passioni le une alle altre ad ogni breve istante?

Possiamo solamente distinguere il pazzo che fa ridere da quello che fa piangere. Ma non ammettendo noi mai che in teatro debba sollazzare un tragico difetto della misera umanità, ricordiamo unicamente il deplorabile, onde in lui contemplare que' diversi sguardi che di atto pratico si vedono e s'intendono, ma che riescono indescrivibili all'arte<sup>36</sup>.

---

Quando Dante dice dell'allegorica sua Beatrice

Che dentro agli occhi suoi ardeva un riso  
Tal, ch'io pensai

*Parad.*, Cant. XV.

supponiamo, che siffatti occhi li avrà scorti quali noi li mirammo in vaga donzella in assieme colla giovialità del volto, e singolarmente secondati dal dolce comporsi di un ridente sopracciglio e di rorida labbra.

<sup>34</sup> Un singolar momento di ferocissimo guardo in donna e quello di *Rosmunda* (d'Alfieri) alla scena IV del V atto, sclamando terribile

... Romilda,  
Ben mia tu sei, mentr'io ti afferro, e quindi  
Non moverai tu passo...

<sup>35</sup> Per mio avviso lo sciagurato padre di Agnese (l'*Agnese* di Filippo Casari) può giugnere all'apice di compassionevole oggetto, e trarre irresistibilmente il pianto dagli spettatori, allorché il suo mimico travaglio più consista nella variatissima favella de' suoi occhi, di quello che in molto dimenarsi per la scena, e pompeggiare d'attitudini, che alterino le patetiche situazioni del dramma, e sovente destino al riso, ove si dovrebbe amaramente lagrimare. L'arte sta qui a malagevole cimento, e ciò vuol dire che per siffatti caratteri sono a portata i soli attori per eccellenza.

<sup>36</sup> Il perché trattando noi de' particolari caratteri comici, non indicheremo il demente in atto giocoso. Lessing ammette indistintamente che sia lecito in sul teatro far ridere «d'un difetto naturale incorreggibile» sotto lo specioso giuoco di

*Compassionevole.*

§ 9. L'uomo che compassiona il suo simile, lo guarda mestamente e con languore. Gli occhi d'un vivente pietoso in mirando le altrui miserie s'appassiscono dietro qualche sua commiserazione. Egli sta immobile, ed alcun sospiro seconda il fiso e mesto suo sguardo. È vero che deve molto combinarsi il comico con qualche compagno in dialogo, onde rimanere in positura ed in tal foggia di prospetto da essere ben ravvisato dagli spettatori, tanto più che l'occhio malinconico e patetico non è per natura molto aperto. Questo adunque venendo eseguito, ogni volta che la circostanza locale del teatro, bastantemente illuminato, abbia a favorire la buona intenzione e la diligente esecuzione dell'attore, gli spettatori più vicini almeno godranno dell'interessante effetto del triste e loquace sguardo in animata controcena fra più personaggi, od anco in mero soliloquio.

*Amoroso.*

§ 10. Allo sguardo compassionevole è approssimativo quello di tenerezza e di sviscerato amore, sebbene di quando in quando si ravvivi negli enfatici ed istantanei impeti della passione. Ma la forte passione non accorda a lungo il sereno e lieto sguardo. La vista dell'appassionato è per lo più indebolita, e tutto ciò che gli cade sottocchio diviene torbido e confuso.

Una madre, sia fortunata, sia infelice, ma estatica in contemplare fra le sue braccia il proprio pargoletto, come esprime ella meglio l'intensissimo di lei amore, che accompagnando i suoi baci col patetico sguardo già sui con [p. 71] fini del mal frenato pianto di tenerezza? L'amore, il forte amore, con quale diversa energica favella si spiega verso altrui, se non con occhio in alternativa di fuoco e di languore?<sup>37</sup>

Ne risulta perciò che lo sguardo tenero ed amoroso deve essere un misto di forza e di debolezza, mentre un tal esprimere è prodotto dal trasporto energico con cui si ama, e da una soave espressione causata dalla forza di veementi affetti.

*Piangente.*

§ 11. Che diremo ora dell'occhio tumido, lagrimante, e perfino in dirottissimo pianto? Sono tre gradi crescenti l'uno dall'altro. Devonsi con molta riflessione proporzionatamente applicare alle situazioni che dimanderanno piuttosto questo che quello. A distinguere giustamente ed in generale le dette situazioni, non s'ha che a meditare i varj gradi di passione in cui trovasi l'attore, e tai gradi avranno un rapporto non piccolo colle situazioni diverse delle stesse variate passioni. L'attore, per esempio, col proprio pianto in monologo sfogherà qualche sua angoscia; lo stesso sfogo in presenza d'altri attori sarà di maggior forza, avendo egli in mira di pur interessare nel suo dolore ognuno che direttamente l'ascolti: dico direttamente, perché lo spettatore è un indiretto ascoltante in confronto dell'attore [p. 72] col quale si parla; questi adunque dev'essere a bella posta commosso, e l'altro spontaneamente, e come non a lui indirizzate le lagrime del personaggio piangente.

I singhiozzi e l'angoscioso affanno spingono pazientemente al dirottissimo pianto, e sono di riserbo ne' casi di eccessivo duolo, di fiera rabbia, di cieco furore, e negli avvenimenti più funesti ed atroci. Di rado però converrà alla sublime tragedia, giacché si vuole, nelle situazioni anche più orrende della stessa, che i personaggi estremamente addolorati costringano la natura ad un represso sfogo, il quale, sotto titolo di dignitoso ed eroicamente rattenuto, è assai inferiore, nella sua apparenza, al

---

parole, che «ridere non è deridere». Siamo quasi sicuri che molti altri con noi francamente potranno obbiettarci, per ogni morale buon senso, che il divertirsi su d'un naturale altrui difetto compassionevole, non è compassionare, e che tutto quanto merita compassione non dev'essere argomento di riso né in iscena, né fuori.

<sup>37</sup> Negli *Innamorati* del Goldoni, in qual modo più persuadente, alla scena XIII dell'atto III, i due rappattumati amanti illuderanno l'astante della verace loro riconciliazione, quanto in far vedere possibilmente uniti alle proteste di pace i loro soavi sguardi, quindi languidi, quindi accesi, per discendere ancora al patetico?

vivo sentimento del cuore. Nella urbana tragedia invero altri limiti all'affannarsi ed al singhiozzare non possono essere prescritti, salvo il non prorompere in voci sconce, in volgarissimi cenni ed in iscompostezze atte a menomare il patetico interesse, ed a cangiare il lugubre in giocoso, il tragico in comico effetto. Ma di tutto ciò qui non faremo che breve cenno, ed estesamente ne ragioneremo più innanzi trattando del pianto come passione, e non come suo effetto materiale ed apparente dall'occhio stesso.

*Moribondi occhi.*

§ 12. Intorno al moribondo sguardo faremo soltanto osservazione, che nelle attitudini dello spirante personaggio, ne' suoi estremi accenti procuri il comico di non contorcere e stravolgere siffattamente gli occhi da risvegliare piuttosto riso che terrore. Chi trovasi presente ad un vero spaventevole fatto inorridisce naturalmente; ma essendo troppo facile che lo spettatore si risovvenga di assistere ad una finzione, egli è altrettanto facile, che certi movimenti, i quali nella verità lo funesterebbero, nel simulato [p. 73] poi lo raffreddino, e gli cagionino una sensazione opposta a quella richiesta dal tutto rappresentato. Laonde in simili circostanze sarà di opportuna precauzione, per mantenere ogni possibile verisimiglianza tragica, che il moribondo tenga semichiusi gli occhi, e con qualche artificioso volgere e situare il viso, sfugga l'ardua occasione di alterare gli effetti della luttuosa catastrofe.

È questa una generale avvertenza che devesi avere presente in tutte quelle attitudini e località drammatiche, le quali nella esecuzione loro possono condurre ad un equivoco risultamento, anche per la minima scusabile mancanza. Sarà sempre meno dannevole il sottrarre alcun che, in via di prudenza, al felice successo dell'azione, che avventurarne la caduta per temerario attentato.

*Maestoso, imponente, terribile.*

§ 13. Nella teatrale recitazione e corrispondente mimica si dà notevole valore al maestoso, all'imponente, al tremendo sguardo. Sebbene un particolar proprio senso queste tre sorta di guardare si comprendano in se stesse, tuttavia l'una partecipa inseparabilmente dell'altra. Il maestoso si dirà tale non imponendo? S'imporrà guardando, senza farlo con vera imponente dignità? Chi tremerà all'altrui occhiata, quando essa non ispiri maestà, e temer faccia chi non la intende, o non vuole intenderla nel suo proprio significato?<sup>38</sup>. È verissimo che non avviliisce, non [p. 74] ispaventa la sola maestà di un'occhiata, ma è per altro ben certo che a farla discernere in sulla scena debb'essere sì energica e vibrata da non diversificare in apparenza da quella che lanciata ond'atterrire, venendo caratterizzate entrambe dallo spirito della dicitura e non già dal fisico loro movimento.

Che se pensi taluno obbiettarci, che un superiore crudele (in ispecie nella familiare azione) possa egualmente atterrire senza un maestoso sguardo, niuno glielo contrasterà; sarà nondimeno sempre vero che nell'azione teatrale ad osservare lo scenico decoro, non converrà che alcun men che nobile atto si unisca al minaccevole sguardo per far comprendere l'autorità e soverchiante e ingiusta e tiranna d'un oppressore qualunque.

Dal critico non si avrà già per cavilloso siffatto argomento, se pure ei ne accordi che la massima delicatezza è d'uopo in sul teatro praticare anco nella rappresentazione delle cose più violente ed abbiette. Tutto al più converremo col medesimo, che l'impetuoso assassino debba accompagnare la sua infame azione con ispaventevoli occhiate senza decoro; ma dovrà quegli poi concederci essere

---

<sup>38</sup> Filippo (d'Alfieri) al termine della scena IV, nell'atto II, accompagnando alle parole

... abbi miglior vergogna

Di mertar tu dal genitor perdono,

Ma basti omai: va, dal mio dir fa senno.

Un coerente sguardo della sua sospettosa tirannia si renderà con tragica dignità tremendo al figlio, più che con diffuse ulteriori minacce.

in tale emergente il minaccioso atteggiare dell'arma l'azione principale, e non l'indiviso compagno di lei, intendo lo sguardo truce e fulminante del sicario.

Nell'arte teatrale lo spirito di una cosa deve sempre conservarsi: non è lecito però mostrarlo, rappresentarlo ognora colle immediate sue apparenze, richiedendo grandi modificazioni la decenza e la moralità del suo istruttivo passatempo.

[p. 75]

*Giulivo e ridente, ec.*

§ 14. Siamo finalmente giunti all'occhio sereno e gajo. In brevi termini, avremo ad esso ricorso in tutte quelle attitudini, che in antitesi sono a quelle superiormente ed a parte a parte da noi esposte, e suscettive di mesto, immobile, dolente, lagrimevole, atterrito, stupido, fiero, accigliato e disgustoso sguardo. A rincontro lo sguardo giulivo o vivace, lieto-scintillante o ridente, compiacente o pagovorace, scherzevole o grazioso, o ameno-scaltro, indicherà in ogni suo particolare sito un animo contento, pacifico e soddisfatto. La giusta sua applicazione dipenderà dal giusto proporzionato sentimento che proverà, o fingerà provare l'attore in recitando, e bene intendendo ciò che recita. Il condimento della giovialità è assai più facile ad eseguirsi che non quello della gravità e della tirannia. Ad ogni minimo cenno di sorriso, l'occhio brilla allegro senza arte, senza studio<sup>39</sup>. Fa tutto ciò conoscere in qual modo nelle attitudini del volto la maggiore influenza sulla espressione emerga immediatamente dalla eloquenza dello sguardo; eloquenza che noi riputiamo più significativa di ogni altra loquace attitudine e gesticolazione umana, siccome nel primo paragrafo abbiamo appunto rimarcato.

Percorrendo i caratteri teatrali ci convinceremo di siffatta verità a tale punto da non trovare gesto, movimento, positura e locuzione di qualunque sorta, cui non [p. 76] vada sempre unito un corrispondente sguardo, un inseparabile lavoro dell'occhio<sup>40</sup>.

## ARTICOLO XII.

### DEL RISO.

*Nell'attore e nello spettatore in uno.*

§ 1. Pria di darci ad altri particolari atteggiamenti, tratteniamoci sopra di parziale fisionomico argomento, o sia la diversa modificazione ed alterazione del riso. Abbiamo veduto or ora in qual modo si appalesi l'occhio ridente, cioè col comporsi contemporaneamente al riso il volto: ora premettiamo che in ogni ridere l'occhio stesso vi concorre, atteso il suo agire inseparabile dai lineamenti della faccia, onde caratterizzare precisamente il riso.

Ritenga del pari l'attore per fermo che il proprio riso non deve solamente rallegrare lo spettatore, ma per lo più moverlo a pur sorridere come investito della medesima [p. 77] parte e situazione che egli rappresenta<sup>41</sup>. Si consideri perciò quanto sia degno di studio il ben ritrovare quei luoghi, quei

---

<sup>39</sup> Warburton Shakespeare osserva che quando si ride l'occhio è naturalmente semichiuso. Ed in tal caso il brio dell'occhio stesso non già diminuisce, perché non è apertamente scorto, ma piuttosto si rende maggiore dallo stesso restringimento delle ciglia.

<sup>40</sup> Senza degli occhi il tuo parlare è morto;  
Senza degli occhi il tuo tacer non vale:  
Senza degli occhi un cieco anderà storto.

(L. Riccoboni. *Dell'arte rappresentativa*, cap. VI).

Noverre (lett. XIV, sulla danza ec.) parlando de' quadri pantomimici, che rapporto all'occhio equivalgono perfettamente ai quadri in declamazione, dice che «gli occhi debbono fare i migliori colpi, e dare l'ultima mano a tutti i quadri;» tanta è l'importanza che ad essi attribuisce qualunque profondo artista!

<sup>41</sup> Il parlatore maldicente d'Albergati è odiosissimo carattere, e sembra che piuttosto a rabbia che a giovialità debba trarre lo spettatore. Nulladimeno è modellato in tal modo che la sua buffonesca maldicenza deve assolutamente muovere a riso il teatro, nel mentre che detestabile vien desso riconosciuto. Se non costringe parimente a rider seco lo spettatore, la commedia si traveste, da brillante che ella è per se stessa, in compiuta noja e languore.

tratti nei quali convenga il riso o no; poiché non essendovi richiesto si va a contrastare con esso il senso della cosa, che all'uditore suona oppositamente, e quindi egli confuso non sa d'onde procedano la sua freddezza ed il suo modo di sentire tanto contrario a quello dell'attore.

### *Giojoso.*

§ 2. Il naturale e spontaneo riso ha sempre per eccitamento il piacere, l'allegria, l'intima gioja. La gioja non può comparire, come suol dirsi, bella se pure non è graziosa: e siccome il riso n'è il migliore significato, così nondimeno deve egli essere grazioso. Lo sguajato ridere non è confacente che al villano contegno, ond'è indizio di mentale leggerezza.

Dicesi anche riso sgangherato, scomposto, e con ciò verrà indicato sempre disagiata, mentre il forte ridere può essere vivissimo senza essere sconcio. Lo scompisciarsi dalle risa, come noi diciamo, ha d'uopo pur esso che abbia ognora d'aspirare a certa grazia (noverabile fra le grazie personali nell'articolo VI in genere indicate) do [p. 78] vendo l'attore persino studiarsi davanti uno specchio in quale conformità la bocca e l'altre fattezze del volto gli si compongano nel ridere, per ravvisare come egli possa divenire veramente geniale allo spettatore, anziché ributtante e difettoso. Qualora un buon comico vegga spassionatamente da sé, che il suo riso si fa disgustoso, anzi che no, penserà opportunamente a moderarsi, essendo in simile caso più facile che lo spettatore tragga da sé partito di ridere per lo spirito della cosa, di quello ne gioisca in veggendola accompagnata da spiacevole attitudine, e tanto maggiormente spiacevole quanto a rincontro dovrebb'essere gioviale.

### *Riso e lagrime insieme.*

§ 3. Esistendo in natura il pianto di giubilo, è della bell'arte il lasciar vedere di fatto riso e lagrime in uno, quando il personaggio in iscena, rappresentando eccessivo contento ed esuberante allegrezza, accenni di non poter trattenere il pianto per la gioja, né frenare la gioja nel pianto stesso. Una tale mescolanza accade per viva tenerezza, mentre alcune lagrime, che si possono spargere per uno smoderato riso, a cagione di mera gioivialità non sono pianto, ma solamente fisica conseguenza del violento atto di sommamente ridere, scevro d'alcun morale intimo senso. Altronde, adoperato in sul teatro parteciperebbe affatto di quello scomposto ed insoffribile, che nel precedente paragrafo abbiamo accennato, quando all'opposto nell'appassionata contentezza produce un commoventissimo effetto, e l'ultimo colmo d'animato giubilo.

La maniera d'esprimere in tale circostanza è d'appressare nello spiegato riso l'estremità delle dita all'occhio, come fosse tumidetto, e d'interrompere delicata [p. 79] mente le parole che si vanno pronunciando. A vie meglio significarlo poi, se più d'un attore contemporaneamente sceneggi, dovrà chi serve alla controcena ed al dialogo dimostrarne grande interesse. E può esservi il caso (in commedia cioè, ed in urbana tragedia) in cui sia lecito ad un attore compagno di tergere egli stesso dolcemente le soavi lagrime di colui che le spande nella massima sua letizia<sup>42</sup>.

Con eguali ben situate combinazioni agevolmente trionfa una drammatica azione, e compatite sono nella medesima non poche mostruosità, che la precipiterebbero per certo, se priva pur andasse di qualche risorsa di tal fatta. Gli spettatori rimangono a simili tratti inteneriti in guisa da risvegliarsi se assopiti, da rappacificarsi se incolleriti del rimanente della rappresentazione.

### *Improvvisa risata.*

§ 4. V'ha il subitaneo e non prevenuto riso, il che si chiama comunemente improvvisa risata. Non occorrendo motivare le circostanze in cui può essere richiesto in sul teatro, limitiamoci a dire che può essere della maggior vivezza, sebbene abbiassi a nascondere verso chi lo risveglia, chi ne ha tutta la causa. Avviene per altro che nel prorompere, scoppiare il riso colla detta vivezza, escono

---

<sup>42</sup> Sembrami, che nella *Riconciliazione fraterna* (di Kotzebue) all'intenerimento dei due fratelli nell'ultima scena del dramma possa opportunamente essere praticato il surriferito atteggiamento oltremodo eloquente per se stesso.

talvolta alcuni versacci assai ordinarij ed isvenevoli. A ciò bisogna bene avvertire, essendo molto sicuro il raffreddamento della situazione risibile, in riguardo agli spet [p. 80] tatori, se l'istante della maggiore giovialità vada ad essere alterato da volgare comunque allegrissimo strido. In mezzo a disattenta e famigliarissima società non farebbe forse discapito un così fatto procedere; ma la società colta del teatro è attentissima, e quindi separa lo spirito critico dal suo ameno passatempo.

*Forzato.*

§ 5. Vi sono moltissime circostanze nelle quali l'attore ha da simulare, forzare il riso. In esse imiti adunque fattibilmente l'ingenuità del ridere, e si guardi che la stessa finzione non sia tale da prendersi per finzione dagli altri attori coi quali parla, altrimenti l'oggetto del dialogo, della cosa di cui si tratta, cangerebbe senso ed aspetto.

Lo spettatore riconosce questa finzione senza bisogno d'alcun particolare artificio del comico, congetturandola, deducendola dal contesto di quanto si dice e si rappresenta. Non è solamente in questo caso, ma in tanti altri, che si vede lo spettatore cooperante insieme cogli attori nell'arte drammatica, dandosi in essa la necessità che il primo immagini, argomenti ciò che non può essere da questi né indicato, né specificato realmente.

*Sardonico.*

§ 6. Questo ridere non s'avrà in iscena per naturale sensazione morale, se non venga in capriccio a stravagante poeta di porre in sul teatro un ammalato di questa sorta, giacché il riso sardonico non è che una vera fisica infermità.

[p. 81]

*Ironico.*

§ 7. Anco per ironia si ride, e siccome ironia è derisione, così il deridere porta seco l'affettato riso, cioè non naturale e patentemente artificioso; riso nominato ironico.

Le beffe son parte dell'ironia, e perciò l'ironia può essere tanto sprezzevole che odiosa; anco l'ironico riso adunque sarà dolce ed acre. In senso odioso, l'ironico riso apparirà con amaro sogghigno descriventesi nel volto di chi lo spiega: usato nella facezia, si vedrà accompagnato da certa quale serenità di volto, unendosi ai pronunciati motteggi in mezzo al buon umore: non meno le minacce, gli scherni e gl'insulti si scagliano col più acerbo ironico riso, ed è appunto allora che si vuol maggiormente molestare, e far intendere la più grande veemenza del proprio sdegno.

L'attitudine sarà sempre dignitosa nell'eroico ironico riso, ed è nella tragedia soprattutto ch'egli spicca. Noi lo chiameremo digrignare in affettato, collerico ed insultante ridere: ciò che dicesi propriamente amatissimo sarcasmo<sup>43</sup>.

[p. 82]

*Del sorriso.*

---

<sup>43</sup> *Polinice* (Alfieri, atto IV, scena I) non può rimproverare il traditor germano con più atta ironica derisione, che in dicendo

Uso al velen mal tratterai tu il brando

*Oreste* (nello stesso atto IV, scena II) sente spregevolmente Egisto a nomarlo col pronome «colui»... «Colui!» soggiunse Oreste col più bilioso sarcasmo.

Talgeste nella bellissima scena III, atto II, dell'*Arminio* d'Ippolito Pindemonte, dopo aperta ostile dichiarazione contro d'Arminio, volgesi con pungentissimo sogghigno a Gismondo:

... Di Gismondo io tacio.

§ 8. Sorriso non vuol dire che lieve istantaneo riso. Viene usato per vezzo, o per insulto. Nel primo caso è caratteristico del ridere indicato al § 2; nel caso secondo è caratteristico di quello del § 7. Il sorriso patetico ha del tutto correlazione con ciò che abbiamo detto al § 3.

### ARTICOLO XIII. DEL PIANTO.

#### *Di quanta significanza in sulla scena.*

§ 1. Chi potrà negare che il pianto sia uno de' più tristi effetti ed indizj delle umane passioni, e nel tempo stesso un dolce incanto per le anime sensibili e benfatte? Egli commove tanto nel patetico senso, quanto nel giulivo, pasce ed isfoga le passioni dell'animo, eccita allo sdegno siccome alla compassione; è finalmente un Proteo, che potrebbe comparire sotto disparate sensazioni, e che può destare più affetti opposti. Si va a calcolare che tre quarti delle teatrali rappresentazioni racchiudono in qualche punto, in qualche scena, ed alcuna delle medesime anco in tutta la sua durata, lagrime e poi lagrime. Se adunque importi assaissimo il rappresentare sì grandi torrenti di lagrime senza infine sommergere il gusto degli spettatori per esse, vale a dire senza annojare, nella eccessiva loro frequenza, col modo di variatamente esprimerle, agevolmente lo può si giudicare; e si conchiuda sino a qua [p. 83] le diligente studio il commediante abbia a portarsi per anzi renderle immancabilmente aggradite.

Alcuno forse vorrebbe chiederci in quale guisa tanti segnali di passioni risvegliate, e in realtà dimostrati soltanto dalle veraci e dominanti passioni stesse, si possano poi illusoriamente rappresentare, quando una passione davvero non esista, e meramente ella si finga co' detti indizj siccome le lagrime, il rossore, la pallidezza ed altre siffatte cose? Risponderemo che all'artista viene prescritto ciò che pretendiamo colla miglior finzione rappresentato; ma che dopo tutti gli sforzi dell'arte non è però desso in obbligo di fare ogni sforzo, oltre la più studiata di lui finzione; e che in simili casi per lo più lo spettatore con sentimento ed interesse immagina, aiuta, per via della propria immaginazione in favor dell'attore, quanto questi dovrebbe perfettamente eseguire e non gli riesce, atteso l'essere il suo mestiere appunto un giuoco di artificata simulazione. Non si abusi tuttavia il comico giovine di questa nostra apologetica riflessione sui limiti della capacità dell'artista, e badi bene a ricorrere in ogni circostanza a qualunque sforzo, onde sormontare ostacoli, difficoltà, che sembrassero escusarlo da ogni ingegnoso intento.

Sia premessa la solita attenzione di mostrarsi sempre compostissimo nel pianto, a meno che scurrilissimo appositamente non abbia ad essere per alcuna singolare sua caratteristica situazione. Quando il pianto dell'attore dovrà far ridere, sta in regola che la scompostezza (purché non sguaiatissima) gli sia di particolare lazzo, onde risvegliare il riso e la giovialità, sensazioni contrarissime al naturale patetico, che dal pianto s'avrebbero a produrre. In ogni altro caso la delicatezza delle contraffazioni fisionomiche, il gemer muto, il capo fermo ed alquanto piegato, una sola mano leggermente appressata ad uno o ad entrambi gli [p. 84] occhi, tremolanti sospiri di maggiore o minore profondità, secondo la forza del dolore, formeranno il pregio della voluta compostezza del tragico-urbano pianto (mentre pochissimo ne viene ammesso nel tragico-eroico, siccome vedemmo al § 11, trattando dello stesso argomento). Per l'eroica tragedia le sembianze di terrore e di veementissimo duolo stanno in luogo del famigliar pianto. Sembrerebbe assai verisimile che il mite o diretto lagrimare dovesse contribuire effettivamente, anziché togliere, al patetico sublime. Pure viene al contrario sanzionato dall'uso e dalle umane convenzioni, che si fanno arbitre anche in opposizione agli effetti della natura stessa, e bisogna chinare la fronte all'errore, quando esso abbiassi usurpato il titolo di dominante gusto, finché il caso e le lunghe pazienti cure distruggano la tiranna sua autorità.

#### *Di giubilo e di duolo a un tempo.*

§ 2. Di dolore e di gioia si piange. Al § 3 del precedente articolo abbiamo indicato come si mesca il pianto al riso per effetto di giubilo. Colà rimandando il lettore a scanso di ripetizioni, ci conformeremo nelle stesse idee, negli stessi dettami sul proposito del piangere per viva gioia. All'atto pratico si consideri soltanto la qualità delle gradazioni, che più o meno avran luogo nelle lagrime consolatrici; e ciò ben rilevato, la varia espressione delle medesime risulterà spontaneamente nella dovuta sua proporzione, allontanatone però sempre il trabocchevole pianto. Per qualunque massima esultanza giammai fortemente ed incessantemente si lagrimerà in iscena, sebbene ciò avvenga in natura. Al rivedere, per esempio, un desideratissimo sospirato oggetto, e nella lunga disperazione di mai più aspettarcelo, accade che esuberantemente si pianga; [p. 85] ma un tale pianto, il quale eccede i confini delle gioiose lagrime, è in conseguenza di tanti dolorosi ricordi avuti sulle passate vicende, sull'interminabile tempo in cui indarno ci auguravamo rimirarlo a noi dappresso. Occorre perciò che in teatro lo stesso autore dia occasione, collo scritto, di far menzione patetica delle cause che hanno a cagionare un pianto forte e lungo, diversamente niuno spettatore potrebbe immaginarsi come tanto eccesso di pianto succeda per sola gioia; e quindi pecherebbe questo funestissimo pianto di affettazione, anziché simulare verisimiglianza.

#### *Dirotte lagrime.*

§ 3. Il piangere per dolore (così indeterminatamente espresso) non abbisogna di più esteso significato, né di regole ulteriori alle testé accennate nel § 1 con quelle maggiori o minori gradazioni, che portate saranno dalla presentanea drammatica situazione. Ma il dirottissimo pianto, che da grande duolo procede, richiama la nostra particolare attenzione.

Il prorompere in lagrimevoli singhiozzi non sarà certamente che segnale d'intenso cordoglio e d'amarissimo accoramento. Giungono però ad impietrire, per modo di esprimersi, sul ciglio le lagrime, da rimaner soffocato sospiro e respiro entro il petto di colui che instupidisce o per trascendente sensibilità nella somma insopportabile sciagura, o per imbecillità di spirito. In siffatta emergenza il grande pianto non è tolto, ma solamente arrestato; al primo istante che la mente si scuote e l'animo si risveglia, le lagrime copiosamente sgorgano accompagnate dal singulto, dal convulso palpito, e tal rara volta da gemebonde strida<sup>44</sup>.

[p. 86]

Oltre di che nelle situazioni dell'alta tragedia si vuole che il personaggio per lo più all'apice del dolore debba mandare gli estremi vitali respiri senza spargere una sola di quelle lagrime, che per natura (come abbiamo già detto) gli converrebbero, ma che parrebbe troppo abbassarsi la voluta dignità dell'eroico carattere anche in morte<sup>45</sup>.

Nella commedia poi e nella urbana tragedia il dirottissimo pianto converrà nei portentosi effetti di commozione, e ridurrà persino lo spettatore ad accompagnare insuperabilmente le proprie alle lagrime di quello o di que' comici, che in patetico concerto sapranno fingerle col più illudente artificio. Si badi costantemente alla suindicata compostezza, onde non dare in ismodati gridori, in isconcissimi contorcimenti di bocca, in istrepito villano; e dopo simile contegno comparirà il gementissimo pianto col miglior possibile successo.

Saranno finalmente determinate le situazioni in cui lo spirito della stessa composizione lo dovrà richiedere; ed avvertiamo bene che volendo l'attore sperimentarlo in [p. 87] disadatti luoghi, si esporrà a pari ridicolaggine dell'autore, che pretenda forzarlo in punti non a sufficienza preparati e fuori di proposito.

---

<sup>44</sup> Nel dramma *Misanthropia e Pentimento* di Kotzebue ma dama in dialogo col proprio consorte al termine dell'ultimo atto confusa, dolentissima, piena di rimorsi, e divenuta riconoscente ed amorosa per lo stesso, sta osservando quelle gioie nuziali, che tanto le rimproverano il tradito pudor femminile, e la dimenticata coniugale fedeltà. A' testimonj sì parlanti de' suoi trascorsi, sembra che ella voglia prima rendersi forte, non già per propria giustificazione, ma per sostenersi intrepida nel ben manifesto suo affanno. Quindi non più resistendo alla violenza, che invano tenta fare a se medesima, trabocca in sì angoscioso ed inconsolabile pianto da impietosire anche il più severo consorte.

<sup>45</sup> Emone, nell'*Antigone* d'Alfieri, si fa trascinare da' suoi amici, moribondo più di duolo che della propria ferita, sul cadavere della trucidata amante. Chi gli condonerà la minima stilla di pianto in que' pur flebili suoi ultimi accenti?

### *Di rabbia e di furore.*

§ 4. Quel pianto che emerge dal furore e dalla rabbia sarà breve, di punto in punto represso, rapidamente ripigliato, e con eguale rapidità sospeso. Le sue gradazioni seguiranno le gradazioni stesse della rabbia e del furore, maggiori o minori nella loro energia. Le sue attitudini saranno analoghe alle dette due sensazioni, mentre egli n'è conseguenza, non causa. Quando il furente o l'arrabbiato piange, non desta delizioso commovimento nello spettatore, onde ne nasca parimente in lui il pianto; bensì risvegliare gli potrà un certo orrore, e tratti di spavento, che lo terranno esacerbato in profondo silenzio, e come in una oppressione di spirito. Onde vie meglio avvalorare la cosa ci riporteremo a quello, che in appresso saremo per dire intorno ai caratteristici attributi dell'inveire e del furioso atteggiarsi.

### *Tenero e compassionevole.*

§ 5. Tocchiamo le soavi lagrime della tenerezza e della compassione, degradando nella forza del pianto, come degradano le affezioni nel loro vigore. Riguardo alla compassione, alcuna fiata giungiamo ad amaramente piangere; non mai per altro al punto dello sciagurato stesso, che si sta compassionando, sendovi bene diversità fra il dolore che si prova nelle altrui disgrazie, per quanto se ne esagerino i titoli d'amicizia, di parentela o d'amore, e quello che soffresi nelle proprie. Trovandosi dunque due o più [p. 88] attori in scena, de' quali v'abbia chi deplori le sue stesse avversità, e chi per secondario interessamento faccia corte ed eco alla sciagura, s'avverta che quest'ultimo mostrar deve minore la sensazione, che non quello per l'addotta naturale causa, onde rappresentare quale sia in effetto il grado di cordoglio dell'uno che direttamente patisce, e dell'altro che indirettamente pur desso vi corrisponde in patetico commovimento.

Le pupille che leggermente intumidiscono, i delineamenti del viso che si contraffanno in mesto languore, e le placide attitudini che nel § 1 abbiamo noverate, prestano tinte, contorni ed opportune apparenze a quel delicato pianto con cui si describe, s'appresenta la tenerezza. Ai teneri parenti, all'amistà tenera, al tenerissimo amore verso i suoi simili s'addicono le dimostrazioni d'un dolce pianto; né è d'uopo lo spiegare più oltre questo argomento<sup>46</sup>.

### *Rattenuto pianto.*

§ 6. Non poche circostanze v'hanno nelle quali l'attore è precisamente mosso a lagrimare, e costretto al tempo stesso a rattenersene. Questa, che fra le vere simulazioni e doppie attitudini si conta, non è così facile come a tutta prima può immaginarsi. Allo spettatore devono comparire [p. 89] l'intimo lagrimoso accoramento, e lo sforzo dell'attore in reprimere quelle stille, che già stanno per ispuntargli sui ciglio. All'opposto col personaggio in controcena è costretto a dimostrarsi o imperturbabile, o capace di dominare la bassezza del pianto, che minaccia tradire l'ostentata sua intrepidezza. Così premesso contemporaneamente tale assieme in un solo stesso personaggio, cioè d'interno suo pianto intelligibile verso alcuni, e di palese dissimulamento verso altrui, gioviamoci dell'arte, come segue, onde uscire meno male da tale scabroso inciampo.

Colui che vuole millantare forza in opposizione alla occulta sua debolezza, deve francamente spiegare nel suo viso una disinvoltura, la quale non appaia affettata, istentata, presso di chi studiosi darla ad intendere. Perciò o la sostenutezza conveniente ad occhio alquanto accigliato, o sfuggevole, leggiero ed un po' ironico sorriso nelle situazioni gravi e molto serie, gli serviranno d'efficaci lazzi

---

<sup>46</sup> L. Sterne (*Viaggio sentimentale*, cap. LXII) ci porge un esempio di tenero pianto con tale mimica finezza di significato, che non possiamo a meno di riportarlo. «Dice che la Fleur, di lui servitore e giovine tutto gioviale, in udendo la madre di Giulietta descrivere la disgrazia di sua figlia, passa blandemente due volte il dorso della sua mano sotto de' proprj occhi.» Ove riscontrare più semplice ed in uno più naturale attitudine d'ingenuo e flebile intenerimento di cuore?

per condire l'artificiosa apparenza d'indifferente ed inalterabile contegno. Il sorriso poi maggiormente aperto (non iscurrile) ed in finta serenità, le mani a tergo intrecciate, capo piano-ondeggiante, lo sguardo per lo più divertito da cui si dialogizza, concorreranno alla bugiarda apparenza di simulata tranquillità. Ma l'attore, che comparir deve in contrario senso allo spettatore, nel ritrarre da quello, come si disse, lo sguardo, si rivolgerà a questo, innalzando gli occhi con celerità al cielo in modo patetico e dolente; siccome pure tronchi e rapidi sospiri farà sentire allo spettatore medesimo, ogni qual volta il capo non sarà ad esso rivolto. Tutto ciò si potrà benissimo eseguire, specialmente ne' brevi intervalli, nelle brevissime pause del suo confabulare. Non isconverrà altresì che la voce alcun poco infievolisca in quello stesso dire, sebbene sia pur concetto robusto. Del pari illuderà appressando un [p. 90] po' tremolante la sinistra mano al cuore; con tal atto indicherà assai chiara la violenza ch'egli fa contro l'intima tormentosa sensazione, nel mentre che più vuol mascherare il fierissimo suo cordoglio.

Si potrà vie meglio ritenere a forza il pianto senza voler mentire al compagno in iscena tale conato; ed in tal caso basterà leggere nel comico la difficoltà di pronunciare con tronchi accenti, palpitando, confondendosi ed imbarazzandosi nel sostenere il franco tuono della favella, e la mala annunciata e peggio compiuta disinvoltura della sua fisionomia e dei suoi atteggiamenti.

#### *Finto, menzognero.*

§ 7. Se finte sono comicamente le lagrime per viva finzione (ciò che in sulle giocose situazioni può accadere) l'attore non si allontanerà dai mezzi come se veraci fossero, giacché vengono credute piuttosto menzognere che ingenuie dallo spettatore informato del drammatico raggio, non essendo così del personaggio scenico, cui vogliansi presentare per veritiere. In conseguenza, reale o finto il pianto per chi in sul teatro lo deve credere verissimo, dovrassi raffigurarlo sempre cogli attributi ed indizj caratteristici, che verissimo lo facciano comparire. È in natura stessa che il pianto ed il riso cagionino all'astante degli effetti non sempre corrispondenti alla loro appariscenza materiale; ma bensì l'attore trae occasione secondo le cause del piangere o del ridere di sentirsi mosso a sensazioni contrarie, non secondando egli il finto aspetto, ma il puro spirito della cosa colla propria immaginazione. Quindi lo spettatore teatrale riderà sempre al simulato pianto, e talvolta proverà delle patetiche commozioni ad un mendace e forzato riso.

[p. 91]

#### *Alternativa di pianto e di riso.*

§ 8. In causa di leggiero carattere e di disparatissime affezioni, ma violenti, che si possono succedere, avvicendare immediatamente l'una all'altra, avverrà per istantaneo naturale effetto che subitamente il riso si alterni al pianto. Un personaggio che per qualche straordinario avvenimento abbia contemporaneamente motivo di amaro cordoglio e di viva consolazione, al rammemorare promiscuamente questi due argomenti con molta vivacità tanto in condolarsi che in rallegrarsi, ora piacevolmente riderà, ed ora si rattristerà in flebile guisa. Questo passaggio dal pianto al riso e dal riso al pianto è oltremodo singolare; ed è doppia sensazione tutto ad un tempo di un animo assai mobile, di una mente assai leggiera. Qualora l'attore sia anche bravo contraffattore di diverse opposte idee da un istante all'altro, e di diverse immagini, e di differenti passioni, perverrà a quel piacevole incontro, cui rari punti di scena trasportano entusiastamente lo spettatore. Se per altro il recitante non avrà molta naturalezza e facilità di nascondere l'arte stessa in simile lavoro<sup>47</sup>, il personaggio diventa inverisimilissimo, perciò nullo e di niun ridicolo, o di quel tale dispettoso ridicolo proveniente da una giusta censura, che irresistibilmente l'uditore e l'osservatore fanno cadere sulla incongruenza e mala esecuzione d'indossato difficilissimo carattere.

---

<sup>47</sup> Dice Longino (*Del sublime*, sez. XXII) che il più bello dell'arte è il sembrar natura stessa, e la natura è tanto più bella, quanto più puossi tener farle in lei nascosa.

ARTICOLO XIV.  
DELL'ESPRESSIONE.

*Definizione.*

§ 1. Quanto sinora mentovammo delle grazie personali, della voce e pronuncia, della danza e scherma, della gesticolazione in genere, dell'occhio in azione, del riso, e finalmente del pianto, tutto è materiale preparato per la comica espressione.

Cos'è ben esprimere? Per unirci ragionevolmente alla generale definizione diciamolo anche noi: *Manifestare le proprie sensazioni in sulla scena con ogni possibile chiarezza ed energia.* Per la chiarezza abbisogna tutto ciò che debbesi opportunamente prestare dalla voce, dalla pronuncia e dal buon ritmo declamatorio; e per l'energia, qualunque sorta di gesticolazione assieme collo stesso declamatore. Ogni qual volta adempirassi alle regole di rappresentativa drammatica, che in parte abbiamo trattate ed in altra maggior parte tratteremo, in allora si avrà il risultato di ben esprimere, cioè *espressione propria*, siccome l'esige l'arte declamatoria teatrale. Dalla mancanza o parziale o totale delle medesime regole s'incontrerà l'esprimere malamente, cioè *l'espressione impropria*.

Ma se infine ci venisse inchiesto quale sia il migliore esprimere? francamente si asserirà, che la più bella e, per sì dire, sublime espressione in parlando è quella che riesce più forte con meno atteggiamenti; e che gli atteggiamenti più espressivi sono quelli, i quali possono esprimere [p. 93] tutto vivamente senza il minimo sussidio della locuzione. Ora interteniamoci sopra l'espressione simultanea della doppia eloquenza del gesto e della favella. E ciò posto, premettiamo non meno un avvertimento generale d'indispensabile precauzione: cioè, che dal non usare la precisa espressione dovuta al senso d'un concetto, può accadere che il senso stesso desti orrore invece di compassione, oppure viceversa. Se, ad esempio, un furore di gelosia non è colorito da alcuna espressione di flebile affanno, avverrà sicuramente che le invettive, le quali sono effetti di sfogo, cagioneranno nell'uditore più terribile ribrezzo, che non compassionevole interessamento. Uno sdegnato padre rimproverando il discolo figlio non produrrà che il dispiacere emergente dal collerico non affettuoso, quando non lo si vegga e si senta contemporaneamente in istato d'angoscia e di dolore. Discernere adunque il vero indicativo esprimersi di questa e di quella speciale sensazione, non confondere ciò che può rendere equivoca l'interpretazione d'un concetto, d'una frase e di qualsivoglia significato, ed associare, concordare, armonizzare, quante attitudini e varietà di voce s'addicono alla principale richiesta espressione, costituiranno la precisa espressione stessa nell'eguale conformità che abbiamo esposto nell'articolo X, § 1, rispettivamente alla simultaneità di più gesti in rappresentando una sola attitudine bene precisa, ed in ogni possibil modo significante.

*Divisa in dire ed in gestire.*

§ 2. Non basta però a noi il dare tale significato sì generale, sì compendioso. Procuriamo d'estenderci in parziali idee sulla natura dell'espressione divisa in dire ed in gestire; giacché sovente si gestisce senza parlare, eppure [p. 94] s'esprime; spesso si parla senza alcun gesto, eppure sempre siamo compresi. Quando diciamo colla parola sola o col solo gesto, intendiamo, che la parola od il gesto da soli esprimano in certi casi quanto basta, senza che l'uno abbisogni dell'altro. Soggiungiamo anzi, che ottenendosi viva espressione con uno solo di questi due mezzi, tanto più insinuante e viva ella sarà di quello che non addiverrebbe co' due mezzi assieme; la ragione procede dalla più geniale compostezza del personale, che si scopre nel suo bell'atteggiamento senza moversi, ma parlando con passione; oppure dalla mirabile perizia di favellare con sola mimica e senza alcun sussidio di loquela<sup>48</sup>. Sembra dunque che la migliore, la più enfatica espressione sia

---

<sup>48</sup> Su questo proposito l'eccellente esempio che può citarsene, fra tanti altri, è quello di Lady Anna, alla scena VII, dell'atto I, nel *Ricardo III* (di Shakespeare). Anna, dice il poeta, «guarda Ricardo (mentre parla) collo sdegno sulle labbra». Per cui Ricardo stesso ne la rimprovera con simulata dolcezza. Vediamo quindi di quale significanza, di quanto

quella, che col minor numero e colla maggior semplicità di mezzi viene dagli altri ben compresa, sebbene v'abbiano più circostanze e più luoghi, nei quali non possa farsi a meno di molti mezzi onde significatamente esprimersi.

#### *Enfatica.*

§ 3. Chiamando indispensabilmente in soccorso quello che negli articoli VII ed VIII abbiamo alquanto in esteso veduto rapporto alla *voce, pronuncia, al canto e ritmo de* [p. 95] *clamatorio*, individualmente noteremo i principali modi di ben esprimere, incominciando dall'*enfatico dire*.

Rimossa qualunque freddezza d'animo, e traendo come dal profondo del petto la voce, con cui si vuole accompagnare appassionatamente il concetto da esprimere, l'enfasi si farà sentire naturale e vibrata. Non necessita sempre la voce alta per ciò, ma anche il suo cupo suono, purché dolce, insinuante ed accompagnato da tremolo soave sospiro, basterà per rendere sufficientemente animata l'enfatica espressione. A cagion d'esempio, il tenere le braccia soprapposte l'una all'altra colle mani serrate a pugno, e premendone il seno, sarà della più enfatica espressione in locuzione dolente e lagrimevole, accoppiandovi non meno alcun tenue movimento di capo. E cotesto atteggiare sovviene al difetto di troppo alta voce, opportunamente addimandata in consimili circostanze. Stia pertanto guardingo l'attore a non eccedere nell'animato contegno usando soverchio accento d'indignazione, di tenerezza o di cordoglio: facilmente si passa dal commovibile, od imponente, al risibile, volendo spingere l'enfasi al di là della bella natura, per cui le tante volte per ismodato trasporto si tradisce la spontanea grazia del drammatico senso della poetica elocuzione.

#### *Tenera ed amorosa.*

§ 4. Sta nell'enfatico dire l'espressione tenera ed amorosa; ma non al grado della maggior passione, siccome abbiamo testé osservato. La tenerezza e l'amore, che non sieno di veemente entusiasmo, si esprimono con soavità e moderazione. Un genitore che affettuosamente consiglia; un amante che spiega il proprio contento; l'amico che compassiona ed accarezza; un principe che paternamente ammonisce, spiegatisi coll'indole di un animo commosso [p. 96] e persuadente, ma pacato ed in deliziosa serenità<sup>49</sup>. Non v'ha passione senza energia; la passione per altro patetica placidamente rappresentar si deve da frenata declamazione e da mite personale portamento.

#### *Di confidenza e d'amicizia.*

§ 5. Esprimesi con piacevolezza e moderazione il tuono amichevole e confidenziale. Non è già freddezza il mansueto confabulare; è dovuto temperamento alla qualità della situazione. L'enfatico dire, che altrove sarebbe il più adatto, in questo caso diverrebbe alterazione di concetto e di circoscritto senso. Il vario colorito dello spiegare i proprj sentimenti è quello, che li caratterizza nella vera loro entità, e nel naturale loro aspetto. Se noi trascuratamente vorremmo esprimere un acerbissimo dolore, tradiremmo coll'apparenza la sua vera natura; come magnificando con ampollosa, esagerata recitazione la più debole idea di qualunque fatta, solennemente cadremmo in una sconcia impostura.

#### *Timida e flemmatica.*

§ 6. Il melenso e timido dire sono del tutto privi d'enfasi non solamente, ma quasi diremmo d'espressione. Non potendosi invero spogliare onninamente il detto, o qualunque azione dell'uomo

---

viva espressione l'amaro sogghigno e il mordimento delle labbra ridondino a caratterizzare un fiero dispetto, senza declamare con altra sorta d'atteggiamento. (V. articolo X, § 6).

<sup>49</sup> Augusto nel *Cinna* (di Corneille) non è egli un principe intenerito, amorosissimo? Ogni suo detto, ogni sua attitudine, sono esperimenti al più alto grado.

di ogni sorta d'espressione, così la minima possibile, la più oscura ed incalcolabile sarà la neglimentissima veste della *melensa* e *timida* favella.

[p. 97]

Risulta insomma, che questa è tanto più espressiva in se medesima, quanto meno in lei s'esprime e si anima.

*Soave, fluida e melodica.*

§ 7. Ciò che precisamente chiamasi dir fluido, soave, melodico, appartiene ad ogni carattere amabile di cui segnatamente parleremo in progresso. Il modo di praticare un tal dire dipende immediatamente dalle spontanee e naturalissime grazie dell'attore, come da esatta norma di quello che punto non spetta all'artificio, all'ingegno, allo studio, ma soltanto è forma ed indescrivibile archetipo di se stesso. Quando nel commediante v'abbiano speditezza naturale di lingua e di pronuncia, naturale soavità e melodia di voce, la corrispondente espressione esisterà in lui: quando poi dall'arte e dalla fatica queste si debbano mendicare, avremo affettata espressione e niun effetto.

*Ridente, piacevole, gioviale.*

§ 8. In qual modo il ridente, piacevole, gioviale esprimere potrà sembrar naturale in chi mostra patentemente imbarazzo nel pronunciare con iscioltezza, in condire la durata del discorso con melodico ondeggiamento (art. VIII, § 2), ed operando talvolta anche in contrarietà della propria fisionomia? La detta espressione con la sola solissima voce non può bastantemente caratterizzarsi piacevole, gioviale, ridente; non può andare separata dal vero material riso, quale appunto all'art. XII, § 2, l'abbiamo descritto grazioso.

Per conseguenza, grazioso riso, sciolta pronuncia e modificabile suono di voce occorrono simultaneamente a cooperare alla ridente, piacevole e gioviale espressione.

[p. 98]

*Lagrimevole.*

§ 9. Esiste un apposito esprimere (e con maestrevole arte) flebile e singhiozzante. E siccome per fare ciò bisogna mal proferire i vocaboli, avvenendo appunto così quando dolorosamente si parla tra il pianto ed i singhiozzi naturali, d'uopo è quindi avvertirsi dallo zelante attore, che in isconcia, scorretta e balbettante favella egli non cada. È sempre necessario che tutte le parole si distinguano anche allorquando vengono pronunciate per metà, e che dalla metà stessa si comprenda come tutta proferita la parola. In singhiozzante piangere ed isfogarsi non condoneremo l'inintelligibile esporre. Senza distinguere le parole con cui spiegarsi, i concetti, il convulso pianto e gli amari singhiozzi saranno vuoti di senso. Ciò che è privo di senso cosa mai produrrà nella mente e nell'animo dello spettatore? Dicendo quindi proferir male una parola, non vogliamo applicare questo mal proferimento ai vocaboli, che anche mal proferiti agevolmente si capiscono<sup>50</sup>; ma ai soli incomprendibili in via di chiaro senso.

Conveniamo che sia ben difficile mestiere questa sorta d'esprimere, racchiudendo in sé varie unite condizioni, che formano tra loro un conflitto veramente sensibile. Ma da tale conflitto si forma l'essenziale qualità del flebile e singhiozzante esprimere. Minutamente insegnando le singole maniere d'eseguirlo, necessita venire all'atto pratico [p. 99] o da sé, o dietro l'altrui esempio; imperocché tali maniere non sono descrivibili abbastanza con tutte le altre mentovate nell'antecedente articolo, ma solamente collo stesso parlare, piangere e singhiozzare in uso pratico. Per quanto ne volessimo sol teoricamente predicare, non faremmo che confonderci, e vagare incerti di sentenza in sentenza, sempre lontani da una chiara, precisa idea della nostra complicata tesi. Basti

---

<sup>50</sup> Consiglieremo un'apprendente giovinetta a più volte esercitare il bel pianto in declamando l'angosciosa scena IV, dell'atto IV, nella *Saffo* (di Scevola). Questo è uno dei casi eroici teatrali, che per forza bisogna eccettuare dal non eroicamente piangere, come replicatamente già indicammo.

dire in questo luogo, che il lagrimevole è lo sfogo più espressivo del vivissimo dolore, quel tale acerrimo dolore ch'è affine all'istupidimento, al raccapriccio, allo spavento, alla totale disperazione, del cui complesso inferiormente ci occuperemo.

### *Affettata.*

§ 10. L'affettata dicitura è per anco affettata espressione. Da lei o nasce il ridicolo effetto nelle situazioni più serie, od il caricato e stucchevole nelle giocose e brillanti. Lo sdolcinato parlatore nausea in qualunque carattere, sia tragico o gioviale, sia donnesco o virile. Se si studia, bisogna che lo studio tenda ad imitare la naturalezza; trasparendo l'artificio o lo stento, siamo all'insopportabile caricatura, non dissimilmente da quanto si è accennato, intorno le spontanee grazie personali, all'art. VI, § 4. Col parlare affannoso, o con altra fatica di petto non sarà mai possibile il ben imitare la spontanea dolcezza, e la facilità di vocalmente esprimere. E notiamo per ultimo, che ogni sorta d'espressione può essere affettata, ogni qual volta cioè v'appariscono lo studio, la difficoltà, la grande fatica. L'affettata espressione non avrà convenientemente luogo se non quando dal poeta sarà indicata o per giocosità, o per ironia, ed in tal caso non è difetto, ma arte richiesta.

[p. 100]

## ARTICOLO XV. SEGUITO DEL PRECEDENTE.

### *Della interrogazione.*

§ 4. Sono inerenti all'espressione i varj modi d'interrogare, sciamare, maravigliarsi, ec., ec. «Quanti interrogativi s'incontrano d'una diversa modulazione e di cadenze diversissime fra loro? Se particolarmente succedonsi immediati gli uni agli altri, emerge il variarli di melodia, onde non cadere in vizio nella loro ripetizione musicale, eccitando sbadiglio e noja, invece di risvegliamento e di una crescente soddisfazione. Supponiamo si dovesse recitare il seguente frammento di dialogo.

Fileno. E non dicesti d'amarmi?  
Clori. Il mio amore nol vuoi tu in compenso del tuo?  
Fileno. M'ami adunque sol perché io t'amo?  
Clori. Se fossi tu ingrato, che pretenderesti da me?  
Fileno. Tirsi lo vedesti pure stamane?  
Clori. Da quando non vagheggiasti quella tua Nerina?  
Fileno. E tu ne sei gelosa?  
Clori. E temeresti di Tirsi?

Queste sono otto filate interrogazioni. Una monotonia insoffribile ne ridonderà se tutte con egual suono si recite [p. 101] ranno; ma spontanee e naturalissime divengono quando da' buoni comici si vogliano modulare ed esprimere con variata pieghevolezza di voce, e con modificate desinenze.»<sup>51</sup> Ed eccovi frattanto espressione e varietà d'espressione dipendentemente dalla diversa modificazione degli interrogativi. Fuori di tale necessaria e debita maniera d'armoniosamente interrogare, l'espressione per questa parte divien nulla.

### *Dell'ammirazione ed esclamazione.*

§ 2. «Si osservi precisamente lo stesso intorno agli ammirativi ed esclamativi: gli Ah! Oh Dio! Ahimè! Cielo! Come!, nonché ai giocosi: Ih! Uh! Eh! Veh! Oh! Ohi! Ohibò! e ad altre non poche

<sup>51</sup> Roiti, *Discorso X, sull'arte mimica.*

esclamazioni, interjezioni e moltissimi tramezzi di meravigliare, dolersi, rallegrarsi, disperare, sorprendersi, paventare, minacciare, garrire; più e più dimostrazioni d'affetti dimanderebbero forse volumi, se polissamente dovessimo spiegare in quanti modi si adoperano secondo i variatissimi casi, ne' quali possono avvenire. Nella declamazione sono della massima importanza, essendo quelli che contribuiscono al maggior significato, alla energia più forte delle passioni liete, serie, lagrimevoli, tragiche, orribili, comunque si vogliano. Senza di esse il freddo laconismo, la indifferente esposizione domineranno in luogo dell'entusiasmo e della vivacità. Nelle semplici narrative nondimeno si studia introdurre, onde scuotere, concitare in ciò che si racconta, sul dubbio che la troppa semplicità descrittiva scemi o rallenti l'interesse progressivo dell'azione. Ed i retori conoscono nello stile interrogatorio ed esclamativo il maggior nerbo dell'elo [p. 102] quenza: ed ogni bel ragionamento, ogni apostrofe, invettiva, prece, ogni sorta infine di poesia sarà spoglia di spirito e seducimento, senza che alcuna interrogazione, certi atti di meraviglia, e di quando in quando lo sciamare, il sospirare non condiscano e corroborino tanto l'oratoria che la poetica dicitura.

V'hanno delle produzioni teatrali che, in leggendole, si trovano piene di bei concetti, della più soda filosofia, d'un argomento interessantissimo, di squisita invenzione, il tutto condotto, sostenuto e terminato con mirabile meccanismo. Pure in vedendo o ideando le medesime rappresentate, si riconoscono difettive del conveniente animato, il quale appunto dipende magicamente dal buono ed anco frequente uso delle suddette voci, e perciò del più espressivo ed efficace stile.

Percorsi tali riflessi, l'artista comico non dovrà egli darsi ad indefesso zelante studio di corrispondere alle stesse, tuttavolta ne incontri, con quei tuoni e suoni, che le rendono rimarcabili, possenti e del miglior effetto?»<sup>52</sup>

Avvi per anco una sorta d'indeterminato esclamativo di quale interiezione monosillaba si voglia, lasciandone al comico l'arbitrio del suono, secondo ch'egli ne vegga, senta la convenevolezza. Esso vien segnato semplicemente (!), e resta in balia d'un sospiro emesso da appena tocca voce in quella lettera vocale, che l'artista, come abbiam detto, giudicherà, penserà acconcia di usare al momento; giacché piuttosto l'uno che l'altro de' monosillabi meramente vocali può servire o alla famigliare, od all'eroica sospirata esclamazione. Siccome nel precedente paragrafo abbiamo considerato come possano incontrarsi più interrogativi l'uno consecutivo all'altro, dovendosene ben attentamente variare le desinenze in pronunciandoli, così è il caso avvenendoci a più esclamativi, che abbiaino tutto [p. 103] da presso a succedersi immediatamente e senza intervallo alcuno di altra sorta di dicitura, quali sarebbero, per esempio, i seguenti:

... O campi aperti!  
O sol diffuso! O strepito d'armi!  
O gioja di perigli! O trombe! O grida  
Dei combattenti! O mio destrieri<sup>53</sup>.

#### *Dei monosillabi.*

§ 3. O sono promiscui ad altri vocaboli nel periodo, o formano da soli un intero senso. Nel primo caso non s'ha a considerare che il loro valore in assieme colle altre parole; nel secondo, l'espressione de' medesimi avrà sempre una certa qual forza, che ne indichi il conciso ed energico significato. Anco nelle tenere situazioni qualche sorta d'enfasi farà comprendere che il declamato *monosillabo* stassi in luogo di pieno concetto. Talvolta ei segue l'altrui discorso o tronandolo, o

<sup>52</sup> Dello stesso autore come alla nota precedente.

<sup>53</sup> Manzoni, *Conte di Carmagnola*, atto V, sc. IV, sarebbe egli a credersi, che l'esimio scrittore avesse ideato cotesti sette filati esclamativi senza sapere ad un tempo il come abbiaino tutti con diverso suono a declamare, e singolarmente da un solo personaggio, cosa tanto più malagevole a ben disimpegnarsi? Assai di rado uno scrittore teatrale contentassi in cotal guisa; ma concedendola ad un sublime genio, non si oserà di tacciarlo di mostruosità, come invero non si menerebbe buona a verun mediocre drammatico poeta.

immediatamente terminato, e qui maggiormente lo si debbe far intendere con gagliardia, secondo la varia sensazione che deve il monosillabo stesso esprimere o risvegliare. Il *sì* ed il *no* risoluti, oppur fieri, [p. 104] si pronunceranno con impeto forzato: i medesimi in patetico accento saranno sensibili, ma commoventi ed allettevoli. Dell'egual conformità in fine risoneranno il *mai*, il *che*? Interrogativo il *va*? E quegli altri monosillabi tutti, che appositamente nel sublime stile soglionsi usare dagli autori per dignità di concisione, e come riputati di sommo interesse nell'alta dizione.

#### *Della cadenza periodica.*

§ 4. Notabilmente sta nell'espressione l'arte di terminare i periodi, e non dar luogo a viziosa monotonia, siccome leggermente motivammo all'art. VII, § 8. A vie più estendere adesso la nostra riflessione ripetiamo altro passo del testé nominato autore.

«I punti affermativi (Disc. pred.) sono soggetti a varietà d'armonia. Per non diffondermi soverchiamente col mio discorso, ricordo solo agli ascoltanti d'una lunga lettera, quale tedio, quale sonno non minacci loro un monotono lettore, che ogni periodo termini con eguale cadenza! Quanto non deve esser poi molesta consimile mostruosità sulla scena fra tanti dialoghi? Essendo quasi impossibile l'indicare per verbale teoria in quali e quanti modi si variino, si avvicendino le diverse melodiche desinenze dell'affermativa recitazione, e de' predetti interrogativi ed esclamativi, a meno che si dimostrassero con musicali note, a pochissimi anche intelligibili; basterà che il commediante si tenga in avvertenza su questo proposito, e sappia bene da se stesso rinvenirne ed adoperarne le sonore modificazioni all'uopo di non riuscire stucchevole in recitando.» Trascurate simili avvertenze, la richiesta espressiva recitazione in quale mostro si convertirà, in quale insignificante scipitezza?

[p. 105]

A ben usare infine de' modi affermativi, esclamativi, ammirativi e de' monosillabi stessi v'ha una diversità di circostanze; cioè la situazione o comica, o tragica. Nella prima si praticano collo stile di familiarità, nella seconda con quella sorta di sostenutezza assai dignitosa e decorosamente energica, egualmente che nella gesticolazione. Il penetrante loro effetto però debb'essere sempre sensibilissimo in qualsiasi o comica, o tragica declamazione.

#### *Diverso esprimere dell'uomo e della donna.*

§ 5. Nella disuguale condizione in cui si trovano l'uomo e la donna, rapporto al gesto (art. X, § 4), hanno del pari a considerarsi in quanto all'esprimersi in affermativo senso, in esclamare, in far meraviglie, ec., ec. Col persistere irremovibilmente nella giusta idea, che il gentil sesso debba in tutto e per tutto ingentilire qualunque contegno di sé (per altro nelle eguali passioni e situazioni del sesso maschio) non incontreremo giammai contraddizione co' nostri declamatorj e mimici principj<sup>54</sup>.

[p. 106]

Noi seguitiamo le tracce della natura, ed imitando la stessa (sempre nel suo bello) non possiamo temere opposizioni ed insuperabili conflitti nei nostri teorici e pratici rudimenti.

#### *Sentenze, apoftegmi, concetti.*

---

<sup>54</sup> Al *Burbero benefico* del nostro Goldoni, che rappresentasi, qual è infatti, aspro tanto in parlare che nell'atteggiarsi, metteremo in parità di declamare e di gestire la vedova Wilkinson? Se madama conterrassi colle medesime attitudini di Geronte terminerà la sua parte comparando più disobbligante, che benefica. Ella ci spedirà dal teatro più disgustati dell'eccedente di lei rozzezza, che deliziati del suo bel cuore. La forte ruvidezza nell'esteriore del primo, ci rallegrerà bene spesso, mirandola in contrasto colla sua dolce anima: ma nell'altra, simile ruvidezza, ad egual grado, facilmente ci renderebbe più spreggiatori che ammiratori del personaggio caratterizzato, e spinto al di là della convenevolezza, che al femminil sesso deve addirsi.

§ 6. I tratti istruttivi della drammatica poesia, che tanto dall'azione quanto dalla dizione della medesima scaturiscono, si vanno temperando di sentenze e concetti, che deggiono essere chiaramente compresi. Non è per questo che abbiansi a predicare in tuono cattedratico e con affettata ostentazione. Se l'apoftegma, dall'autore bene intruso, viene recitato con aria di pedanteria, in luogo di piacevolmente ammaestrare, sarà spregiato qual ridicola pompa d'addottrinamento, siccome da un pergamo, quando gli spettatori al teatro dimandano per primo scopo il diletto, e l'istruzione soltanto indirettamente aggradiscono.

Nello stile comico essi devono sfuggire la stessa comica familiarità. La loro importanza deriverà dalla felice situazione in cui cadono, più che dalla studiata energia colla quale si pronunceranno. Molte volte un sentenzioso detto cangia la sua dolce puntura in dispiacevole sferza pel modo troppo magistrale in proferirlo. Eziandio molto più studiosa riesce la cura di ben dire le sentenze nella tragedia. Vi si incontrano con maggior frequenza che nella commedia, ed inoltre la loro dignitosa e grave recitazione porta più facilmente ed inavvedutamente ad un tronfio esprimersi. Perciò bisogna tenere quella maniera di declamare nelle medesime, che ad un tempo conservi il loro eroico dire, onde blandamente istruiscano e rimangano [p. 107] nella mente, nel cuore dello spettatore con vero allettamento impresse<sup>55</sup>.

#### *Somma energia nell'esprimere.*

§ 7. Nella veemenza delle passioni ci sentiamo naturalmente trasportati a sfogarci con entusiasmo, fervore, fuoco e massima energia. In quanto al prorompere col più animato sentimento e coll'enfatico dire, assai superiore a quello che abbiamo considerato nel § 3 del precedente articolo, vogliamo intendere i tratti fortissimi dello scatenato furore di qualunque sorta di passione. Non prescindendo dalle idee, che or ora prescriveremo sugli atteggiamenti tutti, che si associano ai varj modi di locuzione, vediamo in questo istante di quale natura sieno il violento esprimere e la vocale energia portati al sommo grado.

Pochissima e forse niuna differenza corre riguardo al massimo grado di sentire ed esprimersi fra la commedia e la tragedia. L'impetuosità che lo dirige esce dall'anima, dalle attitudini, dal labbro dell'uomo con eguale sentimento, colla stessa forza dovunque l'inveimento, lo sclamo, lo scongiuro, la disperazione e quant'altro lo caratterizza, e sarà sempre simile od in comica (famigliare cioè), od in tragica recitazione, purché serbisi ognora in rappresentando scrupolosa decenza e verisimilitudine di gemente e disperata voce<sup>56</sup>. In tale stato il furioso tem [p. 108] peramento tutto abbandonato per imitazione naturale a se stesso ciecamente, non può diversificare dall'alto sdegno, dall'ira infernale dell'antico coturnato eroe e del moderno cittadino. V'hanno dei confini negli umani affetti, che eguagliano l'umana condizione, e che sarebbe un grande assurdo il volerli differenziare con delle studiate apparenze. Resta però di massima, che ogni qualunque abietissimo carattere vada escluso da queste nostre considerazioni, come non ammissibile e non esistente per la rappresentativa arte teatrale. Le stravaganze e gli eccessi, che nel furore di siffatti personaggi potrebbersi anzi si avrebbero a commettere, escludiamo interamente dalle scene, che noi vogliamo bene educate ed in uno istruite.

#### *Alte strida.*

---

<sup>55</sup> Nel *Polieuto*, di Pietro Corneille, vi è tale profusione di concetti e di sentenze, che neppur noi sapremmo immaginare come in tutte schivare la pedantesca e dottrinale affettazione.

<sup>56</sup> In questo proposito Engel, nella lettera II, nota che Ekoff, grande attore tedesco, né declamando, né atteggiandosi non si lasciava trasportare mai dalla corrente del sentimento per tema di non istare in cervello meno del bisogno, e scapitare in espressione, verità, armonia e contegno. «Ciò sarà di somma prudenza nell'attore incerto delle abitudini convenienti all'uopo: epperò risulta molto naturalmente, che accostumato l'attore a certa compostezza in qualunque sorta di declamazione teatrale, non avrà poi né a temere di esagerazione, né a diligentemente applicarsi nel raffrenamento della medesima all'istante stesso dell'esecuzione. Ma egli è d'altronde certo, che nell'entusiasmo succede, come dice Metastasio (*Osservazione sulla Ifigenia in Aulide di Euripide*), che «un animo ispirato esca dai limiti della sua naturale costituzione.»

§ 8. Come osservammo agli articoli VII e VIII che non lice giammai all'attore prolungare di soverchio in caso alcuno la voce squillante ed acuta, perché andrebbe difettivo di melodiosa recitazione e di ritmo declamatorio; altrettanto alcune brevi grida regolarmente convengono in luoghi di animo agitatissimo, di sconvolta mente, che pro [p. 109] rompono in più concetti di affanno, di convulsione e di furia. Fanno parte del melodico ondeggiamento già menzionato, alternano col cupo gemere, tolgono in ultimo grado di enfasi il languore, che per natura nasce dallo spossamento cagionato da violento sfogo, e giungono quasi folgori impensate nel punto che si crede successa o vicina la calma.

A tutto ben ponderare si vedrà che non solo in certe situazioni non disdicono, ma necessitano, e che oscurando l'azione drammatica in alcun passo per incoerente applicazione, in altro poi riflessivamente e con parsimonia usati, i sonori squilli di bella voce risvegliano, scuotono e meravigliosamente sorprendono<sup>57</sup>.

#### *Inutili sensazioni a descriversi.*

§ 9. In quanto all'esprimere le più materiali ed esterne sensazioni, quali sono l'udito, l'abbagliamento della vista, il dolore di capo o d'alcun altro membro, il gusto del palato, il tatto, l'olfatto, la stanchezza, il sudore, il caldo, il freddo e tante altre cose in varie gradazioni, pensiamo che debba di per sé il comico ritrovarle in que' modi, ed in quelle attitudini che stimerà meglio addirsi alla qualità parziale del suo portamento. Quand'anche volessimo (ad esempio di Engel) investigare ed enumerare tutte queste possibili gradazioni opportunissime nell'arte rappresentativa, chi ci dirà poi se connaturali e facili possano sembrare in questo ed in quell'individuo attore? Non è altronde a supporre, che giovane apprendente l'arte, fornito dei numeri [p. 110] sì fisici che morali, già ne' primi articoli riputatigli di necessaria dote, non è da supporre, diciamo, sia incapace e stupido a segno di non rinvenire da sé ed in se stesso i dimostrativi cenni di tali sensazioni. Solamente gl'incolcheremo di usare sempre la non mai soverchia decenza in detti casi. È possibile un fiutare che ributti, uno starnuto sguaiatissimo, un toccare villano, uno scompostissimo sdraiarsi, e così via dicendo; non occorre adunque che il sapersi guardare da tali inconvenienti, lasciando operare il resto al presentaneo impulso della situazione<sup>58</sup>.

#### *Del pigliar respiro.*

§ 10. Per chiudere i dettami generali sulla propria ed impropria varia espressione del comico recitare, indichiamo, per quanto ne riesca, l'arte di respirare a tempo e luogo, onde agevolare la fatica della stessa recitazione e della espressione stessa, singolarmente in certi lunghissimi periodi, che alcun poeta scrive e pensa, ed affinché il petto possa declamarli colla stessa facilità, con cui li scorrono taciturni l'occhio e la mente.

Il bisogno di quest'arte sta particolarmente nelle parti di grande sentimento, giacché nelle giocose, indifferenti e fredde l'espressione è circoscritta al farsi intendere dallo spettatore, perché egli rida, giudichi e si spassi, libero d'un interessamento impegnato a vivamente risentirsi di me [p. 111] lanconia, di duolo e di terrore. Allorché l'attore dà in effusione d'affetti, la cui impressione ricader debba sopra lo spettatore, procurerà di quando in quando respirare tanto alla metà dei periodi, quanto, bene spesso, di parola in parola, onde aver lena di schiettamente ed enfaticamente pronunciare ed esclamare. Non regolandosi in tal modo presto si stancherà, e gli avverrà sovente di

---

<sup>57</sup> Dice Valla che il vociferare è la sfrenata voce, con cui non solamente il dolore, ma anche l'indignazione s'esprime, sebbene l'indignazione pur vogliasi considerare specie di dolore.

<sup>58</sup> Può l'apprendente nell'*Arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio studiare molte ragioni e cause naturali di essi, che spontaneamente, e per così dire inconsideratamente, scaturiscono dalle varie espressioni de' proprj sentimenti sia in parlando, sia in tacendo, ed applicarvi quindi la corrispondente mimica, secondo i casi che gli si presenteranno di volta in volta.

piangere, per esempio, al termine d'una parlata lunga, appassionata, sentendosi oppresso siffattamente da mancar di energia pel consecutivo recitare, e talvolta ancora da compiere debolmente quel discorso medesimo, che andrebbe finito col maggiore progressivo invigorimento. Gli serviranno di opportune pause alcuni significanti taciturni sguardi e sospiri tratto tratto emessi, e con voce, conformemente abbiamo visto al § 2 di questo articolo, sospirando così ad arte qualche parola nel suo smanioso esprimere. Nel diretto pianto fingerà con molta verisimiglianza che il singhiozzo e l'affanno gli tronchino o soffochino il discorso. Sensibilmente gli gioverà quel dire di quando in quando cupo ed a mezza voce, minorando fatica e combinandovi non meno il melodico ondeggiamento, che mai abbastanza si avrà in memoria di mantenere nella declamazione. Se troverassi in lunga parlata, non monologo, ma avente in controcena alcun compagno, questi concerterà seco lui di assisterlo, e con qualche coerente attitudine procurargli tempo istantaneo a prender fiato e lena. Una finzione d'ingombro pensiero, di traviata mente, di temuta sorpresa, di brivido o spavento, d'improvvisa e fugace tenerezza, di muto sdegno, e tanti altri opportuni cenni, che nascono e si presentano in luogo, porgeranno all'attore destri mezzi per non estenuarsi di voce nella non breve declamazione, e per essere sempre in caso di riprenderla anco più robusta e sonante a vie [p. 112] meglio esprimere sino al termine il suo dire, e pel proseguimento di più forte recitazione<sup>59</sup>. Ed è perciò che si deve fare caso degli interlineamenti ----- siccome dei puntini ..... detti sospensivi, o interrompitivi, i quali sono da buoni poeti non vagamente, ma con diretto proposito usati tanto per l'efficacia dell'espressione o dubitativa, o angosciosa, quanto per destramente dar campo all'attore di respirare, e vie più rinforzarsi in declamando. Tocca per altro al recitante stesso il ben discernere quali de' puntini ed interlinee servano a modificare la declamazione, e quali al respirare: avvisando però, che nell'ultimo per tal guisa sempre trasparir deve ad arte un qualche effetto di sensazione, di passione e del ben fraseggiare, e che non abbia ad apparire solo un naturalissimo prender fiato. Che suggerire potremo al declamante, acciò si curi il più possibilmente di evitare nella veemenza della recitazione quel difficoltoso anelito (quasi specie di frequente singulto) che non di rado risulta, anco senza avvedersene il comico stesso, dalla non abituata arte di prendere, siccome dicemmo, rinforzato respiro tratto tratto, ed in opportuno momento? Cotesto difetto fu da noi osservato più soventemente nella donna che nell'uomo, quindi alle fanciulle in particolarità indirizziamo tale ricordo, onde non veggano la loro enfatica recitazione e l'intensa espressione dei loro affettuosi accenti del tutto tradite, annientate da vizio così molesto all'occhio dello spettatore. Egli è impossibile che questi s'investa e prenda [p. 113] diletto della tenerezza, della collera, del furore di un recitante, ogni qual volta venga da lui alienato, anzi infastidito per altra risvegliatagli estranea sensazione. Se certe principali particolarità dell'espressione comico-vocale a caso in questi due articoli si fossero ommesse, nel rimanente corso delle nostre lezioni le troveremo od accessoriamente, o per naturale incidenza comprese, ritenendo non mai soverchio il ben diffondersi in questo radicale argomento.

## ARTICOLO XVI. ATTEGGIAMENTI.

### *Eroici e famigliari.*

§ 1. Pare che a sufficienza siensi esposti quelli oggetti e quelle materie, che ci serviranno di fondamento e di guida per ampiamente trattare de' principali atteggiamenti mimici. Non vogliamo temere d'averne ommesso alcuno, che di primo grado abbia a considerarsi. Que' di cui si tace o sono approssimativi agli enumerati, o di veruna importanza. Ed inoltre noi, al pari di altri, non ci

---

<sup>59</sup> Le visioni, i deliri, i fantasmi descritti ed ululati dal *Serse* (di Bettinelli), dall'*Aristodemo* (di Monti), dal *Saule* (d'Alfieri), rifiniranno davvero un commediante, quand'egli non si contenga nel respiri, nelle riprese e variate modificazioni, e nella veemenza d'esprimere.

daremo l'oscura briga di distinguere gli atteggiamenti d'espressione da quelli di contraffazione, imperocché non sapremmo con molta chiarezza indovinare quale contraffazione non sia esprime, né quale espressione nell'arte mimica non addimandi contraffazione di qualche sorta. Con costanza evitiamo scientifiche profondità di tal fatta ne' nostri insegnamenti, poiché c'ingolferemo in sentiero oscuro e probabilmente pericoloso.

[p. 114]

Non avendo noi però parlato all'artic. X della gesticolazione distinta in comica ed in eroica, ne facciamo ora menzione fra le attitudini, e preveniamo che ad ogni gesto, atteggiamento, portamento e contegno che andremo individuando, si debba sempre avere il doppio riflesso, se parlisi di tragico-sublime, o di tragico-urbano ed insieme comico. Diversifichiamo nominativamente il *tragico-urbano* dal *sublime-tragico*, ossia eroico, per quel tal generale principio che gli eroi, di qualunque schiatta, abbiano a comparir sempre al di sopra degli altri mortali.

Il modo poi comico-famigliare, distinto dai due detti modi tragici, lo scorgeremo col mero nostro criterio, essendo ben facile il non confondere ciò che si ha da rappresentare in famigliare, seria o giocosa maniera.

### *Secondo l'età del personaggio.*

§ 2. Dobbiamo osservare che ogni qual volta accenneremo gesto, atteggiamento, portamento e contegno, sottintenderemo di analizzarli in quale misura, posizione, verisimilitudine sieno adattabili alla giovanile, o senile età. Cosiffatte proporzioni e giuste applicazioni poi si conchiuderanno dai movimenti e dalle attitudini che si competono alla quantità degli anni ed alla qualità del personaggio. Quello che in natura è possibile per eccezione di sue regole generali, in arte diviene un assurdo, posto in opera per inavvertenza, o mal inteso arbitrio.

### *Dei lazzi.*

§ 3. I lazzi, comunemente detti, sono quelli atti o movimenti giocosi, che nel comico stile si usano con molta soddisfazione degli spettatori. Quando erano in costume [p. 115] le maschere nel nostro italiano teatro venivano praticati pur essi con grande frequenza. Attualmente, ché possono dirsi più colti, e più delicatamente educati i concorrenti a pubblici spettacoli, le maschere quasi mai vi compariscono<sup>60</sup>: ed è maggiore il gusto per gli spiritosi sali, per le gioconde parlate, che non per le scurrilissime attitudini, e gli spessi indecenti scorci. I lazzi adunque divennero scarso retaggio anche nelle parti più facete, ed or sono ridotti alla parte più castigata; della specie ed uso loro avremo l'opportunità di parlare in riandando i varj più festevoli caratteri.

### *Contraffazione fisonomica.*

§ 4. Per inseparabile combinazione, qualunque atteggiamento nel comico porterà una contraffazione fisonomica di qualche sorta all'istante, per giungere a quello che coll'atteggiamento in ispezialità vorrà egli esprimere. Non è possibile che dal minimo atto e movimento del corpo umano, non segua contemporaneamente in viso qualche sentimentale indizio che li accompagni. Tanto maggior [p. 116] mente si dovrà perciò dall'attore esprimere col proprio volto la qualità dell'intimo sentimento, che ha immediato rapporto alla significanza della sua parziale attitudine. Questa piglia chiarezza ed

---

<sup>60</sup> Oltre il già dato risoluto esempio dal nostro primo comico poeta italiano, valgano eziandio le seguenti poche di lui parole ad appagare il buon senso pel verisimile effetto della teatrale rappresentazione. «La maschera dee sempre far molto torto all'azione dell'attore, sia nella gioia, sia nell'afflizione. O amoroso, o feroce, o piacevole che si dimostri, sempre comparisce colla medesima pelle colorita. Può ben gestire e cambiar di tuono, che mai farà conoscere coi moti del viso, che sono gli interpreti del cuore, le differenti passioni dalle quali il suo spirito è agitato?... L'anima sotto la maschera è come il fuoco sotto le ceneri.» (*Memorie di Carlo Goldoni*, parte II. cap. IV).

efficacia da quello: anzi la fisonomia, come mezzo più loquace di qualunque altro gesto, influirà nell'effetto dell'atteggiamento più dell'atteggiamento stesso<sup>61</sup>.

Ed avvegnaché nelle artificiose fisonomiche contraffazioni abbisogni colpire il comune degli spettatori nelle loro facili sensazioni, e non sottilmente occuparsi degli astrusi rapporti fisiologici per accontentare soltanto la profonda acutezza de' pochi dotti astanti; così sarà opportunissimo in ogni fattibil modo apporsi nel viso alcuno di que' segnali, che al primo sguardo sembrano rappresentare la fisonomia d'un tale dato moral carattere. L'usare, ad esempio, in qualche parte del volto alcun neo, piccolo [p. 117] o grande, un crine o biondo o scuro, indicherà aspetto o geniale o antipatico, o gentile o truce.

Anco la conformazione delle ciglia marcabilmente contribuisce a certa indicazione d'indole particolare, ed è pur uopo convenire, che le ciglia dilungate verso le tempia caratterizzano benissimo un arrogante aspetto, da cui in teatro analogamente arguiremo un eguale corrispondente animo.

L'ingingere è spiegato moltissimo dal carattere stabilmente lagrimoso; quel colorire brunetto-rossiccio il dintorno esterno dell'occhio a similitudine della turgidezza accagionata dal sempre imminente pianto, la fronte calva o rugosa, il naso pallido o rubicondo, sbiancate o rosse le labbra o le guance, ed altre simili cose ponno spessissimo ben preparare, ed anco determinare innanzi tratto all'osservatore uno scenico parzial carattere.

#### *Passeggio di scena.*

§ 5. Tra i movimenti dell'attore in sulla scena si annovera il passeggiare, volendo noi significare con tal termine ogni porre, riporre, rimettere e situare in tante e tante fogge, ora avanti, ora addietro, ad uno o più passi il proprio personale. Attenda il comico a non strisciare, intoppare, saltellare e battere fortemente le piante o per inavvedutezza, o per affettazione.

Un battere di pianta si può dare, ma accennato per singolarità di gesto.

Anco lo strisciare talvolta accade in ridicolosa voluta attitudine.

S'intopperà camminando se per significantissimo lazzo verrà espressamente indicato dalla drammatica azione.

Del saltellare vediamo sovente prenderne partito al [p. 118] cun oscuro comico, colla pretensione di rendere più brillanti alcuni caratteri estremamente giocosi. Ma seppur tale contegno sia soffribile qualche rara volta a titolo di ridicola varietà, non si debbe assolutamente famigliarizzarne l'uso, giacché agli intelligenti spettatori comparirà sempre meschino rifugio di quell'inesperto artista, che solamente con istravaganti e volgari espedienti vuol essere brillante ed aggradevole.

Sia quindi di norma che, a meno del richiedersi come particolari attitudini (ed anche ben di rado) i detti mostruosi modi, sotto il nome di passeggiar la scena mai non verranno ammessi dal polito e ben composto personaggio comico.

L'affettazione inoltre del camminare in sul teatro può essere tanto del giocoso che del tragico attore: e per questa affettazione intendiamo lo stesso, che all'art. IX, § 2, abbiamo rimarcato qual possibile difetto proveniente dall'abuso della danza.

Un grave, ma non geometrico, né frequente passo nel serio declamare, vogliasi eroico, vogliasi famigliare, un passeggio, ossia moversi, leggiadro e disinvolto, tanto sollecito che lento nel comico

---

<sup>61</sup> Nota Des-Cartes come un segno de' più rimarcabili della collera sia il corrugarsi della fronte (*Delle passioni dell'anima*, art. CXIII). Questa è appunto una delle caratteristiche contraffazioni, mentre in essa ravvisansi ad un tratto e l'indizio e l'effetto naturale dell'eccitamento collerico. Ma accordato sia pure, che l'intimo sentimento abbia una corrispondente fisonomica espressione, come potremo ammettere alcune morali sensazioni, le quali sono confinate nella mente o nelle latebre del cuore senza potersi da altrui comprendere, quando non sieno o verbalmente, o con certi atteggiamenti personali spiegate? Il delinamento di stima che in una delle fisionomie di Le Brun ci si vorrebbe rappresentare (*Caratteri delle passioni* ec.), esprime propriamente un nulla, se non suppongavisi qualche altro accompagnamento delle attitudini corporee e di eloquenti proteste, in conformità della totale o parziale stima, che si ha per vero a significare. Le vivaci impensate sensazioni ed i profondi patemi soltanto dalla fisonomia vengono caratterizzati.

giocosamente, saranno i due soli modi cui attenersi per istare sulla scena senza caricatura, ed in piacevole spontanea guisa in qualunque drammatica situazione.

*Portamento gentile, grazioso, ec.*

§ 6. Il portamento, o contegno gentile, grazioso, garbato, compito, nobile, dolce, affabile, manierofo, facilmente presta la vantaggiosa idea di se stesso, ed attribuitagli da tutti questi epiteti. Essi possono avere qualche diversità fra loro per la precisa significanza, che finalmente [p. 119] li distingue, ma nella mimica apparenza li riteniamo senza dubbio eguali e consimilissimi atteggiamenti. Se si espone garbatamente e con bella maniera qualche narrativa, in cui alcuno degli uditori provi interessamento, il contegno ne sarà geniale, dolce, insinuante.

Se si tenti di ammonire con dolcezza ed affabilità un animo per qualche suo errore; come ciò fare prescindendo dalla affabilità e dal grazioso garbo?

Vien baciata per gentilezza la mano ad una donna: Quest'atto non sarà accetto tanto a lei, quanto a chi l'osserva, se non gli vada compagna la garbatezza, che lo caratterizzi per compito tratto.

Quando vogliansi per compitezza usare delle cerimonie veramente piacevoli e non ridicole, vediamo che s'accoppiano in uno col gentil gesto un nobile aspetto ed una dolce espressione.

La clemenza, che spoglia di rigore il cuore sovrano, in quale altra foggia s'appalesa se non colla dolcezza e colla affabilità, le quali non degradano punto il nobile di lui contegno, e lo rendono manierofo e consolante al tempo stesso?

Ponderiamo queste poche situazioni, e concludiamo di fatto come immedesimati gli uni negli altri questi titoli ci danno l'idea e la pratica di rappresentare ciò che, tutti cumulativamente presi, costituisce il bel tratto<sup>62</sup>.

*Umile, mansueto, modesto, ec.*

§ 7. La mansuetudine, la modestia, l'umiltà ed un supplichevole atteggiamento non partecipano forse delle [p. 120] testé indicate maniere? Riputiamo per maggiore istruttiva semplicità, che l'apprendente consideri da se stesso come le caratteristiche situazioni di questo articolo si eseguiscano colla scorta delle suddette regole, per non opprimerlo con nuove sminuzzate idee. Un inclinar di fronte, di ciglio o guardo, come al § 4 dell'art. XI, il ritto corpo, ma non disteso con soverchia elevatezza ed orgoglio; un sorriso permanente e mitissimo, un'attenzione rispettosa, ed una tinta d'innocente timidezza, bastino per generali indicazioni in aggiunta al sopraesposto, onde dirigerlo nelle mansuete, modeste, umili e supplichevoli attitudini.

*Vivace, allegro, ec.*

§ 8. Alle attitudini vivaci, ilari e brillanti va parimente indiviso il bel tratto. Questo lo riterremo un loro composto; desse non risulteranno mai senza che il bel tratto le guidi. Sono molte e varie; non poche ne specificheremo nei caratteri cui sono connaturali. Qui solamente premettasi che senza grande e naturale spontaneità, e senza simpatiche fisiche apparenze non si ravviseranno mai nell'artista comico, perché bisogna in qualche realtà possederle, né si possono mai creare in sé, ma tutto al più svilupparle quando possedute naturalmente. Rimontiamo mai sempre a ciò che intorno alle grazie personali, all'art. VI, abbiamo tanto inculcato, e vedasi come da un attore spoglio delle medesime si possa mai sperare l'illusione della vivacità, ilarità, leggiadria e del piacevole brio.

*Goffo e scurrile.*

---

<sup>62</sup> La Dama a servire lascia scorgere nella sua costante garbatezza, che non nacque serva, né fatta per divenire tale.

§ 9. Volendo al contrario trattare del goffo e scurrile portamento, ne troviamo più facile il disimpegno. Si dà [p. 121] talvolta invero, che in contraffacendo (mentre il solo colorito dipende più dall'arte che dalla natura) s'incorre nella esagerazione di modo, che si arrischia travestire la goffaggine e la scurrilità in alterata caricatura, che ristucca ed annoia.

La buffonata sollazzante l'idiotissimo volgo in una strada, non è il saporito passatempo del colto pubblico al teatro. All'opposto la giocondità del teatro educato non è che freddezza, incomprendibilità per l'affluente plebe d'una divertita piazza. Il così nominato caratterista otterrà maggiori suffragi colla non avara, ma moderata scurrilità degli atteggiamenti, di quello che volgarmente prodigando que' lazzi, i quali al § 3 vedemmo tanto improprij, e che incessantemente giudicheremo appena degni di rozzi spettatori. E non è tanto la mercé dell'autore quanto dell'attore, che spesso con simili esagerati modi di esporre si fa spregiare da qualificati astanti, per inciviltà e buon senso, qualche buona e più che morale rappresentazione<sup>63</sup>.

#### *Massima esultanza.*

§ 10. I movimenti, segnali ed indizj d'esultanza, giubilo, serena speme ed estasi deliziosa, sono quasi consimili ed in certo collegamento fra loro. La moderata allegria è [p. 122] spiegata dal dolce sorriso; non può più sostare il personaggio, aumentandosi ella nel suo cuore; prorompe in clamori, in abbracci, in gioivialissima inquietudine di membra, che tutte in lui seguono la trabocchevole esultanza. Egli è atto naturale e consueto l'andare a braccia aperte incontro a qualche persona, che si ami e si desideri, volendo esprimere la massima consolazione per siffatta presenza; ma lo schiamazzo non sarà mai tollerato qual tacito prodotto anche della estrema gioia. La viva speranza poi, e l'estasi di contentezza sono gli atteggiamenti affini alla personale immobilità.

Nella soave espressione di placido sorriso, d'occhio contemplante, d'una palpitazione delicata, l'attore non si moverà punto dalla situazione in cui stassi il suo corpo; sembrerà nondimeno talvolta spinto da invisibile forza a balzare, ad onta che l'intensa letizia lo rattenga, e lo alimenti in uno stato di delizioso riposo.

Nella distinzione dei varj caratteri rappresentabili e suscettivi di gioia vanno del pari comprese le contraffazioni. Ciò vuol dire, in ultima analisi, che la speme, il giubilo, l'esultanza e la deliziosa estasi nel faceto personaggio produrranno il ridicolo, e nel personaggio sentimentale e delicato descriveranno un essere amabile e commovente. Tale diverso colorito ridonderà senza artificio, senza stento dalla naturale situazione, o giocosa o patetica, dell'uno o dell'altro attore.

#### *Della meraviglia fino allo stupore.*

§ 11. La semplice meraviglia e la mite sorpresa sino al punto dello stupore (che è certamente un grado più elevato della sorpresa) ci offrono un seguito, anzi un nesso della soprallegata gioia, oltre di che non possono tampoco [p. 123] essere di opposti effetti. Le sensazioni sì delle une, che dell'altro, non differenziano che nelle gradazioni. In quelle, i contrassegni sono moderati, questo, secondo i casi, può giugnere sino alla smodata energia. Se per la circostanza il comico addiviene gioiante si meraviglierà, si sorprenderà, stupirà d'intima soddisfazione, siccome ad un bell'incontro, a consolante notizia, a scoperta fortuna ec., e la soddisfazione in lui apparir deve dal dolce sorriso, dall'irrequieto personale, e dal prorompimento in vivissimi segnali di massima giocondità, come dicemmo rapporto alle gradazioni d'esultanza, di giubilo ed estasi deliziosa. Se poi in istato, in

---

<sup>63</sup> Ed appunto così dall'attore, come dall'autore, esigiamo con Boileau Despreaux (*Art. poet.*, canto III).

Non motteggiar del buon giudizio a costo,  
E da natura mai scostar ti dei...

È facile il riconoscere come si possa servire ora al depravato gusto del volgo, ora al nobile spasso di certe persone, rappresentandosi l'ammalato di Molière nell'uno, o nell'altro modo.

avvenimento spiacevole e funestissimo egli avrà a comparire, le sue contraffazioni lo dipingeranno abbrivido, ad occhi spalancati, arretrandosi repentinamente d'un passo tremante, con fronte pallida ed elevata, con tutto il corpo proteso, ed in que' minimi movimenti, cui l'inclinazione impensata ed appassionata in simili istanti lo ecciterà più o meno, senza ch'egli nel punto stesso materialmente si occupi a studiare questa o quell'altra mossa<sup>64</sup>.

[p. 124]

#### *Impazienza ed ansietà.*

§ 12. Sono proprie delle predette sensazioni l'ansietà e l'impazienza, di modo che, per esprimere queste in compagnia di quelle, non sapremo come sceverarne si possa il più delle attitudini necessarie alla simultanea loro espressione. Eppure si ansia, s'impazienta anche fuori di gioia, e di forte angustia. L'infastidimento, il noioso stato non sono né giubilo, né grande improvviso dolore; ed a significare la voglia di uscire dalla loro molestia farà d'uopo concertare in sé, mosse ed atteggiamenti, che abbiano della marcabile diversità dai prescritti per l'opposta circostanza.

L'impazienza che si prova per interessante racconto, ma che per difetto del narratore procede a stento né più finisce, simile impazienza, accompagnata dalla inquieta brama di finalmente venire a conclusione della narrativa, apparirà nell'ansioso ed impazientissimo ascoltante dal suo muoversi, e rimoversi o in piedi, o seduto, dal mordersi alcun tratto le labbra; da qualche cenno ch'egli faccia colle mani (come stropicciare l'una coll'altra, ovvero con una sola fregarsi su e giù la fronte, il viso) volendo eccitare l'espositore alla celerità del discorso.

#### *Incertezza, timore e combustione.*

§ 13. Non solo partecipano d'ansietà e d'impazienza l'incertezza, il timore e la combustione, ma le racchiudono in sé quasi essenziali principj della loro quiddità. Quando il comico voglia farsi comprendere in uno di questi stati veramente penosi, non si limiterà già a leggieri irrequieti moti, ad ansietà temperata, a rattenuta impazienza. S'offuscherà in oltre lo sguardo per torbido timore, il con [p. 125] vulso movimento di braccia e di piedi s'accompagnerà alla tormentevole incertezza, e la forte combustione verrà indicata da profondi interrotti sospiri, da igneo sbuffare, e dal quasi prorompere in atti escandescenti. Ecco in quale maniera ritroviamo di mano in mano gli effetti progressivi ed incatenati l'uno coll'altro<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Nel *Maometto*, di Voltaire, all'atto IV, scena V, ove Fanore disvela ai figli di Zopiro l'orrendo parricidio da loro commesso senza conoscere chi divenisse sciagurata vittima del cieco suo fanatismo, non trovasi forse il più sublime punto del tragico stupore qui motivato?

Non abbiamo potuto riconoscere che Engel nella duodecima e nella vigesima quarta delle sue lettere, ove parla così bene della sorpresa, si occupi a differenziarla in comica ed in tragica; distinzione certamente rimarcabile e necessaria per la rappresentazione o famigliare, o sublime, o giocosa, o patetica. Tale mancanza di non basare nel commediante le comiche o tragiche differenze, gli viene in genere anco rimproverata da A.W. Schlegel (*Corso di letteratura dram.*, Lez. XVII).

<sup>65</sup> Ad opportuna drammatica parità di coteste situazioni reputiamo convenientissima quella, che leggiamo nei seguenti versi tratti dalla bella novella, *L'Ildegonda*, di Tommaso Grossi. Ildegonda segue il suo amante, che tenta involarla dalla prigione monastica, cui a punizione di lei fu barbaramente dannata.

Varca la corte e i portici, e discende  
Per un andito ignoto barcollante  
Fino all'orto, e alla cava ove l'attende  
Fra tema e speme il combattuto amante;  
Il qual con una man tosto la prende,  
E tentando, con l'altra a sé davante,  
Con lei si mette per l'oscuro calle  
Sempre temendo aver gente alle spalle.

Pongansi due attori ad sperimentare siffatta scena, e si rimarrà certamente convinti fino a qual perfetto punto teatrale le dette sensazioni qui sieno portate.

*Grande palpitazione, paura, tremito, rancore, ec.*

§ 14. Immediatamente succedono ed in maggior forza le sensazioni di dolorosa palpitazione (non già la delicata quale si disse), il vacillamento per qualche fortissimo presentaneo patire; il visibile tremito per alcuna sorta di paura non ancora all'alto spavento portata.

La palpitazione dolorosa ed il tremito assai potente [p. 126] non abbisognano di spiegazione per eseguirsi, ed ambedue si rappresentano dall'attore in consimili sembianze, mentre sono considerate come unica e stessa cosa.

Pel vacillamento del corpo (che supera il tremito) l'attore accorrerà ad un mobile, a persona onde appoggiarsi e sostenersi in alcun modo; e qualora la poetica situazione non gli permetta cotesto appiglio, si comprenderà egualmente rincorandosi in apparenza il personaggio, e fingendo di avere sufficiente lena per non cadere, e per vigorosamente reggere in onta del suo interno combattimento.

Il represso rancore per ogni disgustosa cagione, e la non furente gelosia si raffigurino sul palco scenico di pari grado, di pari colorito e di consonantissime attitudini. Infatti il geloso, che non trascende ancora i limiti di un giusto freno, sente intimamente il rancore della propria temenza, senza doverlo imprudentemente sfogare. Mostra di voler dire, e nel punto medesimo si arresta: compariscono in lui degli sguardi istantaneamente sospettosi, ed egli avvedendosene si sforza con palese artificio rasserenarli; rimesso in simulata disinvoltura, la mente gli torna ad essere offuscata dal redivivo sentimento; si agita pacatamente, porta la propria mano alla fronte, poi subito, fingendo confusione, la ritrae; soffermasi le più fiate, ripiglia fuoco, lo tempera, l'ammorza e va tra sé discorrendo<sup>66</sup>.

Saremmo desiderosi che ci fosse soggiunto come significare ed esprimere diversamente l'occulta gelosia ed il represso rancore. Reprimer passione, vuol dire sollecitudine di celare ciò per cui si pena, e che non deve essere scoperto ed inteso da altri. Sia quindi gelosia, sia affanno [p. 127] od angustia qualunque, tutto avrà gli stessi mimici indizj sul teatro; e la varia cagione di essi non si comprenderà che dal senso poetico dell'azione, e non già dalla sola loro apparenza.

*Spavento, raccapriccio e disperazione.*

§ 15. Classificando a parte a parte ciò che sia rappresentare il raccapriccio, lo spavento (sommo grado della paura sunnomata), la massima agitazione tendente alla disperazione, non faremmo che ripetere dell'una quanto alle altre si conviene: avvegnaché in ogni loro annunciarsi e descriversi non tanto questa che quella possa intendersi, quando o dal conosciuto argomento, o dalla dizione, non se ne schiariscano i motivi e gl'impulsi. Così non v'ha diversità particolare di mezzi, cenni, attitudini per distinguerle segnatamente fra loro, senza preventiva, o momentanea scienza del che, e del come accadano. Vediamo di persuadercene di fatto con rapidi e facili rilievi.

Ponendo, che lo spettatore vegga un personaggio in iscena cacciarsi ambe le mani fra' capelli, orribilmente spalancare gli occhi, ansare di fieri palpiti, dare alcun passo addietro, e non posta da lui attenzione, a ciò che siasi prima detto o fatto, o dicasi e facciasi all'istante, comprenderà egli, se in que' modi l'attore operi per raccapriccio, o per ispavento? Si può raccapricciare entro di sé al risovvenire d'un qualche dispiacevolissimo oggetto; si può atterrire, sbigottir di terrore per un oggetto che realmente e sul punto si presenti inaspettatamente alla vista: quali saranno i diversi indizj così del raccapriccio come dello spavento? Entrambi possono avere eguali gradazioni e modificazioni; cenni ed attitudini approssimativamente analoghe hanno entrambi per ispie [p. 128] garsi<sup>67</sup>; ed il loro diverso spirito non emerge che dal diverso senso delle parole o del fatto, che li eccita, spinge e compie.

---

<sup>66</sup> Quale appunto ci sembra rappresentabile in più scene, ed assai nobilmente fra tante inquietudini, *D. Garzia di Navarra*, di Molière.

<sup>67</sup> *Amleto*, di Shakespeare, in che ed in quale guisa potrà distintamente diversificare tutti que' suoi movimenti, cui l'alterata immaginazione lo spinge ora per raccapriccio nella buia confusione di melanconici pensieri, ora per lo

L'agitarsi è un dimenare forte della persona e della mente in causa di qualsivoglia affanno e dolore. Il raccapriccio e lo spavento certamente affannano ed addolorano con veemenza: ed ecco che nello spiegarsi l'attore affannato, dolente, in raccapriccio e spavento la morale e fisica agitazione nasce per sé stessa, e ne diviene promiscua formandone necessario accozzamento; quindi un consimilissimo significare. Precipitosamente ed inatteso esce un attore dalle scene con irto crine, con aperte ed innalzate braccia, con infuriato sguardo, vacillante ne' passi, volgendosi e rivolgendosi incerto, tremante. Se ne intende fin qui la ragione? Egli è un disperato. Ma egli mostra raccapriccio, dolore, spavento, affanno, agitazione. L'alta disperazione, che appunto partecipa d'alcuno e talvolta pur di tutti questi impulsi, non potrà altrimenti indicarsi che col acconcio esprimere quanto ne sia parte o cagione. E se un'attitudine può racchiudere in sé tutte le altre, che ne sono parziali attributi, se tale attitudine, diciamo, eseguir deve non altrimenti che i suoi attributi parziali ad uno ad uno, si avrà mai a disputare, negare che similissime e persino connaturali risultino fra loro la gesticolazione e la mimica proprietà in molte sensazioni tanto partitamente, quanto complessivamente prese?

[p. 129]

Così non immergendosi in cavillose, torbide indagini scopriamo gli oggetti, i quali benché nell'essenza loro abbiano certe dissonanze, nell'apparenza (e specialmente in comica arte rappresentativa) sono tuttavia riconosciuti avere affinità e rassomiglianza; come parimente osservammo al § 6 intorno al bel tratto.

#### ARTICOLO XVII. SEGUITO DEL PRECEDENTE.

##### *Serietà, gravità, sussiego.*

§ 1. Ogni atto e contegno serio, grave, in sussiego (tutti equisonanti epiteti) è da sé rappresentato, qualora si accordi coi già mentovati personali requisiti, i quali più naturalmente che non per arte si combinano nel nobile e dignitoso attore. Non è già che noi vogliamo escludere la comica sostenutezza dei caratteri volgari. A questi per altro corrisponde l'aspetto di rozzezza o di bassa collera, cosicché in molta parte scema nell'immaginazione spettatrice l'idea di certa maestà, che generalmente si presta al dignitoso procedere del civile e nobile personaggio. Con quale stile abbia da atteggiare il comico in seria posizione lo indichiamo sotto i seguenti modi, che sono in generale i più rimarcabili anche nella vita sociale, donde mai sempre dobbiamo attignere le nostre imitazioni. Cioè:

Serietà d'uno spirito tranquillo, con aria dolce e serena.

Serietà d'ardente passione in malinconico ed assieme acceso aspetto.

[p. 130]

Serietà d'animo abbattuto, in languido e spossato esteriore.

Serietà dell'uomo indolente, fredda, neghittosa, oziosa.

Serietà del grave carattere, in concerto cogli anzidetti.

Serietà del distratto, in apparenza stupida ed immobile.

Serietà del timido, con modesto sguardo e difficoltosa respirazione, e col capo alquanto inclinato<sup>68</sup>.

##### *Orgoglio, superbia, ec.*

---

spavento in vedere, o parendogli di vedere il paterno spettro? Quanti de' suoi gesti, e quante delle sue attitudini saranno egualmente analoghe e coerenti ad una o ad altra sensazione?

<sup>68</sup> Vauvenargue (*Introduzione alla conoscenza dello spirito umano*, § 17) così classifica le diverse sorta di serietà che abbiamo noi creduto di maggiormente determinare nella loro qualità a vantaggio della nostra rappresentativa istruzione.

§ 2. L'orgoglioso portamento, l'arrogante, il superbo, il minaccioso ci rappresentano una terza sinonimia d'attitudini e di gesti egualmente applicabili a disuguali sensazioni, le quali non stanno già in perfetta opposizione tra di loro, ma si diramano con diverso spirito, partendo da un medesimo punto, l'asprezza.

Quando indichiamo contegno aspro, non si viene che a nominarlo astrattamente ed in genere: in ispecie si chiamerà asprezza d'orgoglio, delle minacce, della superbia, violenza, arroganza. Con queste specificazioni intenderemo che aspramente si atteggerà, si esprimerà più d'un effetto, d'una passione; e che tali passioni varie ed i varj loro effetti non perderanno punto, con una similitudine d'azione, della dissomiglianza dei loro attributi sensitivi.

L'orgoglio anche nobile non partecipa però della dolcezza, se non che in assai minima parte e reconditamente in se stesso; ed in atteggiarlo farà d'uopo mettersi in aria sempre sostenuta ed al punto dell'alterezza, la quale è [p. 131] sempre asprezza, sebbene moderata. L'insultante orgoglio è tutta acerbità, e si rappresenta soverchiante, e con portamento eguale alla superbia.

L'atteggiamento superbo (lo stesso appunto dell'insoffribile orgoglioso contegno) lo raffiguriamo ora nella fronte accigliata, ora nel disdegnoso sguardo, ora nel disprezzante volgere o restringere delle spalle, nel finto non dar ascolto, nel non rispondere interrogato o burberamente rispondere, nel sorriso schernevole, e nella intolleranza visibile del dialogizzare con interlocutore o poco geniale, o riputato spregevole ed inferiore a sé. Queste sono le principali situazioni nelle quali può aver luogo il superbo contegno: le altre circostanze saran loro affini, o da loro poco disparate. Sta a vedersi, se in comico o tragico punto si debba eseguire, ed in tale distinzione il primo caso si differenzierà dal secondo solamente dandogli una falsa tinta di maestà, la quale più odioso rende il tragico personaggio anche del comico; mentre gli atti disgustosi tanto più lo divengono, quanto maggiormente si scostano dal familiare stile, in cui sono pure spiacevoli ed invisibili. Non è forse vero che maggiormente amareggia l'insulto d'un superiore che non d'un eguale?

Non v'è superbia senza arroganza, né l'arroganza, o petulanza, è mai figlia dell'umiltà. Qual distinzione quindi avrà luogo infra il rappresentare arrogantemente o superbamente? Bisogna per altro qui non confondere l'arroganza di materiale impensato impulso, come sarebbe quella d'arrogante in apparenza, perché fisicamente stizzoso, ma intimamente cordialissimo e dolce; del cui carattere trattammo succintamente all'art. XV, § 4, e ne tratteremo ragionando in seguito d'alcuni particolari caratteri. Qui col preciso termine d'arroganza intendiamo vizio morale, [p. 133] figlio della superbia, o parte della medesima, epperò mimicamente atteggiabili le loro gradazioni in arte.

Un minaccioso può essere senza arroganza, senza superbia, ma scevro d'asprezza non mai; ed ecco che per dimostrare il minacevole si ricorre al mezzo comune, alla significanza di dissimili sensazioni; l'attore sinché deve attenersi alle sole verbali minacce, non oltrepasserà gli indicati mezzi, coi quali si caratterizza l'orgoglioso atteggiamento arrogante e superbo; ma se la minaccia giunge persino al violento procedere, trovasi egli già in una delle situazioni più energiche, ed al tempo stesso più difficili anche al perito comico.

#### *Atti violenti.*

§ 3. La violenza di fatto in sulla scena scorgesi di più sorta: 1.° Da un attore viene a forza sospinto o respinto un altro, perché vada, si ritiri, s'allontani. Quale piega di corpo e di membra, non isconcia, e nel tempo stesso vigorosa e fiera, dovrà egli dimostrare? 2.° S'azzuffano due plebei, dimenandosi l'un l'altro con atteggiamenti ed urti di volgar rissa, comunque sia la loro lotta, non soffriremo giammai che i loro scorci, aggruppamenti, avviticchiamenti appariscano schifosi e contrarj alla teatrale decenza ed a qualsiasi pudore. 3.° Da un traditore, o assassino, armata mano si prende alle strette qualche infelice il quale, nel frangente d'essere trucidato, si oppone alle inique mire dell'assalitore: la violenza dell'uno e la resistenza dell'altro non presentano certamente alcuna necessità di trasmodato schiamazzo e di sconcesse attitudini. Anzi tale punto di scena presterà ai due attori un pittoresco conflitto: del minaccioso, che imbrandisce il pugnale colla destra, tenendo

afferrato colla sinistra l'oggetto del suo in [p. 133] veimento; e dell'altro che, o supplice o fiero nella sua avversità, sta leggermente curvo, col capo alzato, ed un po' torto, lanciando atterrito lo sguardo ora sull'arma, ora negli occhi dell'aggressore, ed attendendo di rimaner vittima in sì spaventoso contrasto, o di liberarsene coraggiosamente<sup>69</sup>. Non può ciò avvenire che in sempre tragica situazione, anche in commedia, od in azione affatto tragica, sia urbana, sia eroica; e quindi l'atteggiamento non avrà nei tre supposti casi altra diversità rappresentativa che la conseguente dalle altre famigliari od eroiche apparenze, le quali accompagnano la natura dell'avvenimento; come sarebbero, per modo d'esempio, la qualità del vestiario, ed i varj personaggi eroicamente caratteristici, o comici, che rappresentano l'avvenimento medesimo. 4.° L'armata violenza si vede talvolta sopra di riluttante pudica donna. A pari attitudine dell'anzidetta v'avremo di più la libidinosa accensione nel truce aspetto dell'infame pretendente, ed un bel languore di compassionevole pianto sulle smarrite sembianze del resistente debole sesso. Sia bandito ogni immorale gesto in cotanto delicati e ad un tempo malagevoli istanti di mimic'arte. 5.° Quando un superiore, sia padre, principe, despota, purché abbia diritto di costringere anco violentemente un suo inferiore, e sia indotto a tale estremo involontaria [p. 134] mente da vera necessità e contro la propria dolce indole, atteggi pure atto minaccioso, nel procinto di scagliare mortal colpo sul pertinace che ricusasi ad ogni costo all'intimato volere: ma lo spettatore in tale azione mira il giusto furore misto più a duolo che a furiosa rabbia. La terribile dignità si descrive nel volto dell'irato, che palpitando sta per ferire, e l'odiosa pervicacia della vittima di se stessa non farà apparire alcuno di que' segnali nella sua fisionomia, che lo rendano commiserevole; bensì si vedranno nella medesima l'insultante dispetto, l'occhio che infierisce, e non chiede pietà, ed il braccio che gli rimane sciolto spiegando alcun cenno di contro-minaccia e di colpevole inveimento.

Bastino tali cinque casi per dare idee sufficienti delle più rimarcabili situazioni di violente attitudini. Gli altri non pochi, e de' quali non facciam menzione, tutti, dal più al meno, saranno molto consimili e modificabili sulla mimica di quelli che abbiamo esposti.

#### *Della collera e delle furie sceniche.*

§ 4. Con impetuoso inveire ad aperte braccia; afferrare di quando in quando, e non meno fingendo lacerarsi lo scomposto crine; spalancare gli occhi e torbidi e sanguigni, vacillare sul piede; avanzare e retrocedere il passo, volgere e rivolgere il dubbio correre, e soffermarsi; rauca voce, soffocato respiro, breve pianto e tronchi singhiozzi; istantanea calma, avventarsi immediato; impietrito sguardo; tutta pallidezza, o tutto fuoco nel viso; palpitare ed affannare; immergersi in profondo pensiero, indi rapido e sbigottito svegliarsi; sedere e risorgere le varie volte; alcun battere di piede<sup>70</sup>, vagare per la scena e come ciecamente; [p. 135] eseguire slanci da una sensazione all'altra senza gradazioni, affinità, collegamento; confondere la scelta o la ripulsa degli oggetti presenti; ecco le situazioni speciali, gli speciali atteggiamenti della varia collera del furioso in su la scena, dell'anima esterrefatta.

Ma di quante furie non dovremmo a parte a parte e prolissamente parlare a più distesa istruzione? Essendo per altro inutile d'enumerarle tutte, ed in particolarità le accessorie e minime possibili nelle moltissime loro gradazioni, limitiamo le nostre compendiose considerazioni alle più importanti; le quali agevolmente ci dirigeranno poi nella pratica delle meno rimarcabili.

Quanto al § 15 del precedente articolo abbiam detto del raccapriccio, spavento, massima agitazione ed alta disperazione, appartiene connaturalmente al rappresentarsi le furie, e la collera di tante

---

<sup>69</sup> In Metastasio godiamo dello spettacolo più interessante per siffatte attitudini, quale ad esempio nell'*Isippile*, atto III, scena IX, dove Learco minaccia dalla nave di uccidere Toante, e quindi Giasone sul lido vuole a fronte di lui trafiggere Eurinome. - Ed altrettanto si palpita in mirare Radamisto sopra di Zopiro, il quale a propria difesa repente s'assicura di Zenobia in allodi ferirla, a spavento dello stesso Radamisto. (*Zenobia*, atto III, scena III).

<sup>70</sup> Diciamo alcuno, o intendiamo ben di rado, mentre conveniamo con Hume, *Saggi morali*, XVI, che se il batter forte anco d'un sol piede era negli antichi oratori un ordinario gesto dell'enfasi loro, soffresi ora appena in sul teatro, anche volendo accennare la più forte passione.

specie: ed in unione alle sovraesposte attitudini vediamo l'implicita influenza, o quasi essenza di queste sensazioni nello stato del collerico e del furioso, non occorrendo però ulteriore briga di farne segnatamente qui nuova avvertenza.

Un figlio è dolorosamente e furiosamente vendicativo per la morte data ad uno de' suoi dilettezzissimi genitori<sup>71</sup>.

Il disperato perdente giuocatore, che sente il contrasto dell'onore proprio, della ruina di sua famiglia, delle violente misure degli accaniti creditori, colla infrenabile vi [p. 136] ziosa passione di tutto esporre, tutto tentare pel preteso cangiamento di avversa fortuna; costui è in continuo furioso delirio, che a cento eccessi lo trae, spinge, trasporta contro di tanti che niuna colpa hanno nella detestabile sua passione, ed attenta persino contro la propria esistenza<sup>72</sup>.

La fiera collera, la rabbia e la crudeltà fanno che il traviato dalla ragione infurii alla cieca e con precipizio contro d'alcuno; rimandiamo qui all'antecedente paragrafo, ove si è trattato del violento procedere ed atteggiare<sup>73</sup>.

Un padre sarà implacabile contro l'insubordinazione e la ingratitudine de' proprj figli.

Vedremo amorosa ed inconsolante madre precipitata [p. 137] nella demenza, pensando al deturpato onore della sua prediletta fanciulla.

Ma la più trabocchevole, più spaventevole furia rappresentata in sul teatro, è quella della gelosa mania; non già la gelosia in primo grado, quale indicossi al § 14 dell'articolo precedente. Ella è stata in tutti i tempi drammaticamente esposta negli aspetti e più giocosi e più terribili<sup>74</sup>.

Tralasciando il ridicolo per trattare del lugubre, di quali esempj e lunghe storie di barbare sciagure, di commessi misfatti non si risovvengono l'erudito uomo di mondo ed il frequente teatro?

Non vi è Nemisi, non v'ha demone che maggiormente sconvolga la mente, agiti il cuore e strascini a più orribili eccessi l'uomo quanto la frenetica gelosia.

Dati in tal modo alcuni dei più forti argomenti d'umano infuriamento, e facendo sentire alla propria riflessione, al proprio cuore l'intensa loro sensazione, si studii e mediti un poco se v'abbiano altre gesticolazioni, altri atteggiamenti applicabili alle circostanze degli argomenti stessi, oltre gli esposti nel principio del presente paragrafo, di questo singolare rappresentativo oggetto, cioè il furioso atteggiamento.

Riflettemmo altrove esservi furie che atterriscono ed anche muovono a riso, e differenziano tra loro solamente [p. 138] nell'esagerata guisa di rappresentarle. Per verità così accade se taluni dei mentovati gesti tragici si designino scomposti, villani nella loro enfasi, nel loro fuoco, non bene armonizzati, né nobilmente espressi: il grande entusiasmo dei medesimi, per quanto sia animatissimo ed agitato, diverrà sempre regolare quando sieno abituate nell'attore le elementari e giuste regole dell'arte. Non di meno, nel supposto vizio dell'esagerazione e per mancanza di tali buone abitudini, i gesti dovranno precisamente essere di quel ridicolo che caratterizzare si vuole dal

---

<sup>71</sup> Sono tanti gli Oresti e tante le Eumenidi, che sarebbe ridicolo il rinnovarne qualche singolar cenno dopo le descritte generali cognizioni.

<sup>72</sup> Nel Beverley, nel *Giuocatore* di Regnard, in quello di Goldoni e nell'altro di Hifland si possono ben ravvisare, dal punto comico fino al tragico effetto, quali sieno le funestissime, maniche e furenti situazioni nelle quali precipita la più brutale e più rovinosa delle umane passioni. Nella lettura di queste tre teatrali produzioni, e tanto più nella drammatica loro pratica, può bene attendere il giovanetto comico ad alcuna di quelle serie considerazioni, idonee al retto di lui ben vivere, e quindi approfittarne come argomento di morale sua educazione; tanto ci proponemmo fino dal principio dell'opera.

<sup>73</sup> Non sappiamo quale sorta di mimica, né a quali gradi d'espressione scenica sia accostumata la Germania, mentre termina Engel la lettera XVII, in avvertendo l'attore, che « dando l'atteggiamento della collera nell'orrido e nel ributtante, ei deve porre ogni studio a non ritrarre servilmente dal vero, e deve rattenersi più che in qualunque altra passione da eccessivi conati oltre il bisognevole. » Sappiamo però che ne' nostri teatri, condannato benissimo ogni vizioso eccesso, sarebbe poco o nulla illusoria quella grande collera, che appunto non desse in atteggiamenti orridi e ributtanti, e che non avesse una naturale apparenza.

<sup>74</sup> Smanie gelose in iscurrile argomento, in troppe commedie ed assai trivialmente rappresentate s'incontrano, e perciò di niuna se ne parli in particolarità. Delle tragiche gelose Erinni poi ognun conosce e addita pei maggiori esempj quelle d'*Otello*, di Shakespeare, e di *Feyel*, di Arnaud; siam persuasi però che qualunque donna, la più ambiziosa di destare veementi passioni amorose, non si augurerà mai di essere né Desdemona, né Gabriella.

poeta e dal commediante per le furie risibili, e verranno a tutta forza corretti col ricordo della moderazione, e della bella e non affettata compostezza in ogni seria attitudine.

*Immobile attore.*

§ 5. Passando dagli alti gradi del movimento, torniamo alla somma quiete delle attitudini mimiche. Lo stato immobile del personaggio comico può ravvisarsi qual segno d'insensatezza, di stupidità, infingardia, stordimento, sinonimi tutti per la nostra arte; i quali finti per un istante dall'attore, e rappresentati caratteristicamente per tutto il tempo dell'azione, egualmente si contraffaranno collo sguardo fiso fiso, rimanendo quasi sempre nella stessa positura col personale, pressoché insensibile alle altrui scosse, ed in aspetto di vero impietramento. L'immobilità dell'estasi, dell'astrazione, della contemplazione, del trasognamento è molto cognita; ella è sempre dolce anche nella situazione patetica. L'intimo di lei sentimento apparisce tutto dall'attento sguardo, e dall'impercettibile respiro dell'attore. Parimente da stupore, curiosità e sorpresa rimarrà momentaneamente immobile il comico, ma ciò non avverrà mai nel grande stu [p. 139] pore, il quale eccita anzi all'energico movimento, come si descrisse al § 12 del precedente articolo, e se gli succede immediatamente alcun soffermarsi non è che brevissimo ed assai rapido.

Nel dimostrare venerazione, umiliazione, tristezza, avvilito, per natura si resta immobilmente situati, né altro movimento ha luogo, che l'atteggiarsi a capo chino lentamente, penzolando senza ondeggiamento le braccia, e col rimettersi ritto pian piano in fisionomia alquanto patetica, né mai innalzando alteramente la fronte.

Un superiore, che imponga, starà immobile di tratto in tratto, e tale immobilità in dolce sussiego non sarà in lui inazione, ma quella perfetta attitudine, che lo farà comparire all'uopo grave, imponente e dignitoso, quale sul principio di questo articolo abbiamo preteso rappresentarlo. Debbono egualmente immobili apparire il minaccioso tiranno e qualunque odioso soverchiatore, ma sempre con ferigo sguardo ne' detti e nelle minacce.

Immobile finalmente sarà un personaggio anche immerso in profondi pensieri, siccome colui per fisa attitudine, e tanto più nella paurosa attenzione. Essendo semplice l'attendere ad una cosa, che per curiosità si guarda, o ascolta indifferentemente, diviene poi complicata quando ella è conseguenza di paura: e considerato sotto questo aspetto veste nel sostarsi alcuno de' sintomi noverati nel § 14 del precedente articolo, cui a migliore schiarimento si potrà ricorrere.

Dell'immobilità per eccessivo duolo e della calma susseguente un furioso agitato parleremo in appresso.

[p. 140]

*Atteggiamenti di compassione, di languore, e di tenerezza.*

§ 6. La compassione, il soave languore (non già il mortale) e la tenerezza, si esprimono a un di presso colla stessa mimica; tutte e tre queste sensazioni producono parimente quasi lo stesso effetto nel fisico esteriore.

L'occhio semichiuso, tumido ed appassito, il capo un po' piegato verso l'omero, l'aria del volto patetica, e qualche rara volta sul confine d'appena accennato sorriso; tutto il rimanente del corpo si disegnerà nelle varie attitudini, a cui le molte situazioni sceniche lo inviteranno. Se l'uno si contiene in mesta tenerezza, incontrandosi col proprio sguardo nell'altrui, ella è troppo spontanea e facile quell'estasi fra entrambi, che dicesi amorosa, e si vedrà bene che la decenza e la morale saggezza tengono riservati i due nubili a non darsi neppur la mano, quando di lampo e di furto verecondo ciò non avvenga per indicato lazzo dal drammatico autore.

Qualora la tenerezza sia rappresentata fra due sposi, fra amici d'equal sesso, fra strettissimi parenti, fra vecchi e fanciulli, s'ammettono gli enfatici amplessi, alcuna volta i baci, ed il tenersi

reciprocamente e leggermente avvinghiati. Tutto ciò può graziosamente eseguirsi lungi dal cadere nella minima scostumata e disapprovevole apparenza<sup>75</sup>.

[p. 141]

Non vengono diversamente permesse tali attitudini nell'arte, ed infin dal principio di quest'opera ci siamo proposti di non farne tampoco indirettamente scuola di gentilezza e di sociali virtù (Art. V, § 1). Le indicate mimiche maniere per la compassione, pel languore e per la tenerezza adopransi finché queste sensazioni vadano scevre di pianto e di forte dolore; ché in tale ipotesi passeranno nelle gradazioni e nelle espressioni del dolore e del pianto, secondo le già superiormente prescritte pratiche.

#### *Seducenti modi.*

§ 7. Si danno occasioni, nelle quali bisogna rappresentare ciò che è propriamente seduzione, e questa apparir deve eccitamento al ben fare, od al malfare. Per condurre qualcuno a buona o mal'opera in genere, non v'hanno particolari attitudini, fuori del tratto manieroso, gentile ed accarezzante colle più amichevoli lusinghe. Ma nel caso speciale, che l'uomo, o la donna, abbia a mostrarsi in qualche amorosa galante seduzione, la faccenda diventa di singolar riflesso. Si è al cimento di comparire ridicolo ed inetto collo stare per savj riguardi troppo al di qua degli atti se [p. 142] ducenti, o di farsi meritamente censurare, oltrepassando i confini della permessa seduzione, abbenché teatralmente finta.

V'hanno dei focosi ed avidi sguardi, de' sospiri assai veementi, certo angosciamiento in favellare, e ne' lusinghieri accenti, alcun muovere ed arrestare incertamente il passo; l'apprestarsi e discostarsi con arte dall'oggetto seducibile, le mani che irresistibilmente protendonsi verso lo stesso, e con simulata modestia s'arretrano sul momento. Lo sguardo ora patetico, ora in dolce sorriso; un rapido bacio di mano, poi tosto un minaccioso allontanamento di sé... non si progredisca maggiormente. Tutto quanto eccedesse le seducenti attitudini, che qui noveriamo, incontrerebbe meritamente la disapprovazione di colti e morali spettatori<sup>76</sup>.

Guardisi poi il seduttore dagli affettati modi d'insinuarsi, pretendere, invitare, scongiurare, e smaniare; altrimenti la scena o commovente, o che per altri titoli esser dovrebbe interessante, si cattiverà invece le beffe e la derisione.

Tre limiti adunque l'attore propongasì volendo scenicamente sedurre. Non raffreddare per soverchio riserbo: non nauseare per illeciti esperimenti gesti: e non trasmutare da seria e tenera in ridicolosa e spregevole l'azione per mendicate studiatissime leziosaggini.

[p. 143]

#### *Pretezza nell'atteggiare.*

§ 8. Avviene in certe situazioni di dover essere celere nell'atteggiare, camminare cioè con celerità, e con celerità pure eseguire qualunque movimento ed attitudine. Ma ciò può essere anco tutt'altro che giocoso, abbenché nella sublime tragedia accadere mai non debba una prestissima fretta nel fare, dissolvere e variare atteggiamenti e mosse. E se alcuna prontezza si richiederà o nel passo ec., s'avverta di non degenerare nella giocosa vispezza, e di serbar quindi un contegno costantemente grave nel patetico ed eroico stile.

---

<sup>75</sup> L'eccedente severità d'alcuni precettori di rappresentativa teatrale nel pretendere che fuori d'estrema necessità il tatto non dovesse mai entrare fra l'un personaggio e l'altro, è già estinta. Il rancidume di certe ridicole delicatezze praticate negli andati tempi a verace deterioramento di questa bell'arte, e di nessun profitto de' buoni costumi, ha dato luogo a più giuste idee di decoro e d'onestà. Quale maggior goffaggine del dichiarare villano atto l'energico abbraccio fra due cordiali amici, e del proclamare uno scandalo il casto bacio di due affettuosi conjugii, ed i mille tra figli teneri e tenerissimi genitori? Saremmo quasi tentati di prevedere, che in fra non molti anni avvenire non si disdegnerà anche nella somma dignità dell'eroica tragedia usare, sebbene con certa parsimonia, alcuno dei sentimentali atteggiamenti, che tuttora per inveterata opinione s'evitano quali sconvenevolzze della sublimità di Melpomene.

<sup>76</sup> Togliete alcuni di questi tratti, solo convenienti al comico famigliare, cogli altri vi procurerete il contegno briccone, mediante cui Egisto si vuol fare strada (*Agamemnone* d' Alfieri) per adulterare eroicamente il talamo del re dei re.

L'affaccendarsi ansiosamente è tutto analogo ai vivaci comici caratteri, ed agli scurrili in ispecialità. Onde ottenere il profitto che emerger deve dal loro giocoso esequimento, bisogna aver riguardo all'uno, od a' varj personaggi, che in iscena prestamente agiscono, vanno, vengono, escono, entrano, s'incontrano, urtansi, e così via discorrendo<sup>77</sup>. Non disconverrà all'attore da solo il moversi, l'agitarsi alquanto esageratamente, non essendo così di più attori ad una volta in sul palco, siccome vedremo delle scene composte di varj personaggi. Ma si abbia in ogni caso sempre presente che qualunque celerità ne' movimenti non faccia commettere sulle scene indecenti, plebei, osceni atteggiamenti. Per eccedere nello scurrile, in simili casi, s'incorre bene spesso in lazzi assai volgari e schifosi.

[p. 144]

### *Basse attitudini.*

§ 9. Non di rado rappresentansi espressamente la scompostezza e tanti atti volgari, spregevoli, villani. Quale impegno dell'arte però non dev'essere il tenere la via giusta per la verisimiglianza di tali attitudini senza urtare nello scoglio di probabilissimo dispiacere, non perché in effetto abbiano ad essere disagiati, ma perché si può errare nelle misure, ne' confini, nelle gradazioni e nella scelta delle medesime.

Rappresentando caratteristicamente la rozzezza, tale ha da comparire, e comparire genialmente, quantunque la rozzezza sia per sé antipatica<sup>78</sup>. È verissimo ch'ella s'addice al contadino, al buon uomo del volgo senza l'altrui avversione; ma non è la rozzezza che piaccia, bensì unicamente il verun esigere della persona educata, che il plebeo, l'oscuro artigiano sieno ricercatamente civili e manerosi ne' tratti del loro buon cuore, nelle semplici loro virtù e trascurate espressioni<sup>79</sup>. Una mala creanza, che tanto è insoffribile nel polito damerino, nel povero pecoraio quanto non sarà condonata? Riteniamo adunque che lo studio della compostezza negli atteggiamenti non è mai [p. 145] abbastanza in rappresentando civili personaggi; e che negli incolti si tollerano i bassi gesti ed il ruvido contegno, i quali tuttavia non disgustino per sucidezza od altro nascente motivo, siccome era di licenziosa pratica nelle più popolari rappresentazioni dell'antica Roma dette Tabernarie.

Nel dimenarsi, curvarsi, inginocchiarsi od altra guisa di piegare il corpo, l'attore considererà la qualità del personaggio che sostiene; e con questa distinzione lascerà correre in sé un'opportuna negligenza trattandosi di volgare carattere, o praticherà quelli non affettati modi, che gli danno sembianza di qualificato soggetto; ed in tale esecuzione gli avrà giovato non poco la scuola della danza e della scherma, siccome all'art. IX.

Gli atti scortesivi o zotici, che i poeti appositamente nelle comiche composizioni richiedono per alcuni personaggi da loro satireggiati fra il gentile ed incivilito ceto, si eseguiranno con bei lazzi, dovendosi come per forza attirare dall'attenzione dello spettatore un marcabile rilievo sui medesimi pel ridicolo, o pel disprezzo, che ei ne deve concepire.

## ARTICOLO XVIII.

### SEGUITO DEGLI ARTICOLI XVI E XVII.

#### *Del mettere le proprie mani addosso altrui.*

---

<sup>77</sup> Veggasi il non mai abbastanza encomiato atto III nell'*Antiquario* di Goldoni. Quale scompiglio ed affaccendamento domestico può fingersi più grazioso, naturale e ridicolo, senza confusione ed imbarazzo, per la teatrale esecuzione?

<sup>78</sup> Siccome appunto è quella, che ci viene descritta da Teofrasto tra' varj suoi morali caratteri. Cotesto filosofo ce la fa provenire radicalmente da animo malfatto, piuttosto che da abitudini sconce bensì, ma incontrate innocentemente da persone non tenute a tante sorta di politesse sociale.

<sup>79</sup> Quella Giulia e quella Menica nella *Forza del naturale*, di Destouches, sono rozze anzi che no. Pure si guardi con che arte il poeta ha descritto la loro ruvidezza, perché ella riesca non villanamente sgradevole, ma di buon grado accetta.

§ 1. Nel numero delle assai viziose scompostezze può esservi quella di mettere le proprie mani addosso ad un altro. E poiché avviene d'usare simil atto in più situazioni [p. 146] drammatiche, così è indispensabile l'attendere con molta sollecitudine a renderlo sempre polito, anche quando venga effettuato da personaggi della più bassa estrazione.

Il baciare la mano (in aggiunta a quanto ne mentovammo all'art. XVI, § 6), sia per rispetto, sia per enfasi, dovrà sempre farsi con gentilezza e non rusticamente con qualche suono disgustevole, sebben sonante esser possa il bacio nella massima sua energia. Quest'atto si comporterà eseguito con rozzezza nel solo personaggio mal istruito, come testé abbiamo osservato.

Arrestasi per un braccio alcuno degli interlocutori? Ciò non fia da birro o da facchino, purché veramente il personaggio non appresenti tale carattere. E nella violenza d'ogni simil atto, quali sarebbero l'afferrar per le chiome, il trascinare un individuo, il trasportarlo semivivo od anche morto, sia ricordato appunto quanto dicemmo al § 5 del precedente articolo.

Al § 6 dell'articolo stesso ci rimettiamo per ciò, che riguarda l'abbracciarsi gli attori in tra di loro. Frattanto la minore frequenza e la studiata politezza sono i due generali principj sufficienti a dirigere agevolmente il comico in siffatte circostanze. E quando in una rappresentazione eseguir si dovesse una zuffa, una lotta, non sapremmo fino a qual punto debbasi raccomandare l'arte di schivare il minimo sconcio atto, che offender possa la vista e la delicatezza dell'educato astante.

#### *Cadute, svenimenti, ec.*

§ 2. Siamo ad un punto di scenica rappresentazione, che pur di frequente cagiona non piccole difficoltà agli attori. Le cadute, gli svenimenti e rinvenimenti dei mede [p. 147] simi, le convulsioni, il tramortimento sono interessantissime attitudini, ed altronde assai malagevoli da eseguirsi<sup>80</sup>.

Qualsivoglia caduta del personaggio s'ha da combinare con atteggiamenti, ne' quali non apparisca giammai punto di schifoso ed osceno. Devesi avere egualmente riflesso a quelle cadute, che hanno da essere più o meno precipitose, ed alla diversità fralle giocose e tragiche.

Ad esempio, l'inciampare prima, indi traballando stramazzone al suolo con buffonesco carattere, non sarà in veruna circostanza quello del dolente e dignitoso tragico. Il primo deve muovere a riso, l'altro a compassione ed anche a terrore. Quale diverso effetto da un modo ad un altro di cadere? Non vale il dire, che l'effetto giocoso o patetico della caduta sia predisposto dal concetto delle parole, dal sentimento della rappresentazione, imperocché l'effetto può essere tradito da un eventuale ridicoloso scorcio nel cadere del personaggio compassionevole, ed in [p. 148] quello dell'attore scurrile dal mancare appunto del lazzo ridicolo, ed inerente alla giocosa qualità della sua caduta. Non v'ha che l'atto pratico per convincersi della notevole varietà delle cadute tanto buffonesche, quanto serie.

Più d'una caduta è cagionata dallo svenimento, dal tramortimento, od anche da impreveduta subitanea morte, quantunque mai l'abbiamo veduta in sul teatro, e crediamo a bello studio evitata dai poeti, atteso forse il verun buon effetto teatrale, che se ne tema conseguire. Rimosso il simulato svenimento, e perciò ridicolissimo, vediamo quale delicatezza e finezza d'arte si esigano per dare in un deliquio o mortale caduta, che molto illudano, e commovano anzi che no.

E per primo l'attore, conscio di tali attitudini che sta per rappresentare, procuri torsi innanzi tratto dal viso il consueto rossetto, essendo assolutamente della massima inverisimiglianza in chi sviene o spira mostrarsi di rosee e persino focose sembianze. Se l'arte può così bene assisterlo da appassire

---

<sup>80</sup> Des-Cartes francamente sostiene che il deliquio avvenga nella sola improvvisa gioia, e rarissime volte nella subitanea tristezza (*Delle passioni dell'anima*, art. CXXIII e CXXIV). Sembrerebbe quasi che il sentire dell'anima fosse più suscettibile delle impressioni giocose che non delle funeste: ma giornalmente si prova il contrario in sul teatro. I poeti quasi sempre pigliano partito dalle disgrazie pel loro svenimenti: né sembra che ciò venga disapprovato dall'opinione generale degli spettatori. Che una morte subitanea sia più facile per eccesso di gioia che non di tristezza fu già provato dal nostro Tassoni, autore contemporaneo al Des-Cartes (*Pensieri diversi*, libro VI. Quesito XLII), né tuttavia mancherà chi sappia dottamente e praticamente sostenerlo: ma ella è cosa ben diversa un'alterazione vitale che in tante guise può accadere senza un ultimo fato, cui, si accordi pure, vada soggetta per cause fisiche la trasmodante inopinata gioia più che la rapida e violenta afflizione.

ed illanguidire il proprio sguardo, ed anche lentamente stravolgerlo, lo tenga di magico prestigio pel ben contraffarsi in simile situazione. Favellando con male articolati accenti infinga alcun lieve palpito in tutte le membra, passando per gradi al vacillamento, e fino al total mancare. Quando poi eseguir lo debba tra le braccia di altra persona, concerti con essa la posizione nell'atteggiamento convenevole al proprio sesso, sempre pe' quei non mai abbastanza raccomandati riflessi di moralissima decenza. Che se avvengagli in un monologo di svenire, tramortire, repentinamente morire, cerchi d'attaccarsi prima ad alcun mobile, ad alcuna sedia, e persino alle pareti; e quando a bella posta non abbia ad appoggiarvisi, ma precisamente cadere, cada pure sul suolo, o su d'altro appoggio siccome richiederà la circostanza, non dimenticando [p. 149] però una sola volta le sopraccennate lecite fogge di stendersi, cadere e rimanere in posizione non censurabile dall'occhio modesto e castigato.

Segue il rinvenimento. Chi può immaginare, che da fiero abbattimento fisico, qual è il deliquio specialmente cagionato da tragiche occasioni, s'abbian tosto tosto a ricuperare lo spirito e le forze, non lasciando il minimo indizio dell'accaduta crisi?<sup>81</sup> Ciò non è verisimile; quindi si andrà pian piano rinvigorendo con difficoltà di respiro, di favellare e di sostenersi. Ed abbenché il seguito della scena portasse coraggio, veemenza di discorso, energia di gesticolazione, nulla di meno vi si farà opportunamente trasparire in ansando, e mal reggendo, lo stento delle vitali funzioni, e più il volere, che il poter essere enfatico e vivace. Nel rinvenire dallo stordimento non è tanto successivamente vietata l'energia del vociferare, dell'esprimersi, mentre il languore delle forze e dello spirito non è dell'estrema intensità. Per altro non meno gradatamente vi si deve far ritorno pretendendosi alquanto con tutto il corpo, lasciando spossatamente cadere le braccia, e ricomponendo il vagante sguardo per la scena ed in su gli attori, se ve ne hanno presenti.

Le convulsioni o sono ridicole, e queste corrano da sé, astenendosi unicamente da certi eccessi villani nei ciechi ed impetuosi gesti, che le accompagnano. O vengono finte seriamente, ed esse non appariscano, che da tenue [p. 150] e ben composto tremito qual naturale indizio d'interna dolorosa sensazione, ora repressa, ora assai palese. Così delicatamente rappresentato il convulso potrà anche addirsi nell'alta tragedia a que' soprannaturali eroi che la compongono.

#### *Del moriente.*

§ 3. Tra le comiche difficilissime attitudini noi annoveriamo quella dell'agonizzante. In esso al di là dei segnali di deliquio e di tramortimento, si spiegano i sintomi mortali. Ciò ò molto più facile asserire che insegnare con precetti; procuriamo di trattarne alla meglio.

Nello svenimento la sospensione in parte delle animali e fisiche funzioni dà un'immagine non del moribondo, bensì dell'estinto. Il moribondo, ossia l'agonizzante, come lo vogliamo noi mostrare, ha pur anco favella e moto; ma questo moto, questa favella devono illusoriamente descrivere gli ultimi istanti di vita, gli estremi sforzi d'un'anima spirante. Incominciamo dal riandare quanto abbiamo considerato sull'occhio moribondo al § 12 dell'artic. XI, e confermato tutto quello che ivi diciamo, s'aggiungano i varj atteggiamenti e movimenti del personale che si agita, si contorce da sé, o sul suolo, o tra le braccia di chi lo sostiene. Nell'uno od altro modo i contorcimenti, il protendere ed il rilasciare tanto le braccia, quanto le gambe, il quasi sempre dominante tremito, un'istantanea elasticità ad un tratto succeduta dal dissolvimento delle forze, ed il pianto a tronchi, profondi e soffocanti singulti, saranno gli speciali attributi in rappresentando una scenica morte<sup>82</sup>. Dovremo altresì discernere quelle certe [p. 151] attitudini che convengono o disconvengono piuttosto

---

<sup>81</sup> Eppure veggiamo un tanto madornal errore combinato dai poeti stessi. Fanno succedere in oltre agli svenimenti d'un personaggio alcune parlate del medesimo, che sarebbero appena presumibili nel petto più robusto, e ben lungi dell'aver incontrato il minimo infievolimento per qualche data passione o per qualche avvenuto fisico alteramento.

<sup>82</sup> *Mirra*, d'Alfieri... *Mirra* appresta il più grande degli esempi per una spaventevole moribonda situazione. Immaginando i soli di lei ultimi sforzi tra le braccia di Euriclea dopo la lunga catastrofe che la spinge a tant'orrida morte; una ben disposta attrice giungerà a comprendere anche da sé le patetiche commoventissime attitudini di sì funesto momento.

all'uomo che alla donna. Lo sguardo spaventevole, per esempio, s'addirà più spalancato nel maschio che nella femmina. In questa di gran lunga sarà più compassionevole stato di sfinimento, che in quello. Sembra che il viril vigore, il quale va già ad estinguersi, quasi tutto ad un tratto manchi sotto i più ostinati ed impetuosi sforzi per redivivere. Nel delicato sesso perfino la contraffazione mortale si esige ingentilita. Nel rimirare sulle squallide sembianze della spirante femminile beltà i letali contrassegni del suo fine; nel sentire a mandar fuori gli estremi faticosi respiri, non destansi forse il brivido del terrore e il più acerbo cordoglio? Ma il solo: – Passa la bella donna, e par che dorma – non può essere patetico e commovente colpo di scena? Il forte, il feroce, il disperato uomo, che sembra pur battersi contro della stessa morte, onde muovere a compassione ed a spavento, userà egli uno spirar tenero, e graziosamente interrotto? Però rapidi istanti d'energia in mancando; tuonar di slancio nel suo estenuarsi la voce, rimettendosi all'istante cupa e gemebonda; ciglio ora rabbuffato, ora cedente al languore, le mani incerte in ricercare oggetti o di furie o di duolo, gettate indi al crine e poi fatte ricadere abbandonate da ogni lena vitale; quando più non può risolare il labbro, veder le mani stesse in confusi cenni, come volendo parlare; spesso palpitar di seno, angosciar nella pronuncia, ritenere il fiato, emetterlo con violenza, e quanti mai altri sintomi [p. 152] di morte sono comuni sì all'uno come all'altro sesso! La sola diversità e le sole gradazioni che passano tra l'uomo e la donna, saranno le naturalissime e provenienti senza alcun'arte dall'uno o dall'altra che le debba rappresentare. Giudicheremo naturali nelle fattezze personali dell'uomo il robusto contorno ed i tratti più decisi; naturali nel fisico della donna le delicate forme, il gesticciar moderato; si lasci adunque correre in siffatte occasioni più la naturale spontaneità (sempre dietro la pratica di buone consuetudini in conformità della propria mascolina e femminile indole) di quello che incepparsi con un mendicato artificio. Intendimento, anima, passione più valgono di mille regole, mille precetti, inculcando quanto al termine dell'art. X già indicammo. Pure senza regole, senza precetti non si può procedere in ciò, che l'intendimento, l'anima, la passione dovrebbero da sole tutto squisitamente operare, tutto compiutamente eseguire<sup>83</sup>.

[p. 153]

#### *Doppie attitudini.*

§ 4. È una forte complicazione d'atteggiare quel dover talvolta esprimere più contrapposti affetti ad un tempo, ed agire perciò con doppia e diversa apparenza, donde ne nasce combinatamente il caratteristico simulare, fingere, quale, a modo d'esempio, se ne parlò al § 7 dell'art. XII in proposito del rattenuto pianto. Non voglio dir solo il dimostrare, per esempio, odio contr'uno, e tenerezza verso d'altro palesemente, bensì a questo spiegare finta avversione per aderire alla volontà di quello, e nel tempo medesimo con certa destrezza tenere disingannata la persona, per cui si finge l'avversione stessa, facendola sicura che quanto si opera è perfetta finzione. È ben evidente che l'eloquenza del gesto in tale congettura va ad essere in contraddizione con quella del labbro. L'occhio con certo occulto vibrare (quel vero dar d'occhio) farà intendere a chi interessa l'opposto di quanto profferisce la bocca. L'una o l'altra mano parimente farà cenno di nascosto ed in contrario senso di ciò che s'è costretti involontariamente ad asserire o simulare. Questa dimostrazione [p.

---

<sup>83</sup> Siamo ad altro eccesso di moderazione in Engel alla lettera V, pel nostro stile declamatorio. Non si può convenire di buona fede con esso, il quale, parlando d'uno che tragicamente muoia (accordandosi egli col vecchio Schlegel), sotto pretesto di decenza e di alterata illusione dice: «Il deliquio e la morte non vogliono essere rappresentati spaventevoli così, come lo sono in effetto, e singolarmente in chi muore non s'ha a vedere se non leggieri movimenti, un inclinar di capo, che paia come di chi dorme, anzi che di chi lotta colla morte.» E se noi per simulata tragica morte fingeremo uno che si addormenta, o placidamente muore, quale differenza risulterà infra la tranquilla e la spaventevole morte? E se spaventar vogliamo colla morte, come conseguiremo tale orrore, quando paia posar come persona stanca? il dire che s'abbiano a schivare cenni, contorcimenti, convulsioni e viso tendente al ridicolo non deve già escludere qualunque possibile alto, che realmente debba spaventare; giacché massimo cordoglio, vero spavento e non già indifferenza e freddezza cercasi cagionare negli spettatori. Infatti lo stesso Engel modifica le sue prime fredde idee nella progressiva lettera IX, solamente accusando gli eccessi e la troppa violenza nelle dette attitudini col termine guardingo di riservatezza. Trattandosi persino della morte mirabilmente pacifica di Socrate, quale appunto in sulla scena l'abbiamo dall'abate Scevola, non vediamo in qual modo il più filosofico passaggio da questo mondo abbia ad impedire al corpo certi fisici violenti segnali, che non si possono schivare né dalla riflessione, né dalla più serena anima spirante.

154] potrà nientedimeno significarsi in certa guisa d'irrequieto dire: nel qual caso però distingueremo se in presenza di scaltro o zotico personaggio tengansi e discorso e movimenti, onde non giunga lo stesso a penetrare lo sforzo, che di questo modo chiaramente si spiega a tutti quelli che lo veggono, e che smentirebbe affatto ogni sembianza di acuta simulazione.

Un amante che è forzato, in faccia di qualche superiore, a mostrare estinta all'oggetto amato la propria fiamma, e vorrà per altro fargli comprendere necessaria tale dichiarazione, e non già per fermo suo proposito; di quale artificio non ha mestieri per soddisfare contemporaneamente alle oppostissime idee d'entrambi? L'affettata enfasi, con cui egli esprimerà il suo amaro discorso, ed in uno lo sguardo fiso fiso, compagno di questa fisionomia, che in marcabile modo terrà sopra cui direttamente favella, serviranno opportunamente alla doppia azione; e così di tante altre approssimative e conformi circostanze.

#### *Gradazioni delle attitudini.*

§ 5. Onde distinguere la diversa gradazione degli atteggiamenti, non emerge che il discernimento di quanto mai risulta in questo ed in quel grado di passione dalla poetica dicitura indicato. E quando il comico sia suscettivo del detto indispensabile discernimento, di vero fuoco e di buon senso a riconoscere le passioni nella precisa loro qualità, ed a sentirle nelle conosciute gradazioni loro, sembra quasi che il compendioso e facile studio della mimica e della declamazione consistere debba per lui più nella sottrazione dei rimarcabili difetti del mestiere, di quello sia nell'enumerazione di tutte le buone qualità di esso. Convieni infatti ogni autore, che d'arte mimica abbia [p. 155] trattato, che tutti gli atteggiamenti e gesti mimici, nonché la declamatoria espressione, sieno effetti più spontaneamente conseguiti dalle naturali situazioni, dai varj punti delle varie passioni, che direttamente provenienti dall'istantaneo artificio dell'arte, in conformità di quanto più volte abbiamo accennato. Nulla di meno accorderemo che in istudiando di ridurre la natura a bell'arte, abbiasi a concertare in definitivi principj, in indefessi ricordi ogni mimica e declamatoria indicazione delle diverse e tanto modificate sue umane sensazioni, onde affezionarsele e renderle vie più interessanti in sul teatro, come sono egualmente scelte e rese del maggior interessamento, e persino della più alta ammirazione nella pittura e nella scultura. Frattanto trattandosi di molte gradazioni consecutive e progressive nello stesso punto scenico, il comico deve procedere, e marciare sensibilmente ed assai visibilmente in esse, se vuole che lo spettatore s'avveda della marcatura degli atteggiamenti stessi; altrimenti il lieve passaggio da un grado all'altro menomerebbe il toccante effetto che se n'attende<sup>84</sup>.

[p. 156]

#### *Ove attingere pratiche idee per gli atteggiamenti mimici.*

§ 6. Ecco in quale opportuno taglio ci cade una delle singolari guide da agevolare in gran parte lo studio della mimica arte in isquisito modo e con ottimo successo.

V'hanno delle belle e ben atteggiate statue, v'hanno de' basso-rilievi rappresentanti più o meno antichi ed interessanti storici e favolosi fatti, v'hanno finalmente moltissimi dipinti di tanti e sì disparati generi d'umani avvenimenti, sopra de' quali si può con molta attenzione e moltissimo profitto rinvenire, studiare e valersi in pratica esecuzione di tante attitudini e di tanti gesti, scorci, movimenti, gruppi e quadri, sì meravigliosi che sentimentali, d'ogni sorta. Qui le grandi passioni, qui le energiche sensazioni delle medesime; qui tutte le apparenze di veraci o simulale affezioni

---

<sup>84</sup> I quattro gradi di attenzione e di stupore che Engel (Lett. XLI, fig. 53, 54, 55, 56) fa succedere assieme l'uno appresso dell'altro, sono per verità del più acuto intendimento ed al sommo naturali. Tuttavia in particolar nostro senso reputeremmo, che la terza figura potrebbe togliersi dalla scena, facendo che il personaggio trascorra alla successiva, onde colpire più vivamente e di botto gli spettatori, interessandoli così nelle sue enfatiche sensazioni a passi alquanto concitati e non con freddo lettore.

In proposito di gradazioni specialmente fisionomiche, Le Brun (*Caratteri delle passioni* ec.) mostra sotto le stesse fisionomie un eccellente esempio della meraviglia portata fino all'alto stupore, merito che a Le Brun viene attribuito dallo stesso preludato Engel (Lett. XII).

vengono descritte, esaltate e rappresentate nella maggior enfasi, e sempre con quella bella ricercatezza, con cui anco lo scalpello e la tavolozza ritraggono quegli oggetti dalla natura, che colpire, fermare, meravigliare e commovere devono in mille e mille guise la fantasia ed il cuore umano. La miglior cosa sarebbe di ravvisare nelle opere de' più insigni artisti tali spiegate caratteristiche e graduate passioni; ma non trovandosi così di frequente in ogni paese i loro rinomati lavori, basterà anche dai mediocri attingere tutte quelle cognizioni ed esempi, che per l'arte nostra istruttivamente si presenteranno<sup>85</sup>.

[p. 157]

Tale scuola noi l'anteponiamo allo scritto precettivo, atteso la più chiara spiegazione, il più risvegliato sentimento e vivo interesse che produce una cosa rappresentata a preferenza della letteralmente descritta. Maggiormente poi se colla scorta delle scritte regole si osserveranno di continuo simili esempi di fatto, e si applicheranno in parità di caso con istudiosa attenzione e coll'instancabile zelo di comico mestiere.

## ARTICOLO XIX. VARJ CARATTERI COMICI.

### *Premesse.*

§ 1. Necessario è il premettere, che in riandando alcuni speciali caratteri, e comici e tragici, toccheremo mai sempre le norme ed i dettami fin qui esposti a ben rap [p. 158] presentarli. Il perché spesso torneremo ai principj e modi basati, essendo impossibile il tacere delle parti parlando del tutto. Come non accennare i movimenti di chi precipitosamente infuria; le lagrime di chi piange, il riso nel gioviale temperamento? Non bisogna farsi ritrosia di repliche istruendo, poiché spessissimo accade, che per risparmiare una ripetizione si fa dimenticare quanto accessoriamente, ed anco identificamente va unito al singolare predicato.

In accademico stile si accenna di passo, rapidamente si corre, e si trascorre; non così nel didascalico elementare, ove coll'arma della pazienza fa d'uopo ridire molte delle stesse cose, e combattere colla noia della ripetizione.

### *Del primo amoroso.*

§ 2. Per primo d'ogni rimarcabile comico carattere, occupiamoci a ben considerare cosa voglia dirsi col titolo di primo amoroso.

Essendo la passione dell'amore la più frequente delle passioni esposte sulle scene, sembra per ciò la più contemplabile nella recitazione teatrale.

Per via di reiterata esperienza siamo d'avviso di prevenire che oggigiorno la quasi totale mancanza d'un comico primo amoroso nella nostra Italia derivi dal non determinarsi l'attore a questo solo particolare carattere (base da noi raccomandata sino dal § 3, dell'art. V, riguardo ad ogni particolare carattere comico da appigliarsi), divergendo così dall'abitudine di quegli attributi, cui non dovrebbersi mai dare occasione d'atterrare col minimo divagamento d'altra dissimile parte. E siccome il primo amoroso, generalmente parlando, è sempre ravvisato pel primo personaggio della

---

<sup>85</sup> Non v'hanno già in ogni abbenché doviziosa metropoli i bei portenti di bell'arte, Niobe, che ne offra l'animatissimo dolore d'Ecuba, il gladiatore moribondo, che insegni qual morir puote di forze vinto, e non d'ardire, un Emilio. Mosé (di Michel Angelo), che v'indichi la tremenda maestà di un Minosse. Nell'*Agar* (del Guercino) la desolata Ottavia, che apprenda quali sieno incantatrici lagrime, e così discorrendo. E perché ogni Cielo non dona un Raffaello, un Leonardo, né ogni patria, un Fidia, un Canova; fa d'uopo lo specchiarsi ed ammaestrarsi parimente ne' secondi, che in grande folla le tracce seguirono e seguono degli immortali loro predecessori; e delle non immeritevoli di lode loro imitazioni approfittare non meno, che se presenti avessimo gl'inarrivabili originali dei primi. La scuola Fiaminga presta ne' capricciosi, ed altrettanto vaghi argomenti domestici de' suoi quadri una grandissima quantità di significanti famigliari giocose attitudini.

comica compagnia, così si richiede, pre [p. 159] tende e vuole il migliore fra tutti, ed avviene per lo più esserne l'inferiore per lo speciale addotto motivo.

Se la significazione del titolo *primo amoroso* viene estesa a tutte le possibili, e già da noi in varj luoghi predette qualità di *benfatto personale, leggiadro portamento; quindi soave, quindi vigorosa vocale inflessione; pronuncia perfetta, marcato accento, vivace e tenero sguardo; eloquente nel suo stesso silenzio; senza affettazione, senza leziosaggini, sempre giovane, o d'apparente giovanile età; di genialissima fisonomia, buona grazia, ne' tratti obbligante e sedicente, compostezza nell'energia; buon gusto nel moderno abbigliarsi senza caricatura; giovialità amena, mai ismodato riso*. Ogni atteggiamento nobile, quando l'amoroso sia di qualificata condizione, quando d'umile discendenza, più semplice, ma però non abietto, né plebeo: se diciamo tanti delicati e principali requisiti abbracciare la significazione del titolo *primo amoroso*, come un attore avrà tempo, lena, intelletto, di renderseli tutti connaturali per facile abitudine, rappresentando ora l'una, ora l'altra parte, e sempre di carattere diverso?<sup>86</sup>.

[p. 160]

Problematico parimente ci rimane, se quasi abbisogni che l'amoroso comico non sia quello dell'alta tragedia. Ma non essendo ancor tempo di persuadere con pratiche convincenti ragioni siffatta diversità, vediamo almeno alcune indispensabili modificazioni nello stesso amoroso, quando familiarmente, e quando eroicamente egli sceneggi.

Un innamorato eroe, che prende congedo dalla sua amata per andarsene a coglier allori in campi di gloria, combattuto dall'ambizione, che l'allontana, e dall'amore, che lo trattiene, non degenererà spiegando l'amaro contrasto dell'anima sua con qualche domestica familiare attitudine, la quale può essere conveniente e propria ad un comune cittadino.

Nemmeno un bacio di mano in sospirato curvarsi, né tampoco una sola lagrima sul forte ciglio gli si condoneranno, mentre il coturnato amante svelerebbe la propria debolezza, con ciò che può essere decente, lecitissimo sfogo in altro puranco nobile personaggio. Il suo esprimere, sebbene appassionato ed energico, non suonerà per altro di tutta quella dolcezza, né contornerassi di quella linda graziosità, che corrispondono a capello al più gentile borghese.

Risulta infine, che tutti gli incompatibili difetti da noi qua e là accennati in qualsiasi o giocoso, o serio recitante, incompatibilissimi appaiono in questo principale attore dell'arte comica, non trovandosi mai nel medesimo sufficienti numeri per soddisfare tutte le fine pretese, che generalmente soglionsi avere in simile personaggio.

[p. 161]

Ella è per altro una grande, ed assai comune disgrazia dell'amor proprio de' giovanetti, che quasi tutti smaniano per darsi a siffatto carattere, supponendolo il più forte mezzo per divenire amabili; non avvedonsi invece, che troppo malagevole è il comparire spontaneamente e con molta naturalezza ornati delle tante analoghe speciosità, senza la somma delle quali si riesce piuttosto ridicolo, che gradito<sup>87</sup>. Abbia per sicura massima il giovine commediante, che la più certa amabilità

---

<sup>86</sup> Molte delle vecchie, ossia non più praticate commedie italiane ridondano di Florindi, che erano i più squisiti modelli non del gentile, appassionato, vivissimo amore, ma del vezzeggiante, ridicolo, i quali forse dinotavano a' loro tempi la maniera d'aggradire alle belle. Ora però sono cangiati i costumi in guisa, che la studiata e mendicata ricercatezza nelle prerogative amorose non prevale più alla disinvolta scioltezza, od all'enfatico sentimento. Si dimentichino adunque i primi, e si proponga di norma quale sarebbe, a cagion d'esempio, De la Cotteri nel *Curioso accidente* di Goldoni, quando l'amoroso sia di civilissima condizione, ed un Lindoro nella *Zelinda* (dello stesso) rappresentando l'innamorato di basso stato, ma non mai del tutto plebeo. Persino gli strepiti, le smanie di questo secondo nelle sue gelosie deggono essere geniali in modo, che qualunque ben educato, eventualmente posto in una di tali situazioni, non si vergognasse pur egli di esser cotesto Lindoro: quello scagliare le frutta contro del villano, spintovi dalla sua furente gelosia, è un tratto comportatissimo dalla natura del movimento.

<sup>87</sup> Dorat (*Declam. teatr.*, cant. II) arriva persino a dire, che l'amoroso di scena

Tutto diforme rende  
Ciò che abbellir non puote.

Tanto egli è persuaso che nulla d'indifferente v'abbia ad essere nel caratteristico stile di questo personaggio.

della sua persona in proposito d'arte consiste in sostenere il personaggio, cui l'ha originalmente disposto natura.

*Del sentimentale.*

§ 3. Sotto questa denominazione sieno pur compresi tutti que' caratteri, che ci si annunziano od amorosamente o pateticamente irritabili per le passioni degne di commiserazione, ed ognor lodevoli. Il cuore stesso compassionevole caratterizza un'anima di sì amabile sentimento, che noi arriviamo persino ad appellarla anima virtuosa. E quantunque, strettamente ragionando, sentimentale parimente diremmo qualsivoglia temperamento suscettivo con vivacità e forza di ogni energica emozione, tuttavia noi ci limitiamo alla morale definizione scenica sul vocabolo sentimentale [p. 162] tale, che significa persona di tutta simpatia, e cordialmente interessante<sup>88</sup>.

Tutti i personaggi sentimentali sono affini in sul teatro. Quasi le stesse personali grazie, l'omogeneità pressoché consimile di penetrante voce, l'espressione in ciascuno dolce e lusinghiera; e persino i loro enfatici slanci, che rettificano ed invigoriscono l'affettuosa opinione, che si nutre per loro. Ogni scompostezza, ogni vile attitudine, ogni indecenza ed ogni disgustoso cenno, che valgano ad alterare nello spettatore la costante genialità in favore d'un sentimentale carattere, si bandiscano rigorosamente, riflettendo che un solo di cotesti difetti cangiar puote in raffreddamento, ed a grado a grado in avversione l'amichevole trasporto, che lo spettatore aver deve verso de' caratteri commendevoli e simpatici. Tutte insomma quelle e negative e propense qualità di espressione ed atteggiamenti, che ne' precedenti articoli abbiamo paratamente trattate, si piglieranno in istudiosa considerazione, per quindi investirne o privarne i sentimentali caratteri che debbonsi rappresentare.

Pare a bastanza detto per intendere con facilità sin dove estendasi l'epiteto sentimentale, onde dispensarci dal [p. 163] minutamente accennare i tanti analoghi caratteri, che corrispondono ad esso, secondo la nostra testé offerta definizione.

*Ingenuo, di buona fede, leale, candido.*

§ 4. Indicato solamente uno di questi caratteri, egli è ben probabile, che all'istante risovvengano al comico, abbenché apprendente, i modi di dolcezza, d'umiltà, ed anche di certo qual modesto contegno, da porsi in pratica in rappresentare alcuno d'essi. L'ingenuità, lealtà, candidezza (per noi sinonimi tutti) appariranno significativamente da quell'aspetto di contenuta fisionomia, la quale descrive da sé l'intima sincerità di chi parla ed agisce. Il vedere una scioltezza di gesteggiare, scevra da ogni apparenza di studio, l'udire qualunque espressione spontaneamente, e non artificiosamente melodica, quel favellare spedito e come trascuratello, non però del tutto abietto, sono altrettanti segnali di chi si mostra coll'interno senso candidamente appalesato sulla sua fronte e nelle sue attitudini. Così l'uomo di buona fede si ravvisa da simile contegno, da sì fatti colori, portando tuttavolta la sincerità del volto sui confini del sorriso (giacché per lo più cotali caratteri sono accompagnati da allegro umore), indizio certo del suo stare ciecamente a quello che gli si propone, racconta, e si vuole che agisca. Osserviamo non di meno, che in queste belle apparenze v'hanno a concorrere di molto e natura ed arte assieme, le quali annunziano e fisionomia e taglia personale, ed agevolissimi atteggiamenti, invece che lo spettatore, a bella posta e con fatica, abbiali a rintracciare da sé solo nel recitante. Se trattasi di massima spontaneità mimica e declamatoria, chi guarda ed

---

<sup>88</sup> Triport nella *Scozzese*, di Goldoni, è considerato come uno dei sentimentali caratteri per eccellenza immaginati. La niuna importanza, ch'egli dà al suo beneficiare, ma quella però di dover essere benefico, la propria umiltà in mezzo alla sua ricchezza, l'apparire un pochetto ruvido per non ostentare generosità, e persino il suo dimesso vestito lo rendono rispettabile, e lo fan comprendere maggiormente d'un cuor ben fatto, incapace di millantare virtuose azioni, e capacissimo di sentire l'altrui sciagure, apponendovi ogni riparo, che dalle sue forze dipender possa... Le quante volte si vide rappresentare questo sensibile e delizioso carattere, contraffacendolo in un vero buffone!

ascolta non è punto tenuto a studio e ad indagini; tutto gli deve pervenire all'occhio, all'orecchio, alla mente inaspettato, toccante, efficace.

[p. 164]

*Freddo, insensibile, apatista.*

§ 5. Chi è egoista non immagina né s'investe dei bisogni e delle sciagure altrui, sta disinteressatissimo spettatore di quanto sovrverte anche tutto il mondo, purché non rifletta su di lui stesso alcun sinistro avvenimento. Questa è una tale specie d'insensibilità decisamente odiosa. Havvene parimente altra emergente da freddo carattere, e da nessun interesse per le proprie cose, la propria persona; questa è particolare dell'indifferente al bene ed al male riguardo a se medesimo, né cagiona veruna disgustosa sensazione in chi lo considera; abbenché né affetto, né stima facilmente si pigli per chi mena vita socievole senza alcun amore di sé, ed alieno dalla considerazione e dalle sollecitudini de' suoi simili<sup>89</sup>.

Dall'una o dall'altra causa provengano la freddezza, l'apatia, l'insensibilità, si rappresenteranno pressoché con uguale negligenza di portamento, e di qualsivoglia non curante aspetto. Sul viso niun visibile indizio d'interna commozione o risibile, o patetica, e qualunque freddo sorriso possa eventualmente capitarvi, sarà come insulso e di [p. 165] tenuissimo conto. Nel sostare, quella specie d'immobilità che al § 5 dell'art. XVII descrivemmo astrazione dello sguardo e del pensiero a qualunque importante racconto. Contrassegni di noia e persino lo sbaviglio: e siccome per la dizione recitabile ne andranno di consenso a coteste attitudini anco le morali massime, si concerteranno perciò alla meglio le une colle altre, onde non incorrere in qualche marcabile disparità, facendo a caso un atteggiamento, sebbene analogo al carattere, che non corrisponda alla situazione presente.

Non già di nostro vago sentimento conformiamo il carattere dell'uomo freddo, apatista ed insensibile, al pigro sfaccendato, e quasi macchinalmente stupido: bensì dietro replicate osservazioni ci siamo convinti che tali epiteti furono ideati non per altra ragione, che a distinguere le prime gradazioni, e ci facciamo a provarne l'assunto nel modo seguente.

*Stupido, duro, insensibilissimo, impietrato.*

§ 6. Questi morali difetti sono per certo conseguenti da temperamento pochissimo o nulla suscettibile di vivaci ed energiche sensazioni; la stupidità, la durezza, l'impietramento (metaforicamente parlando) di spirito, d'intelletto e di tutte le morali facoltà, tolgono all'uomo la sensibilità, il gusto, l'inebbriamento per la gioia, e per gli oggetti di contentezza, egualmente che lo fanno astenersi dal dolersi, corruciarsi, disperare in causa di avversità, le quali indurrebbero anche a micidiale cordoglio qualunque anima appena capace di confrontare nell'intima sua sensibilità quanto le cose potrebbero essere differenti per lei, e perciò riconoscere tutta l'estensione della propria infelicità. Ciò posto non riconosciamo nello stupido, duro, insensibilissimo [p. 166] mo, impietrato, il sommo grado dell'apatista, freddo, insensibile, il quale sta ne' primi passi per divenire, o poter essere come l'altro? L'apatista è indifferente a tutto, perché di tutto poco sente; lo stupido non solo è indifferente, bensì insensibilissimo, perché tanto fisicamente non sente, quanto neppur egli è capace della minima idea di ciò che sia un tal sentire. Diversifichiamo qui dunque nelle sole misure, e non nella natura di siffatta indisposizione del sentimento, e quindi, chi pochissimo sente può giustamente essere chiamato apatista, freddo, insensibile, e chi nulla affatto sente, né

---

<sup>89</sup> Tali noi consideriamo l'*Apatista*, di Goldoni, e l'*Ottimista*, di Ner, sebbene apparisca il secondo assai più virtuoso del primo. Nulladimeno i suoi tratti traspirano in gran parte questo temperamento: né certe buone ragioni, che di quando in quando lo segnan uomo riflessivo, né dichiarano abbastanza la serenità, conseguenza di mente filosofica, anziché d'indole naturalmente torbida e trascurata. L'*Apatista* poi di Goldoni, tuttoché dilettevolissimo, è per noi un carattere più ideale, che verisimile, atteso l'incombinabile brio, caratteristico di sensibilità, in lui coonestato con tanta sua indifferenza alle più delicate e belle passioni.

intellettualmente comprende cosa sia sentire, lo denomineremo stupido, duro, insensibilissimo, impietrito.

Indicate frattanto nell'antecedente paragrafo le analoghe e proporzionate attitudini a quella minore gradazione, le stesse varranno ad altra maggiore rendendole solamente più rimarcabili e più forti.

Ci avvediamo però che il nostro ragionare tocca alquanto di filosofia, in riandando studiosamente le diverse qualità de' drammatici caratteri; ma egli è impossibile di trattare leggermente del tutto, se vuolsi insegnare all'apprendente i semi, i progressi e le conseguenze delle affezioni, acciò n'entri egli scientemente nello spirito, nella forza loro per vie meglio rappresentarle. Non crediamo però di mancare a quanto sino da principio fu da noi determinato su questo proposito; di non ingolfarci cioè in astruse, metafisiche, sofistiche indagini ed inestricabili questioni. Progrediamo ragionando colla più possibile concisione e chiarezza, combinando cognizione di causa, e pratico effetto di quello che l'arte nostra richiede. E se d'ora in avanti procederemo non ritrosi di qualche approfondimento, lasciando talvolta la pretta e quasi pedantesca precettiva istruzione, si è, perché l'apprendente fino a [p. 167] questo punto già fornito di quegli elementari erudimenti, che a passo a passo l'inoltrarono sul buon sentiero della pratica, sarà altresì in grado di comprendere ciò che siamo per dire, rendendo al proprio intelletto più amena ed importante l'avanzata materia.

### *Semplicità ed innocenza.*

§ 7. Taluni per inconsideratezza confondono l'innocenza e la semplicità colla puerile ed anche adulta leggierezza.

Per le generali norme, che rapporto a quasi tutti i caratteri di semplicità e d'innocenza spettano a mimicamente e recitabilmente sceneggiare, ci atterremo in parte all'art. XVI, e per primo al § 7 in quanto all'umiltà, modestia e mansuetudine, che s'accoppiano sempre ai medesimi caratteri: indi ai §§ 12 e 13 per l'impazienza, incertezza e timore, che lor vanno inerenti nelle gradazioni miti od enfatiche, a seconda delle affezioni più o meno dominanti nel personaggio.

Ma come bastantemente delineare, dipingere l'aspetto o patetico, o giocoso dell'innocenza in umano sembiante, e personificarla in portamento soave, e tanto commovente per giuliva o mista situazione! S'ella ride, le si spiega tal riso colla più facile spontaneità, e scevro da ogni artificioso ritegno. Gli atti di meraviglia e di sorpresa, oltre al motivatosi nel § 3 dell'art. XI, spireranno un non so che di tenero, in cui leggerassi l'innocua ignoranza, e non il rispetto, l'allarme. La sua interna contentezza apparirà sulla dolce fisionomia co' segnali di placida giovialità, e con qualche tranquillo ed amoroso sguardo.

Un'acerbetta sensazione del cuore conturberà la bella calma dell'anima sua: un natural pudore, un'irresistibile [p. 168] vergogna la sorprenderà, la investirà: l'accigliamento per tali cause sarà appena indicato, non mai truce; l'occhio alquanto turgido e tenebroso; le palpitazioni non turbolenti e convulse; e quel bel rossore, che è sempre il più gradito ed irrefragabile testimonio di una interna leggiere sensazione, sarà pure efficace e prodigioso, se lo si potrà ad arte ottenere. Quando però la invada inconsolabile affanno, il suo duolo non avrà maschera, il suo sfogo proromperà in modi irrequieti, in agitate attitudini, esprimendosi col pianto descritto al § 5 dell'art. XIII, ed al § 5 dell'art. XIV, e col gesteggiare estesissimo che alle varie sensazioni di dolore ponno convenire.

La passione, portata al suo maggior colmo, opera nelle contraffazioni e negli atteggiamenti in egualissimo modo; sì per l'innocente e semplice personaggio, che per lo svegliato e di matura esperienza. Gli eccessi di gioia, come quelli di duolo, confondono, velano per l'istante qualunque decisa e particolar indole. Si entri in numerosa famiglia di madre e figli di vario sesso, di diversa età, nel momento stesso che l'ultimo fato rapisca dal loro seno il più tenero genitore: si odano i loro gemiti, si contempi il loro inconsolabile pianto, le tristissime attitudini; ed in sì lagrimevole quadro di desolazione, distinguasi a prima giunta, se fia possibile, quale tra' parziali caratteri di quei miseri sia il più coraggioso, quale il meno sensibile, qual abbia miglior talento, e quale sia l'intimamente più afflitto, sebbene una tale distinzione realmente esista. L'apparenza è in tutti d'alto rancore, le loro menti, le loro anime traspariscono al di fuori con simile energia; tutti gli atti, i movimenti,

comunque varj, sono tutti vivissimi e d'una gran forza. Quest'apparenza, quest'energia, questa forza sono il risultato mimico di cui ci occupiamo; trattiamo dunque l'argomento come conviene al [p. 169] nostro ufficio, e quale usar si deve in rappresentando oggetti di subitaneo effetto, di non gioconda considerazione.

Avuto riflesso, se da uomo o da donna a trattare si abbia in sul teatro l'*innocente*, il *semplice* carattere, con questa differenza ne dedurremo i cenni e la recitazione, che corrispondano all'uno od all'altro sesso, e che replicare non preme dopo tutto quello che abbiamo sinora menzionato intorno al virile e femminile comico contegno.

#### *Brio e giocondità.*

§ 8. Onde agevolare la spiegazione del giocondo e del brillante carattere, non abbiamo che ad accozzare il § 2 dell'art. XII, il § 7 art. XIV, coi §§ 6 e 8 del XIV art., combinandone una estesissima e perfino prolissa lezione per intendere quali sieno la ridente fisionomia, la bella espressione, il portamento e la vivacità di tanto gradito personaggio.

Il brio e la giocondità sono anche più amabili nel bel sesso. Se tutte le predette grazie ed attrattive assieme concorreranno in bella attrice sì naturalmente da essere definite col non so che, già al § 4 dell'art. VI da noi dichiarato tanto magico, sen'avrà un vero meraviglioso incanto<sup>90</sup>.

[p. 170]

Siccome è facile invero l'abusare dei termini brillante e giocondo, che molto attigui sono ad altri, i quali sembrano loro rassomigliare, e quindi rammassarsi tutti assieme quali sinonimi, ei giova andarli sceverando, e farli chiaramente ravvisare secondo i rispettivi e veri loro attributi.

#### *Arcifanfano, ciarlone, smargiasso.*

§ 9. Rinnovando alcune idee su questo carattere, con altro autore già nominato, diremo che «per imitare la garrulità d'un indiscreto parabolano, non devesi alzare trasmodatamente la voce, né accelerare il discorso in maniera affatto cerretanesca, per cui non trovi lo spettatore verun diletto, e talvolta neppur pazienza d'ascoltarlo. Evitare oltre di ciò conviene pettinature, parrucche smisurate ed improbabili vestiti, la cui strana foggia risveglia piuttosto nausea che riso; dimenamento personale che indichi il pazzo convulso; allegria indecente, villana; e tanti altri gesti, atteggiamenti, esclusiva proprietà dei buffoni plateali, e non già del gaio, polito e geniale commediante.» Sono questi gli speciali cenni che intendiamo di escludere, come inconvenevolissimi eccessi nel carattere dell'arcifanfano, del ciarlone e dello smargiasso, sebbene oltrepassino costoro il propriamente detto brillante e giocondo personaggio<sup>91</sup>.

[p. 171]

Del cerretano, per quanto sia vero e reale, non ne trattiamo, atteso specialmente le contraffazioni volgari e sconce ad esso spettanti, e non accordate alla nobiltà dell'arte, quale noi la vogliamo praticata. Equivarrebbe alle maschere, che già accennammo come per sempre escluse dai nostri colti teatri, parlando dei lazzi al § 3 dell'art. XVI.

---

<sup>90</sup> Fra non pochi, due specialmente a nostro avviso sono brillantissimi caratteri da prestare possenti armi a brava giovane attrice per cogliere un impassibile alloro: la *Civetta punita*, di N. N., e la *Locandiera*, di Goldoni. Allorquando una donna pervenga a così ben rappresentare sul teatro la Civetta, che non offenda con qualche ardito atteggiamento il signorile di lei decoro, e la Locandiera, non oltrepassando la decente vivacità anche accordata alle sue pari, in allora, diciamo, potrà darsi a qualunque altra leggiadra comica parte colla sicurezza del più fortunato successo, perché guarentita da ogni giusta censura contro l'immoderata vivezza, pur troppo consueta in cotai caratteri sulla scena.

<sup>91</sup> Molière usò varie volte di questo carattere ora episodico, ora principale con maestria al di sopra di ogni encomio, e per lo più sotto il satirico aspetto del Guascone, e talora applicandolo a qualche servo. In questo secondo caso sembra che egli non siasi sempre fatto schiavo della varia coltura di talento, la quale assolutamente passa fra le diverse condizioni della società. Il nostro Goldoni ci ha dato ei pure un originale di tal fatta nel *Frappatore*, e sicuramente Goldoni alto gareggia in tale commedia colla rara vivacità dell'Aristofane francese.

Brevemente tornando adunque all'arcifanfano, ciarlone, smargiasso, soggiungeremo che egli può essere genialissimo raffigurandolo alquanto scurrile, ostentatore, sfrontatello, baldanzoso, caricatamente obbligato, affettato passeggiatore di scena; ma tutto ciò sino al punto da riconoscerlo verisimile, e che nella sua aria di millanteria guardisi dal tradire se stesso in certe particolari situazioni, quando debba essere tenuto dagli altri attori ben differente, o per tale l'abbiano equivocamente a riputare, secondo lo spirito del comico scritto.

Stimiamo che in consimiglianza di carattere si possa parimente noverare «colui che (siccome dice Engel, let. XX) si bea di sue belle membra, del garbo, della grazia e leggierezza di sue mosse; che compone il volto alla dolce, ridente fisionomia del piacere, ai vezzi, alla leggiadria dello scherzo; che saltella, gorgheggia, canta ad ogni istante, si atteggia in guise varie, tanto da tirare a sé sguardi, ammirazione comunque egli possa.»

*Ardito, franco, risoluto.*

§ 10. Nella quasi simiglianza del brillante, per la svegliatezza e disimbarazzo d'agire, abbiamo il franco, risoluto, ardito carattere. In esso non abbisognano però tutte le amabili prerogative, che esigonsi nel brillante. Questi caratteri adunque sono analoghi in parte, non identici nel tutto. Serbata ogni politezza, ogni scioltezza di tratto, ed [p. 172] esclusa la sfacciataggine (gradazione assai più forte della franchezza, e morale partaggio dell'arcifanfano, dello smargiasso e del ciarlone, come abbiamo detto), il carattere va spontaneo da sé, né richiede speciali dettami per lo scenico disimpegno. Per esso non occorrono tampoco distinzioni fra uomo e donna, giacché entrambi seguiranno senza particolare artificio la propria naturale vispezza; e quando vadano forniti di que' personali numeri, che già indispensabili prenotammo pella genialità dell'attore, tanto meglio si comporteranno in tali circostanze, quanto meno avranno a studiare ricercati movimenti nella scolastica declamazione.

#### ARTICOLO XX. SEGUITO DEL PRECEDENTE.

*Del caratterista comunemente detto.*

§ 4. Più giocosi caratteri vengono noverati sotto questo titolo, ed alcuni anche a torto, non potendosi racchiudere, coll'idea della giocondità loro, nei confini della moderazione e del decoro, che non debbonsi giammai trascorrere, volendo fermamente che l'arte sia bella e non volgare, né trivialissima. Parleremo di questi ultimi nel susseguente paragrafo: ragioniamo ora in particolare dei più rilevanti compresi tra i primi.

Un motteggiatore, dileggiatore, mordace, beffeggiato re, satirico, maldicentissimo, in onta dell'odioso suo carattere, giungerà colla giovialità di qualche lazzo, col pianto affet [p. 173] tato, ironico riso, con atti simulati, equivoci, anfibologici, siccome la sua dicitura, a rallegrare gli spettatori<sup>92</sup>.

Ciò pure indicossi al § 1, art. XII, e qui lo ripetiamo, essendo assai comune in ogni teatro di qualsivoglia nazione, che la maldicenza venga per lo più rappresentata in aria di sollazzo piuttosto che d'obbrobrio, onde combinare la detestazione del vizio col mezzo del riso, mezzo al comico stile tutto conveniente per principio d'arte. Suolsi dare a tal carattere l'abbigliarsi in alquanto disusata moda: il che non è mal ragionato. L'abito un po' all'antica si fa per disapprovare indirettamente il

---

<sup>92</sup> Con proposito diciamo atti anfibologici, imperocché succede della mimica egualmente che dell'eloquenza rapporto a varie figure retoriche. Ha pur essa le sue amplificazioni di gesto per la maggiore energia; le sue esclamazioni, le apostrofi; l'iperbole per diminuire o ingigantire l'espressione, e persino l'iperbato, posponendo, confondendo ad arte quelle gesticolazioni, che, in modo piano di significare una cosa, con cert'ordine si esporrebbero, e che invece nella passione stanno bene disordinale e capovolte.

modernissimo costume, ed eccoti la vecchia foggia, che pur dessa parla male della nuova foggia di vestire. Oltre di che il concorso al teatro è sicurissimo comporsi di tre parti di giovani e d'una di vecchi; epperò il maggior numero avendo gli usi del suo tempo, gode in vedere come in caricatura e ridicolosamente condannato a trastullo del presente, quello che in passato si attribuiva a buon gusto<sup>93</sup>.

[p. 174]

Avvi però che il vecchio abbigliamento (non già quello che appunto suolsi buffonescamente usare) spesso diventa rispettabile, ed anche articolo di gradita genialità in un carattere. Se tale carattere è serio, e sostenuto il vestito, è parlante pur esso in gravità, mentre la graziosa pettinatura, il vestiario gaio mal s'addirebbero a personaggio attempato ed imponente<sup>94</sup>. Se invece il carattere è faceto, ameno senza potersi dire scurrile, il vestito stesso parimente favellerà con piacevolezza all'occhio dell'astante, movendo a modico riso, e non a derisione siccome il maldicente<sup>95</sup>.

Fra i personaggi ordinariamente sostenuti dal commediante caratterista, v'è il semplicemente ameno e faceto, senza poterlo dire con precisione carattere tutto giocoso. Di questa classe sarebbero il burbero, il collerico, il torbido, lo stizzoso, il bisbetico. Quando non sieno questi difetti accoppiati ad alcun altro, principalmente odioso, divengono per lo più risibili, e perciò ameni<sup>96</sup>. Il faceto [p. 175] e lo scherzevole, che stanno in minor gradazione del motteggiatore, dileggiatore, ec., costituiscono un temperamento esclusivamente delizioso per lo spettatore.

Qualche fisico difetto, non però compassionevolissimo e tragico (siccome al § 8 dell'art. XI si è notato) serve di spesso a farne un sollazzevole carattere. Il sordo, per esempio<sup>97</sup>, l'alquanto balbuziente, il gibboso, lo zoppo compariscono di quando in quando sulle scene: ma ad eccezione del primo, ed anche con molta parsimonia, noi teniamo gli altri come proscritti dal teatro di qualificata adunanza, e non ci dilatiamo quindi ad istruzioni intorno a tale proposito. Non sappiamo comprendere come lo spettatore umano e delicato abbia a spassarsi nella contraffazione d'una fisica mostruosità, della quale facilmente può essere cagionevole altro spettatore che si vede così senza propria colpa messo in ridicolo. Ciò indifferentemente accordando, combineremmo noi un articolo di quella gentile istruzione, che ci siamo proposti quale secondario scopo di questa nostr'arte? Riserbiamoci adunque di trarne un partito di commiserazione, siccome vedremo a suo luogo, ed onoriamoci di deplorare anzi che dileggiare le umane sciagure.

[p. 176]

Ed in qual modo, e con quale spirito, e buona voglia ci estenderemo noi sino a trattare dell'ubriaco, dell'ingordo, insaziabile e vorace ghiottone? Si tollerino pur dessi moderatamente intrusi dai poeti e praticati dai commedianti, giacché son vizj che assai partecipano del fisico e del

---

<sup>93</sup> Quel Damone (*Il Maldicente*, di Destouches) ha dei tratti visibili, ma muove più presto a dispetto, che a riso. Non così D. Marzio nella *Bottega del Caffè*, di Goldoni. Toltene alcune oltremodo ardite allegorie, questa commedia può contarsi tra li capolavori del teatro italiano. Né satirico più gustoso, né satira più forte ad un satirico abbiamo sulle nostre scene. Ogni altra commedia di tal genere, a questa succeduta finora, od è plagio, o molto inferiore ai sali, alla giocosità della medesima.

<sup>94</sup> Vestiremmo qual ultimo figurino di moda il padre di famiglia di Diderot?

<sup>95</sup> Il colonnello esempigrazia nel *Comingio pittore*, del cavaliere Qualzetti, è ufficiale vecchiotto, cordiale, disinvolto, alla buona. Il suo uniforme sarebbe ridicolissimo se attillato, qual si converrebbe a giovinetto guerriero, che partecipasse del Ganimede. Al contrario riesce assai geniale il vederglielo rozamente tagliato largo, ed indossato senza alcuna ricercatezza. Questa specie di negligenza perfeziona in lui l'aspetto della maggiore schiettezza d'animo, e di certa personale noncuranza, che generalmente in quella età indica un'indole interessata a cose di non lieve momento. Ne nasce perciò nello spettatore certo motivo di stima, che tempera sensibilmente il ridicolo, alquanto spiegato nel personaggio stesso.

<sup>96</sup> *Olivo e Pasquale*, di Sograffi, ci porgono due significan tissimi ritratti di simile sorta caratteristica. Forse, che se l'uno andasse separato dall'altro, mancherebbero di quel giocoso effetto, che producono combinati ambedue assieme nella stessa commedia, risultandone un contrapposto assai piacevole.

<sup>97</sup> I due sordi, del sudd. autore, ed altri sordi in questa, ed in quella commedia innestati, influiscono segnatamente all'equivoco, all'imbroglio, e ad altri sempre ridicoli disordini. Dobbiamo per altro convenire, che toccandosi appena il patetico con qualche fisico difetto, svanisce la comica giocondità, passando ad una sensazione spiacevole, che del tutto altera il buon umore incautamente mal predisposto da un principio pericoloso, perché facile a produrre due opposte conseguenze.

morale in uno; ma in tal caso stimiamo che le loro attitudini debbano essere non precettivamente descritte, bensì suggerite all'istante pratico dalla riserbatezza assai abituale del ben educato attore, perché egli non abbia a commettere turpezza ed oscenità in ogni comico cimento. Onninamente tacciamo poi i loro eccessi, considerandoli insoffribili e ributtanti, perché al di là della caricata e buffonesca convenienza scenica, e persino non ammissibili in faccia al più idioto e basso volgo dalle veglianti censure di qualsivoglia buon politico governo.

Uno tra' bellissimoi giocosi caratteri si è quello che combina di tenere il pubblico gioviale, e contemporaneamente inclinato da qualche cordial procedere ad una edificante azione. Per adempiere a questo doppio simultaneo impegno con molta naturalezza, fa d'uopo che l'attore abbia se non la massima arte (poiché dalla composizione ciò maggiormente dipender deve), almeno la singolare simpatia verso di chi l'ascolta e rimira. La buona fisionomia sta bene spesso in luogo d'assai esprimevole attitudine senza punto contraffarsi ed anche del tutto immota, quand'essa attenti chi affettuosamente la contempla. Ella adunque fatta compagna di qualche atteggiamento, della bella giocosità, in interessante situazione, surrogherà qualsiasi altro gesto, comunque ommesso, che benissimo fosse conveniente ad una tale mossa<sup>98</sup>.

[p. 177]

Questi ed altri simiglianti casi non consonano già col detto al § 4 dell'art. XVIII intorno alle doppie attitudini, mentrè studiammo in esse delle opposte l'une alle altre; e qui si favella delle possibili analoghe fra loro, e per ciò corrispondenti con precisione al § 9 dell'art. X, ove parmi ci siamo bastantemente persuasi della naturale simultaneità di più gesti ad un punto solo.

L'*umor curioso* sarà sempre un carattere frequentato dai poeti, servendo egli a grande comodità per gl'interessi drammatico-giocosi. È molto dilettevole, ma molto più dipende dalla mimica, che dalla declamazione per renderlo tale. Parlano assai più una muta ansietà, un'irrequieta smania in lui di sapere, che il suo continuo ed indiscreto dimandare per sapere. L'appressarsi o furtivamente, o con finta astrazione, o con altra furberia per ascoltare, penetrare, scoprire: lo stratagemma d'uno starnuto o d'improvviso strepito qualunque, ond'aver occasione d'intromettersi tra' confabulanti: il faticoso protendere l'orecchio con destrezza verso chi sommessamente favella, sono questi opportuni lazzi a ben rappresentarlo. Qui non meno occorre per primo mezzo, che la fisionomica contraffazione dell'attore sia simpatichissima al pubblico spettatore. Nelle donne basta la vivacità, mentre in esse un tal difetto, sebbene sia di leggierezza, pure non arriva mai ad essere scurrile come nell'uomo; e passa come loro naturale piacevolezza in sulla scena<sup>99</sup>.

[p. 178]

Il caratterista infine sembra cogliere tutta l'estensione del suo significato eseguendo caratteri molto caricati. Sarebbe lunghissimo il determinarli e numerarli tutti, oltre il cadere frequentissimamente nelle sovraespresse osservazioni; aggiungiamo soltanto, che il gesteggiare e recitare più palesi nel buffonesco, saranno in maggior gradazione, ma maggiore di poco, non dovendosi mai lambire lo stile cerretanesco e totalmente plateale. Se un apprendente incomincerà a gustare le approvazioni e gli applausi del volgo per alcuna triviale e scurrile scappata, non andrà guari di vederlo abbandonare il nobile piacevole contegno, ed abituarsi ai lazzi, ai movimenti, alle contraffazioni ed attitudini persino vili e turpi, che facilmente si cattivano la benevolenza e le lodi dei male educati adulatori.

Non finiremo giammai di esecrare l'abuso della comica giovialità. Chi imprudentemente, scostumatamente ne trascende i moderati confini, non professa al certo né pratica que' sani principj di morale e gentile condotta, che sino dai §§ 1 e 2, dell'art. V, ci prefiggemmo a costante secondario scopo della nostra istruzione, e ad ottimo risultamento dell'arte.

*Flemmatico, paziente.*

---

<sup>98</sup> Mai abbastanza si loderanno i due bei caratteri (quantunque affini): *L'Ajo in imbarazzo*, ed il *Don Desiderio*, entrambi commedie del conte Giraud. Traspira in esse tale perizia comica, che qualunque mediocre caratterista riesce a ben rappresentarne la giocosa amabilità. Ma non è d'ogni Menandro il sapere con un solo personaggio, e ad un istante solo muovere ad intenerimento, e a riso lo spettatore stesso.

<sup>99</sup> *Le Curiose*, di Goldoni, ne fanno bastante prova.

§ 2. Diverso positivamente è il senso di questi due caratteri, pochissimo però il divario nel rappresentarli comicamente. Il paziente, che si suppone sensibile perché abbia ad abbisognare di tale virtù, ascolta, attende, soffermasi, solo indicando leggermente collo sguardo un po' inquieto, o con qualche represso sospiro, la sua tolleranza e la vicina impazienza. Il flemmatico, al contrario, che è paziente per natura, vestirà l'eguale apparenza, giacché in luogo di pro [p. 179] vare una molesta sensazione, siccome il primo, avrà da ultimo quella della noia, non essendo verisimile che il flemmatico a lungo andare debba comparire apatista e stupido, come al § 6 del precedente articolo e' furono descritti. La noia del flemmatico si spiega coll'occhio inquieto e cogli stessi rattenuti sospiri del paziente; così pure nell'uno e nell'altro è conforme l'espressione del favellare, egualmente che al § 6 del XIV articolo<sup>100</sup>. Questi due caratteri pertanto, avvegnaché dissimili in natura, si rappresentano in mimica di consimile guisa, e pressoché l'uno per l'altro. Annoveransi per lo più infra' caratteri giocosi moderati, ed ove sia uopo rappresentarli, non s'avrà che a ricorrere a quanto abbiamo accennato intorno al generale contegno del caratterista.

*Indolente, pigro, poltrone.*

§ 5. Vengono essi (per noi tenuti come tutt'uno) raffigurati ognora faceti, giacché forniti di serietà apparirebbero stucchevoli, ovvero odiosi. Un tal modo d'inerzia e di spossatezza si appalesa stando in piedi, o a sedere, con disanimata fisionomia nel discorso, e con discorso senza vigore, coll'occhio semichiuso, e quasi disposto a sonnolenza, col patentissimo disinteresse in vedere gli appresentati oggetti, in udire le cose narrate, nel risovvenirsi del passato, e con tutto quello in fine, che forma la più [p. 180] sfaccendata ed insipida apparenza<sup>101</sup>. Facilmente scorgiamo come in approssimazione, in contatto con quelli dello stupido, debbansi considerare i caratteri dell'*indolente*, del *pigro* e del *poltrone*. Ma siccome pare che il primo tragga la sua natura più dal morale che dal fisico, così gli altri due più dal fisico che dal morale si ritengono provenienti; e per conseguenza compariranno sempre maggiormente ridicoli, quando non divengano funesta cagione di qualche tragica emergenza. Ci sembra soverchio il vie più intertenerci nella materiale e giocosa loro mimica, dovendosi unicamente rammentare che il buffonesco dei loro tratti scaturisce dall'assieme dei concetti scritti e dalla loro recitazione; la quale non intendiamo mai, e poi mai, per noi separata dalla propriamente detta arte drammatica rappresentativa, e la vogliamo sempre ricordata in tutto il corso di questa nostra teatrale declamazione italiana.

*Simulatore, finto, dissimulatore.*

§ 4. Volendo noi dare la morale idea di questi analoghi caratteri, non li porremo infra gli odiosi, ma meramente infra gli artificiosi, ritenendo per bisogno, e non [p. 181] per vizio, la loro destrezza e furberia, sì innocue, che soventemente utili e prudenti. Non possiamo frattanto determinare assolutamente la gesticolazione e recitazione, emanando in mille guise l'una e l'altra dalle mille diverse situazioni, nelle quali e' possono capitare ora brillanti, ora patetici, qui severi, là dolcissimi; e così discorrendo dovranno colorirsi il *finto*, il *simulatore*, il *dissimulatore*. Tocca dunque al comico l'appigliarsi, l'adattarsi a que' conformi gesti e lazzi, a quella conforme e mimica e

---

<sup>100</sup> Per flemmatico qui precisamente intendesi il pituitoso, che, a senso di Cabanis, sente, pensa, agisce lentamente e poco, in causa della scarsa vivacità delle sue sensazioni. (*Rapporti del fisico col morale dell'uomo*, Mem. VI, § VII). Non sia confuso adunque colla sinonimia del paziente, come in via di varia locuzione suolsi arbitrariamente adoperare.

<sup>101</sup> Engel (*Lett. X, intorno all'arte mimica*) egregiamente presenta anche in figura una delle singolari posizioni di cotesti caratteri esprimendosi nel seguente modo: «Le mani rovesciate, incrocicchiate sul dorso, e che non danno il minimo sentore di alcuna apparente attività, dinotano il colmo della flemma, della sbadataggine, della spensieratezza.» Vediamo, che Engel qui adopera i vocaboli colmo della flemma per indolenza e poltroneria. Fa un grande elogio a questo autore l'essersi servito Lavater stesso delle caratteristiche di lui figure per la scienza fisiognomica. (*Saggio*, Parte III, fram. IV, tavole XIV e XV).

declamatoria espressione, di cui abbiamo da prima, secondo le parziali circostanze, non senza qualche minutezza favellato.

*Ipocrita, impostore.*

§ 5. Odievolissime, sebbene miste al risibile si presentano mai sempre la dissimulazione, la simulazione, la finzione, in cotesti due infami caratteri. Ma il giocoso viene dai buoni drammatici autori alquanto risparmiato in essi, avendo filosoficamente in mira di renderli assai più abborriti, che buffonescamente spregevoli. Laonde discernerà l'attore ogni minima situazione in cui risvegliar debba il sorriso o il dispetto nell'astante. Non possiamo poi determinatamente prescrivere la qualità del vestiario, giacché in ogni età, in ogni condizione, in ambo i sessi questi due caratteri s'incontrano. È per altro su tale proposito osservabile, che sempre fuori del comune soglionsi raffigurare costoro, e per lo più simulati disprezzatori di tutto ciò che modernamente si pratica dagli altri nell'abbigliamento, e nella socievole politezza. Lo spigolista, l'egoista, il calunniatore, l'occultamente crudele, il velato seduttore (velato lo diciamo per non essere già il dichiarato ed amabile, quale al § 7 dell'art. XVII) non hanno generalmente una sincera fisionomia: e comunque sappiano affettarla, nulladimeno in [p. 182] teatro o si avrà a rendere rimarcabilissima tale affettazione, o si farà leggere in viso il dispetto, la malignità loro con certi sfuggevoli contorcimenti di bocca, col torvo ciglio, con ironici sogghigni, ed altre simili contraffazioni, che anche involontariamente scaturiscono da sembianze o per natura, o per arte antipatiche. Il loro portamento consisterà nel parco moversi, e talvolta li vedremo imbarazzati negli atteggiamenti; essendoché fra l'ingenuo ed il finto operare, cosiffatto carattere costantemente apparir deve. La loro recitazione poi cadrà di tanto in tanto in leggieri intoppi, dimostranti la falsità del dire, e l'intima contraddizione dell'anima coll'esterno suo agire<sup>102</sup>.

*Dei servitori.*

§ 6. Non v'ha quasi commedia o dramma, in cui non intervenga qualche servo. I servi, tali materialmente, non hanno particolar carattere, ma ad ognuno di loro si può darne uno morale diverso, e quindi speciale e dichiaratissimo. Senza però moltiplicare invano le istruzioni a parte a parte, che ad essi individualmente converrebbero per bene rappresentarli, ci riporteremo nel seguente modo a quelle caratteristiche qualità, che approssimativamente lor possono competere generalmente parlando.

Servo crudele, e traditore, § antecedente.

“ poltrone, art. presente, § 3.

“ affettuoso, compassionevole, art. XVII, § 6.

“ goffo, assai scurrile, art. XVI, § 9.

“ allegro, raggiratore, vivissimo, art. XIX, § 9.

“ cameriera brillante, art. XIX, § 8.

[p. 183]

In tale indicazione non venga già confuso ciò che appartenere puote ad uomo di qualificata e non servile condizione. Lo studioso apprendente s'attenga dunque agli accennati articoli, distinguendo e valendosi delle attitudini, contraffazioni, e di tutto quel caratteristico, che sebbene proprio in eguale situazione di ogni persona, dev'essere però modificato, e talvolta ommesso in conseguenza di maggiore o minore inciviltà del personaggio che si rappresenta, quando sia più o meno abietto. Questa è una delle istruttive circostanze, nella quale bisogna al giovane iniziato nell'arte quasi indispensabilmente l'assistenza di maturo e ben pratico istruttore, essendo facile nella totale imperizia di equivocare nella scelta e nell'uso.

---

<sup>102</sup> Tanto pe' poeti che per gli attori il *Tartuffo* è un vero archetipo dell'arte comica.

### *Mezzo carattere.*

§ 7. Sotto questo termine gli artisti sogliono comunemente significare tutti que' personaggi giocosi, i quali né interessano di primo punto il merito dell'azione, né spiegano un carattere notabilissimamente marcato. Cosa potremo quindi esporre intorno ad essi relativamente alla mimica ed alla declamazione? In pochissimi accenti ne sono tutte comprese le precettive norme.

Quando nella parte loro v'abbia poco caratteristico, attendasi tuttavia a non menomarli anche oltre il debole, con cui sono dal poeta posti in scena, né ad altro si pensi intorno alla costoro insufficienza od importanza. Nell'alta tragedia non si parla mai di mezzo carattere. Tutto è considerato di pari elevazione per quanto sieno minimi e vili i suoi interlocutori secondarj. Ogni mezzo carattere è condannato a far parte della commedia, o della tragedia urbana.

[p. 184 bianca]

[p. 185]

## **PARTE SECONDA**

### **ARTICOLO XXI.**

#### **CARATTERI COMICI ED EROICO-TRAGICI.**

### *Del vestire comico.*

§ 1. Egli è un gran merito nell'attore quando sappiasi annunziare con caratteristico vestito da far comprendere a prima vista, innanzi d'aprire la bocca, la qualità del personaggio ch'egli sta per rappresentare<sup>103</sup>.

[p. 186]

Si raccomanda pertanto vivamente la massima diligenza nell'abbigliarsi con tutta precisione, vale a dire né più, né meno, né diversamente da quello che il carattere può richiedere.

<sup>104</sup> «È senza dubbio essenziale articolo dell'arte quel rendere loquace un caratteristico abbigliarsi. Il vestito del comico è un'azione non interrotta, un lazzo permanente, che sempre ricorda il personaggio tal quale si annunzia da principio. Così ne manterremo la ridente immaginazione, veggendo in giocoso personaggio caricata pettinatura, vestito che si tolga dall'ordinaria moderazione, oppure antichissimo, cappello smisurato, e tutt'altro, fuori della giornaliera abitudine, riguardante il vestiario. Bene spesso è vera risorsa d'un debole attore; ed altronde sempre deesi minutamente studiare la convenevolezza degli abiti in istretto rapporto col dichiarato personaggio; poiché non riuscirà giammai soddisfacente il più forte declamatore, il miglior comico di qualunque teatrale perizia, allorché di questo singolare mimico articolo, il conformemente vestire, configurare, contraffare non sia sollecitissimo<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> G. C. Scaligero nota accuratamente quanto dagli antichi praticavasi con ogni sollecitudine nelle loro drammatiche rappresentazioni, riguardo all'adottare qualità e forma di vestito a certa professione, ad una tal arte, a questo o a quel mestiere conveniente, onde non venisse meno ogni migliore effetto ed illusione per parte dell'attore (*Poet. L. I, cap. 43*). Infatti Dione Crisostomo (in un discorso intorno al regno) dice che, dovendosi rappresentare da un abile comico il carattere dell'avaro, oltre la contraffazione d'una fisionomia cupa ed equivoca, d'un contegno vile ed ignobile, gli conviene di tutto punto un personale negletto e sporco. Però se noi dobbiamo accordare che ciò sia veramente caratteristico al sordido vivente, siamo tuttavia costretti a' tempi di non portare sulla scena apparenze schifose od indecenti.

<sup>104</sup> Roiti, discorso VII. *Dell'arte mimica*.

<sup>105</sup> Non possiamo a meno di riferire un passo di Giraldi, il quale scrisselo già da tre secoli addietro, tempi ne' quali stavano in tanta infanzia comica i nostri italiani teatri. «La novità degli abiti genera admiratione, et fa lo spettatore più intento allo spettacolo, che non sarebbe, se vedesse gli histrioni vestiti degli abiti, ch'egli ha continuamente ne gli occhi.» *Discorsi* ec. Dopo trecent'anni avremo noi tuttavia bisogno di riprodurre come nuovo sì giusto rilievo? Onorificamente poi ed anche alquanto filosoficamente a convalidare un tale oggetto, sentiamo che ne dice con tanta importanza Lavater, e come in buon punto per l'arte mimica. «La proprietà e la negligenza, la semplicità e la magnificenza, il buono o cattivo gusto, la presunzione o la decenza, la modestia o la falsa verecondia sono cose, che si

[p. 187]

Si abbia per ultimo ben presente ne' personaggi più civili la diversità del vestire o da città, o da campagna, o da corte, o da qual altro luogo che caratteristicamente sia richiesto.

*Studio in società de' comici caratteri.*

§ 2. Non dissimilmente, che riconoscemmo un opportuno espediente al § 6 dell'art. XVIII per apprendere in gran parte gli atteggiamenti mimici, del pari in mezzo a' crocchi delle particolari conversazioni, nelle pubbliche adunanze, ed ovunque affluisca ogni ceto, ogni sesso a consociare, a gioire e brillare, avremo squisiti prototipi da seguire in qualsiasi scenico carattere. Gli avveduti poeti negli stessi luoghi pigliano infallibile partito, tanto per la verisimile favola delle loro rappresentazioni, quanto pe' naturalissimi caratteri che la compongono. E se gli autori ne approfittano per lo spirito e la condotta della composizione, niente meno approfittare ne possono gli attori, anzi lo devono per rappresentare la composizione stessa, imitando il naturale delle esterne apparenze colla mimica e colla declamazione, senza delle quali non può darsi il perfetto assieme d'un drammatico lavoro.

Alle imbandite mense fra più civili e sobrij commensali rinverrete l'ingordo parassito, che, dimentico della frugalità e della discretezza, afferra, tranguggia cibi e bevan [p. 188] de con ghiottoneria, e perfino travolgendo gli occhi per insaziabile voracità.

Portatevi in mezzo alle danze; vi ammirate il leggiadro portamento, la compostezza de' moti, le graziose attitudini della gioconda e brillante signora; vi scoprite sì le furtive che le languide occhiate del timido amore, della malvagia seduzione e della furba civetteria.

Le nobilissime conversazioni quanto non sovrabbondano di studiate caricature sì per l'affettazione del vestito, che per lo esprimersi nello sdolcinato discorso e nel personale contegno o imbarazzato, od artificiosamente serio!<sup>106</sup>.

Penetrate nelle famiglie di buona fede, in cui facilmente vi si presenterà per primo qualche bacchettone, il quale a bassa cervice, ma ad occhi spalancati e biechi vi squadrerà in dispettoso silenzio da capo a piedi, per tema che possiate attraversare i suoi perfidi disegni. Andate qua e là per la stessa casa, lanciando prudente lo sguardo, e vi scoprirete la vereconda figlia, che spiega con certi palpiti quanto le viene intimato di tacere, colle belle pupille umiliate al suolo da una tiranna modestia.

Intervenite ne' caffè, passate ne' pubblici ridotti d'ogni fatta, frequentate le popolose vie, e dappertutto osserverete come il millantatore si distingue dall'ingenuo; la matrona dalla volgare femminuzza; l'umile benefattore dal tronfio e sconsigliato prodigo, il riconoscente timido poverello dal franco adulatore accattone. Ivi riconoscerete chi fra spontanei cenni di cordiale saluto, e chi, in ridicoli complimenti, ridicolmente prostrasi fino a terra. Ivi l'insensato ammiratore, il disinvolto od astratto passeggiatore; il [p. 189] dovizioso altero su d'indorato cocchio, e l'avvilto indigente quasi rettile, che striscia per l'immonda polvere; l'arrabbiato creditore, il debitore impudente, tutti quanti sono oggetti che incontrerete, e da' quali apprenderete, ben contemplandoli, le tante e tante mimiche caratteristiche apparenze, acconce, opportunissime al comico vostro mestiere. Ed ivi appaiono finalmente i rozzi o cortesi tratti, le spiegate passioni e persino le affezioni occulte, i lussureggianti ed i cenciosi vestiti; le moderate mode e le buffonesche, ed innumerevoli altre guise di vituperevolmente o plausibilmente contenersi, che immensa, perenne sorgente fia mai sempre d'esempi alla teatrale rappresentativa del vizioso o virtuoso, del sodo o ridicolo uomo di qualsivoglia società<sup>107</sup>.

---

distinguono anche al solo modo d'abbigliarsi, nonché il colore, il taglio, la varia scelta d'un vestito sono parimente in noi espressivi e caratteristici.» (*Saggio intorno alla fisonomia*. Parte III, fram. IV).

<sup>106</sup> I marchesi di Molière, ed i borghesi di Goldoni si trovano a' di nostri nelle società amene, quali vi esistevano ai tempi di questi due prediletti di Talia.

<sup>107</sup> Ritrar dall'uom dovrai vita e costume.

Orazio. *Art. Poet.*

Ma che resta a riflettere dopo tutto ciò al cauto studioso comico? Si curi incessantemente della squisita scelta nella sua imitazione, e d'ogni possibile abbellimento necessario alla sua pratica bell'arte; mentrè imitazione non è copia perfetta sul teatro, bensì (come dice Aristotile) approssimazione imitativa del vero, per quanto ne comporta il delicato, decente, teatral gusto.

*Dignitosa recitazione eguale in tutti.*

§ 3. Premettere dobbiamo che qualunque sia nell'alta tragedia il carattere da rappresentare, niuno si dipartirà da quella, che si chiama dignità eroica, giacché anco i più volgari e vili scellerati deggiono raffigurare quali eroi nella sublime tragedia. Ciò si vuol distinto dal gioviale-famigliare, [p. 190] e familiare-tragico (l'urbano-patetico) atteso il poetico stile e la poetica convenzione, con cui trascendono costoro all'ampollosità, fuori dell'ordinaria natura.

Sarà per altro verisimile ogni loro attitudine, abbenché innalzata al di sopra del comune; e tutto, per tale rapporto, dovrà in essi apparire possibile, quantunque né usitato al presente, né tampoco tra le decantate più eroiche e prische età. A riconoscere quindi tali eroici atteggiamenti diversi dai comico-ridenti, e dagli urbano-patetici, secondo la già preallegata distinzione al § 1 dell'art. XVI, ci serviremo del confronto de' medesimi rimpetto a que' che da tragico-eroici caratteri faremo emergere all'uopo, e paratamente ravvisare. Quant'altro poi debba o possa concorrere a rendere dignitosa l'eroica recitazione lo vedremo via ragionando, e marcheremo perfino ciò che di più materiale vi contribuisca, siccome il vestiario, cui immediatamente rivolgiamo le nostre considerazioni.

*Del vestire eroico.*

§ 4. Dietro tale denominazione, per lo più, s'intende quel personale abbigliamento comunque, che allontanandosi dagli odierni costumi, s'addice appunto ai più antichi; dalle quali epoche non meno gli argomenti delle sublimi tragedie consuetamente, ed anche quasi ad esempio sono tratti. È verissimo che usando soggetti orientali e di remote parti, poca si è la diversità, che passa dai moderni agli antichi loro usi di vestito; essendo cotesti tutta volta stravaganti per noi, non ci lasciano infatti alcuna impressione sfavorevole del recente, e sogliamo perciò attribuir loro non simile elevatezza d'idee, con cui veneriamo le anticaglie Egizie, Assirie, Greche, Puniche, Romane; nonché le [p. 191] settentrionali, Spagnuole, Italiane, Britanne, Scozzesi, Galliche del medio evo. E a dir vero siamo talmente avvezzi a vedere certo muovere, udire, certo recitare, ligj alle dette fogge d'abbigliamento, che non sapremmo ben decidere se considerar s'abbiano come analoghi alle medesime, o che piuttosto noi, in ragione d'abitudine, le riputiamo loro necessariamente inerenti. Rimossa però tale questione (soverchia al nostro caso pratico) vedremo quindi innanzi quanto una ferrea alta celata, una veste ristretta, o discinta, un brando piuttosto macchinoso e lungo, che leggiero e corto, delle piume tremolanti fralle trecce d'un attrice, o sul cappello di un attore, lunga barba, corpo fint'ignudo, o rivestito di lucente corazza, un'asta impugnata, imbracciato uno scudo; vedremo, dico, quanto influiscano, concorrano e contribuiscano in questa ed in quella guisa a muoversi, situarsi, gesticolare, esprimere variamente dal familiare comico le stesse sensazioni, in situazioni consimili ed a pari punto<sup>108</sup>.

Egli è parimente certissimo, che il colto spettatore in rimirando, a modo d'esempio, una rappresentazione araba, né comparendogli quella precisione di costume nel vestiario, di cui egli è eruditamente conscio, non troverà tutta [p. 192] la debita illusione, di cui abbisogna in tal uopo per idearsi fermamente sott'occhio un Arabo; ed in conseguenza il proprio diletto verrà ad ogni punto

---

<sup>108</sup> Il bellissimo atteggiamento di Medea, che Engel ci raffigura (Let. XVI, fig. 27) esclamando: «Ah s'egli avesse già figli di Creusa!» riceve una grande dignità ed energia ad un tempo dalla agitata lunga chioma, di lei e dal ricco ondeggiante ammanto. Medea stessa in succinta gonna, col crine ammicchiato e fermo intorno al capo, darebbe men di decoro, ma più d'enfasi ai medesimi accenti, afferrandosi il crine furiosamente sulla fronte colla destra mano, e forte premendosi colla sinistra il cuore, come mortalmente trafitto da sì orrido sospetto

alterato dalla mancanza della illusione medesima, per quanto la declamazione ed il rimanente rappresentato venga appunto eseguito. Ciò che insomma al § 8 del precedente articolo abbiamo rimarcato sull'influenza eloquente del vestito ben conforme alla caratteristica del giocoso o serio personaggio comico, intendasi qui pure strettamente dell'eroico-tragico.

Nondimeno ci vediamo tuttodi costretti d'alterare in qualche parte l'antiche costumanze de' vestiti, dandosi spesso il caso, che certi piccoli accessorj de' medesimi guastar ponno il serio tanto in essi ricercato, perché fortuitamente ricordano o collimano con qualche cosa, che a' nostri giorni ha del buffonesco. Ma le modificazioni per simile prudenza si avvertirà di non portarle ad uno zelo difformante l'analoga usanza, e di non torre un così essenziale oggetto alla verità della rappresentativa drammatica.

*Carattere imponente, gravissimo, regale.*

§ 5. La serietà, gravità ed il sussiego (un solo significato per noi), di cui al § 4, dell'art. XVII, ragionossi pel comico gesticchiare, può considerarsi qual primo elemento del gesticchiare tragico, che ora ci prefiggiam di trattare.

L'imporre sublimemente non è che sussiego, serietà, gravità famigliare al corredo d'apparenze concorrenti nell'aspetto del personaggio elevato a sommo grado. Dietro la persistente idea, che il personaggio è eroico, l'idea stessa abbandona ogni reminiscenza della famigliare attitudine in serietà, gravità, e sussiego, e ravvisa, venera l'attitudine medesima come in uomo al di sopra della comunemente conosciuta specie. Tutto quest'alto contegno adunque ri [p. 193] sulsa più dalla situazione e dall'aspetto, che dalla realtà del carattere. Un padre, per esempio, che non sia né re, né antico eroe, può seriamente, gravemente, in grande sussiego atteggiare, e dar quindi una grande soggezione; pure non sembrerà mai tanto venerabile, tremendo, quanto raffigurandoselo collo stesso carattere diademat, o de' favolosi sovrumani tempi, o de' tempi istorici, e portati tra la menzogna e la verità al più alto grado del meraviglioso<sup>109</sup>.

Quando l'attore si mette in capo un fasto immaginario, sentirà tale dignità al di sopra di se stesso, e l'aspetto comporrà non truce, ma con serenità seriosa; alquanto più ritto di colui, che umilmente gli favella, userà d'alcun raro e lento passo, ma giammai scalpitante; poggiata la sinistra mano sul brando (specialmente allora che il costume della rappresentazione l'addimandi lungo e grave), coll'altra eseguirà un parco e non vibrato gesto in parlando con quella espressione, che vedrà più propria alla dizione, e che debba chiamarsi veramente espressione pratica, come l'abbiamo al § 1 dell'art. XIV definita.

In magistral seggio, su di eccelso trono tutta rifulgerà la maestà d'un magistrato o d'un monarca da quella dignità di sguardo, che non apparirà altiera, superba; da un tuonar di voce, che risonerà robusta e giammai spaventevole; da quasi verun gesto delle braccia, o da pochissimi, tardi, e non mai elevati al di sopra del capo. Questo alzare e protendere delle braccia al di sopra della testa, è di tutto [p. 194] riserbo pegli atti più furiosi e slanciati. Se l'attore in energica recitazione verrà da enfasi trasportato, avverta di non oltrepassare la forza in modo tale da farsi più collerico che dignitoso, più terribile che imponente<sup>110</sup>.

*Terribile, atroce.*

§ 6. Impone benissimo il potente, terribile ed atroce; e tai gradi, come agevolmente comprendesi, sono di gran lunga maggiori dei suddescritti. I primi sono rispettabili e geniali, gli altri terribili ed

---

<sup>109</sup> Cosimo (*D. Garzia*, d'Alfieri) sul fine della scena I, atto I, spiega coi figli un imponente, ma paterna autorità. Questa s'accresce con qualche placida minaccia nell'altra prima scena dell'atto II, contro del misero Garzia in alto regal trono. Finalmente in tutta la I scena dell'atto IV, inveisce contro del medesimo, terribile e quasi furente Caligola.

<sup>110</sup> Ne' *Baccanali*, di Giovanni Pindemonte, il console Postumio presta un adeguato esempio dell'alto contegno, che qui indichiamo, in quasi tutta la parte. Minio e Sempronio ne tremano, senza ch'egli sia terribile, e tale solamente diviene ed appare al termine della tragedia.

invisi. Se però quelli vengono rappresentati collo stile e mimico e declamatorio, che conviene a grande soggetto, ma venerato; questi appariranno (quantunque eroi) spaventevoli e detestabili a un tempo, quali esser devono l'inesorabile despotato tiranno della patria, il padre crudele, il feroce persecutore, l'odiato a morte, e tutti gli iniqui caratteri eroicamente ostentati in sulla scena<sup>111</sup>.

Non grandi furie, ma qualche fiero impeto può addirsi a tai caratteri. Credo per altro dover rimarcare, che nel terribile ed atroce tragico, qualora da lui si pronuncino [p. 195] concetti, per cui abbrividisca l'umanità, ne tremi natura, la quasi immobile persona più si fa analoga al suo dire che non il minimo gesteggiare. Di tale immobilità ne abbiám già fatto cenno al § 5 del suddetto articolo, e qui la riputiamo come acconcia. Il sostare in ardita attitudine, favellando a gravi note e con voce alternamente or cupa, ora squillante: il ciglio che s'aggrotta, e l'occhio che tratto tratto balena, minaccevole e truce (in particolarità sotto d'alzata e lucida visiera), o volgesi altrove sdegnoso nel proseguimento stesso del favellare con altri; sospeso quell'accento, che pria sembrava precipitoso, poi tantosto prorotto in suono di rabbia e d'amaro sarcasmo; qualche rapido tremito del corpo (sensazione di rabbia), indi più soffermato d'innanzi: ecco in succinto la più sicura guisa di rappresentare con ispavento siffatti odievollissimi scellerati, senza bisogno d'agitamento e di troppa prodigalità di gesto<sup>112</sup>.

#### *Minaccevole.*

§ 7. Con ambedue le maniere nei §§ 3 e 4 indicate, si minaccia: e delle diversità, che passano tra le medesime, l'una è quella d'imporre dolcemente minacciando [p. 196] e senza atterrire, l'altra di orrendamente spaventare. Non servono perciò ulteriori insegnamenti su questo proposito, e basta che ivi lo studioso si trasferisca, onde minutamente e con sicurezza diriga il disimpegno della parte in ciascuno dei due casi. Per lo sguardo, che accompagnar deve tali due sorta di minacciare, si attenga al § 13 dell'art. XI, usando diligentemente degli analoghi modi da noi citati.

#### *L'inorridito, ed invaso da furie.*

§ 8. Qui c'intendiamo delle poetiche furie di qualunque specie, che da eccedente, deplorabile, od odiosa passione sieno conseguenti, o ne sieno motrici. Di quelle orribili furie insomma, di cui al § 4, art. XVII, abbiamo tanto parlato. Colà si ricorra per farne speciali applicazioni a casi particolari, sempre riflettendo a quella tale generale diversità di contegno, che nelle situazioni o patetico-urbane, od eroico-tragiche si ha indispensabilmente ad osservare<sup>113</sup>.

Solamente ricordiamo i tratti di calma, che conseguono, o s'alternano in siffatte occasioni. L'attore non dev'essere in perfetta immobilità, quale lo figurammo come stupido al § 5 dell'art. XVII. Nella immobilità del personale qualche palpito, qualche girata d'occhio ed un tenue tremito dinoteranno in esso la natura, la convulsio [p. 197] ne, che gli rimane in mezzo a fiero abbattimento, e dietro la fisica e morale sofferta agitazione. Per questa calma (ossia languore) la preceduta tempesta fa maggiormente impressione, e se ne conserva luttuosa l'idea nello spettatore. Sembra infine

---

<sup>111</sup> Nerone nel *Britannico*, di Racine, nell'*Agrippina*, di Giovanni Pindemonte, nell'*Ottavia*, d'Alfieri, ed in tutti que' poeti, che l'esposero drammaticamente, occupa con gloria il primo posto nel novero di quanti mostri in umane spoglie apparirono in tragica dignità a far pompa teatrale de' più alti misfatti. Il terrore che può destare simile personaggio è indescrivibile, riportandosi anco solamente alle sue mimiche attitudini.

<sup>112</sup> Un'occhiata all'Egisto nell'*Oreste*, all'Appio nella *Virginia* d'Alfieri, e smentiscasi poi, se così piace, che la maggior parte del raffigurarli non si debba conformare al qui dettato.

Quel tremito, che noi indichiamo qual sensazione di rabbia, Des Cartes (*Delle passioni dell'anima*, art. CXVIII) lo pone assai genericamente conseguenza di collera, mai ragionando né de' gradi, né degli eccessi della medesima. Crediamo però che ognuno sia praticamente convinto, che soltanto in eccedente escandescenza succeda il convulsivo tremare.

<sup>113</sup> Se qualche bel esempio vuolsi aggiungere ai già preallegati in simile argomento, non ne riconosciamo altro più adattato di quello delle terribili gelosie di Orosmane nella *Zaira*, di Voltaire: abbenché vogliamo convenire con Lessing, che Orosmane sia un debole ritratto d'Otello. Ma riterremo forse perciò, che quello sia più tragicamente dignitoso di questo?

abbisognare all'attore un certo sangue freddo, anche nell'eccesso delle sue furie, onde essere pronto ad avvicinare il forte e debole colorito, l'incendere o temperare il procelloso conflitto delle tanto opposte di lui passioni in simile laboriosissimo travaglio.

*Desolato, perseguitato, vittima.*

§ 9. Tali epiteti appresentano lo stato più compassionevole dell'umanità. Fra tutte le attitudini e contraffazioni, avremo in esse per la più significativa ed eloquente la fisionomia alterata, od in pallore, o in pianto, e pateticamente immota. Ed eccoci al vivo dolore, il quale sta dipinto ora nelle lagrime, ed ora nel palpitare, nella paura, nel tremito, nel rancore, il tutto portato al massimo grado. Nel § 9, art. XIV, e nel § 14, art. XVI, profusamente abbiamo di che fornirci al miglior uopo per cotesta forte sensazione<sup>114</sup>. Ivi non giungiamo però ai precisi modi della intensissima passione, né vi comprendiamo cosa sia il duolo giunto all'instupidimento. Quest'ultimo è un trambasciamento, che non si reprime, né soffoca volontariamente, o ad arte, che nella sua veemenza s'appalesa approfondato nell'anima senza possa di sfogo. La mestizia, la malinconia fatte gigante [p. 198] sche; l'ostinato accoramento per qualche gravissima perdita, una enorme ingiustizia, una persecuzione terribile, e contro cui non valga difesa, il fiero rimorso, l'inconsolabile pentimento, la squallidissima indigenza, la forsennata disperazione, e tanti altri orrendi casi ingenerano questo funesto instupidimento.

Trattando dell'immobile personale al § 5 dell'articolo XVII, ci riserbammo a favellare dell'immobilità per eccesso di dolore sino a questo punto, in cui si considera come specialissimo, ed il più espressivo atteggiare di chi sta perfino esposto all'estremo abbattimento d'affanno e di micidiale angoscia, senza che neppure il solo respiro serva al ricreamento più lieve ed istantaneo. L'immobilità non meno dello sguardo, siccome al § 2 dell'art. XI, è naturale e sì tragica situazione, che qualunque sia l'attitudine dell'attore, in piedi, ginocchione, seduto, e perfino prosteso al suolo, egli attenderà a non aggirare il ciglio, ed a starsi coll'occhio alquanto più aperto del consueto, ma non terribilmente spalancato; a non darsi ad alcun sensibile movimento del corpo, a recitare cupo, languido, con voce flebile e fioca (§ 2, art. VII). Le lagrime vi sono del tutto escluse, giacché sarebbero indizio di quello sfogo, che non può ottenere lo stupido dolore, né il frequente sospiro tampoco ammessovi per la stessa ragione<sup>115</sup>. Alcun leggiere gemito (quale, a un di presso, si è il (!) sospiro declamatorio, e veduto al § 2 dell'art. XV), vi converrà siccome violento effetto di cruda sensazione, e peranco qualcuno di que' segnali, che di passo, vibrata [p. 199] mente e senza artificio si delineano sul volto del misero in tanta lotta, e che non sono descrivibili, né varrebbe punto il poterli indicare; imperciocché se non vengono fortuitamente prodotti dalla stessa attitudine, l'attore, comunque egregio, mai perverrà a contraffarli con apposito studio illusoriamente, ed a naturalmente imitarli nella loro rapida momentanea forza.

*Traditore, impostore.*

§ 10. Sono due caratteri sempre affidati al tiranno della comica compagnia, e ciò sta perfettamente in regola. Avverta però lo studioso giovane di non confondere le apparenze, il contegno del tragico impostore, traditore, col mimico sovraddescritto al § 5 del precedente articolo. E siccome il perfido carattere di lui nell'alta tragedia maggiormente emerger deve dalle sue massime, che dalla mimica, perciò si terrà alquanto parco nelle fisionomiche contraffazioni e negli atteggiamenti del corpo,

---

<sup>114</sup> Lavater ci offre una figura di sciagurato tra catene, che singolarmente caratterizza l'anima in preda a veemente dolore, ma energica e nobile a un tempo stesso; quale appunto converrebbe rappresentarla in isciagurato eroe (*Saggio intorno alla fisiognomonia*, parte III, framm. IV).

<sup>115</sup> Lo pianto stesso li piagner non lascia,  
E il duol, che truova 'n su gli occhi rintoppo,  
Si volve in entro a far crescere l'ambascia.

Dante. *Inferno*, canto XXXIII.

sostando ognora assai grave. Per gravità vie maggiormente caratteristica gli servirà molto d'aver a quando a quando l'un braccio ed il corrispondente fianco del corpo strettamente avvolti nel comodo e lungo ammanto, quando egli di conveniente costume lo vesta. La tenebrosa cera, ch'egli accompagnerà a tale atteggiamento, lo descriverà molto palesemente in tutta l'attribuitagli odiosa apparenza. Il più caratterizzante poi e permanente indizio dell'indole sua sarà l'irrequieto sguardo di diffidenza e d'oltraggiosa occulta curiosità, che indivisibilmente l'accompagnano (§ 7, art. XI)<sup>116</sup>.

[p. 200]

Nel declamare, quell'imbarazzo, che naturalmente scorgere ci è dato tra l'opposizione di quanto in realtà si pensa, e di ciò che altrimenti si opera, consisterà in certo dire a rilento, e non in que' tratti di giocoso imbroglio, che pericolano la dignità dello stile quivi addimandato a tutto rigore<sup>117</sup>. Ed essendo principale scopo di tale personaggio il cattivarsi implacabilmente l'odio dello spettatore, caverà partito altresì dalla robusta sua voce (art. VII, § 7), che in ogni tirannica parte è di tanto prestigio.

### *Confidente, amico, compassionevole.*

§ 11. Balzando dall'odioso all'amabile carattere, arrestiamoci sul primo grado, ch'è quello della confidenza, della compassione, e dell'amicizia. Nel tragico recitare non avvi a notarsi sotto questi aspetti alcun punto di rilevanza. Pure s'incontrano luoghi in cui l'amichevole energia, la viva compassione e la tenera confidenza per uno sciagurato oggetto, colle quali si vuol suggerire, persuadere ed interessarsi d'altrui, hanno a contribuire all'appassionato ed enfatico declamatore<sup>118</sup>.

[p. 201]

I §§ 3 e 4 dell'art. XIV ci serviranno a sufficienza per accompagnare a siffatti caratteri la conforme declamatoria espressione, ed in quanto alla mimica loro si ritenga fermamente l'idea del dignitoso tragico contegno, né diamoci ad altra superflua indagine.

### *Amante.*

§ 12. Dacché nel § 2 dell'artic. XIX osservammo in che consistano le precipue qualità personali dell'amoroso di scena, non abbisogna qui di ripeterle. Ora aggiungere però dobbiamo un particolare rimarco sul personaggio dell'amante. Può egli essere amante senz'essere giovane, specialmente allorquando egli sia sposo, e ciò accade tanto nella commedia, quanto nella tragedia. Nella commedia noi vogliamo già notare fra li ridicoli amanti; ché ridicolo sarà un vecchio, quasi sempre, qualora farà l'amorino; bensì c'intendiamo di quell'affettuoso marito, od antico amante, scevro di que' tratti, di quelle dimostrazioni, che addire si possono alla giovanile e non alla provetta età. Lasciando a parte l'attempato borghese amante, il quale rarissime volte, o non mai, entra seriamente nelle commedie, occupiamoci dell'eroico, mentreché nell'alta tragedia non ne sono

---

<sup>116</sup> Ah! che ben fia, ch'amico empio sfaville  
Col pronto moto, col vagante sguardo  
Dall'instabile cor, dal cor bugiardo  
Gli amarissimi oltraggi a mille a mille.

Cornel Ghirardelli-*Cefalogo*.

<sup>117</sup> Jago, nell'*Otello* di Shakespeare, e Gomez nel *Filippo* d'Alfieri, sono due archetipi, ne' quali la sublimità dell'ipocrisia e del tradimento si trova teatralmente raffinata al sommo apice. Ad ogni accento di cotesti scellerati si può rimarcare nel riso loro e nel loro personale contegno una sempre diversa sensazione, corrispondente alla bugiarda lor anima, non degenerando in alcuna ricercata e forzata odievole attitudine fuori delle sovraccennate.

<sup>118</sup> Perez, nell'anzidetto *Filippo*, inebriar puote qualunque anima ben fatta, e suscettiva della più deliziosa ed in uno sublime amistà. Il suo contenersi nell'infame consiglio contro la vita dell'amico può essere di raro esempio al migliore de' cortigiani, e dare occasione di bella rinomanza ad un comico col solo ben rappresentare questa scena. Se allo spiegato odio contro i nemici di Carlo, all'ingenuo esporre de' suoi candidi sensi, al nobile ardire verso del re accoppiato vada un personale di simpatica fisonomia, d'insinuante voce, di sciolto gesteggiare, non v'è che maggiormente desiderar si possa, onde ottenere quella genialità e quel vivo interessamento, che da simili personaggi si ricercano tanto, e tanto di rado si trovano.

avari i poeti, valendosi eglino [p. 202] della fervida amorosa passione, per fatale tormento e contrapposto alle sublimi virtù d'un cuore, al disopra d'ogni altra mortale debolezza.

Nello stesso sopraccitato luogo notammo la distinzione d'esprimere, contraffare, atteggiare, che passa tra il familiare ed eroico amante. Inerentemente a ciò l'entusiasmo dell'amante provetto sarà temperato in confronto del giovane<sup>119</sup>. In questo è naturale quel focoso impeto, che viene sostituito nell'altro da acerbissimo rancore, ma non spinto di continuo all'infrenabile impazienza, ai furiosi slanci<sup>120</sup>.

In lui non folgoreggerà lo sguardo, l'amoroso sdegno con frequenza, però egli si farà vedere incessantemente [p. 203] patetico. La riflessione, la prudenza, il decoro, che nella sperimentata età agevolmente s'appresentano alla mente dell'uomo, gli servono altresì di freno negli istanti ne' quali è trasportato dalla intensità delle passioni.

Tale studio per parte dell'attore non è già di lieve momento. Il rappresentare le impetuose passioni collo sfogo d'un atteggiar libero e vigoroso è più facile che con dovuto inceppamento, collo studiato ritengo in volendo mentire sulle medesime. Quel dire moderato, allorché s'ha da esprimere contemporaneamente l'eccesso dell'affanno; il temperare fintamente la smania, che si deve far comprendere allo spettatore di sentirla in superior grado; mostrare il freno d'amaro pianto, che ribocca sul ciglio; rinvigorir la voce oppressa dal duolo; simulare un'imponente dignità, quando menomata da soverchiante debolezza di spirito; tutto ciò addimanda la sopraffina arte dell'attore. È bensì vero che, come abbiamo detto altre volte, tali attitudini nel caso nostro sono associate alla dizione, e pigliano dalla medesima il miglior loro significato: non di meno debbono talvolta signoreggiare nella rappresentazione anco da sole, e quando s'accoppiano alla declamazione incontrano la difficoltà della doppia attitudine in gravissimo contegno, come al § 4 dell'art. XVIII l'abbiamo indicata rapporto al comico familiare stile.

Nella donna amante, ed amante sublimemente tragica, possono spiegarsi gli affetti con maggiore trasporto dell'uomo, sia ella giovinetta, od attempata. Premesso generalmente che l'amante eroina non comparisca troppo leziosa, quale lice talvolta soffrire una innamorata borghese, in cui non solamente si condonano, anzi s'aggradiscono gli amorosi trasporti con fuoco e vigore. Corredalo della tragica dignità e della dovizia dei concetti, l'amore della donna tanto più interessa, quanto vie maggiormente [p. 204] comparisce energico e nobilmente agitato. Le sue lagrime accrescono la tenerezza e non l'avviliscono, siccome nell'uomo, sebbene, trattandosi di sublime tragedia, abbiamo mai sempre da inculcare il riserbo delle medesime anco nella donna. Certo genere d'amorosa angoscia, che ridicolmente ammolirebbe il virile contrasto nella veemenza della passione, impietosisce invece lo spettatore, che l'ascolta e rimira nella delicata sensibile eroina<sup>121</sup>. L'animata attrice adunque esalti la propria immaginazione dietro i sentimenti dell'autore; procuri illudere se stessa col più fatale fantasma dell'amore; consideri il proprio cuore nel cimento di vietato, combattuto, quanto tormentevole ed invincibile affetto; sovvengasi qual decoro addicasi in mezzo a cruciosissimo affascinamento di donna, che tutta apparir deve amorosa vittima, e nell'istante medesimo dignitosa per virtù e forza contro se stessa. In questo luogo incontriamo uno de' parziali

---

<sup>119</sup> Non è una grande amorosa passione quella di *Radanosto*, di Crebillon, per la sua Zenobia? Non sono già dessi due amanti leziosi, né freschi sposini, pure è loro disadatta tanta energia d'amorosi affetti?

Agamennone, d'Alfieri, fa mai scordare la massima sua dignità, i non pochi suoi anni, sì caldamente parlando della infida sua donna? Se adunque questi due grandi autori sanno raffigurare degli spasimanti eroi con tanta elevatezza amorosa, ed anco di non leggiera età, perché similmente non rappresenterannosi da espertissimi artisti?

<sup>120</sup> I due amanti di Romilda nella *Rosmunda*, d'Alfieri, che gareggiano in trasporti d'amore, non ledono certamente i diritti della tragica sublimità coi risolti non meno che appassionati giovanili sentimenti, eppure sono veri innamorati. Tutti coloro che dichiarano Alfieri incapace di far sentire e gustar amore sulla tragica scena, esigono forse che nel medesimo spirar debbano i vezzi di Tirsi e Clori, in luogo di quella terribile passione, che mai soddisfatta, mai tranquilla, bensì funesta sempre ne' suoi affanni, e persino nelle dolcezze, produr deve interminabili pene sinché termina ella stessa per via d'orrende catastrofi ne' più orrendi scogli?

<sup>121</sup> Accorderemo ai critici che Berenice, di Racine, tenda alquanto alla maitresse parigina. Non ci si potrà per altro negare, che nei più fervorosi tratti del suo esprimersi è d'una tenerezza la più soave che possa idearsi in sul teatro da animatissima e bella principessa, e come meritamente dice A. W. Schlegel, senza aver punto perduto del suo nobile decoro, noi la vediamo sempre regina e sempre pura.

casi, in cui vivacissima ed assai mossa può andare la sua gesticolazione, comune eccezione della regola generale, in cui stabilimmo, al § 8 dell'art. X, doverne ella essere per lo più parca. Non acondiscendiamo invece, che per le raccomandate ragioni d'alto decoro il suo enfatico ed ampolloso gesteggiare degeneri in iscompostezza, in troppa abbondanza, né confondasi coi movimenti e colle attitudini maschili; diversità nell'art. stesso al § 4 segnatamente prenotata. Ed è [p. 205] appunto il perché, avendo noi considerata in varj luoghi delle presenti istruzioni la donna più gentile naturalmente dell'uomo ne' suoi atteggiamenti, di buon senso non le viene proibito in fortissima passione lo spesso e vibratissimo gesto tragicamente rappresentando, il quale del tutto sconverrebbe alla pur naturalmente frenata virile energia negli istanti di consimile passione.

Oltre di ciò l'azione più vivace della donna resta temperata dalla qualità stessa del suo vestiario, e dal medesimo anche resa più graziosa. Talvolta un leggiadro e vago peplo, che dal capo le parta, cadendole sino alle piante, le procura una maestosa presenza. Il suo ignudo braccio, perché rotondo e delicato, non ferisce coll'ampolloso muoversi l'altrui sguardo; alletta invece, perché straordinario e superiore comparisce in lei il forte e rapido gesto. Lunghe e sparse chiome per le delicate spalle, gioielli che sulla fronte e dal seno le brillano, sfarzose e variopinte piume, che dal capo le ondeggiano, e tanti altri fastosi abbellimenti; ora l'uno, ora l'altro, quanto non influiscono alla grazia dell'impeto stesso, e persino delle agitate sue smanie?

*Clemente.*

§ 13. Tutta la dignità della dolcezza e delle personali amabilità si richiede in questo carattere. I confini, che indicare gli possiamo perché la dolcezza non passi in mellifluidità e l'amabilità in leziosaggine, circoscrivonsi alle seguenti poche riflessioni:

1°. Che l'entusiasmo non domini nelle attitudini.

2°. Che la tenera inflessione della voce non sia affettatamente melodica.

3°. Che lo sguardo sia amoroso quanto si voglia.

[p. 206]

4°. Che i sospiri sieno emessi con grande riserbo, onde non mostrare più imbecillità che commozione.

5°. Che il componimento della persona, comunque confidenziale, si astenga da atteggiamenti troppo umili per non comparire sommessò, piuttostoché affabile<sup>122</sup>.

6°. Che avvenendosi ad alcun tratto, ove il pianto sia necessario, non abbia mai a prorompervi, se non in ciò che precisamente, immediatamente v'è forzato il pianto stesso.

7°. Che in que' punti, ne' quali bene si confà il sorriso di contentezza, v'apparisca misto alla non mai abbandonata eroica gravità.

Ben ponderato tutto ciò, il personaggio rappresentante la clemenza, calcherà orme sicure per rendere deliziato il suo spettatore, e senza tema di non attrarsene il tenero sguardo, l'affettuosa contemplazione.

[p. 207]

*Tragico declamare in generale.*

§ 14. Richiamando complessivamente alla memoria gli art. XIII, XIV, XV, XVI, XVII e XVIII, nonché tutto quanto nel presente articolo menzionammo intorno ai tragici caratteri, formiamoci

---

<sup>122</sup> Tito, in Metastasio, alla scena VI, dell'alto III, può dare un abbraccio all'ingrato Sesto: ma con quanta grazia, con quale decoro! Si dica pur egli l'amico, il padre, è per altro il sovrano altamente offeso, che parla in soavi note di perdono. Se questo gran principe dà a divedere al vassallo traditore con attitudini d'eccedente cordialità, che lo blandisce più per tema, di quello che lo accarezzi per magnanimità d'animo; il traviato Sesto dovrà esserne commosso, provando un tormentevole rimorso, oppure s'inanimerà a nuovamente tentare il proditorio colpo? Chi si opporrebbe vedendo che Metastasio non mette sulle labbra del buon Cesare sentimenti né di bassezza, né di viltà? Osserveremo però all'attore, che in rappresentando simile carattere facilmente si oltrepassano i confini della debita espressione, raffigurando più la debolezza che la bontà del cuore.

infine una generale e ristretta idea della sublime declamazione d'ogni motivato e pretermesso tragico personaggio.

Una sonora bellezza nella recitazione illuda mai sempre la fantasia dello spettatore, trasportata a trovarsi in mezzo ad uomini superiori alla propria situazione in quanto alla melodiosa ed armonica favella. Ogni sorta d'espressione (lungi da quanto già condannammo come affettato) sia sostenuta ed animata in tutti i personaggi, quale provenisse ognora da esaltate menti e di elevatissima tempra. Negli stessi molti affetti la delicatezza v'apparisca meno imbellè, e nel tempo stesso superiore e senza veruna ostentazione, quale vien provata in natura.

Tutto l'effetto adunque si ritrae dalle naturali disposizioni, dall'interesse, e dalla viva sensazione che provar debbe l'attore per tutto ciò che rappresenta e declama. È bastantemente rancido il proverbio che chi più sente più esprime. Un giovane apprendente fornito di que' fisici e morali numeri, che ammettemmo sino da principio, dotato di grande sensibilità e di giusto criterio, troverà come facili nascano in lui e da lui scaturiscano i mille opportuni ed efficaci mezzi per essere specialmente un buon tragico recitante. I nostri precetti non sono che un fugace ricordo, una chiara ma non sufficiente guida al perfetto disimpegno dell'arte. Tutto dev'essere natura (altre volte il dicemmo), e senza di lei nulla si potrà ottenere dall'arte. Allorché diciamo questa dev'essere arte squisita, matura [p. 208] perizia, acuto intendimento, non vogliamo dire che felice e ben diretto sviluppo delle naturali facoltà. La formata abitudine poi coll'assiduo pratico esercizio delle medesime, è quella da cui impensatamente, senza ostacoli e con indicibile franchezza vedesi l'attore mirabilmente guidato. Fissiamo irremovibile il nostro sguardo, attentissime le nostre considerazioni in tale principio, e vi rinverremo ognora di che animarci, e con che farci meritamente chiamare buoni artisti<sup>123</sup>.

[p. 209]

## ARTICOLO XXII. DE' CARATTERI PATETICI.

### *Tragico-famigliari, non alto-tragici.*

§ 1. I drammi (che così denominatisi onde distinguerli dalla vera commedia e dalla sublime tragedia, essendo tutta, od in maggior parte, più tragica l'azione dei medesimi) ridondano di caratteri ognora serj, sentimentali e flebili. Questi caratteri li diremo sempre urbano-patetici per non confonderli coll'epiteto di tragici, siccome già li distinguemmo al § 1 del precedente articolo. In conseguenza resta per la natura e verisimiglianza loro parimente stabilito che nel rappresentarli daranno costantemente a divedere che sono personaggi come noi, e da noi giammai dissimili. Sono originati dalle nostre urbane società, dalle medesime e da' nostri giorni traggono la loro educazione, le loro abitudini; e le passioni loro avranno a caratterizzarsi secondo le idee, le consuetudini, i costumi, che comunemente abbiamo tra noi, ed in noi stessi. Rimoviam quindi dal loro urbano-

---

<sup>123</sup> Pienamente si convenga con Lariv (*Corso di declam.*, T. 1, cap. XVII), essere meno difficile il declamar comico, che il tragico; mentre più spontaneamente riesce l'essere piacevole e famigliare, che patetico ed energico. Nel comico vi ha una naturale abitudine alla specie di recitazione propria, e de' proprj costumi; nel tragico bisogna innalzarsi sopra di sé, e tendere perciò in gran parte ad una natura quasi estranea all'innata indole di se medesimo. Sembrerebbe quindi che noi avessimo dovuto estendere gli erudimenti su questa parte di declamazione teatrale tragica a preferenza della comica famigliare e giocosa, ma abbiamo invece pensato, che quanto più si ragiona di maggiormente astrusa materia, altrettanto le teorie debbano essere in minor numero, sostituendovi invece la pratica insistenza; di modo che siamo d'avviso, aversi a ricorrere nella sublime tragica istruzione rappresentativa al fatto, ad ogni passo, traendosi dal fatto stesso cognizioni assai più proficue che dallo specchio di scritti insegnamenti. Quanto è a noi di comune imitazione sopra noi stessi, intendasi appena indicato: dove a rincontro si deve operare per immaginaria ed ingegnosa convenzione, bisogna procedere all'esperimento dietro pochi ed intelligibilissimi precetti, altrimenti all'atto pratico si resta colla sola sterile ed inutile scienza.

tragico l'indole oltre-naturale dell'alto-tragico (fuori di tutto ciò che per immediati naturali rapporti rende uniformi gli uni agli altri), e ragioniamone come segue.

*De' fisicamente difettosi.*

§ 2. Non possiamo in ispecialità pretermettere simili disgraziati, quantunque ne abbiamo esclusi alcuni al [p. 210] l'art. XI, § 8, ed al § 1 dell'art. XX. In compassionevole situazione alcuni sono tollerati, ed altri disacconci. Eccone gli ammissibili.

Il travagliato da qualche lento morbo consumatore, quando sia in lui conosciuta una commiserevole, ma anco più morale che fisica causa da cui a tale sia stato ridotto.

Il demente per funesti casi, e conforme all'accennato nell'art. XI, § 8, parlando dello sguardo.

Il divenuto cieco per qualche deplorabile passione o disgraziato cimento, non già il cieco-nato, mentre non può egli conoscere la qualità della propria disavventura, e per conseguenza rammaricarsene<sup>124</sup>. Il muto e sordo-muto, od anche semplicemente sordo, ma sempre in commovente e dolorosa situazione<sup>125</sup>.

«Per lo più (e saggiamente) si rappresenta il carattere del muto, uomo o donna, dal sesso gentile, purché il personaggio sia caratterizzato giovinetto. I delineamenti femminili sono più delicati, e perciò maggiormente idonei a ridestare nello spettatore, col languid'occhio e colla tenera pallidezza, la compassione, che tale sciagura attrae irresistibilmente. Ma in personaggio di matura età non ha luogo la sostituzione rappresentativa d'un sesso per l'altro, e fa [p. 211] d'uopo con grande interesse venire alla scelta di quell'attore uomo, che unisca dolcezza d'aspetto, compostissimo gesto e movimenti fisonomici tanto varj e diligenti, che si accordino colla piena significanza degli oggetti e delle cose indicabili da ogni più chiaro parlatore: bisogna ben riflettere che quanto più questi rendesi insinuante nell'animo benefatto dello spettatore, altrettanto non suole ottenere compatimento il solo mediocre, facendosi poi del tutto deridere l'insufficiente. La favella della sola azione è la più interessante; quella che più attrae lo sguardo, la curiosità e l'attenzione dell'immoto spettatore. Basta il mesto ciglio di simile infelice, perché lo sguardo di chi lo rimira compassionevolmente intumidisca accompagnato da un tenero sospiro; ma basta ancora il menomo sconcio suo cenno a tradire sul punto la dovuta illusione, ed improvvisamente cangiare la dolce melanconia dell'astante in dispettoso sorriso, o dare occasione a mille motteggi»<sup>126</sup>.

Ogni qualunque altra fisica infermità non si accorda caratteristicamente in sulla scena, come fu detto, mentre vale più a rendere melanconia, che buon umore; né in istato patetico, perché nelle più meste situazioni può di tratto in tratto destare qualche importuno riso a danno dell'oggetto rappresentato.

Ma le nostre cure qui soprattutto vertono ad indagare come vadano eseguite siffatte parti; imperciocché i fisici difetti danno occasione al carattere patetico-morale, e perciò su d'esso, e non sul materiale difetto si combinano le idee e le sensazioni, mediante le quali hanno a rappresentarsi. Terremo adunque dietro a ciò che ne suggerisce la passione analoga agli stessi difetti, tanto riguardo alla declamazione, che per gli atteggiamenti. Solo dobbia [p. 212] mo rimarcare intorno alla cecità, che per quanto sia energica la passione annessavi, i gesti ne saranno sempre parchi e moderati, osservandosi tuttodi naturale al cieco l'abitudine d'adoperarne pochissimi, o perché sia in continuo timore d'offendere alcuno ed anche se stesso, o perché, se cieco-nato, non conosce né i gesti, né gli effetti, né l'impressione che sopra lo sguardo, la mente, il cuore altrui cagionar appunto suole coll'enfatico gesteggiare. Parimente è osservato che in sostituzione del gesto, il quale è tanto

---

<sup>124</sup> Il cieco nella commedia: *Lo Scultore ed il Cieco*, di Federici, è un buono e tranquillo filosofo, il quale non desta alcun riso, ma piuttosto certa commozione mista ad affettuosa stima. Come *La Lettrice*, di Bajard, che ci avvenne di veder ben rappresentata, allorché ci trovammo in Venezia nel 1837-38, dalla signora A... B. ... e dal signor Z. ... non che la Valeria prodotta dalla compagnia francese Doligny a quel teatro Apollo.

<sup>125</sup> Sebbene prevedasi il suo felice avvenire, in qual modo nell'*Abate dell'Epée*, di Bouilly, il giovanetto muto non trattiene ad ogni istante lo spettatore in tenero e quasi lagrimevole trasporto per lui?

<sup>126</sup> Roiti, *Dell'Arte mimica*, disc. II.

efficace nell'animata eloquenza, i ciechi nell'eccesso delle passioni si aiutano con altrettanto alzare di più la voce in favellando, e in volendo fortemente esprimere i loro pensieri, le loro sensazioni.

*Confronto generale della declamazione urbano-patetica e della sublime-tragica.*

§ 3. Da che nel § 1 abbiamo stabilito come convenzionalmente diversificar debbano i caratteri urbano-patetici dai sublime-tragici in molte apparenze, tratteniamoci ora e tutto di seguito nella distinzione del declamare e mimicamente rappresentare sì gli uni che gli altri. E ad agevolare con brevità il nostro confronto contrapponiamo meramente ai già tragici descritti gli urbano-patetici qui descrivibili colla eguale conformità di passioni e situazioni.

Intorno al vestire riputiamo inutile farne esteso cenno, mentre si conosce troppo comunemente cosa voglia dire vestito famigliare per quanto serio lo immaginiamo; ed osservatane la dovuta analogia al rappresentato personaggio, non v'ha di che maggiormente trattare su questo proposito.

Non è tuttavia da passare sotto silenzio in questo luogo [p. 213] certo frequente abuso, specialmente nelle attrici, del comparire a chiome discinte e sparse per gli omeri in molte delle più commoventi situazioni di qualunque drammatica rappresentazione; in simigliante guisa la cosa sembra fatta per rendere il personaggio compassionevole o spaventevole ad arte, e non di sua natura, quale configurarlo deve lo spirito poetico della mimica e della declamazione. Guai ad ogni drammatico-rappresentativo caso se l'attore opera in modo non immediatamente connaturale al punto d'azione, e non conforme alle precise idee dell'autore!

L'abbigliarsi spagnuolo, italiano, o settentrionale del medio-evo, che locammo in eroico soggetto, pur serve ai drammi famigliari, nonché alle giocose commedie, quando gli argomenti delle medesime vengano riferiti a que' tempi, a que' costumi. La differenza del sublime o famigliare consisterà nel più o meno magnifico, né si avrà il minimo imbarazzo per questa sua doppia influenza nella urbana od eroica rappresentazione.

Il contegno di gravità, serietà, sussiego in eroico stile sta modificato nell'urbano-patetico quale al § 1 dell'art. XVII l'indicammo siccome dicevole al comico carattere civile e nobile. La sola maggiore importanza, che appetto di questi potrà incontrare il primo, dipenderà dal senso dello scritto.

Il terribile ed atroce può mostrarsi più veemente ed agitato di quello che nell'eroico lo abbiám visto. Alcun ritegno, alcuna ricercatezza di gesto e di attitudini, che colà si confanno, nel presente supposto sarebbero difetti od affettazioni. Quand'un eroe dà in qualche impeto, facilmente scompone se stesso, ed altera il dignitoso aspetto in cui possibilmente mantener devesi ad ogni istante. A rincontro lo spettatore più gode allorquando mira un suo pari atteggiarsi energico e vivace nel bollore delle passioni, ne' punti d'odio o furore di tale e tal'altra sorta. Bisogna [p. 214] convenire e darsi pace coi già prescritti ed inveterati usi, altra fatal legge cui invano per lo più si contende. Certe spalancate braccia, un battere di piede alquanto strepitoso; celere e slanciato volgersi della persona, il fingere, in eccesso di furia, di strapparsi rapidamente il crine, l'avventarsi contro d'uno a tutto corpo; afferrare spaventevolmente alcuno, siccome al § 1, art. XVIII; percorrere più volte ed assai precipitoso da un angolo all'altro della scena, e simili oltremodo enfatici e presti movimenti ed alti s'addicono piacevolmente al famigliare personaggio, e non all'eroico, quantunque si trovi a pari circostanza ed a pari grado di passione. Essendo frattanto questa la regola comunemente praticata e sanzionata dal pubblico dominante gusto, accadono in vero parecchi luoghi delle più eroiche rappresentazioni, nei quali sembra inevitabile l'uso dei predetti gagliardi atteggiamenti a meno di volerne illanguidita e la situazione e la declamazione stessa. L'unico temperamento adunque si è, l'aver riguardo alla qualità del sesso o del vestiario del personaggio (conformemente al § 2 del precedente articolo), per cui un violento atteggiare, una mossa molto rapida possono incontrare più o meno di scompostezza, d'imbarazzo, di mostruosità rispetto al piuttosto eroicamente che famigliarmente rappresentare.

Il dignitoso famigliar minaccevole non divaria dall'eroico, quando l'uno o l'altro personaggio o famigliarmente od eroicamente viene caratterizzato; poi è suscettivo di qualche piccola alterazione,

secondo il sovraesposto, allorché la minaccia abbia ad essere assai fiera, vale a dire commista al terribile ed all'atroce.

Per l'inorridito ed invaso da furie nel patetico-urbano si rimonti al § 4, art. XVII, donde prolissamente si attingeranno le regole del relativo contegno. Quindi ripor [p. 215] tandoci al § 6 dell'antecedente art. XXI compiamo d'istruirci degli analoghi attributi, trovandovi non meno la distinzione che bisogna aver presente dell'eroico e dei patetico-famigliare.

Talmente supponiamo d'avere favellato con chiarezza nel precedente articolo delle vive e manifeste sensazioni di chi trovasi nella massima desolazione, perseguitato immanemente, e reso persino commiserevole vittima, che solo vediamo consistere la declamatoria e mimica varietà, pel patetico-urbano, in que' tratti, i quali sembrerebbero sconci nel carattere eroico, ed all'opposto convenevoli nel famigliare. Il gemere, per esempio, in un tale pari a noi e de' nostri giorni lo troviamo naturalissimo e di grande effetto, ma in coloro che ci precedettero di migliaia di secoli, e che rappresentansi in sul teatro tragicamente, eroicamente ribaldi, non s'hanno a soffrire i gemebondi lai, e lo smodato sfogo delle loro angosciose pene.

Riguardo poi all'instupidito per dolore siamo d'avviso che non v'abbia alcuna differenza tra l'eroico ed il famigliare personaggio; e speriamo che di ciò ognuno possa persuadersi ben paragonandoli entrambi col § 7 dell'articolo qui sopra. Egli è uno stato in cui s'agguaglia l'umile al grande, il debole al forte, ed alla viltà mortale l'immortalissimo orgoglio<sup>127</sup>.

[p. 216]

Il traditore e l'impostore camminano d'egual passo nell'alta tragedia e nel dramma patetico-urbano. Pel confidenziale, amichevole e compassionevole contegno vedi il § 4, art. XIV.

Di nuovo siamo all'amante. Cosa ne possiamo aggiungere, differenziare oltre a quello che dicemmo nel § 2 dell'art. XIX, ed al § 10 dell'art. XXI? Sceverando da entrambi i luoghi le gioiviali grazie ed i sublimi tratti ivi citati rapporto a questo carattere in situazioni o comiche, od eroiche, ne risulterà l'amoroso famigliare e patetico al sommo grado, e quale lo abbiamo positivamente da immaginare in questo momento. Siccome per altro sconviene il pigliarsi di mano in mimica eroica, e nella comica al contrario lice spessissimo, così ci viene in taglio di riflettere, che nelle tragico-famigliari situazioni un cotal atto si ha da riserbare per gl'istanti di maggiore patetico interesse; laddove in commedia si pratica pur anco nella piena contentezza e raffinata galanteria. A determinare poi partitamente qual gesto abbia meglio questo carattere da adottare ne' suoi multiformi patetici istanti, non vi potremo pervenire che trattenendoci a dei casi particolari e pratici, ne' quali sperimentare i più acconci modi per la più dicevole esecuzione de' medesimi. Diversifica non leggermente il ritrovarsi, ad esempio, lo stesso delirante d'amore colla stessa forza di passione in faccia a più testimonj che ad un solo. Come pure il furente trasporto esige altra somma varietà d'atteggiarsi e di esprimersi verso pochi, o più recitanti. Il reprimersi allorché l'attore sarà sotto lo sguardo d'amico o di avverso soggetto, e l'agitarsi, percorrere la scena in luogo angusto od ampio, pubblico o privato, dovranno avere delle parziali modificazioni a norma del caso. Questo ci fa sovvenire in quale guisa e con quanta importanza il comico debba ponderare [p. 217] in qualunque sua azione il sito entro cui agisce, gli oggetti verso o contro de' quali parla e gesteggia, ed anco se l'eguale punto di scena avvenga a chiara luce od in profondo buio. Ora ci basti rimarcare che tali diversità cadono sott'occhio allo spettatore assai più nelle patetiche situazioni che nelle giucose. L'allegria, che occupa tutto lo spirito dell'uditore, rare volte lascia tranquilla e raccolta la mente per esaminare, e censurare ad un tempo tutte le accidentali incoerenze che si presentano nel vivace e celere andamento della rappresentazione. All'opposto ne' funesti rincontri, ne' lugubri momenti la declamazione e la mimica, che per lo più camminano a gravi passi, tengono altresì indivisibilmente

---

<sup>127</sup> Tutti converranno in uno con Engel (Lett. 23) e con Lariv (*Corso di declamazione*) col sublime parere di Cicerone, che Niobe impietrata sia la più bella allegoria della massima tristezza, conseguente dallo stordimento e dal furente dolore. Des-Cartes conferma che le lagrime non sono mai l'effetto del massimo cordoglio; ma la ragione fisica, per cui egli nega che il riso accompagni la massima gioia, è smentita dal fallo, giacché la gioia, in qualunque grado si spieghi, viene sempre annunciata dalla dolcezza d'un foriero sorriso (*Delle passioni dell'anima*, art. CXXXV e CXXXVIII).

impegnato il cuore dello spettatore alla sua stessa attenzione, sì ch'egli accoppia sempre il sentire ed il considerare ad un tratto quanto ascolta e vede.

### ARTICOLO XXIII. DEL MONOLOGO.

#### *Non favellare cogli spettatori.*

§ 1. È facilissimo che il personaggio, trovandosi isolato e parlante da solo, non rivolga tratto tratto lo sguardo verso gli spettatori, e che talvolta inavvertentemente lo fissi lor sopra. Accade naturalmente che stando alcuni di noi a ragionare fra sé, senza la presenza di chi che sia, si rivolga a qualche cosa di materiale che gli venga sott'oc [p. 218] chio, come dialogizzando colla medesima. Egli è poi altrettanto naturalissimo che lo stesso discorso sarebbe irresistibilmente diretto a chi per ventura, e senza il minimo interessamento, si appresentasse nello stesso punto ed all'improvviso. Quanto non dovrà poi studiarci l'attore onde rassembler tutto assorto in sé, nulla curandosi dello spettatore nel suo soliloquio? Vogliono essi vederlo, e non essere visti: vogliono in somma rimirare ed ascoltare chi parla fra se stesso, e non mai con loro. Quale più debole artista non comprenderà le forti incoerenze conseguenti dal negligerare un tale principio? Essendo la cosa tanto chiara e triviale, non merita che vi ragioniamo sopra più prolissamente; diremo soltanto, che quando in ciò siasi formata una certa abitudine, non riesce in seguito punto malagevole il ben contenersi. Vediamo, a migliore convincimento, quanto dal bene monologizzare si tragga il più lusinghiero successo ne' parziali attributi che gli competono.

#### *Moderatissima gesticolazione.*

§ 2. Persino nelle più forti sensazioni fa un bel vedere l'attore in soliloquio andar sobrio di gesti e di movimenti, quando per altro non sia concitato a prodigarne da qualche forte agitazione, o da visionario spavento, nella foggia che al § 5 dell'artic. XVI lo contrassegnammo. Si dà pure di quando in quando ch'egli debba passeggiare qua e là per la scena, sembrandogli d'udire dai continui separati locali certuno che parli, sopraggiunga, qualche cupo romoreggiare, che lo interessi onde non essere sorpreso. Troppo si comprende in simili casi la necessità e del muoversi, e del vario atteggiare, come il mostrarsi per naturale istinto, in alcun punto di viva gioia, alquanto [p. 219] vispo e ridente. Ma in situazioni, nelle quali il personaggio medita, sfogasi addolorato, va ragionando in qualche maniera tra sé, si mostrerà per lo più concentratissimo col fisico, quale comparisce colla mente. Soffermo in piedi, o seduto; colle braccia avvinghiate al petto; viso ed occhi conficcati al suolo, o quasi estaticamente al cielo rivolti; capo mestamente appoggiato su d'una mano, mentre il gomito del suo braccio n'è sostenuto dall'altra; e se qualche passo può animare la locuzione, avvenga colla maggiore parsimonia, ed assai lento: talvolta un fortemente battere di piedi nella violenza della passione, quale al § 4, art. XVII, con massimo riserbo fu ammesso; e pochissime altre attitudini, che presentano le casuali situazioni, e che si accozzano assieme, o partitamente si praticano a tenore de' varj concetti e delle varie sensazioni prestate dal drammatico senso de' monologhi, saranno le più adatte ad associarsi ai medesimi per la migliore loro esecuzione.

Fia d'uopo eccettuare nella donna quel sopraddetto avvinghiare le braccia al petto, non essendo in lei atteggiamento molto naturale, e perciò affettato e disgustoso. E ne' monologhi specialmente ella gestirà anche assai meno dell'uomo, risultandone un tal perché da quanto al § 8 dell'art. X già premettemmo per generale principio relativamente al femminil gesto.

Quello frattanto che supplir deve alla non frequente e variata attitudine, alla mancanza dell'eloquente gesto, si è lo studio di alternare le qualità della voce, concertarne cioè la melodia in modo, che l'altrui attenzione rimanga appagata dall'inazione del personaggio, interessandosi

esclusivamente del suo labbro, ed illudendosi col multiforme suono del medesimo, come dal vedervi accoppiati quelli atteggiamenti che opportunamente gli conver [p. 220] rebbero, se le medesime cose si dicessero in dialogo, e non in soliloquio.

*Quasi mai declamazione alta e squillante.*

§ 3. Se v'hanno dei tratti, ne' quali per natura ci diamo al gridore, a forti lamentele, confabulando con altrui, vi siamo pur spinti non meno ne' soliloquj. In sulla scena però questa stessa natura dev'essere spessissimo moderata, ancorché apparisca verisimile ed anco necessario un impetuoso sfogo di tal fatta. Non è possibile illudere lo spettatore in modo, che certuni di que' personaggi, i quali aver possono qualche sorta d'interesse nel monologo, sieno talmente lontani da non sentire, ove specialmente il riscaldato parlatore da sé declami con veemenza e ad alta voce; gli è quindi convenevolissimo che detta veemenza non prorompa acutamente squillando, né tampoco sia soltanto accennata, onde non venga tradita una tale illusione. Non parliamo già di que' casi, in cui sta benissimo che dal contesto dell'argomento della rappresentata scena si suppongono gli altri attori positivamente lontani più stanze, ed anche fuori del loggiato, dove il personaggio alto recita fra sé. Vogliamo significare tutte quelle volte che, per poca avvedutezza de' poeti, s'incontrano parlate a solo di somma energia, e supponenti una strepitosa declamazione nel momento stesso che opponesi alla loro verità la pericolosa vicinanza di persone, dalle quali espressamente e per qualche sensata ragione ad ascoltare non s'hanno. L'attore in sì incoerenti situazioni ha da adoperare, in recitando, tutta l'arte, che valga a soddisfare alla stravaganza dell'autore e, per modo di dire, a reprimere l'accorgimento dello spettatore. Il recitare sommessamente, ed al tempo stesso con forza ne' punti [p. 221] più enfatici, combina a sufficienza entrambe coteste condizioni assieme, ma una tale forza espressa nella fisionomia, ed appena toccante l'alzar di voce, indi sul fatto medesimo approfondarne il suono, arrestarne l'impetuosità, simile espediente salva la verisimiglianza della segretezza, scema di poco o nulla la gagliardia degli appassionati slanci e, quello poi che v'ha di meglio, tiene lo spettatore nella più volonterosa attenzione, perché dal cupo dire d'un isolato attore sempre s'aspetta singolarissimo interesse, e vie più incalzante andamento dello spirito drammatico. Il soliloquio accade di spesso anche per mentale astrazione; ed in tale supposto non v'ha regola fissa né per gli atteggiamenti, né per la voce. La stessa qualità del discorso suggerisce cosa debba farsi o no: mentre non sarà ideato un tal parlare sennonché in luoghi, istanti e situazioni da non rendere discapito al concreto senso della drammatica azione; e si farà dire ed operare all'attore solamente ciò che non può cagionare pregiudizio alla sostanza e buona condotta della medesima, ma soltanto contribuire al suo buon effetto.

*Monologo di sole attitudini.*

§ 4. Abbiamo or detto ciò che si farà osservare all'attore, avvegnaché si diano soliloqui, che tutti consistono nell'azione, eloquente con non minore chiarezza della orale favella, e talvolta di più, a tenore di quanto abbiamo notabilmente marcato sulla loquacità del gesto sino dall'art. X, § 6. Qui adunque non trattiamo di parco gestire, tanto conforme ai monologo, siccome abbiamo veduto, ma bensì delle gesteggiate continue attitudini esprimetissime, indispensabili. O s'intende di semplici opera [p. 222] zioni, che il personaggio compie da solo, come allogar robe, assettare moblie, chiudere od aprir finestre, porte, ed altri simili materiali e facili disimpegni, ed essi non meritano parziale indicazione per ben eseguirle. O certe silenziose, ed in uno operanti e loquaci scene, importano distinti suggerimenti, ed ecco, a nostro parere, le sue parziali istruzioni.

Sul principio del § 2 vedemmo, che alcuni movimenti, come sarebbe il passeggiare per la scena, portandosi ad uno, od altro uscio, in via di sospetto e di curiosità, ponno essere naturalissimi nonché necessarj, accompagnandoli colla stessa locuzione. Quanto maggiormente non lo diverranno essi se lo spettatore dovrà penetrare minutamente ciò che il personaggio pretende significare coi medesimi in tutto silenzio? Perciò si disse che qualunque altro gesto, attitudine, movimento di più sorta, sono

tenuti a tale chiarezza d'eloquenza e d'espressione da facilitare sul punto l'intelligenza altrui a comprendere quello che si opera, dedurre perché talmente si operi, e presentire alcuna cosa, che il muto monologo appunto far voglia presentire o prevedere.

Certa quale modificazione poi ed un maggior rimarco del gesticchiare, non parlando, appaiono necessarj. Il dito che s'appressa al labbro, come dicendo uno zitto, soffermarsi dovrà sul labbro stesso, acciò lo spettatore abbia tempo, quantunque brevissimo, da riconoscere il chiaro significato del dito in tale posizione. Il condurre la mano al proprio seno, per indicare l'io, il me, può eseguirsi quasi di lampo, quand'è realmente pronunciato l'io, il me: non solamente contrassegnandolo in silenzio, ma facendolo alquanto energicamente, né con troppa velocità si preme il petto. Il ciglio aggrottato in declamante collera più fieramente avrà da spiegarsi rimanendo assai vicino [p. 223] allo spettatore, onde si legga in esso quanto dal labbro non s'ascolta analogamente. In conformità diremo d'ogni altra gesticolazione nel monologo di sole attitudini, o di attitudini separatamente avvicendate colla favella nel soliloquio stesso.

### *Imbarazzi degli enarranti monologhi.*

§ 5. Trovasi in periglioso cimento il personaggio, che esponga fatti, descrizioni... ed a chi? A se medesimo. Tanto è vero, che la più gran parte de' drammatici poeti, ed anco de' buoni, si curarono sempre poco della scrupolosa rappresentativa nelle loro produzioni, che le hanno ripiene di narrative, od in via di protasi, od episodiche, o necessariamente derivanti dal fatto, ognora predicate da un attore a solo, non usandone, che ad istruzione dell'uditorio. Ven'hanno certune di coteste narrative, che sono ben intese uscendo dal petto e dalla mente del personaggio, quali sue particolari considerazioni e rimembranze di proprio singolar interesse. Desse vengono sotto la categoria degli appassionati soliloqui riflessivi e meditanti sotto l'aspetto che abbiamo già accennato<sup>128</sup>.

Ma tutte le altre, che meramente servono ad informare gli spettatori, a comodo schiarimento e sviluppo della rappresentazione, e che scritte sono con laconico storico stile, senza produrre ad un tempo veruna sensazione nel personaggio che le recita, a chi deggiono essere rivolte? Alle pareti, alle sedie? Non già alla propria [p. 224] persona: mercecché s'egli racconta la faccenda, è troppo manifesto segno che gli è nota; al pubblico tanto meno, non dovendo esistere per sé altro mondo, che quello della scena. A quale possibile rimedio appigliarsi adunque per tale mostruosità? Noi non sapremmo tampoco idearlo, e l'unico misero rifugio che rimane è la tolleranza, o la nulla attenzione critica dello spettatore in siffatti momenti a minor danno della cosa.

Queste nostre istruzioni se tendono a formare un buon artista, mirano altresì a guidarlo scrupolosamente per buoni sentieri. Gli autori, che per insufficienza od inavvertenza non porgono occasione agli attori di ben rappresentare le produzioni loro, incolpino se stessi, anzi che gl'istrumenti destinati ad eseguirle.

### *Famigliare ed eroico.*

§ 6. Vanno compresi sotto queste due distinzioni i giocosi, i comico-serii, i patetico-famigliari, gli eroici non tragici ed i tragico-eroici soliloqui. Decente giocondità nei primi, nobile dignità nei secondi, tenera compostezza nei terzi, elevatezza nei quarti, e negli ultimi sublime energia. Dopo quanto abbiamo finora diffusamente trattato intorno alle tante e tanto diverse sensazioni sì comiche che tragiche, forse basterebbero al apprendente tali cinque caratteristici cenni a rimembrarsi delle debite declamatorie, e mimiche applicazioni pel felice disimpegno dei predetti diversificanti monologhi. Ed infatti gli gioverà moltissimo, se pria di attendere a ciò che tuttora proseguiamo a dirne, vorrà egli percorrere e rinvenire da sé le opportune regole dell'arte rappresentativa colla memoria e colla guida delle sin qui esposte materie. Noi lo consiglieremo del pari a tale norma e

---

<sup>128</sup> Tale è a parer mio quello di *Catilina*, di Voltaire, nella scena I, in cui trovasi seduto colla nota dei proscritti in mano, e sfogando la propria rabbia contro de' suoi vicini nemici. Non si può meglio concepire in uno e storia, e passione, ed azione.

contegno in qualunque [p. 225] altra parte della scuola drammatica, secondo il presente od altro consimile piano, rimontando ai primi erudimenti, e progredendo a passo a passo fino agli ultimi risultati. Quanto giova segnare le prime tracce colla personale assistenza di buon istruttore insieme co' dettami d'un sicuro teorico scritto, altrettanto ne corrobora le lezioni, e ne abitua la pratica il tentare da se l'esperienza de' ricevuti precetti, dei reiterati direttivi principj.

Nei giocosi soliloquj, per indicata decente giocondità, è uopo circoscriversi a certa gioviale disinvoltura, che serbasi in se stesso quando non si favella mestamente, né si rammentano affligenti cose; non tuttavia in quel grado, che verrebbe praticato in familiare conversazione. Egli è naturale che l'allegria è sempre di gran lunga più esternata confabulando con altri, che rimanendo tutta concentrata entro di sé; laonde si adopererà generalmente qualche moderazione esprimendola in monologo.

La nobile dignità che reputiamo applicare al soliloquio comico-serio, giammai trascenderà al grado di gravità che si addice all'imponente. E siccome i concetti in un monologo, per quanto sieno sodi, non pronunciansi per imporre altrui, si proferiranno quindi in tuono sostenuto, ma non veemente. Il furioso di rabbia o disdegno in commedia sarà del pari mitigato nella sua enfasi, giacché con maggiore violenza si sfogherebbe favellando verso l'altrui. L'oggetto, per cui si parla, cagionerà sempre maggiore interesse ed energia trovandosi presente di quello che essendone lontano.

L'urbano-patetico, laddove specialmente viene contrassegnata alterazione di mente e di cuore, dovrà risvegliare nello spettatore la viva commozione che si appalesa nel personaggio da cui è declamata. Tale monologo accade tanto nella commedia che nella urbana tragedia. In en [p. 226] trambi i drammatici sensi veste la stessa indole, la stessa forza, e più o meno a tenore dello scritto patetico-famigliare, non prescindendo mai dalla costante avvertenza intorno alla diversità che deve passare dal solingo parlare al parlare in dialogo. Se in vero la situazione monologa trasporta sino all'instupidimento per eccesso di duolo, non differenziane la rappresentazione dalla tragico-sublime, in correlazione al prescritto ed alle addotte ragioni al § 3 del precedente articolo sulla eguale parità, che se ne è fatta tanto pel familiare, quanto pel eroico caso rappresentativo.

Elevatezza abbiamo suggerita riguardo al soliloquio eroico, non tragico (quello cioè che non inspira né forte compassione, né grand'orrore), ed esso non varierà dal comico-serio, sennonché pel poetico stile, pel eroico abbigliamento e pel recitare un po' più a rilento del recitar comico; d'onde ne emergerà di per sé cotesta declamatoria e mimica elevatezza. Non serve qui d'ulteriormente rammentare su tale proposito quanto contribuisca detta caratteristica apparenza d'abusi, essendosene d'avvantaggio soprallagate non lievi riflessioni.

Quella sublime energia finalmente, della quale c'intendiamo fare singolar divisa del tragico-eroico monologo, può andare soggetta a varie e grandi modificazioni. Se a parità d'effetti, per esempio, in un'azione familiare questa energia può convenire come di sei gradi, nella tragico-eroica abbisognerà portarla forse sino a dieci. Ma che? Nella prima circostanza i sei gradi d'espressione comporteranno maggiore movimento e più attitudine di quello ne spettino alla seconda, abbenché la sua espressiva forza oltrepassi di quattro gradi. E ciò benissimo si combina ogniqualvolta, mitigato il gestire, tanto maggiormente signoreggi l'enfasi della locuzione, carattere propriissimo [p. 227] all'alto-tragico dire; ed invece dell'enfasi familiare, meno ampollosa nella declamazione, più vadano accoppiati gli atteggiamenti e movimenti personali<sup>129</sup>. Nel primo caso l'arte vi sostiene in tal modo tutto il sublime tragico decoro, nell'altro la spontaneità naturale, e serba in ambedue la gagliarda energia loro verisimile, e competente in eguale comparazione di sensazioni e d'affetti. La distinzione per altro sia intesa chiaramente pei punti ne' quali non si possa a meno di viva azione;

---

<sup>129</sup> Si crederebbe forse che l'energico soliloquio di Lodovica (nell'*Eufemio di Messina*, di Silvio Pellico) alla scena IV, dell'atto III, acquistar dovesse maggior forza in frequentando e vibrandone gli analoghi atteggiamenti? Noi ne temeremmo invece vero discapito al dignitoso ed enfatico stile, se non si diportasse l'attrice con parco e sostenuto sceneggiamento in siffatto tratto di vivissima, ma eroica elocuzione.

giacché sussister sempre deve, che dai movimenti e gesti abbia ognora da astenersi l'attore, quanto più sia fattibile, nel monologo in generale<sup>130</sup>.

[p. 228]

ARTICOLO XXIV.  
DEL DIALOGO.

*Di quante sorta.*

§ 1. V'hanno il dialogo serio, il patetico, il giocoso, il tragico-eroico, tutti in movimento or freddo e lento, or riscaldato e rapido. Sotto coteste principali categorie racchiudonsi poi altre qualità dipendenti affatto dalle medesime, e derivanti, come sarebbe a dire, da un solo stipite.

1°. Nel dialogo serio v'è il dignitoso, il dolce e l'aspro contegno, e sempremai sotto la caratteristica serietà, quantunque diverse le sensazioni, diversi ne sieno i gradi, che da essa dipartono.

2°. Colla denominazione di patetico confabulare non s'intende forse naturalmente un languir d'amore, qualunque fatta di lagrime, un mesto racconto, un doloroso sfogo di tale o tale altra passione, e lo stesso consolare od a vicenda consolarsi in qualche avversità? Tutte queste varietà di sentire e far sentire scaturiscono ognora da patetica fonte.

3°. Sono molteplici gli argomenti ed i risultati del giocoso dialogizzare, e tuttavia non degenerante dal principio risibile ed uno. Il giubilo per tanti e tanti titoli, il motteggiare, la scurrile maldicenza, l'innocente ed ameno conversare, le congratulazioni cordiali, le liete carezze, possono produrre la giocondità, la vivissima allegria, le [p. 229] quali, in mille guise modificate, saranno costantemente o cause, o conseguenze del giocoso dialogo.

4°. Dall'eroico-tragico tutte quelle maniere ridonderanno, che mai fanno dimenticare la sublime gravità, l'ampollosa energia, l'alto terrore. E per quanto sieno le alterazioni e le diversità graduate di questi tre primi caratteristici articoli del dialogo eroico-tragico, nondimeno lo si appellerà immutabilmente così, giacché per le diverse e singole vesti ch'esso assume, non mai deteriorerà a segno di non essere tale considerato.

5°. Il languido movimento e la fredda espressione in riscaldato e rapido dialogizzare sono applicabili a coteste premesse qualità e sue varietà a tenore del senso improntatogli dallo scritto. Il buon autore, che concepisce idee e passioni di più fatta ne' suoi drammatici lavori, procura di fare scorgere agevolmente in esse quale grado di voce, d'espressione, di gesteggiare, allentare, accelerare la dizione abbia a seguirsi pel corrispondente effetto. Un senso pronunciato, significato, contrastato da varj interlocutori, avrà gradi maggiori o minori di vigore, dunque maggiore o minor fuoco e fretta nella recitazione, egualmente che nella sola esclusiva parlata.

Ciò che invero devesi attentamente osservare, più d'ogni altro studio, si è: 1.° Di non tradire mai la dignità dell'eroico dialogo per quanto apparir debba enfatico e persino furioso, strettamente attenendoci a tutti gli erudimenti, che su tale argomento indicammo sino ad ora intorno alla medesima dignità; 2.° di stare bene attenti gli interlocutori, giocoso o tragico sia il dialogo, alla velocità conveniente alla sua declamazione, di non accavallare e confondere i sensi per troppo impeto, per soverchia celerità nelle proposte e risposte.

Onde la mente dello spettatore facilmente comprenda [p. 230] quanto declamasi con tale calore abbisogna di certo quasi impercettibile spazio di tempo tra l'uno e l'altro, per non restarne ella confusa, e saperne meno di prima. È mestieri adunque il tenersi in una via di mezzo, per la quale il

---

<sup>130</sup> L'abbate d'Aubignac nella sua *Pratica del teatro*, ai capi VIII e IX, del lib. III, dirige molto ingegnosamente gli autori, onde verisimilmente usar debbano de' soliloqui, e degli a-parte nelle drammatiche loro composizioni. Noi siamo di avviso, che gli attori non di meno possano ivi meditare ed apprendere molte cognizioni di pratica per quanto loro appartenga in bene pronunciarli e rappresentarli, abbenché cotesto critico venga spregevolmente chiamato dall'eruditissimo Laharpe pesante e noioso commentatore d'Aristotile nella citata opera (*Liceo*, parte II, lib. II, cap. IV).

robusto e rapido recitare non perda della sua vivacità, e non ecceda all'opposto in assordante frastuono, in un materiale parapiglia.

*Scambievole aiuto nel dialogo fra più attori.*

§ 2. Conseguentemente alla detta rapidità n' emerge quello che chiameremo dialogo riscaldato fra più attori, tanto singoli quanto presi assieme. Diciamo singoli, mentre fra più discorrenti un solo personaggio vi può essere sollecito, impetuoso, e gli altri o flemmatici, o imbarazzati, o moderati, o disinteressati per modo da contrapporglisi con recitazione molto lenta e fredda. In simile situazione nasce appunto lo spontaneo ed ameno contrapposto; lo studio comico v'è facile e dilettevole a un tempo, e per ciò non occorrono qui prolisse riflessioni. Il più da notarsi sta nel dialogo riscaldato infra tutti gli attori assieme, e tutti pur concitati.

«Più attori sulla scena impegnati in clamoroso dibattimento, pochissime volte e per breve tratto alto-sclamino l'uno dietro l'altro; alternino ora il forte, ora il piano delle loro voci, ed il trasporto e la veemenza con cui si propongono e rispondono, piglino partito sovente dal gesto, per così interrompere di quando in quando un molestissimo gridore, il quale piuttosto divaga lo spettatore di quello che attraggane vie più l'attenzione. Da tale [p. 231] studiato ondeggiamento proviene certa spontanea melodia anche ne' tratti strepitosi e del maggiore trambusto, sicché la recitazione serba la nobiltà, non degenerando in ridicola confusione, o plebeo frastuono.»<sup>131</sup>

Abbiamo quindi dall'esposto quella costante armonia declamatoria, che fino dal § 4 dell'art. VII ci curammo di marcare quale intrinseca quiddità dell'aggradevole teatrale declamazione. I grandi poi e diversi effetti del vicendevolesse aiuto, che i comici possono darsi nel dialogo, sia in consimili caratteri, sia in opposti ed in conflitto fra essi, sia per alternativa e per combinazioni d'atteggiamenti, sia puranco dialogizzando con fanciulli; tali effetti od alcuni de' principali prendiamo ad analizzare con qualche chiarezza e profitto.

*Del reciproco sguardo in dialogo.*

§ 3. Si debbono studiosamente notare i passi ne' quali hanno gli attori a guardarsi, o no, gli uni cogli altri. Nelle situazioni, ad esempio, in cui parlati alcuni personaggi con qualche dispetto, in tuono di sarcasmo, non è ben fatto che stabilmente si rimirino fra di loro, non essendo naturale all'atteggiare di colui che contro del suo nemico favella ironico, incollerito, il fisamente guararlo; anzi deve egli schifare espressamente d'indirizzargli occhiate fino a tanto che, crescendo in lui la rabbia, lo fulmini poscia con odioso e minacevole sguardo.

Poco si mirano que' che temonsi, o ne hanno l'un l'altro reciprocamente vergogna.

Vi può essere più d'uno nel medesimo dialogo, che dubiti venga letto ne' suoi occhi qualche indizio di quanto si tenta scoprire. Il rifuggire in cotale occasione l'incontro dell'altrui sguardo, che cerca penetrare nel tutto, è arte [p. 232] assai parlante; è colpo di riserva, che l'autore affida all'attore pel compiuto effetto drammatico.

Del pari un superiore, che in gravemente riprendendo e senza strepito voglia imporre con dignità, non facilmente adocchia il rimproverato, né questi a vicenda osa di mirarlo in faccia.

Due amanti in dissapore, e che pur vogliano rappacificarsi, passeranno un primo tratto di scena, nel quale niun di loro vorrebbe essere il primo a volgere le soavi e patetiche pupille verso il bramato oggetto.

Essendo però molti i casi, oltre gli anzidetti, da' quali risulta non doversi i varj personaggi mirare punto fra loro, o solamente alla sfuggita, ricorrasì per lo studio e per la conforme pratica de' medesimi all'art. XI, delle cui particolari norme si varrà l'attore per quel tale minimo movimento, o ritegno totale dello sguardo, che ai medesimi s'aggiudicherà appropriabile.

---

<sup>131</sup> Roiti (*Discorsi dell'arte mimica*).

In quanto al positivamente guardarsi i personaggi l'un l'altro, verrà questo accordato loro, sempreché in antitesi ciò stia alle preallegate circostanze, per le quali abbiamo prescritto non doversi fare. Sembra poi non aversi più a motivare varie modificazioni ed alterazioni di cosiffatto guardarsi, mentre si riferiscono alle varie situazioni e sensazioni fin qui tanto largamente trattate, nel predetto art. XI avendo compreso i principali insegnamenti intorno ai molteplici modi di contenersi collo sguardo in scena.

*Del pianto e del riso a più persone assieme.*

§ 4. All'art. XII, § 3 abbiamo favellato soltanto del ridere di tenerezza fra due o più persone assieme. Vogliamo al presente intendercela del forte allegrissimo ridere infra più individui. O questo è di soppiatto, e non addimanda [p. 233] avvertimento alcuno, perché se ne ricordi una moderazione, la quale rimuova certo infastidimento degli spettatori; oppure è ad alta voce e patentissimo, ed in tale supposto s'astengano bene tutti gli attori in dialogo a comun riso dal renderlo troppo rumoroso, e di quella scompostezza, che tante volte abbiamo citata come indegna rivale delle sceniche grazie, e che perciò incessantemente condanneremo in ogni sua minima apparenza.

Non dissimilmente sarà del pianto tra molti, di cui all'art. XIII non abbiamo punto trattato. Sia mite o forte un tal pianto, bisogna sempre attendere che in questo assembramento di più piangenti v'abbia una specie di concerto, acciò alcun male uscito singulto, od altro disgustoso verso non trasformi in suono ridicolo quello che ha da produrre patetica commovente melodia.

A ben formare altronde de' soddisfacenti concerti tanto nel riso che nel pianto combinato da varj individui ad un tempo stesso, si piglierà da ciascuno degli attori un'attitudine diversa, sicché da tale diversità ne risulti l'effetto della medesima sensazione in qualsivoglia di essi, ma senza quella uniformità, che ci appresenti un quadro gretto e poco concludente. Veggendosi cinque, sei persone a ridere coll'egual gesto, nell'egual grado, in consimile espressione, non avete più un ameno quadro, bensì monotono, e che non vi fa gustare da più lati una prospettiva che rallegrì, e vi ponga a parte d'una estesa giocondità.

Un gruppo di sciagurati, che senza disegno alcuno messi in confuso conformemente piangono, gemono in egualissima foggia, costoro vi eccitano allo sbadiglio piuttosto che all'interessamento nel loro tutto. È ben irritata la nostra sensibilità, concitato il nostro dolore all'aspetto di più persone, che scorgiamo pell'argomento stesso l'una [p. 234] alzare al cielo lo sguardo tumido, l'altra innondarsi il viso di lagrime, questi in tergendole, quegli in coprirsele con una od entrambi le mani; chi volgere altrove la fronte, lasciandoci congetturare duro il suo pianto; chi comparirci dolentemente accigliato, e chi indicarci il crucioso sforzo di pur trarsi dalle pupille l'impietrita lagrima, che a suo più tormentevole cordoglio riboccare gli si rivegga.

Concludiamo infine, che queste due sensazioni del pianto e del riso in più personaggi, non otterranno il più tenue buon effetto, quando non se ne combini un'armoniosa differenza, variandoli sensibilmente qualunque degli attori che li rappresentano in simultaneo accordo.

*Dell'interrotto discorso.*

§ 5. Le quante volte non succede nel dialogo l'interrompersi l'un l'altro in parlando? Notammo al § 10 dell'art. XV in quale modo i puntini ..... e le interlinee —— servano ora alla respirazione, ora alla varia espressione. Qui li noveriamo indicativi dell'interrotto discorso da altro personaggio. L'interlineamento —— vorrà significare certa breve pausa, che dalla proposta alla risposta dovrà passare, e non già istantaneamente proseguire l'elocuzione del personaggio che prima ascoltava. E cotale pausa serve a far rimarcare con profondità agli astanti ciò che disse l'uno prima di rispondere l'altro; onde l'interruzione nasce piuttosto da sé, e non da colui che consecutivamente favella. All'opposto i puntini..... segnati a metà d'un senso, o non ancora terminato del tutto, invitano il personaggio in silenzio a rapidamente soggiungere, ed improvvisamente troncato l'altrui discorso

fuori d'ogni aspettazione. Ciò, come vedesi, avviene sì nel giocoso che nel serio dire colle corrispondenti apparenze [p. 235] di serio o giocoso nelle gradazioni del sentimento portate dalla composizione, la quale è di quando in quando costretta ad esser tale, perché evitare bisogna lo schiamazzo e la confusione, che ne deriverebbero, se invece di siffatto scrivere, declamare si facessero più personaggi ad un sol punto con grande calore, con sentimenti diversi e con tante discordanti voci. È così difficile il saper dove incominciare, dove terminare, volendo noi supporre alcuno degli innumerevoli casi, in cui accade l'interruzione del discorso, che per norma generale soltanto osserveremo spettarsi dessa interruzione al dialogo vivamente agitato da varie ed opposte passioni, fatto energico dal concreto ed infiammato dire; qua e là tessuto di dubbj, di timori, di dimezzate, di represses ingiurie, irritato dallo scambievole contrasto dei dialogizzanti, angosciato, soffocato dai sospiri e dalle lagrime. Ed applicherassi pure al dialogo, che appositamente per immenso giubilo si ferma alla metà delle espressioni; che mette i personaggi estatici senza procedere di tratto in tratto col dialogare, e lasciando la favella orale, si valgono di quella dello sguardo, che rende impaziente un personaggio, che deve pur egli prorompere in sentimenti giocondissimi pria di lasciare sfogar l'altro, e che per meraviglia e sorpresa fa sciamare incompletamente ed in confuso molti assieme.

Già tutto questo conterà dal modo con cui lo sceneggiamento è drammaticamente ben ideato, bene scritto, e non abbisognano per ciò singolari erudimenti su di tale proposito. Ma oltre di avvertire che si possono pigliare non pochi equivochi anche sopra la maniera del poetico lavoro, per questa parte, eccedendo specialmente in interpretarlo, aggiungiamo non meno che molte delle pur ottime composizioni teatrali per mala curanza degli autori, non sono vergate con tutta l'abbisognevole ortografia dram [p. 236] matica, e talvolta anche in senso contrario al rettamete declamare, e che per conseguenza i comici hanno da loro medesimi a por rimedio alla detta mancanza, e supplirvi con giuste ed opportunissime misure del loro mestiere<sup>132</sup>. Così daranno alle cose quel risalto, che se nelle composizioni intrinsecamente non esiste, esistervi nondimeno dovrebbe pel loro affazzonamento, pel compiuto dilettevole scopo della bell'arte<sup>133</sup>.

In cosiffatti interrotti discorsi lo stile teatrale può rendersi tutto interessante. Ma in egual modo che diverrebbe vizioso, se fosse dal poeta troppo frequentemente adoperato, perché sembrerebbe in sostituzione d'imperfette e scarse idee; del pari i comici non devono raffigurarselo a capriccio, bensì usarne soltanto ad invigorire la rappresentazione, là appunto ove si riconosce che una tal arte può rimediare a certa quale freddezza e monotonia rappresentativa. Mettiamoci ipoteticamente in situazione nella quale il fervore del dialogo sia per se stesso progressivo, ma per sentimento e non per istile; come provvedere alla [p. 237] deficienza di ciò che si chiama teatrale effetto, il quale in massima parte dipende, emerge dalla qualità d'esso stile? Quando diciamo sfrenato arbitrio, non intendiamo cieco modificare, alterare, ma quel prudente intromettersi nello spirito e nella forza della cosa rappresentata, rendendola più vivace ed interessante. Arrestarsi ad un tratto in qualche punto del concetto stesso, cangiandone il tuono nel rimanente; qualche intero periodo pronunciarlo in sembianza troncata, venendogli subitamente dappresso le prime parole dell'altro personaggio, come l'attore che in alto declamare s'arresta a concertato cenno del compagno simulante d'interromperlo, e subito dopo prosegue e termina il suo dire. Sono cotesti gli speciali e leciti mezzi pel ravvivamento d'una situazione, in cui il dialogo faccia gustare il buon midollo racchiuso in debole buccia. Si badi frattanto che l'interrompere indicato dai puntini ..... non si precipiti troppo presto, impedendo qualche ultimo vocabolo del compagno, d'onde ne abbia a nascere o confuso, od imperfetto senso; siccome può altronde simile celerità aver luogo quando s'interrompa

---

<sup>132</sup> Parrebbe molto conveniente, che alcuno de' migliori poeti drammatici della nostra Italia pubblicasse un qualche trattato di convenzione sull'ortografia drammatica. Agevole sarebbe in tal guisa l'intelligenza tra l'autore e l'attore: né gli autori varierebbero a capriccio i segni indicativi della qualità di recitazione, per cui il comico non sa bene spesso come contenersi in declamando, e in rappresentando.

<sup>133</sup> Quintiliano scriveva sino a' suoi tempi, che «gli scenici attori tanto influiscono nelle ottime produzioni de' poeti, da infinitamente più dilettarci in udirle da loro, che meramente leggerle da noi soli, e sanno dessi perfino impegnare il nostro ascolto nelle cose meno interessanti, e più abbiette.» (*Instit. Orat.*, lib. XI, cap. III).

qualche parola, si tagli alcuna frase, anche prima del tempo senza far danno alla composizione. Vi sono de' concetti nell'appassionato dialogo, i quali s'intendono al cominciare de' medesimi, e vedendosi questi nello stesso scritto troncati sul fine, nulla si pecca contro la chiarezza se qualche ulterior parte vien loro tolta; imperocché non ne rimane defraudata l'intelligenza dello spettatore, e ad un tempo si previene con sicurezza il fatale disordine di ritardare la risposta dell'altro personaggio, non dovendo d'un solo respiro indugiare l'interrompimento.

L'uso infine ed abuso di questo articolo, essenzialissimo alla buon'arte comica, consistono nel migliore o peggiore discernimento che dagli artisti vogliasi pazientemente [p. 238] impiegare nel decidere la convenienza o sconvenienza pratica. In virtù de' replicati concerti, delle instancabili prove, dell'estraneo imparziale giudizio d'un qualche amico spettatore degli esperimenti privati, si ottiene la più sicura confidenza d'appigliarsi o no a simili ed altrettali artificj del mestiere. In ogni studio l'incertezza di rifugio, di rimedio, d'abbellimento si supera mediante i cordiali altrui suggerimenti ed il raziocinio passionato di chi sta, ben fornito d'intendimento e con vivo diletto, a vedere, sentire ciò che si risveglia nella sua mente, e produce nel suo cuore.

### *Del dire gli a-parte.*

§ 6. Siamo ad altro non facile articolo della drammatica rappresentativa. Ommettiamo i giusti lagni che s'avrebbero a fare contro di certi autori, i quali estendono le loro pretensioni dietro alla necessità di non potersi far a meno degli *a-parte*. Ristringiamoci ai bene situati, indispensabili al senso ed all'andamento d'una rappresentazione teatrale.

Ogniquale volta si dirà giocosamente alcuna cosa a parte, onde il compagno in azione, in dialogo non se n'avveda, farà d'uopo associare tale detto a qualche sorta d'attitudine assai disinvolta, e che apparisca spontanea volgendo alquanto il viso dall'altro attore, che altrimenti può di leggieri scorgere in esso qualche cosa di misterioso, abbenché suppongasi non abbia a sentirne la locuzione. Ed in tale caso essendo gli attori in buon accordo di recitazione, quegli che non parla combinerà nel tempo stesso del dire *a-parte* dell'altro, di volgersi pur egli dolcemente, e come a caso dall'opposto lato, apparendo così pur naturale il parlare fra sé del secondo. Nelle brillanti allegre situazioni e di qualche confusione gioviale, anco la velocità stessa [p. 239] del dire l'*a-parte*, contribuisce d'avvantaggio a palliarne l'allettato artificio.

Ne' tratti di grande trasporto, di tragica veemenza, d'impetuoso furore, oltre il predetto maestrevolmente volgersi all'istante del dire *a-parte* (che più verisimilmente vi s'adatta, che in ridente recitazione), molto a proposito converrà lo scostarsi con alcun grave passo dalla presenza del compagno in declamando; rimettendovisi tantosto, come se cotest'atto sia anzi provenuto da agitazione involontario e personale tra l'energia dell'esprimere, che eseguito con malizia. Quando poi l'attore sia costretto a profferirlo senza punto aggirare il proprio viso, e neppur alterare lo sguardo dalla posizione in cui trovasi, tocca direttamente al compagno, dietro i pigliati necessari concerti, il muoversi, o mettersi in certa istantanea attitudine onde fingere in qualche modo ch'egli non debba né vedere, né comprendere quanto si da vicino e si intelligibilmente vien detto.

Il recitar cupo, od a mezza voce, non contribuisce meno al senso dell'*a-parte*, quando per altro ciò facciasi in mezzo a declamazione sorretta dall'altrui silenzio, ed assistita da attentissimi spettatori. Questi immediatamente afferrano il senso dell'*a-parte*, investendosene quale se lo sentissero risonare nello stesso proprio interno, e ne rimangono talmente illusi, comeché naturalissimo al discorso di cui sono eglino testimonj.

V'hanno degli *a-parte* che vengono dialogizzati da più attori, in presenza pure d'altri di essi condannati a tacere, finché i primi non terminino la loro segreta conferenza. Quel solito tanto triviale ed altrettanto ridicolo rimedio di mostrarsi gli attori in silenzio confabulare parimente con muta mimica, onde non comparire inverisimilmente o stupidi o indifferenti o inanimati astanti, è così meschino [p. 240] rifugio che non v'ha spettatore ignaro al punto di non rimirarlo per tale, e perciò si riterrà un massiccio drammatico errore. Si può mai credere, che il segreto dialogo tenuto fra questi in silenzio, mentre in altro apparente silenzio quelli con chiara ed alta recitazione si fanno

comprendere, si può mai credere, torniamo a ripetere, che nel seguito di tutta la rappresentazione non s'abbia a penetrare di che siasi trattato o conchiuso, giacché non si è simulato parlare d'alcun conosciuto argomento? Non è egli un aggiungere alla composizione, senza finalmente sapere cosa siasi aggiunto, cosa maneggiato? Tale adunque preteso rimedio dell'arte è peggior difetto del difetto stesso dell'autore nell'ideale simili incongruenze, o no? Ma come porvi ripiego? Un solo ne troviamo: – Non eseguire simili stravaganze. – L'autore è assai buono? S'egli è buono ed accreditato, avrà anche cose buone: si rappresentino quindi le buone, e le cattive sappia egli correggerle, o meritamente soffra un aperto sfregio vedendosele rigettate da artisti di buon senso. Le due arti non si devono sacrificare tra loro, ma invece collegare, aiutare nel ben insieme, altrimenti l'una danneggerà l'altra, come due private nemiche. Il comico insufficiente non ha da rappresentare buone produzioni, né le insufficienti produzioni devono essere lavoro pel buon comico.

### *Delle narrative.*

§ 7. Nel § 5 dell'art. precedente superammo in certo modo le difficoltà d' esporre le narrative del monologo. Nel dialogo non è tanto difficile il declamarle, come nella prefata situazione, attesa l'assistenza che viene dagli altri attori prestata. Provandosi che questi dimostrino con analoghe contraffazioni e con qualche corrispondente cenno [p. 241] quella parte di curiosità e d'interessamento, che loro spetta a seconda del particolare carattere ed in causa del racconto, ne risulterà in tale guisa tutta quella animata scena, che bene spesso languisce in lunga narrativa, perché i compagni di azione si rimangono immobili e freddi per tutta la sua durata<sup>134</sup>.

La narrazione nel dialogo riesce sempre più vivace che nel monologo, per la maggiore energia che naturalmente usiamo nel significare le cose agli altri, che a noi stessi. In teatro adunque va sempre bene rappresentare i fatti, gli oggetti verso d'altri personaggi con tutta la possibile forza, dando a dividere quale attenzione e quale chiarissimo comprendimento esigasi da loro per tutto quanto viene raccontato.

Altra particolar cura spetta al commediante, ed è quella d'osservare se il descrittivo, il narrativo d'una parlata pecchi di lirica, od epica poesia. Per non annoiare (avvegnaché il lirico od epico stile nella teatrale declamazione riesce sempre molesto) il perito recitante corregga egli stesso lo spontaneo canto, che dall'uno o dall'altro di questo doppio stile producesi, in declamando a guisa d'emistichio il mezzo de' versi troppo cantanti; ed attenda contemporaneamente, che la così surrogata nuova melodia non guasti il senso della dizione; stantechè la maggiore sonanza musicale dell'endecasillabo (consueto verseggiare delle nostre tragedie sublimi, ed anco di alcune [p. 242] urbane) consiste nell'intero verso; studiandosi perciò di troncarlo, o respirarvi alla metà, e talvolta di parola in parola, si riesce a menomarne la soverchia melodia, ed a renderlo più naturale al declamatorio stile<sup>135</sup>.

Allorché infine le narrative saranno accompagnate da qualche locuzione appassionata, non si avrà che a secondare i diversi affetti nelle medesime sviluppati, da cui pigliano desse il maggior teatrale risalto.

### *Equivoco sul serio, o giocoso del dialogo.*

---

<sup>134</sup> Quella di Pilade nell'*Oreste*, d'Alfieri, volendo far vedere l'avvenuta morie dell'amico, non tanto è bella per se stessa, quanto singolarmente ed anco più bella diviene in conseguenza delle varie emozioni, che visibilmente cagiona ne' circostanti personaggi, i quali nell'udirli provano tutti un diverso e fortissimo interesse.

<sup>135</sup> I seguenti due versi nel *Sedecia*, di Granelli, atto III, scena I

Nave, che vinse le procelle in alto

Talor misera rompe, e affonda in porto»

sono d'una armonia assolutamente eccessiva ed affettata pel tragico. Però, sospeso appena l'andamento del primo verso subito dopo la parola nave, declaminsi tutte le altre a un fiato sino al rompe inclusivamente; dove, pigliato brevissimo respiro, si termina l'altra metà del secondo verso e tutto il sentenzioso concetto: con tali due istantanei riposi verrà scemato quel rimbombo, che ne risuona se di seguito l'intero distico vogliasi declamare.

§ 8. Sembrerebbe strano l'incontrare qualche scena, in cui si dessero concetti e sentimenti dubbj, pei quali gli attori restassero incerti se risibilmente, o pateticamente dovessero recitarsi. Pure esistono, e con grande imbarazzo dell'arte<sup>136</sup>.

[p. 243]

Mi si dirà, che quando la rappresentazione è dichiarata tragica o comica, ogni equivoco svanisce sulla totalità delle singole parti che la compongono. E ciò vuol dire, che la buona e determinata volontà del poeta è precisamente tale. Ma quante volte la prevenuta immaginazione su d'una pertinace idea non s'avvede del proprio traviamiento in mezzo alla soddisfatta sua ebbrezza! Accade forse di rado che situazioni sembrate lugubri e funeste al loro autore, divengano insipide e risibili agli spettatori? E perché si crederà impossibile il pigliar granchio anche relativamente allo spirito del dialogo? Conoscendo noi non pochi di simili casi, inculchiamo frattanto agli apprendenti giovani d'avvezzarsi per tempo a considerare nel concerto de' dialoghi, quale sia il punto ove possa languire la necessaria giovialità, o raffreddare la tragica energia, degenerando quindi e l'una e l'altra dal loro scopo; poscia di sperimentarsi a scuotere gli uditori con quella espressiva recitazione che valga a ravvivare l'assopita allegria, od a ricondurre sulle gravi tracce del sublime lo smarrito eroico stile. Si soggiungerà che lo stile dipende dallo scritto, e ne conveniamo; però non si negherà giammai che, per esempio, lo spiegato aggradevole sorriso vie più condisca il tratto appena inteso ed accennato per tale; così l'alto, robusto ed enfatico vociferare contribuisca a magnificare nel do [p. 244] vuto grado un senso, che può essere elevato nell'entità sua, ma da succinta veste reso basso e labile. Se il commediante si lascia inconsideratamente guidare dalla meschina apparenza di quanto trova scritto, non approfondandosi nel contenuto, compierà la ruina d'una rappresentazione, o di parte della medesima, in luogo d'apportarle un risorgimento ed un'anima, che lo stesso autore mancò di darle, e tanto meno poteva sperare le venisse estraneamente infusa. Questo è un grado di gran lunga superiore nell'arte di quello che al § 5 del presente articolo abbiamo dimostrato. Ora si tratta, quasi diremmo, di ricomporre, aggiungere, perfezionare la stessa composizione, e di addivenirne il comico in fine il secondo autore<sup>137</sup>. Onde risulterà sempre ch'egli deve farsi secondo autore della rappresentazione; ed a meno di ciò essa rimarrà incompleta, mostruosa, e più che spesso di nessunissimo pregio. Si contenda ora, dopo tutto ciò, che l'arte rappresentativa non sia una delle prime, e più nobili arti liberali degne del migliore ingegno e della bennata e più educata persona<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> Il dialogo della scena IV, atto III, della *Merope*, di Maffei, può essere tanto comico, che tragico. Euriso plebeamente insulta Egisto:

Ciancia a tuo senno, pur ch'io qui ti legghi.

Ismene celia in dimandando:

Hanno il lor Giove i malandrini ancora?

Forse tutto il patetico consisterà in ciò che rappresenta Egisto. Ma guai se Merope sul fine della scena non anima se stessa della più angosciosa passione ripiegando a tanta familiarità! A siffatto promiscuo stile non si può dare per difesa che un'egida alla Shakespeare, od alla Schiller.

<sup>137</sup> «Ardirei dire che parte della vivace ed ardente immaginazione di que' grandi genj, i quali diedero alla luce dei capi d'opera (teatrali), oggetti della nostra ammirazione, e indispensabile a coloro, che ne sono gli organi, cioè gli esecutori.» (Lariv, *Corso di declamazione*. Introduzione).

<sup>138</sup> Ci guarderemo ognora di animare di troppo il comico, comunque egregio, a farsi pur egli autore arbitrario in lavoro, cui lo scrittore abbia già preteso dare tutte quelle tinte e quel compimento, che riputò perfettamente convenirgli. Essendovi nulladimeno cose, che dipendano immediatamente dall'effetto pratico rappresentativo, è mestieri, che qualunque drammatico poeta si compiaccia, anzi desideri per sua buona ventura, che i comici artisti concorrano parimente con tenui ripieghi, con so brie modificazioni al riempimento dei difettosi vani, od a prudenti riforme in certe località dello scenico suo componimento. Per modo d'esempio, non giova egli piuttosto cangiare una piccola espressione dello scritto (ma con giudizio) che lasciar in contraddizione, od assai equivoca la stessa espressione, con qualche insuperabile circostanza, presentanea circostanza della scena? Se l'autore dice bell'uomo o bella donna ad

§ 9. Non v'è cosa che adegui il merito della controscena, ond'influire nella conformazione, nello spirito, nel miglior successo del dialogo, quanto rendendola vera parte di esso. Ad eccezione delle monologhe situazioni si tro [p. 246] verà nel corso di tutti questi precetti che la controscena entra in ogni punto della teatrale declamazione, sia la parlante, o quella in silenzio, il quale sarà però eloquentissimo, sempre che lo si rappresenti in assieme, e coincidente ed intrinseco alla significanza di ciò che viene dagli altri parlato. Ed infatti perché un attore in iscena materialmente non favella, conchiuderemo noi che il suo tacere sia un perfetto silenzio? Egli può essere invece, ed il più delle volte, il più facondo retore anco in dialogo. O lo sceneggiare muto indivisibilmente corrisponde alla parola degli altri, e non si può tralasciare, a meno di togliere grande porzione della rappresentata cosa, o riempie il vuoto dell'azione in que' personaggi che effettivamente non parlano, ed eglino studieranno coi gesti, con simulata favella tra di loro, starsene in senso concreto coi primi, acciò non avvenga l'assurdo, che or ora al § 6 abbiamo indicato rapporto a quelli, che astretti sono a fare e dire fintamente frattanto che i compagni recitano gli *a-parte*. Se alcuni autori affidano l'importanza della muta controscena all'intelligenza ed abilità degli artisti esecutori, tanto più riprensibile diviene la costoro incuria, quando pensano dispensarsi da tale intrinseca parte della composizione, perché l'autore stesso non s'è occupato di farne loro alcun cenno con apposite note; generosità, a nostro avviso, che sta al di là del buon cuore, contribuendo sovente all'inesattezza del ben rappresentare<sup>139</sup>.

[p. 247]

Possiamo ripartire la controscena in attitudini o stabili, od in movimento. Nelle prime la contraffazione fisonomica decide della maggiore espressione. Ella è di minore divagamento che l'altra: e quando può combinarsi in più tratti della recitazione sublime-tragica, per cui abbisogna il forte raccoglimento mentale dello spettatore, di gran lunga maggiormente concorre al migliore effetto della medesima, di quello che l'energico e multiplice atteggiamento. Questa energia, questa pluralità di gesti è incompatibile ed anco plausibile, a tempo e luogo, in colui che declama; ma que' che accessoriamente ed in silenzio accompagnano l'attore, che nel dato punto ha da sostenere nel

---

attore o attrice, che per combinazione sieno tutt'altro che belli, perché vorrassi o incautamente, o pertinacemente adoperare un epiteto, che dovendo giovare al personaggio, cui è rivolto, in vece lo porrà in ridicolo? Mancano forse idee e termini, specialmente nel famigliare dialogo, con cui temperare, modificare pel meno male un concetto, un sale, un titolo? Conveniamo che nella tragedia-sublime e verseggiata, in cui l'autore è più strettamente ligio della frase e del senso, bisogna fare ogni sforzo per evitare simili ripieghi, giacché rifletterà chiunque con noi non essere mai abbastanza scrupolosi nelle tragiche produzioni tanto gli autori, adoperando i sensi più pretti in estenderle, quanto gli attori nel procurare che non v'abbiano ad introdursi pericolose variazioni per la teatrale esecuzione loro. E talmente riteniamo, nel genere tragico, dover essere i comici schiavi dell'autore, che li consigliamo tutto di ad abbandonare l'impresa di rappresentare qualsiasi tragedia, nella quale possano sorgere passo, situazione, locuzione abbisognevole del più piccolo ritocco pel dovuto buon disimpegno della medesima. Ed è infine pella sola tragedia che noi ci conformeremo alla severità di G. C. Scaligero, che dice: « Non dover il commediante agire nulla più, nulla meno del modo, che gli viene fatto, figurato, disposto dal poeta ec. ec. » (*Poet*, lib. VII, cap. V).

<sup>139</sup> Schlegel A. W., nel suo *Corso di letteratura drammatica*, Lez. XII, esclama molto cattedraticamente: «Diderot fece grande ingiuria all'eloquenza drammatica coll'introdurre di notare distesamente lo sceneggiar muto de' personaggi.» Se ciò vuolsi in certo qual modo accordare, l'autore non è tuttavia condannabilissimo, conoscend'gli quanto effetto s'abbia a produrre dal muto sceneggiare, siccome eloquentissima parte fra la locuzione stessa, e conoscendone la massima difficoltà nell'attore. Vorrebbe che l'autore palpasse sul dubbio dell'esecuzione rappresentativa qual si conviene, anziché modestamente esternare il proprio desiderio su tale, e tale altra mimica attitudine? Quale offesa al bravo commediante ricordandogli ciò che altronde lo si vede capacissimo di eseguire colla maestrevole sua professione? Sulle pretese di Schlegel avrebbono gl'italiani attori ben di che reclamare contro Metastasio, quegli certamente de' nostri ottimi drammatici autori, che meglio conobbe la interessante rappresentativa, e che ha per ciò ne' suoi drammi voluto indicare ad ogni passo i gesti ed i movimenti anco più facili a indovinarsi dall'attore, o declamatore, o cantante. Perché Schlegel non censura nell'egual proposito il suo prediletto Schiller, che specialmente nel Don Carlo, e nella Congiura di Fieschi si è con tanta avvedutezza curato d'indicare la maggior parte de' mimici atteggiamenti, necessari al più eloquente effetto di ciò, che Schlegel stesso chiama «sceneggiar muto?»

recitare la prima parte, devono essere molto parchi nel controsceleggiare con attitudini e movimenti, per lasciare il dominio all'attore principale in quel dato punto di scena.

[p. 248]

Così avviene delle simultanee combinazioni del serio e del faceto ad un punto. Quando signoreggia chi rappresenta e parla seriamente o pateticamente, la giocosa parte deve se non tenersi inoperosa, almeno essere correttissima ne' lazzi, ed aliena dal distornare la situazione grave, o tragica. E quando un gioviale personaggio ha per l'opposto da spiccare in preferenza di chi gli fa melanconica controcena, questi limiterà d'assai la sua mimica azione, per non iscemare e difettosamente alterare tutta l'estesa giocondità, che attendesi dal preponderante faceto.

Da ciò raccogliasi che controcena vuol dire ogni possibile concorrenza d'un attore per l'altro, a rendere qualunque sorta di dialogo più intelligibile, interessante e perfetto.

#### *Di chi termina nel dialogo.*

§ 10. Due sono le principali avvertenze su questo proposito: distinguere se un attore si tolga dal dialogo o congedato, o per proprio volere. Nel primo caso, il suo mimico modo sarà determinato dagli altri suoi compagni, nel secondo lo farà egli marcabilmente, dando colla persona tal volta indizio d'essere per partire. Donde ne risulta parimente il non doversi mai mostrare un tal cenno quando l'argomento precisamente nol permetta, e si possa trovare in contraddizione con tale incoerente contegno. Oltre di ciò si osservi bene quando un simile dipartirsi abbia ad essere o freddo, o timido, o impetuoso, o placido. L'una e l'altra di queste maniere sarà sempre voluta dal contesto del dialogo o prima, o dopo partito il personaggio, od anche più d'uno degli interlocutori. Ma non si ometta però di avvertire, che produce un effetto significantissimo quel vedere l'attore in giocosa occasione partirsene in punta di piedi silenzioso, additando siffatto silenzio coll'appressare ritto alle proprie labbra il dito indice, quasi in atto di pronunciare a se stesso il zitto, zitto.

### ARTICOLO XXV. DEL SILENZIO RAPPRESENTATIVO.

#### *Della sua loquacità.*

§ 1. Or ora al § 9 del precedente articolo rimarcammo come l'attore silenzioso nel dialogo possa essere tuttavia eloquentissimo. Non altro presentemente avremo d'aggiungere se non che divenire il silenzio oltremodo parlante in tutti i personaggi, che taciturni ad un tempo si trovano nella stessa scena. Mentre con diverse attitudini i varj silenziosi attori dovranno esprimere le loro sensazioni, procureranno di renderle talmente espressive e significanti da dirsi eloquentissime in un senso ammirabile<sup>140</sup>. Il risultamento adunque di molti fattori assieme, i quali [p. 250] spiegano, esprimono senza orale favella, consiste nel rappresentare in silenzio posizioni, situazioni, gesti, movimenti, che tanto chiaramente significhino, quanto più in realtà si parlasse e talvolta anco di più, mentre più sentesi, più imprimesi nel cuore quanto lo tocca anzi per la via degli occhi che per l'udito. Dicasi lo stesso dell'immaginazione, la quale maggiormente si esalta ed interessa per le cose vedute, che per le concepite ascoltando. Non sia però schivo ognora il recitante nella silenziosa controcena di fingere che proferisca colle labbra qualche cosa da sé, potendo ciò essere benissimo comportato da

---

<sup>140</sup> C'insegna Longino, che anche il silenzio può dirsi sublime e meraviglioso, dandone per esempio il silenzio dispettoso e fermissimo d'Aiace nell'inferno a tutte le sommesse proteste d'Ulisse. (*Del sublime* sez. IX). Shakespeare, onde indicare mediante un gesto significantissimo e taciturno la dolorosa separazione fra due amici, fa ad uno di essi (*Mercante di Venezia*, alla scena I, atto III) piangere e volgere altrove il viso, porgere dietro di sé una mano all'altro, che gliela stringe colla più viva commozione, così separandosi fra loro. Cosa può immaginarsi di più patetico ed eloquentissimo silenzio in consimile situazione?

una inquieta o trasportata sua situazione. Desideriamo dall'apprendente una breve particolare riflessione intorno all'argomento per convincersi da se stesso di tale verità, e fino a qual punto pervenir possa la loquacità di un ben rappresentato silenzio.

### *Quadri teatrali.*

§ 2. Il riso, la commozione, il terrore sono affetti tuttodi risvegliabili dai quadri seriamente combinati. Non sono essi eloquenti di per sé, che per le idee dai medesimi destate nello spettatore senza istantaneo sussidio di locuzione, e quindi fan parte del parlantissimo silenzio. L'averne antecedentemente e posteriormente declamato durante la formazione del quadro, contribuirà di molto ad intendere e gustare lo stesso. Se poi nel formato quadro puranco si parla, in allora l'effetto drammatico non è tutto risultamento del quadro, ma dell'assemblamento del medesimo e dell'orale favella. Ci vogliamo adesso circoscrivere a concertate attitudini, a gesti reciprocamente intesi, a combinate mosse, e ad ogni senso accompagnate, da varie e molteplici contraffazioni, che ad un istante, ad un'occhiata annunziano, deciferano silenziosamente la cosa, che di [p. 251] meglio espressa non verrebbe da qualunque miglior dicitura.

I quadri drammatici, e comunemente nominati teatrali, possono essere di tre sorta: cioè *giocosi*, *sentimentali* e *terribili*. Quadri d'indifferente sensazione non se ne danno.

I *giocosi* avranno a farsi con ogni più accurata avvertenza pe' decenti scorci, ed acciò il permanente quadro non abbia mai a risvegliare lubriche e invereconde idee.

Ne' *sentimentali* l'uno o più gruppi, che ne formeranno il concetto, lascino scorgere in ogni punto di vista il patetico ed il commovente, altrimenti se un minimo cenno vi si rimira fuori d'argomento, o tendente appena alla giovialità, lo stesso più serio quadro si trasforma in fredda ridicolaggine.

Niente meno se ne dica del *terribile*, anzi peggio che peggio, mentre qui l'argomento procede dal serio sino al tragicissimo e sublime stile. Il quadro di terrore non ammette mediocrità, per così dire, nelle sue tinte, nelle sue attitudini, nella sua conformazione; tutto vi bada spirare raccapriccio e spavento. E quando un tale terrore emerger debba dal tragico-sublime quadro, bisogna curare quella somma dignità nel disegno e nella esecuzione, la quale appunto corrisponda a qualunque già indicato altro articolo rappresentativo dell'alta tragedia.

Egli è troppo evidente che nella tragedia urbana vi possano essere delle attitudini terribili e famigliari, disdicevoli alla tragedia eroica; siccome viceversa alcune posture assai gravi e concludenti in questa peccherebbero forse di freddezza e di pochissima energia nell'altra. E coteste posture divengono poi varie anche dipendentemente dal vestiario, che tanto decide nell'atteggiare o famigliarmente, od eroicamente, come già vedemmo a suo luogo.

[p. 252]

V'hanno per altro degli attributi comuni ad ogni sorta di teatrale quadro.

1°. In tutti preferiscasi il maggiore risalto d'atteggiamento nel personaggio o nei personaggi più interessanti in quel tal dato istante d'azione. Il primeggiar dell'attore nella declamazione deve esser sempre accordato con tutto ciò che lo qualifichi principale oggetto.

2°. Un solo stesso *perché*, od una sola stessa persona nell'argomento drammatico, che dia occasione al quadro, può produrre differenti sensazioni nei varj personaggi in iscena, secondo la varietà d'interesse che hanno eglino pel medesimo perché, o la medesima persona; quindi gli attori si disegneranno in quella varietà d'attitudini, che esprimano il detto parziale loro interessamento, e non già in eguale apparente grado, qualora il grado abbia effettivamente a supporsi diverso in ciascuno di essi per la realtà delle diverse loro sensazioni.

3°. Ci guarderemo dal dare falsamente quel tale atteggiamento all'uomo, che più s'adatti alla donna, o a questa il conveniente all'uomo, opponendosi così alle grazie personali proprie dell'uno e dell'altro sesso, le quali abbiamo raccomandate incessantemente per la rappresentativa al § 5 dell'art. VI.

4°. Si curerà non lievemente che tutti gli attori nelle loro singole posizioni mostrino piuttosto il profilo che il prospetto del viso, od il prospetto invece del profilo, secondo che le fattezze dello

stesso volto indicheranno più conveniente di attenersi all'una od all'altra foggia; mercè ché rimiriamo certi bei visi, che sono gentili e commoventi in veggendoli a piangere di profilo, e compaiono difformissimi e ributtanti lagrimando di prospetto; e viceversa. In ogni situazione patetica questa è cosa da es [p. 253] serne solleciti assai più di quello che comunemente si pensa.

5°. La conformazione del quadro silenzioso non durerà ne più, né meno degli istanti occorrevoli a rapidamente comprenderne la significanza, ed a percepirne in un subito la predisposta giovialità, o commozione, od il compiuto terrore, cui passo passo viene attratto lo spettatore dall'antecedente dizione.

6°. Che sieno verisimili e possibili le posture dei personaggi, anco le complicatissime; mentre può darsi per vaghezza di disegno il situare un personaggio in alto di correre, quando se ne sta immobile; altri accennare qualche cosa, e non esservene alcuna ostensibile; chi in equilibrio capriccioso, affettato e senza opportunità, chi tenendo gli occhi alzati verso il cielo, sendo più ragionevole l'averli fitti ai suolo; certuni avvinghiati fra di loro invece di coerentemente fuggire, e tante altre assurdità, alle quali indefessamente bisogna por mente per non cadere nell'antitesi di quello che si deve sensatamente praticare<sup>141</sup>.

7°. Ogni qualvolta sia fattibile, contribuirà moltissimo alla migliore riuscita d'un quadro drammatico sia patetico, sia ridicolo il farvi eziandio concorrere le cose meramente materiali in sulla scena, che per analogia influiscano all'animata sensazione, proveniente dagli individui che combinano il quadro medesimo; egualmente dalla medesima scena devesi allontanare ogni minimo oggetto, che formi contraddicente opposizione alle idee da risvegliare e pro [p. 254] gressivamente fomentare. Cosiffatto principio non va già sino alla pretensione che non s'abbia, per esempio, ad effettuare un tragico quadro in ameno e ridente luogo, né il gioviale in sito imponente per dignità e serietà le più gravi; ma piuttosto risguardisi ad accrescere, o diminuire qualunque accessoria materialità, che vie meglio concorra, o meno imbarazzi il più completo apparato del parlante ed in ogni modo significante quadro.

Diamo per supposto che nel mentre trovisi in sulla scena un cane (non per eventualità, ma bensì voluto dall'argomento) infra d'alcuni attori, i quali vengano impensatamente sorpresi da un personaggio che sopraggiunge, e reca tutto a un punto stupore, tenerezza, abbracci, incatenamento amoroso, tra sguardi e posizioni della medesima eloquenza, del più vivo commovimento; come può sperarsi che cotesto cane non ingombri, sconcerti, alteri, scomponga un quadro di tanto interessamento? S'incolperà il poeta di non avere previsto il possibile inconveniente di tale combinazione? Non sembra giusto; posciaché non manca destrezza al momento di togliere al pubblico sguardo il cane, procurandosi da uno degli attori di secondaria cooperazione, il celarlo dietro l'aggruppamento dei personaggi, o rapidamente trarlo entro le quinte. L'esempio che ne proponiamo è stravagante, ma delle stravaganze appunto fa d'uopo rendersi carico, e da una, che noi offriamo ad esempio, temerne è necessario delle altre assai più probabili dalla sfrenata poetica fantasia de' teatrali autori.

Intorno poi all'indiretto concorso d'altri accessorj, come sarebbe una qualità d'analogo scenario, si può benissimo avere l'avvertenza che, per esempio, avvenendo un quadro lugubre e commoventissimo entro un carcere, lo stesso carcere, anziché arbitrario e di bella vista, sia [p. 255] tetto e fornito di materiali oggetti conformi al forte terrore che deve ispirare. Quanto infine il materiale scenico corredo saprà con bastante apparato accrescere sempre più l'effetto teatrale del drammatico *quadro*, altrettanto lo menomereà tutto ciò che oppor si voglia al *quadro* medesimo, infievolendo od eliminando le sensazioni o risibili, o meste, che da esso hanno a destarsi col maggior possibile vigore.

#### *Scena muta.*

---

<sup>141</sup> I più rinomati coreografi si prendono sovente di simili licenze: ma è ormai sperimentato che quanto maggiormente abbondano di mostruosità, purché abbagolino con istantanea meraviglia, tanto più la loro gloria, i loro diritti all'immortalità s'accrescono.

§ 3. Con simile indicazione non devesi giammai intendere che abbia a significare inesprimente azione. Si vuole scena muta dall'autore, o per la tacita eloquenza ne' sovraesposti modi, o perché accresca la forza di quello, che si è prima dichiarato in declamando. La *scena muta* d'un solo attore in sul palco è la stessa che il *monologo di sole attitudini*, trattato al § 4 dell'art. XIII. E quella di più attori assieme vuol precisamente dire *dialogo muto fra tutti* (che onninamente equivale al suddescritto quadro parlante), o controcena di molti in silenzio verso d'alcun che favelli nella foggia descritta al § 9 del precedente articolo. Donde ne consegue che scena muta od apparente in una drammatica composizione non vorrà mai pigliarsi, né praticarsi come insignificante, inconcludente ed inoperosa<sup>142</sup>.

[p. 256]

Se la prima base del ben drammaticamente rappresentare è quella di rendere tutto influente e cooperante nella rappresentazione stessa, non avremo adunque mai *scena muta*, che sia inutile o superflua.

#### *Varie sorta di silenzio.*

§ 4. Oltre al silenzio in causa d'istantanee sorprese, che avvengano su di molti personaggi ad una volta, e da cui ne derivi la suddetta scena muta, il parziale silenzio di uno o di alcuni individui sarà cagionato da varie ragioni. Avendo contemplazione a quale d'esse convenga attribuire il subitaneo e predisposto tacere dell'attore, noi ci dispensiamo da' necessarj corrispondenti rilievi intorno ad esse.

Il silenzio imposto, voluto, forzato da qualche urgentissima circostanza, o da altrui comando, descriverà nella fisionomia e negli atteggiamenti del silenzioso personaggio la manifesta violenza, che fa egli a se stesso pel dispetto che ne offre, e pel malagevole ammutire in onta della [p. 257] propria volontà. Ne deriva naturalmente quel certo fremere entro l'anima, che indarno tenta celarsi, ed irresistibilmente si appalesa. Il leggiero mordersi le labbra e lo spiegato cipiglio indicano in assieme il famigliare tratto di dispettosa forzata taciturnità. Il fremere in silenzio è uno de' più belli ed eloquenti tratti della mimica. Ad ogni punto, in cui l'attore si senta oppresso da chi gli favella, o da cosa che lo tormenta, senza potersi sfogare col rispondere, ha non pochi eccitamenti, i quali gli porgono varietà di mute attitudini, e delle più enfatiche e significanti contraffazioni<sup>143</sup>. Riteniamo che il sospiro, non quale lo abbiamo considerato con qualche sorta di voce al § 2 dell'art. XV, bensì materialissimo di fiato, sia tra l'espressioni mute d'un parlante silenzio.

Il tacere per timidezza, quantunque racchiuda in sé reconditamente le predette sensazioni, tuttavia prenderà una sembianza di modesto imbarazzo, assumendoli carattere più di docile mansuetudine che di represso orgoglio.

Cautamente e per saggia prudenza stassi il personaggio attento e taciturno. La quale personale immobilità, collo sguardo appositamente ritolto dagli altri personaggi parlanti e fitto altrove, appresenterà chiaramente la sua curiosità velata di scaltro e penetrante silenzio.

---

<sup>142</sup> Ne sia d'esempio l'introduzione di sole attitudini apposta alla scena dell'atto V, della *Maria Stuarda*, di Schiller. Così la va descrivendo l'autore: «Anna Kennedy, vestita a bruno, cogli occhi rossi dal piangere e immersa in un profondo, ma taciturno dolore, attende a sigillare lettere e plichi. L'interna angoscia la interrompe alcuna volta nella sua occupazione; ma si ferma di quando in quando ad orare. Paoletto e Drury, vestiti anch'essi di nero entrano seguiti da molti famigliari carichi di vasellami d'oro e d'argento, di specchi, di quadri, e simili addobbi, che dispongono nel fondo della scena; Paoletto dà alla nutrice uno scrigno di gioie con una carta, ch'egli esprime co' gesti contenere la nota delle robe arretrate. Alla vista delle nuove ricchezze cresce la passione della nutrice; ella cade in una cupa tristezza. Quelli se ne partono. Tutto segue nel più alto silenzio.»

Quanta non è qui la favella dell'azione nell'accennato patetico silenzio! quale non ne sarà l'attenzione, quale la commozione dello spettatore già conscio di tutto ciò, che ne' precedenti atti della tragedia ha preparato l'ottimo effetto di questo semplicemente mimico, ma parlantissimo tratto!

<sup>143</sup> La XIII scena dell'atto II, nell'*Ezio*, di Metastasio, è da noi reputata un capo d'opera sotto questo aspetto. Ella è un continuo assembramento di favellare e di tacere. Quali angosce nel silenzio di Fulvia! Quale mistero in quello di Massimo! Quale eroica prudenza in Ezio, per non sacrificare il padre della sua amante! Con mirabile naturalezza quanto si tace è quello che maggiormente interessa lo spettatore, e quanto si parla occupa esclusivamente Valentiniano.

La tristezza suole esprimersi dagli autori medesimi [p. 258] maggiormente coll'ammutilire, che alleviando loquacemente gl'interni affanni. E per verità la natura afflitta si dà per lo più in questo modo a conoscere. Il capo, che incurvando sul petto, o verso d'un omero, mal regge sopra se stesso; lo sguardo languido; un possibile pallore di viso; le braccia avvinghiate in qualche composto modo, od uno di essi sostenendo la torbida fronte; tutta la persona mal sostando in piedi; oppure negligeramente seduta; siffatte trascuranze del fisico indicano a tutta prima chi soggiace a grave mestizia, senza occorrergli punto di verbalmente spiegarsi. Anzi dovendo l'attore accoppiarvi la favella, sarà problema se ne potrà accrescere l'espressione, o diminuirla, poiché alcune contraffazioni del volto e qualche movimento personale, che accompagnano la parola, facilmente soffriranno alterazione, e quindi diminuiranno il migliore effetto mimico, che cede in parte il proprio potere alla declamazione<sup>144</sup>. Cotesti atteggiamenti saranno però di grande riserbo nella mimica sublime-tragica, la quale accontentasi in simile circostanza della contraffazione fiso [p. 259] nomica descritta pateticamente su di grave personale portamento, o in qualsiasi positura dignitosamente disegnata ad esprimere una data situazione<sup>145</sup>. Nel gioviale silenzio il ridente viso, o scopertamente, o di soppiatto; lo stropicciarsi con vivezza ambedue le mani; il dimostrare certa leggiera inquietudine di tutto il fisico, colla propria giocondità, imitare in caso adatto quello di alcun altro personaggio in controcena, l'agitare allegrissimo l'occhio, sono tutti indizj, i quali, usati sempre di conformità al carattere ed alle convenienti gradazioni, appresenteranno squisitamente il loquace silenzio sotto l'amenò aspetto della gioia, dell'esultanza.

Quel silenzio dello stupido, dell'imbecille è il più facile ad essere raffigurato. Formatone poeticamente il carattere, non ha il recitante che a star zitto e soffermo quale inanimato tronco, colle braccia penzoloni, e cogli occhi sempre fisi in chi parla. Del conosciuto carattere, insieme con questa positura, patentissima si rende la silenziosa storditezza allo spettatore, né più fina arte ha d'uopo per essere nel suo caratteristico ravvisata.

[p. 260]

ARTICOLO XXVI.  
STREPITO, E SPETTACOLI DRAMMATICI.

*Di quante sorta lo strepito.*

§ 1. Sono tanti i modi d'avere, od incontrare dello strepito in sul teatro. Non sia fuori di proposito distinguere per primo lo strepito, ch'essere può cagionato abusivamente, da quello espressamente voluto. Questo è convenevole effetto teatrale, l'altro inconvenientissimo disordine. Intorno allo schivare il non dovuto strepito, basta il dettame del buon senso per non cadervi, né si ha a prescrivere altra percettiva regola comunque per allontanarlo, fuori del discernimento dell'artista

---

<sup>144</sup> A un di presso in tal guisa Engel rappresenta la muta tristezza nella figura 34 (lett. XXIII). Ma non troviamo come persuaderci che, secondo lui... «la profonda tristezza, seppellendosi ne' suoi cupi pensieri, faccia sì, che l'anima stiasi indifferente a tutto ciò, che le si aggira d'intorno, non attenda a verun'azione, a verun discorso altrui, né alcun nuovo oggetto possa indurla a levar gli occhi, che tiene fisi al suolo.» Tutto questo ci sembra piuttosto conseguenza dello stupido dolore, grado superiore d'assai alla tristezza propriamente detta, e del quale altissimo dolore a sufficienza speriamo aver noi parlato al § 7, art. XXI. Finché la mestizia non giunge al punto più angoscioso, divenendo micidiale sensazione, sente anzi di molto, però tutto molestamente, tutto in fomento di se stessa, che essere di qualche sollievo, o produrre uno stato indifferente.

<sup>145</sup> Lucano al libro III della *Farsaglia* ci dona un tragico eroico e commoventissimo silenzio nello spirare del prode Argo il quale

... al paterno aspetto  
Alza il languido capo, e i fiochi lumi;  
E degli accenti invece, e de' sospiri,  
Parla il tacito volto, e il padre invita  
A chiudergli le luci, e ai baci estremi.

Traduz. dell'ab. Cassola.

nel riconoscere quale sdegno o quale allegria sieno in gradazione di strepito o di moderazione tanto nella mimica, quanto nella declamazione. Qualunque altro suggerimento sarebbe o inutile ricordo, o prolissa ripetizione.

In quanto poi allo strepito positivamente richiesto emerge altra distinzione, strepito cioè di recitazione, e strepito di mimica.

#### *Della musica intermedia alle rappresentazioni.*

§ 2. Prima d'ogni altro strepito, o chiasso teatrale, non dobbiamo sorpassare l'incoerente scelta di musica, che viene eseguita tra l'un atto e l'altro della rappresen [p. 261] tazione, potendo questa onninamente sconcertare l'andamento del patetico o dell'allegria, in cui sono già immersi gli spettatori pel buon effetto della drammatica composizione. Perché scemare la commozione, il raccapriccio tramezzo d'un argomento, dal quale e pel quale devono essere equabilmente mantenuti nell'animo dell'astante sino allo sviluppo di melanconia, d'orrenda catastrofe? Perché alterare la bella giocondità, che per tutta la durata d'una commedia brillante vuole l'autore permanentemente coltivare nel suo uditorio?

Onde spiegarci con pochi accenti su questo proposito rammenteremo come taluni autori di tragedie hanno voluto espressamente scritte delle sinfonie per gl'intervalli degli atti, acciocché l'inavvertenza de' teatrali direttori non permettesse sonate d'una sensazione assai disparata da quella che risvegliasi, e si brama serbare sino all'ultimo della tragica rappresentazione. Si faccia la stessa applicazione alla condizione giocosa di tutto un dramma, e vedrassi quanto giova un simile riflesso.

#### *Strepito di declamazione.*

§ 3. Garrulità, cicaleccio, strida di duolo o di grande esultanza, strapazzi, forti evviva, popolari acclamazioni, sono tutti clamorosi risultamenti della recitazione a voce alta, forzata, squillante, fuori di misura. Molte volte non si possono omettere, avvegnaché propriamente sieno in carattere, e d'intrinseca quiddità nella rappresentazione; non di meno, secondo quello che abbiamo prescritto al § 10 dell'art. XVI, l'immoderato schiamazzo non debb'essere tollerato, quando specialmente appuntar s'abbia come villano «diabolico rombazzo.» Rammentiamoci ad ogni mi [p. 262] nimo istante ciò che sia bell'arte, arte liberale<sup>146</sup>. Se fino da principio, all'art. VII, § 8, osservammo come sia vizioso il prolungamento d'acuta e squillante voce, anche d'un solo attore in declamazione, in quale insopportabile grado poi noi diverrà a più voci accoppiate in assordante fragore?

Pure v'è mezzo di conservare aggradevole strepito ogni volta che artificiosamente vi s'introduca l'alternativa del piano e del forte, del melodico ondeggiamento, dell'accordo armonico, di cui abbiamo con particolarità parlato in tutto l'art. VIII, il quale servirà d'opportuna guida per concertare, temperare, accrescere ad ogni punto quello strepitoso declamare, che sebbene esister debba, non bassi altronde a spingerlo ad abietto e ridicolo eccesso, trattandosi specialmente di famigliar-patetica, od eroico-tragica rappresentazione.

#### *Strepito mimico.*

§ 4. Sotto questo titolo vogliamo significare tutto ciò che indipendentemente dal declamare cagiona confusione, parapiglia, tumulto, chiasso, frastuono teatrale. Il duellare, [p. 263] l'azzuffarsi,

---

<sup>146</sup> Si vorrebbe forse contendere, che le *Baruffe chiozzotte*, di Goldoni, andando coi nostri scupolosi riserbi mancherebbero di quanto abbisogna per l'appunto a coerentemente rappresentarle? Noi non abbiamo che un'altra dimanda in via di risposta. Per quali spettatori ed in quai giorni di raffinato gusto pel teatro comico, fu scritta da un tanto autore simile commedia? È a' nostri di fuori d'uso in tutta l'Italia, eccettuati que' luoghi, in cui v'ha puranco un avanzo d'interessamento per dirette particolari ragioni, ma ivi non meno viene riprodotta di rado, e sol divertendo la più volgar parte del pubblico.

respingere, urtarsi, atterrarsi, guerreschi assalti, fulmini, procelle, terremoti, e più altri imitati argomenti di strepito sono sempre pericolosi tanto relativamente alla verisimiglianza, che al decoro della scena. Consideriamo quindi quale sia il buon effetto dello strepito, e quale il molesto all'udito ed alla mente, che non hanno mai a divagare dallo scopo principale drammatico, il quale esser deve tutto nel concreto della dicitura e della mimica in istretto assieme.

Il fragore d'arme e d'armati, che assalgono o fuggono, può portar benissimo una certa illusione. Tutto consiste nel non precipitare malamente in qualche ridicolezza, sconciamente cadendo le persone, o correndo con movimenti od atteggiamenti buffoneschi<sup>147</sup>.

Se truppe assediano fortezze e città, basta che se ne vegga un qualche cenno, anzi che porre per tropp'arte all'azzardo la rappresentazione di diventare una giocosa, invece di tragica e terribile scena.

Ma per vie meglio e con maggiore spontaneità trattare di ciò che sia teatrale strepito, vediamolo in riandando alcune qualità di spettacoli drammatici.

[p. 264]

### *Pompa teatrale.*

§ 5. Questa venga premessa ad ogni altro riflesso, che vogliam ora compendiosamente fare intorno ai così nominati teatrali spettacoli. Limitandoci a quelli che corredano la drammatica declamazione non musicale, ma naturalmente parlata, consideriamo il loro fasto in quella proporzione e moderazione, che lascino costantemente luogo più ad ascoltare, che a vedere, quantunque l'influenza dei medesimi sul declamato sia non lieve, anzi necessaria. Ma cosa ne ridonderà se la troppo abbagliante vaghezza portata all'occhio, sia per iscemare l'attenzione della mente? Molti esecutori confondono la decenza ed il vero decoro della teatrale pompa colla sua esagerata ricchezza. Accade che per eccesso di sontuosità talvolta si perviene all'inverisimile, ed alla indigesta sazietà del buon gusto<sup>148</sup>. Parlando in particolarità della tragica pompa, ella non è fatta tanto pel colto pubblico, quanto pel volgo idiota; né per ciò tradir si debbe a forza d'apparati il sensato intendimento di quello, onde arrear diletto alla rozza fantasia di questo.

Il primo ama ed ambisce la coltura de' proprj talenti, [p. 265] il secondo apprezza solamente l'istantaneo e materialissimo passatempo, il quale più lo colpisce di meraviglia, che di delicate idee e di sublimi concetti. Lungi adunque dal prescrivere lo spettacoloso effetto di quelle rappresentazioni, che indispensabilmente lo esigono, adattiamo altrettanto per sana pratica il non ammettere la così detta pompa in trasmodante inopportuno lusso. Questo risulterà, per esempio, dalla magnificenza del vestiario, di cui abbiamo tanto estesamente parlato agli art. XX e XXI. Ma non essendosi colà data idea dei giusti confini che il pomposo vestito addimanda, sia qui per sempre ricordato che non abbia da essere, per così dire, più importante la bardatura, che il cavallo; la vista cioè non soverchi il potere dell'udito.

Sotto il titolo di decorazione possono comprendersi bellissimi scenarj, imbandite mense, magnifici troni, pubbliche feste, corteggi, comparse, e quant'altro offrono all'immaginativa gli usi, le arti e gli avvenimenti, che concorrono alle tante varietà del drammatico rappresentare; tutto può essere praticabile in quella profusione, che non oltrepassi la verisimiglianza proporzionata (siccome abbiamo motivato del vestiario) al rimanente dello spettacolo, e non preponderi in discapito della più nobile ed interessante parte del dramma, che si è la declamazione. Sembra infine che la pompa,

---

<sup>147</sup> Nell'*Alessandro nelle Indie*, di Metastasio. attraversano al primo alzare del sipario, fuggitivi soldati. Egli è spettacolo verisimile e di ottimo effetto, quando non si ecciti una inintelligibile confusione, ed i soldati non vi rappresentino piuttosto un'orda di cenciosi aggressori, che agguerrita gente.

Saul, d'Alfieri, vede a fuggire sotto de' proprj occhi, in mezzo alla sua disperazione, i suoi soldati: quale danno per la tragedia se costoro risvegliano qualche riso!

<sup>148</sup> «La soverchia quantità degli ornamenti è un difetto in tutte le arti e in tutti i generi. La vera bellezza è come la virtù, ambe fuggon gli estremi, il mezzo solo è il lor seggio» (Angioini, Lett. I, a Noverre).

E sia notato che qui parlasi di balli spettacolosi-pantomimici, ne' quali la magnificenza delle decorazioni d'ogni fatta e in gran parte intrinseca alla rappresentazione. Come poi non sarà raccomandata la dovuta moderazione nel recitabile drammatico, ove abbisognano assai minor lusso e sfarzo rappresentativo?

ossia il teatrale lusso d'ogni genere, appaia convenevole sino al punto in cui deteriorare non deggia per sua causa la dignità, la significanza, l'interesse della dicitura<sup>149</sup>.

[p. 266]

Ma la moderazione del fasto non iscusava già quelle negligenze, per le quali la rappresentazione vi rimette non poche volte della sua giusta apparenza. Non veggiamo talvolta in teatro un attore che vagheggia le divine bellezze d'un ritratto, mentre tutti gli altri lo rimirano come un male abbozzato e ridicolo mostro? Un prigioniero fra catene parla della perdita libertà, e detesta l'aspre ritorte, che gli tolgono il potere della fuga e della forza. È forse raro il caso in cui simili catene si riconoscano di sottile e fragilissima lama, o di impercettibile filo metallico? E talvolta si pratica all'opposto di caricare il più nobile e debole arrestato di sì enormi ferri da non poter punto gesticolare, rappresentando piuttosto un'avvinta spaventevole tigre. Lungi adunque ogni eccesso di trascuraggine sotto il titolo di moderazione, o di soprabbondante accuratezza col pretesto di compiuto spettacolo, e venga per altro apposta la maggiore solerzia in qualunque oggetto materiale di notevole rilievo, non ommettendovi ogni più deciso, più energico aspetto per la significanza stessa.

### *Di alcuni parziali spettacoli.*

§ 6. Non sì leggermente, come taluno pensa, il rappresentare fantasmi, combattimenti, incendj, battaglie navali, equitazioni, tornei, riesce allo studio e alla diligenza della mimica esecuzione. Noi non intendiamo parlare me [p. 267] ramente del ridicolo, nel quale con troppa facilità si disimpegnano consimili stravaganze, esposte dagli imperiti, o troppo bisognosi poeti, ma vogliamo indicare espressamente il quasi impossibile modo d'illusoriamente eseguirli.

Quale si è il fantasima, che raccapricci dieci spettatori, e non ne faccia ridere un migliaio?<sup>150</sup> Non cesseremo mai di consigliare i comici artisti di lasciarlo all'immaginazione dello spettatore dietro i visionarj cenni dell'attore, ogni volta che assolutamente si possa ommettere il raffigurarlo di fatto. Quando sia per altro indispensabile di realmente mostrarlo, si procuri, col più esatto artificio, che comparisca appena un movimento di persona la più tetramente velata, e col più lento e parco gesticolare. Bisogna aver non meno presente che la voce dell'ombra (se parlante) non abbia punto del disgustoso, mentre il pubblico è talmente fiso e silenzioso in ascoltarla, che facilmente ne censurerebbe la mascolina o femminile verisimiglianza, che dalla medesima risuoni, e la incongruente sua vivacità o fievolezza, con cui si fa sentire. E siccome uno spettro deve apportar terrore (intendendo già sempre sul serio, ed abbandonando alla volgare frivolezza il rappresentarlo [p. 268] per buffoneria), così non ecciterà simile terrore, allorché tutto il patetico perfettamente non concorra a raffigurarlo; conoscendosi per esperienza che la sola mediocre esecuzione del medesimo non è sufficiente a risvegliare né melanconia, né spavento.

In qual modo supporre che illuda un terrestre o navale combattimento in sulla scena per quanto se ne procuri l'esattezza, e si ponga in opera ogni sussidio della più zelante arte?<sup>151</sup> Accordisi pure che la drammatica rappresentazione sia talvolta forzata a sol rammentare agli spettatori cosa esser possa

---

<sup>149</sup> La distinzione, che l'abate d'Aubignac (*Pratica del teatro*, lib. IV, c. 8) fa delle decorazioni teatrali, potendo esse rappresentare o sole cose, o sole azioni, o cose ed azioni insieme, è veramente bella ed opportuna. A questo unico cenno ravviseranno gli scenografi e li decoratori teatrali, quanto sia necessario un tale discernimento nel loro mestiere per la verisimiglianza e convenevolezza di quanto loro spetta nell'arte rappresentativa. Si degnino ricorrere all'opera citata, e vie maggiormente si convinceranno con non lieve loro profitto dell'importanza di cotesta distinzione.

<sup>150</sup> Nella *Semiramide*, di Voltaire, atto III, scena VI, v'ha l'apparizione dell'ombra di Nino, che pone a grande cimento il sublime tragico terrore di trasformarsi in giocosa parodia. Molti sono gli spettatori in sulla scena, a' quali effettivamente si mostra, ed a migliaia forse sono gli altri, che deggiono ammirare la prodigiosa apparizione. Lasciando a parte l'osservare, se Voltaire abbia fatto destare nella *Semiramide* un proporzionato altissimo stupore da sì portentoso avvenimento, non è però vero, che gli astanti poco o nulla ne stordiranno, quando dagli attori stessi non sappiasi con grande dignità e forza significare tutto il terribile effetto su di loro accagionato da una larva?

<sup>151</sup> Osserva Johnson, che Shakespeare in onta delle profuse stravaganze ne' suoi spettacoli drammatici, si è però spiegato nel coro, che serve di prologo all'*Enrico V*, dicendo: «Essere tale assurdo il rappresentare una battaglia sul teatro, quale il degenerare una Tragedia in Farsa», e resta così convalidato ciò che n'abbiamo detto nel § precedente.

questo e quello spettacolo in natura, che ella appena imitativamente indica, e che non l'è fattibile ritrarre con somigliante verità. Nondimanco sia sempre più scusabile l'abbandonare del tutto siffatte occasioni anzi che rendersi trivialissimi cerretani coll'espone cose impossibili ad illudere, e soltanto idonee ad alimentare la volgare corruzione del buon gusto.

Né valga a giustificazione di tali mostruosi spettacoli il soggiungere che l'idiota pubblico assai più diletta in essi, che nelle sublimi rappresentazioni; si risponderà, che uno de' principali scopi drammatici è quello d'illuminare passo passo l'ignoranza, e non coltivare e fomentarne il depravato senso. La colpa del non sapere è tante volte di chi non ammaestra. Si tolga, si faccia dimenticare al male abituato l'errore che lo pasce, e lo si vedrà in seguito as [p. 269] saporare il verisimile, il ben ragionato ed anche sublime drammatico stile. Crediamo confermata dal fatto stesso la nostra opinione su di ciò, esponendo che le tragedie d'Alfieri, certamente non facili ad intendersi da chiunque, però bene rappresentate attraggono l'oscuro spettatore al silenzio, all'attenzione ed all'intendimento loro; egli affatica molto, ma è abbastanza compensato poi coll'aver compreso ciò che temeva di non intendere, né punto né poco.

Degli spettacolosi incendj non vorremmo farne pur cenno, ma vi siamo astretti dalla debita loro detestazione, la quale in noi diverrebbe delitto, se passarla dovessimo con vergognoso silenzio<sup>152</sup>. Distrazione, inverisimiglianza e [p. 270] pericoli, camminano indivisibili da siffatte rappresentazioni, per quanto se ne curino i mezzi d'illusoria esecuzione. Non essendovi adunque mai speranza che anche per l'avvenire inventar si possano rimedj d'arte, onde introdurre degli incendj tra le drammatiche produzioni meramente declamate, i quali non apportino alcuno di questi indicati principali inconvenienti, venga perciò da noi prefisso, che nelle nostre istruttive teorie non si tratti mai di loro, come se non esistessero tampoco nell'umana immaginazione, oppur ricordandoli, si debban totalmente biasimare e per sempre evitarli. Soltanto certe specie di tempeste, venti, piogge, oragani, riescono sopportabili in via di spettacoli teatrali (sempre che non nuocano alla locuzione, siccome fermamente riteniamo), essendone l'artificio già portato a qualche bella verisimilitudine, dai più ingegnosi macchinisti, specialmente ne' teatri, quando l'importuna parsimonia non arresti i mezzi arditi ed i dispendiosi esperimenti della loro fantasia.

### *Della interna proporzionale grandezza de' teatri.*

§ 7. Quantunque non sia di nostra messe il favellare della magnifica architettura, del perfetto punto visuale, dell'acustica, e di quanto accessoriamente illustra le fabbriche de' teatri, tuttavia delle loro qualità, che direttamente ed indirettamente contribuiscono alla buona declamazione, ed a ciò che alla medesima strettamente appartiene riportiamo la seguente riflessione.

«I troppo piccoli palchi scenici rendono mai sem [p. 271] pre sproporzionata qualunque mediocrità di voce declamante; ne v'ha gesticolazione che non sembri ora di soverchio mitigata, ora eccedentemente forte. Nei troppo grandi, tutto debb'essere esagerazione per farsi sentire e vedere, laonde fuori di naturale compostezza l'individuo che agisce, ed insensibile ogni delicato oggetto che cada sott'occhio, ogni tenera inflessione del recitare, che devesi far giungere mollemente al cuore

---

<sup>152</sup> Metastasio nella sua *Didone abbandonata* ha puranco innestato il terribile incendio in aggiunta a tante altre sorta di spettacoli, de' quali fregiò i suoi drammi per musica. La necessità e le circostanze, per cui il grand'uomo fu sempre tratto a guastare, per così dire, l'impareggiabile merito dei medesimi, con tanti strepiti, con tante impossibili imitazioni dell'inimitabile: tale necessità, ripetiamo, lo ha pienamente scusato. Nel detto incendio, che durar deve per dieci scene continue, come sarà stato fattibile d'aver tenuta raccolta l'attenzione a' bei tratti di locuzione, che vi sono sparsi? Ed a perfetto compimento del modesto frastuono, e perché si perda il meglio della dicitura, e de' compassionevoli lai della misera Elisa nell'ultima scena, «si vedono cadere alcune fabbriche, e dilatare le fiamme nella Reggia.» Dato sol brevemente qualche chiasso, ed abbagliamento richiesto dalla qualità di simile spettacolo, sfidiamo un Archimede a non distrarsi, ed a potere intendere di proposito cosa si dice in tutta la durata di tanti dialoghi. E ciò pur diremo dell'altro incendio dallo stesso autore fatto succedere nell'Adriano in Siria alla scena XII, dell'atto I. Quello che è più rimarcabile, dietro le nostre riflessioni in proposito, si è, che termina l'atto cantandosi un tenero duetto, durante il divagamento del ruinoso incendio: ma non è da stupire di tali incongruenze, quando si voglia gettare uno sguardo sulle odierne nostre rappresentazioni teatrali.

per via dell'udito. Fra l'angustia di poche e basse quinte le azioni popolose non sono soffribili. Nella straordinaria spaziosità come rappresentare un tugurio, ed un verisimile raccoglimento in esso, di due o tre persone in patetiche sembianze, in quadro lieto o flebile, ma sempre commovente? La dolcezza svanisce negli ampj teatri, e negli opposti l'energia è asprezza. In questi le magnifiche reggie divengono architettati covili, ed i ponti, superbi loggiati per la sola favolosa specie de' libici Pimpei: in quelli il ristretto carcere, il grazioso gabinetto, compariscono per necessità ariose sale, e tutti gli attori, per così dire, situati in nicchie di Titani, e non già loro proporzionate.»<sup>153</sup> Bastino questi piccoli cenni perché possa chiunque da sé, e con facilità contare quante incoerenze emergano dalla non media forma e costruzione d'un teatro.

[p. 272]

ARTICOLO XXVII.  
CONTEGNO GENERALE SCENICO DEL COMICO ARTISTA.

*Arte, senza apparir arte.*

§ 1. Da tutte le precedenti istruzioni emerge una norma generale, che segneremo in brevi note a maggiore schiarimento ed ampliazione, ed a quasi ripetizione e rimembranza di quanto abbiamo sin qui trattato.

L'arte, in primo luogo, che si propone l'attore è quella tale, che imitativamente emular deve la natura (§ 8 dell'art. XIII) al punto di sembrare natura stessa, e non lasciar mai trasparire l'artificio, od un difetto tale di natura che tradisca l'immaginazione dell'astante<sup>154</sup>.

Per ciò possibilmente ottenere, fa d'uopo ch'egli fino da' suoi primi passi nell'esercizio del mestiere procuri, studii, si sforzi a seguire tutte quelle abitudini e dissuetudini, che in via di continua pratica divengono le più spontanee naturalezze.

[p. 273]

La prima indispensabile dissuetudine sta nell'abbandonare quasi del tutto il particolare dialetto, la particolare pronuncia della propria patria, assiduamente leggendo e favellando la buona lingua italiana. Da tale costante esercizio ne deriverà colla pazienza e col tempo, che rarissime volte usciranno dalla sua bocca solecismi, barbarismi, idiotismi, e facilmente troverà all'improvviso qualche buon vocabolo da supplire alla mancanza istantanea della memoria, singolarmente nel fervoroso parlare in brillante stile o faceto, od anche serio, ma rapido e riscaldato: e ciò s'intende bene della dizione prosaica, giacché nella verseggiata, siccome dicemmo, l'attore non può punto arbitrare su quanto abbia scritto il poeta.

È di preciso buon principio, che qualunque attitudine, gesto, movimento, conseguano da determinato perché, e da decisa volontà di così fare: ma un tal agire occulterà l'arte, in operando cioè l'attore a caso pensato, quand'abbia le reiterate volte eseguiti, praticati, esercitati gli stessi movimenti ed attitudini. Cotesta massima d'abituarsi a tutto quanto l'arte operar deve, s'estende persino a dimostrare, rappresentare le interne sensazioni di qualunque specie. L'artificio del pianto e dei gemiti si conoscerà nel principiante; nel molto esercitato ogni sorta di lagrime e d'angosce sembrerà spontanea e veritiera. Il sospiro, il respiro, l'accigliamento, la serenità, il riso e la simulazione stessa non compariranno giammai finzione, se a forza di fingerle giungeranno a descriversi con alacrità sopra la fisionomia, e senza potersi scorgere nell'artista il minimo stento, il più piccolo imbarazzo nelle loro contraffazioni. Donde vediamo agevolmente, che il comico

---

<sup>153</sup> Roiti, *Dell'arte mimica*. Discorso XI.

<sup>154</sup> «Si rappresenta una tragedia romana, per mezzo della storia, conosco e Bruto e Cassio, questi sì feroci congiurati..... li scorgo sotto del loro nome in una figura appena mediocre; d'un portamento affettato; li odo d'esile voce, forzata... sciamo all'istante: Tu non sei Bruto. (Batteux, *Belle arti ridotte ad un sol principio*. Parte III, cap. IX). Thomas dice, che l'arte d'ogni genere ha bisogno di tenersi nascosta, onde ben produrre un effetto di se stessa (*Saggio intorno gli elogi*, cap. XXX).

dedicato tuttodi ad un solo carattere, ne diviene così abituato da giudicarlo come nato e formato per quello; ed in ogni altro o distante od opposto al sempre praticato, egli sfigura e rimane costan [p. 274] temente smascherato, e conosciuto nella non propria indole rappresentativa.

Le dissuetudini (siccome la prima che abbiamo già accennata) sono le abitudini abbandonate, sieno queste buone, sieno cattive. Stabiliamo adunque, che per dissuetudini alla nostr'arte necessaria si debbono considerare la correzione, la dimenticanza, l'annientamento di ogni difettosa pratica, o mimica o declamatoria, in contrasto coi bene basati erudimenti, e che per nociva dissuetudine sia riconosciuto qualunque ostinato mancamento agli erudimenti medesimi posti in lunga pratica, e sanzionati quai dettami experimentalmente giusti a dirigere, marciare con franchezza, ed ottenere ogni benaugurato teatrale effetto nella comica carriera.

### *Comica disinvoltura.*

§ 2. Premesso il più ricercato rispetto verso del pubblico, cui si presenta il comico artista, e pel quale agisce, attenda, come ad uno de' singolari principj del mestiere, a rendersi assai disinvolto nell'arte sua. La disinvoltura scenica è una ferma marca della fondamentale sicurezza, che egli dà a divedere in sé rapporto alla facile pratica del mestiere. Da essa altresì ne viene, che non imbarazzandosi punto nelle attitudini o nel declamare, incontra la genialità degli spettatori, siccome la premettemmo per uno dei singolari principj al § 2, art. II, e questo divenir loro geniale è già un ritrovarsi alla metà dell'opera. Il carattere è subito bene appoggiato qualora il pubblico lo vegga affidato a chi gli è simpatico e, per modo di dire, messo alla sua confidenziale stima ed amicizia, egualmente che il carattere medesimo prodotto da antipatico attore addiviene o ridicolo, od anche odioso. E tanto è il bisogno del [p. 275] l'artista d'essere generalmente beneviso col farsi amare, che da ciò dipende in particolar modo l'attrarre ognora sopra di sé lo sguardo dello spettatore, e quando ciò avviene è altrettanto sicuro che questi sta in silenzio; dal silenzio poi degli spettatori non si negherà mai che derivino i molti e belli risultamenti della rappresentazione.

Ma comunque grandi appaiano e la genialità e l'onestà del pubblico verso dell'attore, è uopo guardarsi bene di abusarne a segno di portare la sua necessaria disinvoltura sino alla impertinente impudenza. Al pari di un'umile franchezza, che si cattiva l'altrui benevolenza, la scongiata sfacciataggine allontana quella estimazione, che sarebbe accordata ad una grande capacità, se accoppiata venisse alla modestia, la quale può dirsi il primo condimento d'ogni più esaltato merito. Non v'ha moral difetto, che il pubblico meglio sappia discernere nel comico, quanto l'aria d'insultante indifferenza da costui ostentata in faccia di quel giudice, che decider deve de' suoi favorevoli, o nulli requisiti. Ed il comparire altronde non pusillanime, ma rattenuto da certo sfrontato portamento (che i plebei appellano bell'ardire) annuncia l'artista anzioso di rincorare se stesso mostrandosi dominato da quella prudente timidezza, che lo qualifichi ossequioso per chi lo ha da riconoscere coi numeri di gentile ed accostumata educazione, qualità dimostrata radicalmente necessaria in esso, ad onore della propria arte, sino dal § 2 dell'art. V.

### *Forza graduata della parte, secondo la qualità del teatro.*

§ 3. «Ogni attore tanto nei caratteri giocosi brillerà a grado a grado, quanto a passo a passo diverrà riscaldato [p. 276] nei serj o tragici, acciò il suo contegno non rallegrì troppo, o troppo funesti da principio, viziosamente rallentando poi sul mezzo, e dissipando sul fine quella giocondità, o quel terrore cui si dovrebbe con aumento pervenire.»<sup>155</sup>

Oltre di ciò bisogna anco rimarcare che tali gradazioni possono avere dei difetti, cangiata dal comico la qualità del teatro, col recitare ora in uno, ora in altro di essi. Posto ad esempio che in un teatro di certa grandezza combinino benissimo le proporzioni ed i gradi di espressione, che rapporto ad energia ed alte strida accennammo ai § 6 e 7 dell'art. XV, è facile, anzi certissimo che in altro

---

<sup>155</sup> Roiti, *Dell'arte mimica*, discorso XII.

assai più piccolo o più grande le strida stesse, la stessa energia od eccedano o languiscano per la locale sproporzione in cui si declama, si rappresenta. Non essendo perciò possibile che tutti i teatri in cui la medesima compagnia comica agisce, sieno d'eguale vastità o ristrettezza, dovrà quindi ogni attore por mente al piano, al forte della voce, alla delicatezza od ampollosità degli atteggiamenti, che in giuste proporzioni converranno a cosiffatta locale varietà. Perciò fia necessarissimo, che l'artista intorno a questo articolo procuri di evitare l'abitudine di sempre usare una sola forza di espressione, un solo grado di voce, una sola misura di muoversi, una sola maniera di contraffarsi. L'uniforme abitudine in tutto ciò sarebbe vizio, e non buona qualità fra le testé indicate al § 1. Preme invece che il recitante mai se ne faccia un uso inalterabile, e che abbia ognora presente la positiva circostanza di luogo, giusta la quale in questo grado ed in quel modo reciti, atteggi e si esprima.

[p. 277]

#### *Studio delle situazioni.*

§ 4. Dai tre precedenti articoli risultano in quantità incalcolabili le situazioni, e le rispettive loro modificazioni. Si riducono però a termini generali, vale a dire in quelle che riguardano la persona propria dell'attore, e nell'altre che simultaneamente combinansi in controcena cogli altri personaggi. Malagevole assolutamente sarebbe l'enumerazione d'innumerabili diversità di situazioni, e basti per guida di tutte ricordare il doppio interesse che lo spettatore provar deve alla rappresentazione; l'uno cioè proveniente dal personaggio solo, l'altro dallo stesso personaggio in unione degli altri attori secolui rappresentanti. Attendendo l'attore a ciò che dicono gli altri compagni di scena, risveglia naturalmente in sé delle idee di muta mimica, le quali bene spesso non gli risovvengono, perché distratto colla mente, e soltanto concentrato nella propria persona. E sta frattanto al suo buon contegno il regolarsi nella guisa che può essergli dettata, diretta dall'altrui locuzione in reciproco dialogo. Mostrerà una fisionomia addormentata il personaggio, il quale sentesi dire da un altro: «Voi sorridete?»

Con simile fissa attenzione ogni attore proverà ed intenderà da sé i precipui modi di ben servire alla scena, alla controcena, al proprio, all'altrui risalto per quante e quanto varie situazioni drammatiche gli si offrano nell'immenso numero e nella grande loro varietà; fra le quali comprendonsi tutte le indicazioni caratteristiche e di multiplo sentimento, che sogliono prescrivere gli autori, ed alle quali ciascun attore ha da conformarsi per quanto gli [p. 278] sia fattibile<sup>156</sup>. Desse adunque accoppiate alla permanente propria idea dell'attore sul personaggio da lui rappresentato, sono d'efficacissimo sussidio ad un perfetto disimpegno. Assioma d'arte rappresentativa sicurissimo. - Chi conosce in qual punto, in qual luogo, in quale grado di sensazione, in faccia di chi si trova, con chi parla, da chi dipende, chi ascolta, su chi domina; poco o nulla, dopo apprese le giuste e fondamentali teorie, affaticherà nel comprendere le situazioni e le norme del suo scenico contegno, e quasi mai andrà errato nel suo mestiere.

#### *Fissa attenzione al proprio carattere.*

§ 5. Annesso alla sicura cognizione della propria scenica situazione, sta il perenne e fisso attendere al carattere che si rappresenta. Guai se il comico mostra se stesso in luogo del personaggio che deve fingere! È pur troppo facile che la bella attrice specialmente tema d'alterare la sua avvenenza in certi portamenti, in certe contraffazioni! Qualunque artista dell'uno od altro sesso, predominato da cotale pregiudizio, tradirà la sua parte nella corrispondente espressione, e diventerà persino una contraddizione in se stesso. Egualmente diremo di tutt'altro, ch'egli non voglia significare nel carattere da lui rappresentato in discapito del suo natural personale. Anco l'anima propria (se gli fosse possibile) avrebbe il comico a dimenticare per vie più illusoriamente vestirne un'altra in

---

<sup>156</sup> «L'attore non può arrossire ogni volta, che egli lo voglia; però il poeta ha diritto di prescriverglielo, e perfino far dire ad uno dei personaggi, ch'egli lo vede benissimo a diventar rosso.» (Lessing. *Drammaturg*; seconda rappresentazione d'Essex).

perfetta ar [p. 279] monia collo scenico suo personaggio. Quello poi che vie meglio può contribuirvi si e (quando pur riesca secondo il bel riflesso di Lariv) quel richiamare alla memoria qualche circostanza, in cui siasi provata di fatto una tal data sensazione da rappresentare sul teatro, giovando tale reminiscenza moltissimo sì alla immaginazione, che ai sensi per vivamente investirsene e spiegarsi<sup>157</sup>.

La trascuranza dell'indossato carattere può parimente avvenire da malavoglia nell'agire, o dal divagamento dello sguardo e della mente, come testé fu detto, intanto che si recita. Cosa abbiamo a notare per siffatto caso? Null'altro se non che sono imperdonabili tali negligenze, e meritevoli del solo guiderdone talvolta compartito clamorosamente ne' teatri a chi manca al proprio dovere, sebbene lo stile non sia il più nobile, e debba evitarsi il più che si può dal bene educato uditore.

### *Reciproca concorrenza delle parti.*

§ 6. Lo scambievole aiuto nel dialogo fra più attori, già da noi trattato ai § 2 e 3 dell'art. XXIV, ci fa qui applicare ed aggiungere qualche altra osservazione sull'argomento stesso.

L'effetto adunque d'una parte risulta dall'altra per mezzo di vicendevole controcena, sia parlata, sia muta. E ciò premessoci vero zelo dell'attore consisterà nel mantenersi sempre concertato nell'andamento del dialogo, e [p. 280] della controcena co' suoi compagni. «Un attore, andando a genio colla propria parte al pubblico, tenta ogni mezzo, ogni arte anche in controsenso perché tutti gli sguardi estaticamente arrestinsi sopra di lui, a notabilissimo danno sì della composizione che di qualunque altro attore che seco lui sceneggi. E questo accade, fra le non poche circostanze, in due specialmente. Nel momento cioè che un personaggio dell'azione debb'essere più interessante, per l'effetto dell'azione stessa, dell'altro, il quale devia fuori di proposito la riflessione, l'udito dello spettatore; 2.º nel caso in cui trovandosi un carattere patetico e l'altro giocoso contemporaneamente in azione, questi per troppo gestire e millanteria di capacità, non lascia alternativa al conveniente effetto, che produr deve pur quegli, e che è uopo attendersi non dal trionfo di una sola parte, ma di due e più ancora. Come in iscena sentimentale potrà commoversi lo spettatore, e trasportarsi nell'intrinseco merito della medesima, quando alienato ne venga dalle incessanti facezie, o trattenuto in continuo infrenabile riso?

«Quando un triviale comico dice: “Io ho dominato nella rappresentazione di iersera. S'è veduto che chi aveva polvere ha sparato,” ed altrettali jattanze; si pensa già che tutto sia andato bene: ed il poeta e gli altri attori, secondo lui, erano dispensati dai generosi astanti dall'essere compatiti, approvati, applauditi. Sciamerà quindi indispettito il medesimo: “Dovrò io limitare la mia capacità, onde la debolezza d'un mio compagno si usurpi quelli evviva che a me spettano, siccome il migliore od unico capace fra noi? Il signor autore sembra esigere che il tutto della composizione abbia a piacere anche a discapito della nostra individuale abilità.” Diamoci la flemma di rispondergli con alcune dimande: “Rappresentate voi uno della rappresentazione, o voi solo esclusivamente? Il fortunato [p. 281] di lei successo dipender deve meramente da voi, o dal simultaneo agire di quanti attori concorrono nella medesima? Senza il buon contrapposto degli altri caratteri il vostro particolare avrà egli miglior esito di per sé, o col contrasto loro?

«Sarebbe assurdisimo il pretendere che il buon comico defraudasse della sua bravura lo spettatore, cui può egli soprabbondantemente apportare gioia ed interesse. Ma è ben dovere dello stesso, che faccia contribuire il suo valore ad aiutare i proprj compagni, invece di deprimerli adoperandolo fuori di tempo e misura, od offuscarli sì in pregiudizio delle loro singole parti, che dell'insieme della rappresentazione. L'intelligente pubblico ritorna dal teatro più soddisfatto della mediocre

---

<sup>157</sup> Dice Marmontel che il commediante ha tre espressioni da combinare, cioè del carattere, del sentimento, e della situazione. Posta simile incontrastabile verità, in qual modo resta ad esso il mezzo di far vedere la propria, e non già la simulata persona?

esecuzione del tutto d'un dramma, o della sola parte anche sublimemente disimpegnata da un Garrik, o da un Momo?»<sup>158</sup>

*Sempre comico italiano.*

§ 7. Comunque da noi raccomandata l'italiana gesticolazione al § 5 dell'art. X, non arrestiamoci tuttavia dal rammentare e dall'aggiungervi, che ogni sorta di portamento e scenico recitare sia mai sempre analogo ai costumi materiali ed abituali della nostra nazione. Abbisognamo noi forse d'accattare dagli altri paesi, dagli altri popoli i mezzi e l'arte, per fare intendere le sensazioni dell'anima, la forza e la chiarezza delle idee, dei pensieri?

[p. 282]

Quale straniero vanterà superarci in energia d'esprimere, in leggiadria di tratto, in nobiltà di contegno, ogni qual volta vogliamo assolutamente mostrarcene e suscettivi, e praticamente capaci? Tutto ciò che si allontanerà dalle nostre conosciute consuetudini sarà inintelligibile, od affettato. Sono coteste conosciute consuetudini d'una tal data nazione qualunque, spettatrice ne' proprj teatri, che determinano il parziale suo gusto pel drammatico, e che stanno perciò quali estrinseche circostanze del drammatico stesso. Tolte, o sensibilmente alterate le dette estrinseche circostanze per lo più provenienti dalla declamazione e dalla mimica, non ne avviene consimilmente o nullità, od alterazione del ricercato voluto effetto del dramma? Estendiamo intanto le nostre considerazioni sull'affettato, giacché in quanto all'inintelligibile tutto fu detto dicendo non intendersi, ed a sufficienza ne trattammo al § 3 del prefato articolo.

*Affettazione.*

§ 8. Rimontiamo prima agli articoli intorno alle personali grazie, alla voce ed alla pronuncia; quindi al § 2 dell'art. presente, per base speciale a non essere affettato comico, ed ultimiamo il già detto colle seguenti succinte osservazioni.

Distinguasi affettazione da ciò che comunemente si chiama ricercatezza nel diportarsi in una cosa, la quale richiede studio e grande diligenza. Per ricercatezza significheremo propriamente quel certo modo di rappresentare e declamare non bassamente, sebbene secondo la natura, ma elevatamente e finalmente conforme alla verisimile bella natura, che deve sempre essere prescelta in ogni bell'arte. Sin qui adunque la ricercatezza può aggiudi [p. 283] carsi necessaria, mentre non solo non ci apparisce vizio, ma occorrevole e giovevole mezzo al disimpegno del nostro dovere. Quando però dessa, per troppo pretesa bella natura, portasi al di là del bello verisimile, e quindi non tollerato dallo spettatore, allora degenererà in vera affettazione, e riuscirà incompatibile colla pratica arte comica.

La trascendente diligenza può essere perciò causa d'affettazione, ma questa eccessiva diligenza è assai più facile a dirsi, che a definirsi chiaramente. E qui bisogna notare, che l'eguale grado di diligenza in un attore può comparire affettazione, ed in altro proporzionata sollecitudine nei voluti confini del bello e del buono. Per conseguenza la determineremo sulle spontanee grazie, e spontanea disinvoltura dell'attore, o l'appunteremo pel troppo visibile e stentato artificio di tali grazie e di tale disinvoltura nello stesso. A dare per altro una qualche generale idea della comica affettazione, potremo spiegarci nei seguenti termini. – Consiste ella in rappresentare con quel soverchio artificio, e con quella eccedente squisitezza, che fanno rimarcare tropp'arte, ed allontanano le naturali e facili apparenze. – Donde ne proviene, che qualsiasi comico, il quale non trovi come comparire naturale nei significati termini, rinunciar deve alla medesima a scampo di nocevolissima affettazione, che fra li massimi discapiti può annoverarsi dalla drammatica rappresentativa. Ed in tale proposito raccomandiamoci non alla nostra particolare intelligenza, che

---

<sup>158</sup> Roiti, *Dell'arte mimica*, discorso XI. Si vede come in analogia a questi dettami Engel, alla lett. XXXIX, palmarmente dimostri, che per mancanza di cotali accuratezze, «sono perfino perduti i requisiti essenziali d'ogni opera d'arte, scopo, unità insieme.»

giammai cammina disgiunta da certa dose d'amor proprio, ma siamo umili e deferenti all'altrui amichevole giudizio, come abbiamo suggerito al § 4 dell'art. V.

[p. 284]

*Servile positura in sulla scena.*

§ 9. Non è già un piccolo insuperabile difetto quel dovere uno o più attori dialogizzare, e circoscrivere la mimica quasi sempre rimpetto agli spettatori. Svaniscono i più naturali e spontanei movimenti, molte delle gradazioni declamatorie, che impensatamente anche si praticerebbero, quando non da un punto solo, ma dattorno il corpo le attitudini mirar potessimo. Oltre il non comporre per tale schiavitù con tutto il buon gusto possibile i simultanei atteggiamenti, e tanto più i quadri finamente combinati, accade altresì, che sacrificansi a cosiffatta inevitabile positura molti dei tratti, che altrimenti ne scaturirebbero, se il tergo, invece del viso, convenisse aver rivolto allo spettatore. Ma come si potrebbe, per esempio, comprendere una locuzione a mezza voce, qualora il declamante in fondo della scena parlasse rivolto allo stesso, e non in faccia del pubblico? Conveniamo noi pure che l'attore nel passaggio in circostanza di dover parlare o chiamare, trovandosi all'estremità del palco, è costretto ognora a mostrarsi di fianco e non da tergo, appunto per essere chiaramente inteso dagli spettatori.

V'hanno parimente degli scorci che riuscirebbero indecentissimi in sul teatro, quando fossero eseguiti tutt'altro, che di prospetto; ed ecco nuova importantissima ragione, per cui molti dei medesimi sono inconcludenti, vedendoli dal lato contrario al loro più adatto.

Costantemente in guardia il commediante per non cadere in simile incongruenza, sceglierà quella mimica esecuzione che meglio s'addica a cotesta servitù identica all'arte rappresentativa, e la quale debbe ad ogni tratto fare studiare l'equivalente effetto, che agevolmente ridonde [p. 285] rebbe dalla piena libertà de' movimenti e delle attitudini per qualunque verso. L'oggetto è forte e laborioso, ma altrettanto indispensabile e degno d'instancabile attenzione.

*Dell'inspirazione comica.*

§ 10. Per un compiuto risultamento drammatico l'inspirazione dell'attore, aggiunta a quella dell'autore, si è l'apice sommo dell'arte declamatoria teatrale. Ogni qual volta un esimio attore (giacché solo d'attore esimio può essere cotanta sublimità di rappresentare) sente profondamente l'impulso della passione, che la tale o tale altra situazione drammatica destar gli deve in più diverse guise, egli in allora con ispontaneità e, per così dire, senza studio veruno accoppia al detto un movimento, un atto, un passo, un respiro, uno sguardo, un sorriso, o qualsivoglia altro opportuno cenno, che sebbene non ideato, né preveduto dall'autore, rinvigorisce tuttavia ed abbellisce il detto stesso, e del medesimo autore perfeziona il merito e l'intenzione. Oltre di appartenere all'inspirazione del comico tutto per intero l'art. XI intorno all'espressione, è da notarsi come l'immaginazione e l'entusiasmo spingano ad alto grado l'espressione di vivissima giocondità, non che quelle dell'opposte sensazioni nella massima veemenza loro. Da cotesta riscaldata immaginazione, da cotale spiegato entusiasmo, emergono insomma i più forti effetti della mentovata ispirazione. Quando giunge l'attore ad intensamente illudersi del carattere, del punto scenico, della passione che rappresenta, in modo da non ricordare più se stesso, ma da conoscersi tutto trasformato, rifuso nel finto personaggio, collocato nella simulata situazione ed immerso nell'esprimere affetto; così ispirato lo dirai tale da sem [p. 286] brare egli in quel momento non simulato, ma veritiero personaggio, che ti fa dimenticare l'arte teatrale, e ti rassicura di vederlo e sentirlo quale apparire assolutamente ti vuole.

ARTICOLO XXVIII.

DELLA MIMICA DEL COMMEDIANTE, E DI QUELLA DEL BALLERINO.

### *Diversità principali.*

§ 1. Non ci è possibile l'omettere delle avvertenze sulle non poche diversità, che passano fra la pantomima del ballerino e quella del commediante, quando questi specialmente non incappi nell'equivoco di farsi imitatore dell'altro, supponendolo giusto esemplare della mimica a lui propria. Perciò procureremo d'attendere a quanto non si debba erroneamente pigliare ad esempio dal comico in corruzione dell'arte sua, tale è pure l'opinione di Engel!<sup>159</sup>, e non ci cureremo del che, e del come s'abbia a regolare il ballerino per la sua particolare professione, non essendo ciò di nostra pertinenza, né tampoco di nostra intenzione il trattarne.

La prima diversità che passa dall'uno all'altro si è, che la mimica del commediante fa parte del suo mestiere, e nel ballerino pantomimo è il totale di quanto rappresenta. Donde ne viene il facile riflesso, che un mezzo, il [p. 287] quale è uopo ottenga da solo un certo scopo, dev'essere simultaneo ad altro per giungere allo scopo medesimo. La drammatica rappresentazione è l'oggetto tanto del comico quanto del ballerino; il primo con gesto e locuzione assieme, il secondo col solo gesto; dunque il commediante ha due mezzi, uno soltanto ne ha il ballerino: l'uno si spiega o con favella, o con gesto, o con ambedue a un tempo stesso; l'altro sempre col mero gesticchiare. Il dire alquanto accuratamente sopra tale diversità, ce lo abbiamo già proposto sino dal principio dell'art. X, e ci conviene assolutamente far non pochi rilievi, per non confondere la pratica d'una stessa cosa sotto due diversi aspetti.

### *Modificazioni di vestiario.*

§ 2. Essendosi tanto pel comico quanto pel tragico recitare osservata la pressoché diretta influenza del caratteristico vestire dell'attore, non dissimilmente esaminiamola rapporto al pantomimo ballerino. Ora negli stessi vestiarj più sfarzosi ed analoghi al nazionale costume del rappresentato personaggio, è costretto il pantomimo danzante d'abbigliarsene gretto per non avere impedimento alla mossa delle sue gambe, le quali anche nel solo favellare hanno da essere continuamente in azione con que' passi, ai quali poi l'arte dà i suoi rispettivi nomi. Oltre di ciò la magnificenza d'un manto, d'una gonnella, d'un peplo, di tutto un abito, non permetterebbero che quelle ampollosità e velocità di gesti e di variate attitudini rapidamente si succedano e s'avvicindino in quasi individuale sostituzione de' vocaboli, che altrimenti sarebbero proferiti dall'orale favella. Non ci diffonderemo nell'enumerare quanti sieno gli oggetti d'abbigliamento che vadano necessaria [p. 288] mente differenziati e modificati nel ballerino e nel commediante, poiché al primo porvi mente si capisce il bisogno e la generalità del diverso mimico adattamento. Quello che può comparire fastoso e dignitoso in comico attore, nell'attor ballerino riesce il più delle volte pesante ed importuno. Se un pantomimo in ballo esce a battersi in duello con brando di conosciuta mole e praticata nel medio evo, desterà le risa, perché quell'arma comparirà enorme in proporzione della vispezza di quasi tutti i suoi agili movimenti; quando invece nel mimico commediante ella rappresenterà quella esattezza di costume, di cui ce ne fa scienti la storia, ed in luogo di disgustarci, la sua gravezza piuttosto ci soddisferà trovandola verisimigliante e adatta all'uopo. In parità di caso si ragioni di tanti altri articoli di vestiario, che talvolta è bene toglierli all'uno, mentre all'altro sono convenevolissimi: siccome, ad esempio, nei ballerini pantomimi non disdicono que' lucidi, aurati fregi con cui s'adorna un greco o romano vestito, per l'istantanea voluttà, che speciosamente è portata allo sguardo dello spettatore; ma si terrebbero insoffribili assurdi indosso del commediante, ognora tenuto alla storica verità dei fatti, e di tutto ciò che ai medesimi accessoriamente corrisponde. Miriamo tuttodi nondimeno che perfino negli scenarj ed in ogni sorta di teatrali decorazioni prendonsi arbitrij pel buon effetto de' pantomimici balli, che non sono mai e poi mai compatibili col preciso drammatico rappresentare.

---

<sup>159</sup> Lett. III. Intorno alla mimica.

E si deduce quindi con facilità, su di tale argomento, che il comico artista dovrà in ogni caso astenersi dal pigliare esempio dal ballerino, avendo il primo norme tanto estese e doviziose, da non farsi imitatore di chi, per la particolare sua arte, è costretto ad incongruenze dipendenti dalla stessa [p. 289]

*Conato e frequenza di gesto nel ballerino.*

§ 3. Con qual arte esprimere tante cose coll'única gesticolazione, quante ne può esprimere la lingua, se i gesti non sono frequentissimi (come ora abbiamo detto) in sostituzione dei non pronunciati vocaboli? Tutte le sensazioni, che il comico spiega parte col gestire, parte nel contraffare, e la maggior parte in favellando, il pantomimo ballerino le deve tutte esporre, esprimere chiaramente a forza di gesti, di movimenti e di attitudini senza loquela di sorta alcuna: dunque e attitudini e movimenti e gesti spessissimo gli occorrono, quali sono le taciute parole, che avrebbero a significare ciò che egli vuol dire, o per lo meno tutti i gradi che nelle varie idee e sensazioni debbono farsi intendere agli spettatori con eloquentissima mimica senza soccorso di vociferazione. Non basta la loro frequenza; hanno ad essere altresì portati a certo punto d'ampollosità, d'esagerazione per renderli vivi, insinuanti a primo tratto, e perché lo spettatore non abbisogni quasi del minimo tempo a tosto comprenderli<sup>160</sup>.

Ma quante sono le volte, in cui tale frequenza e tale [p. 290] conato di trasmodati gesti fanno d'uopo al comico attore? Ad eccezione di alcune furiose situazioni, noi abbiamo già rilevato in tutto l'andamento de' nostri precetti, ed experimentalmente conchiuso, che ogni alto grado di forza, d'energia, d'impeto sempre spirar deve un dignitoso ritegno nel tragico. Non vedemmo parimente che tanto più bella e nobile riesce quella declamazione, la quale richiede minori gesti, ed in cui l'attore persino deve prefiggersi che un solo gesto possa accompagnare tutto un intero periodo, per quanto interessante e dovizioso di sentimenti egli sia? Non è costretto il commediante ad una forza al di là della verisimile gesticolazione unita alla favella: esso dice assai più con un solo vocabolo, che con cento gesti assieme; e s'è pur vero che un gesto solo talvolta esprima il significato di più parole unite, ben di rado ciò avverrà al comico, essendone altronde continuo il caso pel pantomimo ballerino; ed a questo sarà appunto necessarissima detta vigoria al di là anche della verisimiglianza naturalmente energica, perché né prima, né dopo egli ha la risorsa di predisporre o spiegare successivamente l'intelligenza di cotal gesto mediante l'orale e chiara favella.

Né qui dubitiamo già di menomare tutto quello che in favore del variatissimo e tanto necessario gesteggiare abbiamo investigato ad ogni suo luogo, e singolarmente al § 6 dell'art. X, posciaché lo trattammo dal più al meno unito alla favella orale, e quando isolatamente, fu sempre o motore, o conseguenza di parola, né mai accoppiato a danza di veruna fatta. Nell'arte pantomimica è assolutamente prodigioso il poter riuscire con un solo gesto, con una sola attitudine a spiegare alcun intero senso, e talvolta più sensi ancora uniti assieme, senza che le venga permesso (secondo la consueta pratica) di muovere tampoco le labbra dimostrando d'effettivamente parlare. Pre [p. 291] vio l'aiuto d'istruttivo programma, molti di questi miracoli avvengono; il ballerino pantomimo per eccellenza comparisce per lo più (e nelle interessantissime situazioni in particolarità) una macchina eventualmente mossa da suste molto agevoli, ma poco significanti. Ci appelliamo a tutti quelli che si portano ai così detti grandi balli di sentimento, perché ci confessino candidamente quanto ne comprendano senza il libretto sott'occhio, od un interprete al fianco<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> L'abate Roqueno affascinato dal suo trattato sulla *Chironomia, ossia dell'Arte di gestire colle mani*, tratta da' Greci e Latini, comune tanto del foro che de' teatri, si scatena acutamente contro di noi moderni, perché non ne facciamo né conto, né uso pei lavori pantomimici specialmente; giunto al termine della sua operetta, si confonde obiettrandoci quanto opporre gli possono le persone più spregiudicate e più giudiziose della nostra società. Oltre di che tra il suo pentimento velato in siffatti sensi e l'ostinazione di pretendere giovevole il ravvisamelo di cotest'arte, dimentica persino le più sagge riflessioni.

<sup>161</sup> Chi brama ben ragionatamente persuadersi dell'inferiorità d'espressione nella pantomimica favella a confronto dell'orale, attentamente legga le lettere del non mai abbastanza encomiato Engel 20, 21, e parte della 22, cui non sapremmo nulla di più convincente aggiugnere, ed alle quali ci sarebbe grato ricorresse l'allievo a mente fredda, ed assai volenteroso di disingannarsi con evidenza su quest'obbietto, che forma il pregiudizio di non pochi comici. Engel

La necessità adunque di favellare col solo gesto, che trae seco l'altra del gesticchiare esagerato, e di mischiare non meno certi gesti, certe attitudini coerenti alle mosse del danzatore, ed incoerentissime al contegno del comico recitante, come potrà proporsi a modello, a norma di questo, che tutto può, tutto deve eseguire senza la mostruosità d'un'arte ch'è difettosa per se stessa? D'un'arte, nella quale è spesso costretto a significare con un solo gesto più cose appena analoghe fra loro, ed anche [p. 292] alcuna fiata contrapposte? Si potrà mai tollerare che vada accompagnato nel declamatore alcuno di que' giganteschi passi usati per segno d'energia dal danzatore? Quale sconcia voce, quale sclamo assieme a tal passo ne uscirebbero? Un giocoso pantomimo ha da ridere, e questo suo riso dev'essere oltremodo espressivo senza parlare: suppongasi unito a pronunciata celia colla stessa massima contraffazione, nel medesimo non vedremo forse il caricato dell'ironia o del sarcasmo, invece della naturale giovialità? Ad eccezione del lavoro mimico dell'occhio, quale fu da noi dichiarato non dissimile tanto nel comico che nel ballerino pantomimo al § 5 dell'art. XI; fuori, diciamo, d'una tale eccezione non temeremo mai ridirlo da vantaggio, che qualunque comico ami d'imitare la pantomima del ballerino, diverrà insopportabile per le consimili attitudini, consimile portamento, passeggio di scena, contraffacente segno e movimento qualunque, e qualunque mimica apparenza, del suo incompetente esemplare.

*Dei quadri nei balli pantomimici.*

§ 4. Egli è però verissimo che la formazione d'un ben combinato quadro ne' balli pantomimici risvegliar puote e grande commozione e bella meraviglia, ma a quanto condannammo parlando alla sfuggita de' drammatici quadri al § 2 dell'art. XV, aggiungeremo che i disegnati e compiuti quadri pantomimici sorprendono, allettano d'un primo sguardo per brevissimo istante; e quindi bene esaminati rarissime volte se ne osserva la giusta precisione e la verità in tutte le loro parti. E la cosa infatti non può andare altrimenti. L'improvviso, rapido e forte abbaglio, che devono cagionare in via di spettacolosa sorpresa, costringono il coreografo a dar loro delle alteratissime tinte per ren [p. 293] derli più sensibili e d'un effetto sul momento meraviglioso, sebbene inconcludente in se stesso. Altra non lieve ragione per cui soventi volte hanno da essere combinati fuori di certa verisimilitudine in alcune loro parti, è quel forzato scioglimento degl'involuppi delle masse loro in novelli pittoreschi movimenti, i quali non potrebbero ad essi succedere, quando conformati fossero in un modo rettamente ideato (al qual modo nella pura rappresentativa drammatica declamatoria è precetto l'attenersi scrupolosamente), giacché non vi sono di quelle speciose schiavitù, per cui non abbiasi a tradire alcuna delle apparenze o principali, od accessorie, purché ciò avvenga sempre in sembianza del vero e del probabile. Lo speciale argomento poi donde inferir devesi che un quadro pantomimico (il tragico in singolare) non può assolutamente essere né ben ragionato, né di compiuto effetto, si è che i personaggi ed i loro rispettivi atteggiamenti e gesti, concorrenti alla confezione del quadro medesimo, sono tutti alterati e fuori del natural verisimile, nonché troppo poco disposti a commovere e sommamente meravigliare, mentre il continuo saltellare ed agitarsi degli attori divagano il raccoglimento dell'animo, ed inquietano la tranquillità dell'occhio, che fiso e patetico contemplar dovrebbe ogni preparatoria attitudine per restarne in buon punto o sorpreso, od atterrito. Concesso invero che certuni di cotesti quadri sieno per ogni lato ed ogni rapporto verisimilmente concertati, non è egli tuttavia forzato l'avveduto coreografo di rappresentare la loro durata lunga in modo da dare tempo ai contemplatori di partitamente distinguere ciò che significano, non essendo possibile per la mancanza della favella di ratto afferrare tutti i punti delle varie in esso comprese sensazioni. Al contrario, se non si parla del tutto nei lunghi istanti in cui si mantiene il quadro rappresen [p. 294] tato in comica, il quadro stesso piglia un carattere di pittoresca ostentazione, di combinazione studiata, cagionando certa sazieta distruggitrice del buon

---

lo tratta da eccellente filosofo, e sebbene ci siamo dichiarati molto alieni dalle metafisiche sottigliezze in questo mestiere, tuttavia ci arrendiamo alquanto in tale proposito, acciò l'apprendente studiosamente s'intrattenga con questo grand'uomo, e non temiamo già di contraddire a quanto nell'art. X esponemmo intorno alla gesticolazione, mentre di essa con tanta lode trattammo, siccome parte della drammatica declamazione.

effetto. Non si può quindi prendere nemmeno esempio da pantomimici quadri della danza pe' mimici quadri della precisa drammatica, volendosene meramente eccettuare quanto sul fine dell'art. IX ne abbiamo a pari circostanze ammesso, relativamente al lavoro dell'occhio pure ne' quadri in declamazione.

Tra le stravaganze della drammatica pantomimica de' balli v'ha niente meno, che mentre il pittore ad imitazione della vera natura fa tutto lo studio di dare un animato movimento alle sue figure, il compositore coreografo all'opposto impietrisce il più delle volte una quantità d'attitudini, la cui natura sarebbe l'eccesso stesso, come superiormente rimarcammo.

È d'altronde mirabile fra tante deformità congiunte co' balli pantomimici, che v'abbia ne' medesimi un'operazione, la quale sta al di sopra d'ogni effetto drammatico. Vedemmo al § 5 dell'art. XXIV come il rapido interrotto discorso tra più dialogizzanti attori operi sovente in luogo di contemporanei concetti, che avrebbero a pronunciarsi tutti ad una volta in confuso, un ammasso, qual naturale conseguenza d'un parapiglia, d'una generale istantanea sorpresa in ogni personaggio; e necessariamente s'ha d'accordare all'arte declamatoria teatrale siffatta sostituzione, onde non incorrere nel ridicoloso, sconcio ed inintelligibile frastuono. Al contrario ne' detti lavori pantomimici si danno più movimenti ad un tempo stesso d'analoghi, consimili, od opposti sensi in carattere d'elocuzione, rimosso ogni scompiglio, ed appresentando l'assembramento di variate sensazioni e di molteplici contrasti con bastante chiarezza e singolare dilatamento. E questo è da consi [p. 295] derarsi come uno di que' singolari felici risultati del silenzio parlante, come già fu da noi esposto all'art. XXV.

Converremo in fine che se v'hanno delle anime sì tenere, le quali vengano trasportate ad illudersi de' quadri ne' balli pantomimici, siccome li vedessero drammaticamente rappresentati in mezzo alla più perfetta declamazione, converremo, come dicemmo, che l'intelletto si sacrifica di molto al sentimento: e che noi, lungi dall'accusare chi predilige simile sorta di spettacoli (oggi giorno predilette, ed in grandissima voga in alcune parti dell'Italia), siamo però in debito di suggerire a' nostri apprendenti di non lasciarsi affascinare dalle lievi speciosità d'un mestiere di cui s'amerebbe le tante volte, e contro ogni buon senso, divenire leggiadri e raffinati imitatori<sup>162</sup>.

## ARTICOLO XXIX.

RISTRETTO CONFRONTO TRA LA DECLAMAZIONE DEL COMICO E QUELLA DEL CANTANTE.

*Come esista vera declamazione nel cantante.*

§ 1. A verun costo avremmo ommesso il presente confronto sia a dilucidamento di varie difficoltà, che pel can [p. 296] tante declamatore s'incontrano qua e là nel corso di queste regole, sia a dissuasione del commediante, che volesse di buona fede rendersi imitatore dell'attor musico, perché ne resta sorpreso, deliziato in ascoltarlo, ed assieme vederlo attor soddisfacente in sul teatro. Non v'ha dubbio che l'attor musico esser debba recitante, e buon recitante; ma in quella foggia che le due accoppiate arti, declamazione e canto, a lui lo permettono, con restrizioni, con modificazioni non di leggieri diverse dalle proprie al drammatico, e non musicante artista. E se un buon musico in iscena non recita con buona azione, con ottimo sentimento, se infine non recita bene, subito si nota: egli è melodioso, armonioso, ma sta male sul palco, è freddo attore, non è virtuoso che per metà. Quando sia adunque incontrastabile che il cantante, per compiuto diletto dell'arte sua in teatro, abbia indispensabilmente ad essere anco teatrale recitante, percorriamone con rapidità i principali

---

<sup>162</sup> Se vuoi poi sapere quali famose morali conseguenze abbia prodotte l'arte raffinata di Pilade e Batillo, si ricorra alla storia sentimentale delle auguste mogli di Domiziano e Marco Antonino, in galante corrispondenza con cotesti due rinomatissimi cinedi.

suoi attributi, sceverandone attentamente i particolari modi, che variano la sua mimica da quella del vero commediante, e mostrandone in uno i comuni ad entrambe le arti approssimative<sup>163</sup>.

[p. 297]

*Pronuncia ed accento.*

§ 2. Che il cantante abbia una voce bene intonata, chiara ed insinuantesi in qualunque chiave ei canti, non vale nemmeno la pena di accennarlo, essendo questa la prima base del suo mestiere. Il rendere poi tale sua voce in cantando artificiosamente e nel tempo stesso con ispontaneità abbellita, e portata fino alla perfezione del diletto, dipenderà dal dolce accento e dalla schietta pronuncia, che inseparabilmente unite le debbono essere<sup>164</sup>.

[p. 298]

I §§ 10, 11 e 12 dell'art. VII predispongono in maggior parte ad egual condizione il recitante comico ed il cantante, in proposito di pronuncia e d'accento. Il cantante per altro, che declama cantando, sia ne' così detti recitativi, sia nelle arie, o ne' pezzi concertati, non può assolutamente essere in tutto e per tutto schiavo degli erudimenti stessi. In quale natural modo incomincerà egli una parola, che per metà della musica è resa vivace, squillante, e per l'altra metà cupa, tenera e semimuta? Non ha il comico tale intoppo, quindi è tenuto, a preferenza del cantante, alla robusta pronuncia dell'intero vocabolo, mentre a questo l'arte direttamente l'impedisce. Avviene sovente che, in causa della musicale composizione, l'attore ha da rendere vigorosa un'espressione, la quale nel suo puro senso meramente recitata avrebbe piuttosto a risonare languida, e che la musica stessa accelera, o ritarda un movimento di parole, cui per ogni sano criterio spetterebbe un opposto andamento in giusta declamazione. Servirà mai d'esempio l'inevitabile difetto del cantante declamatore al declamator comico, che non ha scusa, né pretesto veruno d'alterare quanto indica il buon senso e la convenevolezza di qualsiasi espressione?

La dolcezza del canto porge continue occasioni al cantante d'essere mellifluido in vocalizzare e sillabare, ma il comico usando un eguale stile diverrebbe il più affettato, [p. 299] ridicolo recitante, in somma la più buffonesca caricatura. Ed a siffatto segno dista la maniera dello sdolcinare del cantante dalla moderata dolcezza del semplice declamatore, che l'uno coll'indicato modo accresce, perfeziona il buon effetto di quel tal dire, che l'altro menomerebbe, anzi distruggerebbe volendo farsene imitatore. Essendo a sufficienza istruito il comico intorno a questo particolare proposito, avvertiremo sollecitamente il cantante che non meno per lui si possono dare degli eccessi, i quali

---

<sup>163</sup> È assolutamente falso a tutta prova in Italia, che l'interesse drammatico sia interamente subordinato, ed anzi sacrificato all'effetto della musica e della danza. Schlegel (*Corso di letteratura drammatica*, parte I, sezione I) dice: «Se le anime ed i cuori degli Italiani son pure come quelli degli uomini delle altre nazioni, ed agli spettacoli d'opera in musica e di balli pantomimici provano commozioni ed impressioni d'ogni sorta; si conchiuderà perciò, che l'interesse drammatico degli stessi spettacoli per loro sia un nulla a fronte del rimanente, o che col resto medesimo ne faccia piuttosto un indivisibile concretazione?»

<sup>164</sup> A bella posta abbiamo da noi stessi ricercato, e dietro le nostre indagini scoperto, che moltissimi tra i cantanti non di poco s'hanno a scusare, perché male pronunciano, pessimamente sillabano, ed accentano le parole in cantando. Quasi tutti i loro maestri, ancora adolescenti, curano indefessamente di farli intonare a perfezione i nomi delle note nel solfeggio do, re, mi, fa, sol, la, si, ma altronde assai di rado sono solleciti di far marcare agli stessi ad una ad una, ed assai sensibilmente le consonanti, e le annesse loro vocali in pronunciando o piano, o forte cotai monosillabi. Dalle mille e mille ripetute sillabe anche soverchiamente articolate subentrerebbe l'abitudine dell'arte, ed in cantando poi con sentimento, e recitando le ben pronunciate sillabe della parola sparirebbe l'affettazione, e sentirebbersi il giusto tono delle consonanti, il vero suono di questa e quella vocale, e finalmente il compiuto accento di tutto il vocabolo. La marcata pronuncia non ha già da combinarsi nel punto stesso in cui si canta, ma debb'essere talmente naturalizzata a forza d'abituati principj nel cantante da non poterla schivare quando pur egli lo volesse. Si comprendono all'istante que' che studiatamente procurano di ben pronunciare in cantando; ed in tal caso manifestansi l'affettazione e non la spontaneità. Appena sul bel labbro d'avvenente cantante vien tollerata simile conosciuta ricercatezza di schiettamente pronunciare; nell'uomo al contrario nauserà imperdonabilmente, non confondendosi già ciò che vuol dire dolcezza di pronuncia col linguaggio comunemente detto teatrale. Se qualche maestro di canto voglia decisamente osservare, che questa nostra idea non è nuova, gli risponderemo frattanto ch'ella è cosa rancida il conoscere in quasi tutti i cantanti che tentano in qualche modo pronunciare, lo sforzo momentaneo della pronuncia, e quasi mai la naturale ed abituale pronuncia stessa.

così verranno riputati se, per esempio, nella dolcissima sua pronuncia di troppo traspireranno l'artificio, lo stento e quel grado di leziosaggine, nemmeno condonato alla più seducente sirena. Passa parimente la sua differenza tra cantante uomo, e cantante donna in verbalmente esprimere, quando però non si pretenda darci eccezione col proporre in campo gli *evirati*, di cui non ne facciamo altro conto che nominandoli, come dice Sograffi, indefinibile specie, ed immeritevoli di considerazione in molti degli umani mestieri.

Non è qui frattanto da ommettersi una osservazione, ed è il riconoscere sovente una naturale buona pronuncia alterata e guasta dal cattivo metodo di canto. La viziosa fermata, per esempio, su di consonante non ne farà sentire la doppiatura in luogo della sua unità? L'allargare o stringere una vocale non cangerà persino il senso della parola? Cotesta riflessione deve grandemente interessare i maestri di bel canto, imperocché non si canterà mai né bene, né bello, quando il metodo d'insegnamento e d'esecuzione corrompa, invece di perfezionare, la vocalizzazione, articolazione e pronuncia tutta della buona dicitura.

[p. 300]

*Del ritmo, e delle cantilene.*

§ 3. Ciò che studiammo alla meglio concretare su di questo argomento in tutto l'art. VIII per servire all'apprendente giovinetto comico, non sappiamo quanto valga pel cantante attore. Le idee colà assemblate, e modificate sul canto e sull'armonia declamatoria, vi sono indicate con que' tali nomi, non potendosi a meno di consimile nomenclatura, ove s'impara l'arte di adoperare una voce, ed accoppiare, concertarne molte assieme. Ivi trattammo di melodia, armonia, misura di un canto infine, quasi a tutto arbitrio dell'attore, che pel creduto miglior effetto crea, combina anco sul momento da se stesso, e con suo particolare intendimento. Metastasio la nomina «Musica assai mal sicura, perché non ha altra guida che l'incerto giudizio dell'orecchio d'un recitante.»<sup>165</sup>. L'attore dei drammi in musica al contrario è per nove decimi dell'esecuzione totalmente servo al compositore, che lo dirige nel numero, misura, cantilene, melodia, armonia e tanti altri articoli musicali, da cui il cantante non può scostarsi senza grande pregiudizio e del canto e della cantata recitazione. È ella poca diversità, onde non s'abbia a capire immediatamente quanto differenzino nel declamatorio modo per questa parte l'attor comico ed il musico attore? Notisi inoltre, che le estreme desinenze del cantante sono circoscritte ad un certo numero, e di volta in volta dispoticamente indicategli dal maestro compositore, quando quelle dei comico invece sono innumerevoli, e sostituita, quindi e quindi, l'una per l'altra a suo maggior talento e comodo<sup>166</sup>.

[p. 301]

Guardi perciò il commediante di non erigersi facilmente in censore del declamatorio musico, considerando di quali estesi attributi e mezzi sia egli fornito a fronte dell'altro, che ad ogni passo trovasi inceppato dai moltissimi vincoli, dalle tante difficoltà inerenti all'arte di ben recitare in cantando. E siaci permesso il dire (senza per altro che lo studioso comico abusi del nostro detto) essere il ritmo, l'armonia e la melodia nella declamazione, parole e cose maggiormente sostenute dalla immaginativa, che dalla vera prova di fatto, dove le stesse nella declamazione musicale sono una realtà sensibilissima a qualunque spettatore, a qualunque meno delicato udito. Nulladimeno l'attor cantante non deve dietro cotesto nostro riflesso scusarsi in mal recitando, né l'attore comico

---

<sup>165</sup> Estr. della *Poet.* Aristot. c. IV.

<sup>166</sup> L'Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*) dice che «un grande vantaggio sopra il comico ha senza dubbio l'attore nell'opera in musica, dove la recitazione è legata e ristretta sotto le note, come nelle antiche tragedie. Egli ha segnate con ciò le vie tutte che il comico cantante deve battere, non può metter piede in fallo, quanto alle differenti inflessioni, od alla durata della voce sopra le parole della parte sua, che a lui esattamente le prescrive il compositore.» Dopo ciò che noi abbiamo osservato, cotesto non poter metter piede in fallo del cantante, purché sia chiaramente condotto dal compositore di musica, è poi un vantaggio sopra del comico per la sua buona recitazione? L'andare a piè libero del declamatore esperto, entusiasta, mosso dalle variate emozioni, che francamente lo guidano, significherà essere in cieca balia d'incerto ed erroneo passo, oppure una marcia spontanea, sicura sulle abitudine delle buone teorie e buona pratica formate in lui dalla natura stessa? Sembra inutile una più estesa confutazione del pensiero dell'Algarotti, quando persuadano i nostri principj, e quando si proceda a qualche esperimento, che ponga a confronto l'uno coll'altro caso.

trasandare quanto in proposito di melodia, armonia, ritmo, canto per la declamazione, gli abbiamo seriamente raccomandato allo stesso art. VII.

Ma la declamazione del cantante, la quale è limitata (come non ha guari fu asserito) a certo numero di desinenze, ossia cantilene, non toglie a lui la specie di declamazione sua propria, e quanto, in via d'arte cantante, scarseggia di liberi suoni e variate declamatorie melodie, altrettanto la sua guisa di recitare viene compensata dalla soavità e dalla penetrabilità, assai più forti ed operanti sui sensi dell'anima di quello che sia la locuzione più energica, o graziosa. Da ogni mediocre teorico in musica si conosce, che ella ha i suoi canti parziali, ed ingegnosamente praticati dai buoni compositori per ornare e significare convenevolmente ogni variatissimo effetto. Quindi a pari maestria, a pari ingegno il cantante in declamazione procurerà di esprimere il delicato o la forza, la giocondità o il patetico, la calma o la tempesta, il languore o la veemenza delle passioni nella conformità che il suo buon senso, o l'altrui perito consiglio saprà suggerire ed approvare. Non essendo fattibile letteralmente indicare ad esso, né il dove, né il come, né il quando abbia egli a diminuire, rinvigorire, alzare, abbassare le note in recitando (ciò che si potrebbe soltanto dimostrare in atto pratico), gli ricorderemo per norma generale, che il suo canto mai sarà tale, se non comprenderà tutta la parola cantata; che la delicatezza dell'espressione non dovrà degenerare in suono impercettibile per l'eccesso del piano, come la robustezza, la fierezza, la collera, rapporto a voce, non avranno a tradire l'intonazione pel troppo forte, acciocché invece di musica, non rivestano il crudo suono della nuda favella, il che dimostrammo pur disdicevole nel comico declamare. Quando si è nell'inevitabile bivio di dover sacrificare o la declamazione alla musica, o la musica alla declamazione, questa cederà i suoi diritti a quella, stando in tutto buon ordine che il cantante attore, fra le due speciali obbligazioni del suo mestiere prima soddisfaccia a quella del bel canto, indi all'altra della pretta recitazione<sup>167</sup>.

*Del così detto recitativo, e del melodico canto.*

§ 4. Con siffatta distinzione sembra volersi dire recitare nel recitativo, per esserne dispensati nel canto melodico sia a solo, sia in concerto con altre parti. Per quest'ultimo riesce difficilissimo, e tante volte impossibile il combinare una discreta declamazione nelle arie, duetti, terzetti, ec., ec.; battute d'aspetto, repliche di vocaboli, vuoto ed ozio alla metà delle espressioni (che così di spesso [p. 304] vengono pronunciate parte da un attore, e parte dall'altro) trilli, gorgheggi, accordi, piano e forte, a capriccio della musica, e non del sentimento; ed infine il giornaliero musical gusto, che varia di tratto in tratto sotto le stesse passioni, gli stessi concetti, sono tutti insormontabili impedimenti a ben declamare anche dall'ottimo attore cantante<sup>168</sup>. Le quante volte abbiamo sentito

---

<sup>167</sup> Un'arte che racchiude in sé qualche difetto appartenente ad altr'arte a lei affine, accessoria, è ben in obbligo di schivarlo, o correggerlo più ch'ella possa: ma non già da cortigiana adulatrice sacrificare una porzione del suo intrinseco bello a vantaggio e risalto di ciò, che le è secondario e talvolta servile. Che diremmo noi, se l'architetto a preferenza del solido e dell'utile della fabbrica, volesse prediligere i vaghi ornati, la speciosa prospettiva, che nondimeno associare le si devono pel compiuto buon gusto? Non v'ha dubbio, che le parti anatomiche descritte in ignuda figura da esimio pittore sieno una prova della profonda sua perizia: ciò non ostante, se elleno, quantunque naturali, togliessero un che all'armonico di lei, il pennello ne terrà mortificato quel muscolo, quella ostentazione di robustezza, la quale sebbene isolatamente può dirsi perfetta, pure in unione al maestrevole dipinto, per principio di bell'arte, in grande porzione ommetter si deve. Massima osservabile: «In ogni mestiere s'attenda prima di tutto al principale scopo del mestiere stesso»

<sup>168</sup> Di convenevolezza e sconvenevolezza della musica colle parole, e quindi colla qualità della drammatica recitazione furono finora infinite le questioni, e le conclusioni. Noi ci facciamo veneratori dei tanti maestri di musica (e specialmente del critico Arteaga), e non osiamo fare veruna contraddizione a quanto essi ne hanno determinato, e dottamente ne pretendono. Ma con loro pace abbiamo tuttora vivente un riputatissimo maestro compositore, il quale fa gustare in quasi tutti i teatri d'Europa certi musicali temi in canto buffo, che adattatissimi sarebbero anche ad un misero Ugolino entro l'orrenda torre; e viceversa con infinito applauso fa servire le più patetiche melodie a de' brillanti e giovali concetti di melodrammatica poesia.

Volendo incalzare ancor più l'argomento di fatto diremo, che mancarono di vita due grandi coreografi, i quali smembrando senza pietà de' più bei pezzi i migliori spartiti di musica vocale, rendendola tutta istrumentale, li seppero tanto magistralmente applicare ad esecuzioni pantomimiche, sieno tragiche sotto di musica assai allegra, sieno

esclamare, che [p. 305] bel quintetto, che superbo finale, come bene eseguiti, ben rappresentati! Quale movimento, quale animato canto, quale controcena fra tutti i cantanti! Noi però non affascinati dal prestigio della musica, ma pertinacissimi nelle critiche nostre indagini, quante mani al cuore non vediamo posare, mentre esser dovrebbero piuttosto tra li capelli! Qual sostare, invece di verisimilmente agitarsi coll'indispettito passo! Quali espressioni dirette all'estatico pubblico, ma dovute all'uno, o all'altro attore! Occhiate di convenzione fra le diverse parti, movimenti di capo in battuta per reggere il tempo, coristi tutti immobili; quadro generale combinato in ragione di musical concerto, di teatrali convenienze, e non di pittoresca ragionevolezza! chi cuopre la voce dell'uno, chi, in unisono, s'allontana dalla voce di un altro, chi ha le fauci spalancate in delicati sensi, chi ha semichiusa la bocca in enfasi terribile; prudente musicale serietà in risibile situazione, e sospesa tenerezza nel maggior punto di amoroso entusiasmo. E chi vorrà finalmente individuare tutti i casi, ne' quali non già l'imperizia rappresentativa dell'attor cantante, ma la servitù allo stesso canto lo costringe, in atteggiamento, portamento mimico d'ogni fatta, a contraddirsi fra ciò che egli pronuncia cantando, e ciò che sensatamente rappresentar dovrebbe seguendo le tracce della comic'arte?

Ne consegue adunque, che l'arte comica del cantante importa per sé, ed in sé necessarie pratiche contraddizioni, le quali non sono condonate all'arte comica propriamente detta, potendo questa farne senza del tutto. Perciò attitudini incompatibili col ben emettere la canora voce, contraffazioni, che apparirebbero mostruosissime nel viso del cantante, e spessissimo impossibili col labbro, che esprime tale melodica od armonica qualità; slanci furiosi incombinabili colla dovuta tranquillità del corpo, onde non al [p. 306] terare né la modulazione, né la prescritta intonazione del cantare, e per non far danno alla ben composta armonia; giocosi lazzi quasi mai liberi, imperciocché rarissime volte hanno sufficiente tempo; libertà di scorci e di movimenti a pienamente sfogarsi; controcena muta o dimezzata, o sospesa in parte, oppur del tutto, acciò non si smarrisca il cantante a cagione della medesima, e lo spettatore non alieni la fissa estasi al magico canto: e molti altri simili imbarazzi scusano il cantor declamante, se non osserva appuntino i molti precetti di drammatica declamazione, de' quali non sarà mai giustificata l'omissione nel comico, fuori di quelle parziali circostanze, che nel cammino de' nostri erudimenti ci curammo segnatamente d'espore.

Il contegno poi più agevole, a senso nostro, e più sicuro per rendere grato il declamatore cantante, per quanto gli si possa accordare dal suo mestiere, è d'esercitarlo alla recitazione sempre in cantando, e di mai istruirlo nel bel canto senza alcuna sorta di declamazione. Si forma in cotal modo nell'apprendente musico certa abitudine di non poter cantare senza pur rappresentare, che diviene in lui invincibile pratica, ed apparisce all'ascoltante non arte, ma spontanea natura. E perché realmente apparisca cotesta spontanea natura farà sempre d'uopo, che sino dai primordj della sua professione di cantante venga abbandonata l'idea d'ammaestrarlo nella declamazione senza canto: mentre osiamo inappellabilmente sostenere essere inutile, e bene spesso nocivo l'insegnare ad un attore che deve essere cantante, la recitazione teatrale separata dal canto, emergendone non lievi difetti, ed anco incompatibilità d'esecuzione in molti punti di situazioni, sensazioni, concerti, ec., ec.; e saremmo perciò prontissimi ad ogni richiesta a dimostrare di fatto l'insufficienza ed il danno [p. 307] parimente d'esercitare gl'iniziati cantanti alla declamazione semplice, sicuri di poter convincere coll'atto pratico, che alcuni cantanti meglio diverrebbero cantanti attori, quando per l'avanti non prendessero abitudini di semplice recitativa declamazione, onde non andar quindi soggetti a troppe modificazioni, alterazioni, e persino esclusioni nella declamazione musicale. Questo davvero sembrerà ardito paradosso a non pochi, ma speriamo altronde che alcuni solleciti al pari di noi dell'argomento, se ne potranno persuadere a piena prova.

---

lietissime accompagnate da lugubri concetti, che mai si riconoscono fuori della così detta e voluta convenevolezza, quantunque si abbiano tanto prima sperimentati, sentiti e goduti sott'altra veste d'opposte sensazioni, di spettacolo tutto differente dal pantomimico, cui ulteriormente si fecero servire. Quale conseguenza si dovrà tirare da tanta contraddizione e tanto felice? Noi non indicheremo in tale proposito veruna particolar opinione; e ne sieno pur giudici severi i metafisici sostenitori della profonda musica imitativa delle passioni, e di tutte le sentimentali opere della madre natura.

*Mimica e declamazione comuni al comico ed al cantante.*

§ 5. Primieramente, rapporto al vestiario, non vi può essere bisogno d'alcuna modificazione tra il comico ed il cantante attore; siccome benissimo si vede darsene tra il comico ed il ballerino pantomimo. L'unica che può appartenere al cantante, a differenza del comico, riguarda la celata piuttosto aperta, che chiusa sulla bocca. È facile il comprendere quale inconveniente arrecar possa tale impedimento all'emissione della voce nel canto<sup>169</sup>. Per tutto il rimanente (sia detto in una sola parola) nulla varietà di vestito eroico o famigliare occorre tra il commediante e lo scenico cantore, ed ogni arbitrio su questo proposito è erroneo, illecitissimo.

Risguardo a tutti gli altri oggetti, attributi ed articoli [p. 308] di declamazione, premesse le suddette eccezioni ed osservazioni, non vediamo notabili diversità fra l'attor cantante ed il non cantante attore. Ciò verrebbe niente meno a dire, che le nostre istruzioni per l'arte declamatoria sono nel loro totale adattissime sì all'uno che all'altro, colla sola avvertenza al musico di circoscrivere i gradi e i modi in proporzione e schiavitù volute dal canto, primo dominatore nel mestiere di lui; ed al commediante di estesissimamente valersi d'ogni gradazione, e naturale verisimilitudine suggeritegli dall'argomento, e permesse gli. E per entrambi qui si prescinde da quanti difetti dell'arte gli pervengano dall'ignoranza o malignità dei maestri, poeti, capocomici, decoratori ed intraprenditori teatrali: nel quale caso l'attore, o musico, o meramente declamatore, non è già responsabile degli assurdi, degli irragionevoli capricci, e di tutti gli altri difetti, che emergono da coloro, i quali dovrebbero pei primi mostrarsi sostenitori del criterio dell'arte, invece d'esserne i più palesi oppressori<sup>170</sup>.

[p. 309]

ARTICOLO XXX ED ULTIMO.  
IL COMMEDIANTE IN RITIRO.

*Quando abbia egli a torsi dall'arte.*

§ 1. Non bisogna già sì facilmente darsi pace, che la sola vecchiezza impedisca a chi si dedica all'arte comica di proseguirne la pratica. V'hanno delle sciagure parimente nella giovinezza, le quali se non rendono imperfetto tutto il fisico od il morale dell'attore, pure lo riducono in parte mostruoso ed inservibile al teatro, e perciò non più sufficiente modello dell'arte. Abbiamo mostrato abbisognare non una sola volta specialmente di modelli, ed abbisognarne continuamente in sul teatro, tanto pel costante disimpegno della buona rappresentativa, quanto altresì ad esemplare, prima base per l'apprendente gioventù, che via andando succede ai provetti e dimessi artisti. Il divenuto sordo, zoppo o gibboso, smemorato, stupido rimarrà un degno archetipo da farsene norma opportuna per la bella pratica del mestiere?

Né valga lo scusarsi col dire che un solo difetto non toglie le buone conseguenze di tante ottime qualità; avvegnaché senza essere occultissimo un difetto personale dell'attore, non è possibile il non vederlo ed udirlo, e conseguentemente ricordarlo ad ogni tratto, in cui egli si muova, parli e si faccia tutto considerare come personaggio rappresentante. Quand'abbiamo parlato d'ogni grazia personale

---

<sup>169</sup> Cosa diverrebbe il bel canto d'Ariodante nella superba opera in musica, *Ginevra di Scozia*, del celebre e vivente maestro Simone Mayer, quando l'innamoratissimo incognito cantasse colla visiera tutta chiusa, né lasciasse libero adito alla deliziosa melodia, con cui in tanti luoghi sorprende e rapisce?

<sup>170</sup> Dorat (*Declam. teatr.*, can. III) si è lasciato trasportare dalla fervidezza dell'estro poetico ampollosamente accusando tanti difetti dell'attor cantante, non avendo punto riflettuto a quali di essi è questi forzato da chi principalmente lo conduce, e lo fa agire. Chi fosse curioso di conoscere da quante cause il declamator musico è trascinato senza propria colpa all'imperfetta teatrale recitazione, ricorra all'opera dell'or ora mentovato Arteaga (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, ove la maldicenza contro i Poeti lirico-drammatici, e contro i maestri compositori di musica teatrale vi ridonda a dovizia assai più per avvilirli, che correggerli dei tanti errori loro imputati).

(art. VI) non ci siamo già intesi di trattarne come [p. 310] soli fregi del commediante, bensì quali necessariissime quiddità di lui, inetto al prescelto mestiere ogni qual volta di queste o sia totalmente privo, od anco solamente ne scarseggi.

Il giovine comico poi deve abbandonare singolarmente l'intrapresa carriera quando vegga in sé una costante indisposizione o fisica, o mentale, o morale per la stessa. Pertinace in contrastare coi naturali ostacoli, che invincibilmente gli si presentano, mai e poi mai trionferà di quanto pur gli negò la natura sino dal nascer suo; e ripetiamolo per l'ultima volta, a costo di sforzi non vedremo in lui, che lo stesso sforzo dell'arte, e non già lo spontaneo allievo, il prediletto figlio di Melpomene, o di Talia. Avendo noi sino da principio proposto, quale secondo scopo, che la pratic'arte rappresentativa debba influire a rendere bene educato il giovinetto suo cultore, non è perciò da qui ommettersi il fervoroso consiglio di totalmente abbandonarla, qualora per replicati esperimenti egli se ne riconosca incapace. Quale profitto, quale utile proseguimento in persistere su quanto invano corrode l'intelletto, inquieta l'animo, e giunge perfino a retribuire scherni ed umilianti riprovazioni a tante e così penose cure? Bisogna adattarsi al sacrificio e per tempo, non indugiando di troppo ad abbracciare qualche altra professione più analoga all'indole de' proprj talenti, nonché alla fisica sua costituzione.

Ma per non errare nella determinazione o di abbandonare l'intrapresa carriera, oppure di persistervi, fa d'uopo dipendere dai persuasivi eccitamenti di chi è tutt'altro che adulatore, o mascherato nemico. Il giovinetto, inesperto dell'umana doppiezza, è assai propenso alla lode, e sono pronti a lodarlo tanto l'ignorante di buona coscienza, quanto la massima destrezza del suo rivale. Laonde egli fidar sol deve nel sensato suo istruttore, la cui capacità dovrà essere abbastanza sperimentata e conosciuta.

[p. 311]

#### *Del vecchio commediante*

§ 2. L'artista, il quale corse con riputazione l'ippodromo del suo mestiere gloriosamente nella freschezza e nella prima maturità di sua vita, deve con eguale riputazione e colla necessaria stima di se stesso volenterosamente ritirarsi anzi che siavi costretto dall'altrui speciale consiglio, od a costo del dispregio di chi prima lo apprezzava. Egli è meno difficile il cogliere un alloro, che il conservarlo; e que' cento, che ne' giorni del vostro valore v'innalzarono sino alle stelle, sono prontissimi al vostro primo infievolimento ad inabissarvi nell'oblio se vi ritirate soltanto dopo una grande caduta, ed anco a perseguitarvi, quando v'ostinate nel presumere a fronte della più convinta insufficienza. Essendo sociale dovere d'ogni onest'uomo il mantenersi fino all'ultimo de' suoi dì, ed oltre la tomba parimente, in quella buona fama che sepp'egli cattivarsi mercé delle sue commendevoli azioni, spettagli anche di prevenire tutto quanto potrebbe oscurargliela; ed in conseguenza il giovane comico apprendente avrà, nel dedicarsi all'arte drammatica, da considerare perfino cosa possa avvenire di lui, giunto che sia all'età in cui divengagli incompatibile il continuare l'esercizio di essa<sup>171</sup>.

Cosiffatto riflesso sarà uno dei primi fondamenti nella parte della morale educazione risguardante l'allievo comico giovinetto. Bisogna meditare di buon mattino, come abbiassi rettamente ad intrattenersi, e meglio terminare tutta la giornata.

[p. 311]

Qualora il commediante vada prudente nel percorrere la propria carriera, indosserà quelle parti che riputerà modestamente convenirgli, a seconda dell'aumentarsi o diminuirsi in lui il fisico, o mental vigore, ed abbandonerà del tutto la sua professione innanzi di divenire insoffribile per qualsiasi impotenza emergente dagli anni distruttori; la sua gloria con simile condotta non declinerà in onta del declinare in lui dei mezzi, onde proseguir più oltre nella sua professione. Prescriva a sé di tutto proposito e con tutta fermezza di rappresentare l'adolescenza, la gioventù, la virilità, la vecchiaia

---

<sup>171</sup> E questa osservazione valga anche pe' cantanti di alta fama, che talvolta per un vile e sordo interesse sacrificano la loro bella riputazione, esponendosi al pubblico scherno.

nelle precise corrispondenti età, e di non rappresentarne veruna, pervenuto alla meta delle sue coronabili gesta: in tal modo rimarrà il più estimado ed il più accetto esemplare dell'arte<sup>172</sup>.

Temeremo perciò che il vecchio comico in ritiro divenga inutile tanto a sé, che all'arte stessa? Precorsa una costantemente approvata, encomiata carriera, non trovasi egli in situazione di comunicare i proprj lumi a chi gli tiene dietro nella medesima? Chi più di lui potrà suggerire sperimentatissimi principj, sicure pratiche all'iniziato nell'arte? Ogni teorica, conforme alle presenti od a qualunque altra migliore, non sarà mai tanto chiara per la pratica, su cui confida essere formata, quanto lo può essere la pratica medesima indicata e dimostrata di fatto da [p. 313] un vecchio comico, il quale sappia farla conoscere in esperimento, e sappia inoltre offrirne a tutta prova le verità, le variazioni, le eccezioni ed anco la falsità, avvenendo che il teorico precettista cada in conflitto, e sia meno ragionato a petto al pratico istruttore. Avrà ben questi provato su di se stesso ciò che felicemente può corrispondere a quanto pronunciasi cattedraticamente dallo scrittore. Conoscerà quello che può riuscire con lunghe fatiche e reiterati intenti, quello che conviene in uno scenico punto, e non in altro, sebbene in molte apparenze consimili; qual difetto sia insuperabile coll'arte e colla pazienza, egualmente che ogni invincibile naturale imperfezione. Discernerà a tutta prima, se ad uno, o piuttosto ad altro carattere teatrale attender debba l'adolescente, che segna le prime orme del mestiere. Rammenterà gli azzardi fuori di proposito, ed imprudentemente incontrati per volere assecondare il proprio capriccio, e non i prescrittigli dettami di sicura norma: addurrà esempi e casi e parità in conferma di quanto presenterassi a quando a quando in eguale pratica circostanza. Inanimerà fors'anco a qualche bel cimento lo spiritoso allievo, che da severe teorie fosse messo in troppo soverchia ritrosia a non darsi a verun ardito volo, a delle novità d'incertissimo buon esito. Le mille e mille fiato esposto ad un pubblico tanto diverso ed in tante varie occasioni, gli debbono avere certamente insegnato quali sieno i veri modi di contegno, di rispetto e di sollecitudine, che verso del medesimo sempre ed inalterabilmente hanno da usarsi dal bene educato artista. E su questo proposito, della massima importanza, tuttodi gli cadrà in acconcio di rammemorare all'apprendente impetuoso garzone, ogni freno, ogni riguardo, ogni scrupolosa civiltà; indispensabili di tutto rigore a qualunque di coloro, i quali operano pel pubblico, servono al pubblico, e dal pubblico [p. 314] sono remunerati e beneficati. La morale, le grazie, le attrattive esistono nell'uomo, ma più dall'altrui suggerimento vengongli sviluppate, che da se medesimo. Niuno adunque, maggiormente del vecchio sperimentato commediante, potrà consigliare a chi segue la stessa sua professione tutti gli articoli di politezza e di moralità idonei a renderlo favorevolmente accolto, stimabile e prediletto dagli spettatori affluenti per encomiare, nonché generosamente ricompensare i meriti dell'arte sua.

Ornato il provetto commediante di queste prerogative, non verrà egli desiderato da ogni buon padre di famiglia, che aderisca a qualcuno dei proprj figli d'abbracciare la comica liberal'arte? Quest'arte stessa non acquista un pieno credito di bellezza e di moralità, quando si tocca con mano e chiaramente si vede, che un commediante allevato, sperimentato e giunto a veneranda età servir puote d'edificante specchio ad ogni sociale onesta condotta, ed è insomma atto col proprio esempio a farsi degnamente imitare? Qual si voglia vivente non può augurarsi di meglio, che il trovarsi in sul termine de' suoi giorni in istato di trasfondere il retaggio delle proprie virtù nella persona, nella mente e nell'anima di coloro che forniti di tutte le convenevoli naturali buone disposizioni intrapresero la medesima carriera. Ed in tal guisa operando, otterrà onorifica memoria del passato, utile estimazione del presente, ed una verace riconoscenza dalla giusta posterità de' suoi concittadini.

### *De' figli dell'arte.*

---

<sup>172</sup> Lariv (*Corso di declamazione*, tom. II) vorrebbe assicurarci che egli nell'età di 60 anni rappresentò nel Regio Teatro di Napoli il giovine Rodrigo nel *Cid*, di Corneille, con straordinaria giovanile illusione; e l'addottane prova si è «di non essergli state da verun attore disapprovate le fisiche qualità del suo personale, e che niuno mostrò accorgersi che Rodrigo avesse il doppio degli anni di D. Diego. - Noi siamo ben lontani dal credere una tale storia!»

§ 3. Si sogliono chiamare figli dell'arte tutti que' che discendono da genitori dello stesso loro mestiere. E sembra che tuttodi giovasse ai figli d'avere per maestri gli [p. 315] autori de' loro giorni tanto per la spontanea morale subordinazione, quanto per sentirsi maggiormente eccitati dall'affezione di parentela ad essere attenti ed infaticabili nell'apprendere. I genitori non meno sono trasportati in generale a perpetuare nella loro discendenza quell'arte, ch'eglino stessi professarono; e ciò contribuisce, e per paterno amore e per inclinazione, ad eternare se stessi nei loro posterì in tutto e per tutto; contribuisce, come abbiám detto, ad indefessamente ammaestrare i loro figli e nipoti.

Ma tutto ciò sta e cammina ottimamente, quando tali genitori, od affini, passar possano per buoni modelli eglino stessi; altrimenti l'allievo non potrà che consultare il proprio criterio, e temperare con saggi riflessi il difetto delle dottrine. Non v'ha cuore di vero padre, che sia inflessibile alle manierose eccezioni subordinate da un figlio ossequioso ed insieme persuadente ragionatore. Il solo disprezzante orgoglio indispettisce chi ha diritto infine di reggere, consigliare. Però le soperchievoli contastazioni per una parte, ed indomabili per l'altra, non avverranno mai, stante la sempre richiesta buona educazione e positiva abilità del padre, che agogna trasfonderle nel figlio voluto copia di se stesso. E da tale felice supposto ridonderà eziandio quella dolce inclinazione de' superiori agli umili e ragionevoli rilievi, che faranno intendersi dal dipendente figlio in via timida ed ognora rispettosissima. Combinata tali massime e sani principj, allora i figli dell'arte si fregeranno meritamente di cotesto nome. Quanto di mal acconcio se ne ravvisa è solamente un abuso della medesima, ed una vera sua negativa.

Non v'è d'altronde per la comic'arte rappresentativa migliore traccia, germe più sicuro ond'esserne facilmente e felicemente istrutto, come il nutrirsene, partendo dalla [p. 316] prima infanzia sino alla più bella giovinezza, in mezzo di continui esempi, continuo esercizio e continua esperienza in tutti i rapporti, ed in tutti i pratici mezzi che le fanno corteo. Colle esposte premesse, nobilitando e condizione e professione del comico artista, si perverrebbe ad ottenere, che i figli dell'arte addivenissero in minima parte allievi di lei, ed in tutto il resto allievi della natura stessa, cioè dell'arte resa natura nei medesimi. Perciò quanto minori difficoltà, quanti scogli di meno a superarsi, istruendoli teoricamente nell'adolescente età, come già dimostrammo sin da principio essere l'epoca più adatta per tale mestiere.

Terminiamo concludendo, che se si potranno avere per l'arte rappresentativa allievi di rinomati parenti, ed averli non interrottamente, ella sempre fiorirà ne' nostri teatri, né sotto questo rapporto avremo mai più ad invidiare le estere nazioni, che tuttora a pien diritto menano vanto di primeggiare sopra di noi; ad esse verrà tolto ogni mezzo di censura, ed il nostro teatro comico italiano, deponendo quell'umiliazione che presentemente lo aggrava, potrà risorgere a novello e più chiaro splendore.

FINE.

[p. 317]

INDICE  
DELLE MATERIE CONTENUTE IN QUEST'OPERA

**PARTE PRIMA**

DISCORSO PRELIMINARE pag. 1

ARTICOLO I.  
TEORIE DELLA RAPPRESENTAZIONE DRAMMATICA.

- |   |    |
|---|----|
| § 1. Desunte dalla pratica                                | 7  |
| – 2. Non meramente ideali e capricciose                   | 8  |
| – 3. Tendenti all'immediato diletto, alla gentile coltura | 10 |

ARTICOLO II.  
ETÀ D'INIZIARSI NELL'ARTE.

- |                                       |     |
|---------------------------------------|-----|
| § 1. Né puerile, né provetta          | ivi |
| – 2. Adolescenza                      | 11  |
| – 3. Sviluppo fisico dell'adolescente | 12  |
- [p. 318]

ARTICOLO III.  
QUANTO DALLA NATURA, QUANTO DALL'ARTE ATTENDER SI DEBBA NEL NOSTRO PROPOSITO.

- |  |         |
|--|---------|
| § 1. Natura ed arte assieme                                  | pag. 13 |
| – 2. Cognizione della naturale inclinazione comica           | ivi     |
| – 3. Vani sforzi dell'arte contro le naturali indisposizioni | 14      |
| – 4. L'arte non è che serva della natura                     | 15      |

ARTICOLO IV.  
FACOLTÀ INTELLETTUALI.

- |   |    |
|---|----|
| § 1. Chiaro intendimento                            | 16 |
| – 2. Mente raccolta                                 | 17 |
| – 3. Memoria  | 18 |
| – 4. Udito  | 23 |
| – 5. Esperimenti sulla riflessione dell'apprendente | 24 |

ARTICOLO V.  
FACOLTÀ MORALI.

- |   |    |
|---|----|
| § 1. Scopo secondario, ma indispensabile alle presenti istruzioni     | 26 |
| – 2. Accostumatezza   | 27 |
| – 3. Considerazioni sul particolar sentire dell'apprendente           | 29 |
| – 4. Conoscenza del carattere comico, a cui più naturalmente si tende | 31 |

ARTICOLO VI.  
PERSONALE.

- |                                 |    |
|---------------------------------|----|
| § 1. Statura e forme            | 33 |
| – 2. Grazie personali in genere | 34 |

[p. 319]

§ 3.	Grazie personali dell'uomo e della donna	Pag.	35
- 4.	Del <i>non so che</i>		36

ARTICOLO VII.  
DELLA VOCE E PRONUNCIA.

§ 1.	Moltissime e varie	38
- 2.	Flebile e fioca voce	39
- 3.	Esile	ivi
- 4.	Rauca	40
- 5.	Bassa e profonda	ivi
- 6.	Delicata	ivi
- 7.	Robusta e risonante	41
- 8.	Acuta e squillante	ivi
- 9.	Monotona	42
- 10.	Pronuncia	43
- 11.	Accento	44
- 12.	Mala pronuncia	45

ARTICOLO VIII.  
DEL CANTO, E RITMO DECLAMATORIO.

§ 1.	Non attendere alle antiche scuole	46
- 2.	Definizione del nostro ritmo declamatorio	ivi
- 3.	Che sia musica nella teatrale recitazione	47
- 4.	Dell'armonia declamatoria	48
- 5.	Se da un comico abbia a praticarsi il canto musicale	49

ARTICOLO IX.  
DANZA E SCHERMA.

§ 1.	Per ben disporre il fisico alla mimica	50
- 2.	Scuola della danza più proficua alla donna che all'uomo	51
- 3.	Giovamento della scherma pel uomo	52

[p. 320]

ARTICOLO X.  
DELLA GESTICOLAZIONE.

§ 1.	Significato del termine	Pag.	54
- 2.	Solo trattasi del gestire comunemente detto		56
- 3.	Compostezza e scompostezza del gesto		ivi
- 4.	Gesteggiare diverso nell'uomo e nella donna		ivi
- 5.	Quale gesticolazione imitabile		57
- 6.	Eloquenza del gesto		58
- 7.	Parco gesteggiare		60
- 8.	La donna alquanto parca nel gesto		61
- 9.	Simultaneità di più gesti		62
- 10.	Proporzione generale del gesto		ivi

ARTICOLO XI.

## DELL'OCCHIO IN AZIONE.

§ 1.	Lo sguardo è la più significativa di tutte le attitudini	63
– 2.	Dell'occhio immobile	64
– 3.	Guardo di meraviglia	65
– 4.	Modesto	ivi
– 5.	Furbo	66
– 6.	Fiero	67
– 7.	Inquieto e diffidente	68
– 8.	Maniaco	ivi
– 9.	Compassionevole	70
– 10.	Amoroso	ivi
– 11.	Piangente	71
– 12.	Moribondi occhi	72
– 13.	Maestoso, imponente, terribile	73
– 14.	Giulivo e ridente, ec.	75
[p. 321]		

## ARTICOLO XII. DEL RISO.

§ 1.	Nell'attore e nello spettatore in uno	Pag. 76
– 2.	Gioioso	77
– 3.	Riso e lagrime insieme	78
– 4.	Improvvisa risata	79
– 5.	Forzato	80
– 6.	Sardonico	ivi
– 7.	Ironico	81
– 8.	Del sorriso	82

## ARTICOLO XIII. DEL PIANTO.

§ 1.	Di quanta significanza in sulla scena	ivi
– 2.	Di giubilo e di duolo a un tempo	84
– 3.	Dirotte lagrime	85
– 4.	Di rabbia e di furore	87
– 5.	Tenero e compassionevole	ivi
– 6.	Rattenuto pianto	88
– 7.	Finto, menzognero	90
– 8.	Alternativa di pianto e di riso	91

## ARTICOLO XIV. DELL'ESPRESSIONE.

§ 1.	Definizione	92
– 2.	Divisa in dire ed in gestire	93
– 3.	Enfatica	94
– 4.	Tenera e compassionevole	95
– 5.	Di confidenza e d'amicizia	96
– 6.	Timida e flemmatica	ivi
[p. 322]		

§ 7.	Soave, fluida e melodica	Pag.	97
– 8.	Ridente, piacevole, gioviale		ivi
– 9.	Lagrimevole		98
– 10.	Affettata		99

ARTICOLO XV.  
SEGUITO DEL PRECEDENTE.

§ 1.	Della interrogazione		100
– 2.	Dell'ammirazione ed esclamazione		101
– 3.	Dei monosillabi		103
– 4.	Della cadenza periodica		104
– 5.	Diverso esprimere dell'uomo e della donna		105
– 6.	Sentenze, apoftegmi, concetti		106
– 7.	Somma energia nell'esprimere		107
– 8.	Alte strida		108
– 9.	Inutili sensazioni a descriversi		109
– 10.	Del pigliar respiro		110

ARTICOLO XVI.  
ATTEGGIAMENTI.

§ 1.	Eroici e famigliari		113
– 2.	Secondo l'età del personaggio		114
– 3.	Dei lazzi		ivi
– 4.	Contraffazione fisonomica		115
– 5.	Passeggio di scena		117
– 6.	Portamento gentile, grazioso, ec.		118
– 7.	Umile, mansueto, modesto, ec.		119
– 8.	Vivace, allegro, ec.		120
– 9.	Goffo e scurrile		ivi
– 10.	Massima esultanza		121
– 11.	Della meraviglia fino allo stupore		122
– 12.	Impazienza ed ansietà		124
– 13.	Incertezza, timore e combustione		ivi
[p. 323]			
§ 14.	Grande palpitazione, paura, tremito, rancore ec.	Pag.	125
– 15.	Spavento, raccapriccio e disperazione		127

ARTICOLO XVII.  
SEGUITO DEL PRECEDENTE.

§ 1.	Serietà, gravità, sussiego		129
– 2.	Orgoglio, superbia, ec.		130
– 3.	Atti violenti		132
– 4.	Della collera e delle furie sceniche		134
– 5.	Immobile attore		138
– 6.	Atteggiamenti di compassione, di languore e di tenerezza		140
– 7.	Seducenti modi		141
– 8.	Pretezza nell'atteggiare		143
– 9.	Belle attitudini		144

ARTICOLO XVIII.  
SEGUITO DEGLI ARTICOLI XVI E XVII.

§ 1.	Del mettere le mani addosso altrui	145
– 2.	Cadute, svenimenti, ec.	146
– 3.	Del moriente	150
– 4.	Doppie attitudini	153
– 5.	Gradazioni delle attitudini	154
– 6.	Ove attingere pratiche idee per gli atteggiamenti mimici	156

ARTICOLO XIX.  
VARI CARATTERI COMICI.

§ 1.	Premesse	157
– 2.	Del primo amoroso	158
– 3.	Del sentimentale	161
[p. 324]		
§ 4.	Ingenuo, di buona fede, leale, candido	Pag. 163
– 5.	Freddo, insensibile, apatista	164
– 6.	Stupido, duro, insensibilissimo, impietrato	165
– 7.	Semplicità ed innocenza	167
– 8.	Brio e giocondità	169
– 9.	Arcifanfano, ciarlone, smargiasso	170
– 10.	Ardito, franco, risoluto	171

ARTICOLO XX.  
SEGUITO DEL PRECEDENTE.

§ 1.	Del caratterista comunemente detto	172
– 2.	Flemmatico, paziente	178
– 3.	Indolente, pigro, poltrone	179
– 4.	Simulatore, finto, dissimulatore	180
– 5.	Ipocrita, impostore	181
– 6.	Dei servitori	182
– 7.	Mezzo carattere	183

PARTE SECONDA

ARTICOLO XXI.  
CARATTERI COMICI ED EROICO-TRAGICI.

§ 1.	Del vestire comico	185
– 2.	Studio in società de' comici caratteri	187
– 3.	Dignitosa recitazione eguale in tutti	189
– 4.	Del vestire eroico	190
– 5.	Carattere imponente, gravissimo, regale	192
– 6.	Terribile, atroce	194
– 7.	Minaccevole	195
[p. 325]		
§ 8.	L'inorridito ed invaso da furie	Pag. 196

– 9.	Desolato, perseguitato, vittima	197
– 10.	Traditore, impostore	199
– 11.	Confidente, amico, compassionevole	200
– 12.	Amante	201
– 13.	Clemente	205
– 14.	Tragico declamare in generale	207

ARTICOLO XXII.  
DE' CARATTERI PATETICI.

§ 1.	Tragico-famigliari, non alto-tragici	209
– 2.	De' fisicamente difettosi	ivi
– 3.	Confronto generale della declamazione urbano-patetica e della sublime-tragica	212

ARTICOLO XXIII.  
DEL MONOLOGO.

§ 1.	Non favellare cogli spettatori	217
– 2.	Moderatissima gesticolazione	218
– 3.	Quasi mai declamazione alta e squillante	220
– 4.	Monologo di sole attitudini	221
– 5.	Imbarazzi degli enarranti monologhi	223
– 6.	Famigliare ed eroico	224

ARTICOLO XXIV.  
DEL DIALOGO.

§ 1.	Di quante sorta	228
– 2.	Scambievole aiuto nel dialogo fra più attori	230
– 3.	Del reciproco sguardo in dialogo	231
– 4.	Del pianto e del riso a più persone assieme	232
– 5.	Dell'interrotto discorso	234
[p. 326]		
§ 6.	Del dire gli a-parte	Pag. 238
– 7.	Delle narrative	240
– 8.	Equivoco sul serio, o giocoso del dialogo	242
– 9.	Controscena	245
– 10.	Di chi termina nel dialogo	248

ARTICOLO XXV.  
DEL SILENZIO RAPPRESENTATIVO.

§ 1.	Della sua loquacità	249
– 2.	Quadri teatrali	250
– 3.	Scena muta	255
– 4.	Varie sorta di silenzio	256

ARTICOLO XXVI.  
STREPITO, E SPETTACOLI DRAMMATICI.

§ 1.	Di quante sorta lo strepito	260
------	-----------------------------	-----

- 2.	Della musica intermedia alle rappresentazioni	ivi
- 3.	Strepito di declamazione	261
- 4.	Strepito mimico	262
- 5.	Pompa teatrale	264
- 6.	Di alcuni parziali spettacoli	266
- 7.	Della interna proporzionale grandezza de' teatri	270

#### ARTICOLO XXVII.

##### CONTEGNO GENERALE SCENICO DEL COMICO ARTISTA.

§ 1.	Arte, senza apparir arte	272
- 2.	Comica disinvoltura	274
- 3.	Forza graduata della parte, secondo le qualità del teatro	275
- 4.	Studio delle situazioni	277
- 5.	Fissa attenzione al proprio carattere	278
[p. 327]		
§ 6.	Reciproca concorrenza delle parti	Pag. 279
- 7.	Sempre comico italiano	281
- 8.	Affettazione	282
- 9.	Servile positura in sulla scena	284
- 10.	Dell'inspirazione comica	285

#### ARTICOLO XXVIII.

##### DELLA MIMICA DEL COMMEDIANTE, E DI QUELLA DEL BALLERINO.

§ 1.	Diversità principali	286
- 2.	Modificazioni di vestiario	287
- 3.	Conato e frequenza di gesto nel ballerino	289
- 4.	Dei quadri nei balli pantomimici	292

#### ARTICOLO XXIX.

##### RISTRETTO CONFRONTO TRA LA DECLAMAZIONE DEL COMICO E QUELLA DEL CANTANTE.

§ 1.	Come esista vera declamazione nel cantante	295
- 2.	Pronuncia ed accento	297
- 3.	Del ritmo, e delle cantilene	300
- 4.	Del così detto recitativo, e del melodico canto	303
- 5.	Mimica e declamazione comuni al comico ed al cantante	307

#### ARTICOLO XXX.

##### IL COMMEDIANTE IN RITIRO.

§ 1.	Quand'abbia egli a torsi dall'arte	309
- 2.	Del vecchio commediante	311
- 3.	De' figli dell'arte	314
[p. 328 bianca]		
[p. 329 bianca]		
[p. 330 bianca]		
[p. 331 bianca]		