

GLI animi gentili che abboriscono dalle pregiudicate opinioni, non confondono i pessimi artisti coll'arte, e l'Arte Comica non dispregiano solo perchè sovente si trova esercitata da spregevoli ed ignoranti uomini. Essa è al pari della Pittura, della Scultura, e della Poesia un'arte liberale, e va soggetta perciò all'unica ed infallibile ragione delle arti, e cioè all'imitazione della natura. Il poeta cercando di richiamare ai nostri sensi que' naturali oggetti che vagliono a destare in noi le più vive e più dilettevoli commozioni, studia continuamente i caratteri e gli effetti dell'uomo, e col linguaggio della passione e dell'immaginazione si esprime. Il Pittore e lo Scultore procacciando di dar vita a quella tela od a quel marmo su cui presero a delineare le opere loro, studiano sulla natura che hanno d'intorno le forme della bellezza, i movimenti della grazia, dell'energia, della ferocia. Il Comico artista che coll'azione rappresenta un'azione già immaginata dal Poeta, fa sulla natura pressochè il medesimo studio.

Osserva in genere quali varii tuoni di voce abbiano l'odio, lo sdegno, la tenerezza, l'amore; con quali tratti si dipingano sulla fisionomia degli uomini il timore, la meraviglia, la gioja, il dispetto, e tutte le altre affezioni dell'animo. Avverte che le azioni ed i movimenti del corpo cadono per lo più liberi e facili; che nelle forti passioni il moto di amendue le mani si corrisponde, ma che più di frequente gli uomini gestiscono colla destra soltanto: e di questo vi debb'essere una ragione assai più forte dell'abitudine, giacchè costantemente la medesima cosa si vede presso tutti i popoli accadere. Pon mente che nell'ira il parlare è rotto e vibrato, il gesto non spontaneo, non fermo, lo sguardo irrequieto ed acceso, il labbro inferiore sporgente, gonfie le nari; che nel dolore le ciglia si raccolgono e s'innalzano con forti pieghe per mezzo la fronte, le pupille dell'occhio

si fanno lagrimose, turgide le labbra, e le parole escono a stento rauche e velate; che nell'odio celato secca è la voce e talvolta incerta, cupo lo sguardo, amaro il sorriso; che nell'abattimento della miseria languidi sono gli occhi, affettuosi e flebili gli accenti, ed i gesti umili e dimessi; e che in somma ogni interno moto ha una particolare maniera di presentarsi sull'umano volto, e di farsi conoscere in ogni tuono di voce e in ogni benchè minima azione. Perchè poi l'anima suol meglio parlare per quelle membra che hanno muscoli mobilissimi, sopra gli occhi molto ferma il valente artista Comico le sue riflessioni, o reputi con *Le Brun* che le ciglia abbiano la palma nell'esprimere le passioni, o col vecchio *Plinio* dia la preferenza alle pupille; ma non meno si ferma a riflettere sul movimento delle labbra che talvolta vale a significare grandi e fortissime commozioni. Difatto chi in un dolce dilatamento delle labbra la piena ilarità dell'animo non ravvisa? E chi sul cupo restringersi e sporgere di esse non legge una viva inquietudine, un fiero turbamento? L'espressione dell'occhio, ed il moto ed il tremito delle labbra sono così subitanei ed involontarii che il più astuto infigitore non li può reprimere; onde bene disse *Leibnizio* che se gli uomini riflettessero meglio sui segni esterni delle passioni non sarebbe così agevole impresa quella d'infingersi.

Cercando inoltre l'attore non solo ciò che si trova in natura, ma come è proprio di tutte le arti, ciò che vi si trova di più bello, nota che quanto all'azione i movimenti della grazia succedono per lo più in linee ondulatorie, e che perciò sono deformati tutti i gesti pienamente verticali od orizzontali; e quanto alla pronunzia che tanto è nell'attore delicata qualità, udendo che ogni paese ha nei suoni della voce certi modi tutti suoi proprii, si spoglia dei difetti della nativa pronunzia, ed a quella si attiene che più comunemente va lodata in Italia. E comechè vogliono alcuni che alla Toscana si debba dar preferenza, osservando nondimeno che al Lombardo non piace la Toscana, al Toscano non piace la Lombarda, ed al Romano nè la Lom-

barda nè la Toscana, di tutte le migliori pronunzie con arduo studio e lungo esercizio una, sua propria se ne forma, che non sappia di alcuna di quelle, ma che possa indistintamente a tutti piacere.

Da queste generali riflessioni ed altre particolari il Comico artista discende, e guarda come l'età, i vizii, le abitudini, e le diverse condizioni e maniere di vivere imprimano un forte carattere sopra tutto il fisico delle persone. Quanto all'età non è chi non vegga le essenziali differenze con cui parlano ed agiscono, il giovane e l'adulto, il maturo, ed il decrepito. Quanto alle abitudini, e alle diverse condizioni, il principe ed il patrizio, l'abitatore de' campi ed il cittadino, l'ignorante e l'uomo di lettere hanno tutti nel portamento, nel gesto, nelle maniere di assai distintivi che troppo è necessario imitare. Oh come sentiva *Tasso* qual particolare carattere imprimono le abitudini quando cantava di *Ermina* travestita da Pastorella:

E nel moto degli occhi e delle membra

Non già di boschi abitatrice sembra.

Che dirò io de' vizii e delle virtù? Chi si abbandona soverchiamente alla gola, all'ubriachezza, alla lussuria, non mostra forse talvolta in tutto l'esterno segni manifesti di somiglianti vizii? Non si ravvisa a colpo d'occhio la fisionomia e l'atteggiamento del baccellone e del vile Ipocrita? ed al contrario non appajono spesso da ogni maniera, da ogni atto dell'uomo la generosità, il coraggio, la benevolenza ed altre molte virtù dell'animo?

Queste sono le osservazioni che di fatto proprio l'attore fa sulla natura onde accuratamente imitarla e coglierne il più bel fiore; ma esse non accadono così facili come può a prima vista parere, perciocchè quantunque noi abbiamo sempre dinanzi quegli oggetti che possono in noi destarle, siamo il più delle volte resi indifferenti dalla consuetudine. Il genio solo ci rende capaci di simili avvertenze, ed il solo genio seguatamente ci abilita a ben porle in esecuzione per via di quell'arte che prescegliemmo ad esercitare. Ma questa incontrastabile verità opera forse che siano inutili le giudiziose ri-

terche che possono farsi da chi ama di guardare col lume della scienza per entro la santissima ragione delle arti? Vero è che la troppa importanza che si diede alle opere didascaliche fece credere talvolta le arti figlie de' precetti, e non i precetti figli delle arti, e che la soverchia moltitudine delle teorie pose sovente gli uomini in controversie grandissime; ma non ne segue da ciò che elle siano mala cosa, e che obbliare si debbano. Non è umana istituzione, per quanto saggia, della quale gli uomini non possano abusare e non abusino pur troppo. Se le teorie non infondino il genio sono talvolta occasione a destarlo, ed a sciorlo da que' nodi entro ai quali inerte si moriva; se esse non rimediano alla povertà correggono la ridondanza, illuminano il gusto, e conducono l'ingegno da suoi travimenti sul retto sentiero, sempre per altro quando sieno di sani e filosofici principj confortate.

In Italia Riccoboni, in Iughilterra Shakespear, in Germania Engel scrissero teoricamente dell' arte comica, e quest'ultimo soprattutto tentò con molta filosofia di ridurla a sicuri principj. A me è caduto in animo di fondare sopra un solo principio le osservazioni che nei limiti di una dissertazione mi permetto di fare intorno all' arte comica, onde tutte da esso principio come da stipite comune discendano.

Convenuto che l'uomo fu in società sentì maggiore il bisogno di manifestare agli altri i proprii pensamenti: ma perchè un' idea non è cosa che passi immediatamente da un essere all' altro, fu d' uopo aver segni i quali facessero sugli altri tale impressione da rappresentare l' idea nel modo più convenevole. A ciò si giunse per via di convenzione, ed ebbe origine il linguaggio. Ma per convenire sul modo di formarsi una lingua era bisogno di già l'intendersi, e le nostre idee non avrebbero mai avuto segni convenzionali senza prima i necessarii. La volontà che può agire sui nostri organi ed i nostri moti dirigere produce le azioni, e queste costituiscono i segni necessari che i filosofi chiamarono linguaggio di azione. Un tale linguaggio dovette di necessità essere strettamente combinato colla favella convenzionale, perciocchè senza i varii tuoni della voce, i gesti e

gli sguardi, sarebbe impossibile di trasfondere per l'occhio tutto ciò che passa nell'animo dell'uomo. E siccome ad ogni affetto, ad ogni commozione è per natura adatto un tuono particolare di voce, il quale da una particolare azione è ajutato, così dalla varietà de' tuoni a cui dà luogo l'espressione de' molteplici affetti, dalla varietà dei tempi che seguono questi tuoni, dalla varietà dell'azione che questi tempi seconda, ne viene che tutte le lingue che si parlano e che si parlano dagli uomini hanno una dolcissima armonia che genera una musica perfettamente imitativa di tutte le umane commozioni, e che più o meno si fa sentire in tutte le lingue a seconda dei climi, dei costumi, della civilizzazione, e dell'indole de' popoli. Ora prendendo il comico artista ad imitare coll'azione un'azione, gli è d'uopo, per seguir la maniera colla quale nell'animato conversare si parla e si agisce, attenersi alla musica delle lingue: onde il principio dal quale si derivano tutte le osservazioni che possono farsi intorno all'arte comica, altro non è che questa musica la quale tutte le interne commozioni dell'animo con precisa analogia seconda.

Gli elementi che compongono questa musica sono senza dubbio i tuoni, i tempi, i moti. Pare dunque che fosse bisogno dar principio da una esatta enumerazione di quanti tuoni vi possono essere corrispettivi de' sentimenti, di quanti tempi possono nascere a misurare questi tuoni, e di quanti moti ed azioni si possono rendere necessarii ad indicare questi tempi. Ma per poco che uno si fissi ad ascoltare l'uomo che parla, soprattutto quando egli è in passione, avvertirà con quale complicata del pari che mirabilissima opera della natura si succedono fra loro i tuoni o alti, o bassi, o mezzani, o concentrati, o veementi; i tempi o rotti, o posati, o celeri; e le azioni che con ispontanea simetria secondano i tuoni ed i tempi; onde difficilissimo si rende di guardare così sottilmente coll'ingegno per entro i segreti dell'umana favella, e per lo meno impossibile di scoprire con esattezza le minute ragioni dei tre elementi che compongono la musica delle lingue.

E prima parlando de' tuoni si potrebbe forse fisiologicamente spiegare come le sensazioni che agiscono o che riagiscono sull'immagine dell'uomo, influendo anche sugli organi della voce, fanno nascere la diversità dei tuoni; e così si verrebbe in chiaro della fisica necessità per cui essi imitano sempre i sentimenti: ma lasciando queste cose mi basta di agevolare all'artista comico la via sulla quale progredendo può fare sopra se medesimo di assai utili indagini nella ricerca di tutti i tuoni analoghi ai sentimenti. Io non prendo che ad indicare le occasioni dei passaggi, delle pause e delle enfasi.

Innumerevoli sono i passaggi d'uno in altro tuono, perciocchè ad ogni affetto che si cangia totalmentea o si mescola con altri, ad ogni minima idea che si varia o si modifica, tiene dietro sempre una mutazione di tuono. Perciò ogni membro del periodo, sia inciso, sia principale, ammette un passaggio, che si farà più o meno sentire secondochè le idee racchuse ne' membri del periodo sono fra loro o più vicine o più disparate. La giusta concatenazione delle idee opera la giusta intonazione, e siccome esse non si succedono mai in guisa che le une non siano in analogia delle altre, così i tuoni non si cangiano per eccessi, ma sibbene per gradi, e quasi insensibilmente. L'anima non può passare in un subito d'uno in altro stato pienamente contrario: vi ha sempre degli stati di mezzo che la conducono agli estremi; e ne' fieri contrasti di affetti fra loro lontani e di disparatissime idee, si producono le convulsioni del riso e del pianto, del rossore e del pallore.

La necessità poi della respirazione opera che le variazioni dei tuoni siano sempre accompagnate da pause, le quali si fanno di maggiore o minor durata, e giungono a rendersi insensibili o fortemente sentite, secondochè richiedono i tuoni imitativi dei sentimenti. Così nella collera le pause sono frequenti, ma brevi, e lunghe ma rade nell'ammirazione, se non che talvolta esse prendono un particolare carattere dall'intendimento che ha colui che parla di far meglio avvertire ciò ch'egli dice a colui che ascolta.

90  
Allorchè vogliamo far altri attenti a cose d'importanza i tuoni si fanno precedere da lunghe pause, e da lunghe pause si fanno conseguire, allorchè sulle cose dette si vuol dar campo all'altrui riflessione.

Ma perchè ogni concetto espresso ne' periodi racchiude idee o principali o accessorie, onde far avvertire le principali si ricorre all'enfasi che è quel più gagliardo e pieno suono di voce che si fa cadere sulle sillabe accentate delle parole corrispondenti alla principale idea. Ed a mostrare quanto dall'accorto maneggio dell'enfasi dipenda tutta la vita di ogni discorso, e come se di essa non si faccia buono uso ne rimanga spesso ambiguo o mutato del tutto il senso, mi valgo di un familiare esempio ricavato da Ugone Blair. Questa proposizione: *Tornerete voi oggi alla Città?* può ricevere quattro diverse significazioni secondochè l'enfasi in queste parole diversamente è collocata. Se si pronunzia: *Tornerete voi oggi alla città?* la risposta può essere: no, penso di starmene fuori. Se: *tornerete voi oggi alla città?* si potrà rispondere: io no, manderò un altro. Se: *tornerete voi oggi alla città?* la risposta potrà essere: non oggi, domani. Se in fine: *tornerete voi oggi alla Città?* Si potrà rispondere: no, anderò in altro luogo.

Poichè solamente queste cose io mi poteva permettere intorno ai tuoni, quali riflessioni dovrò io arrischiare intorno ai tempi? Questi sono in istrettissima relazione con quelli. Difatto l'ammirazione che svolge lentamente le sue idee, ed ha perciò tuoni bassi, debbe avere di necessità tempi lenti ed allargati: e la gioja che ha un corso di idee vivace, dolce, facile, e che dà luogo a tuoni medii che sono quelli che maggiormente piacciono, debb'essere secondata da tempi dolci e mezzani: e la collera che pel rapido trascorrimento de' pensieri porta la voce ai più alti ed acuti tuoni, fa sì che questi sieno seguiti da tempi di una strabocchevole celerità. Ma scoperta l'analogia de' tempi coi tuoni dell'ammirazione, della gioja e della collera, quante varie gradazioni, e per così dire differenti tinte e sfumature non hanno occasione ripetuto ad uno solamente di questi tempi? E quante

analogie di altri molti tempi con altri moltissimi tuoni non rimangono a scoprire che sono celate sotto la immensa frangine degl' umani sentimenti ?

E quantunque io non dovessi troppo più discorrere dell'azione considerata come elemento della musica delle lingue, perciocchè le stesse ragioni di analogia per cui s'innalzano o s'abbassano i tuoni, s'accelerano o s'allargano i tempi, rendono ancora più tardi o più solleciti tutti i moti del corpo; nondimeno siccome l'azione sola anche isolata dalla favella convenzionale, può considerarsi come linguaggio abbastanza efficace, e gli antichi tanto innanzi portarono l'arte mimica, io voglio fare intorno alle azioni alquante parole.

Gli oggetti naturali che si presentano all'immagine dell'uomo e che influiscono sulla mente di lui, danno luogo alle azioni di contraffazione e di espressione. Quanto a quelle di contraffazione, di una montagna per esempio si contraffà l'altezza sollevando la mano e tutto il corpo, alzando il capo e guardando alto; si contraffà l'ampiezza distendendo ambedue le mani, e convergendole verso di noi. Un grande oggetto che ci si presenti dinanzi ci allarga la persona che tentiamo quasi d'ingrandire a seconda di quello; ed al contrario un essere meschino produce in noi movimenti che sanno di quella meschinità, che influisce sulla nostra immaginazione. Quando veggiamo alcuno smascellarsi dalle risa spesso ci accade di fare altrettanto senza conoscere la cagione dell'altrui riso, ed al contrario la serietà degli altri ci invita a comporre il volto in modo da secondaria. Bene avvisò quel filosofo antico che per questa parte diede all'uomo la preferenza sopra le scimmie, perciocchè egli contraffà non solo gli oggetti fisici, ma ancora gl'invisibili e le idee spirituali. Così quando la mente si raffigura il carattere di un uomo fermo ed ostinato, il nostro corpo si pianta immobile, ambedue le pugne si chiudono, ed il busto si tiene ritto in modo corrispondente all'idea della fermezza. Questa specie d'imitazione mostra efficacemente al comico le ragioni della controcena. Tutti gli atteggiamenti dell'uomo che parla sono in parte contraffatti dall'uomo che ascolta,

specialmente quando questi vi prende grandissimo interesse, e l'interesse o favorevole o contrario produce moti coi quali si approva o si disapprova.

Le azioni poi di espressione sono tali e tante che io mi conduco ad indicarne alcune solamente per dare di esse una qualunque idea. Il desiderio ci piega verso l'oggetto desiderato: il timore ci fa mettere le mani innanzi onde evitare il pericolo: la collera ci pone in atto di assalire colui che in noi la desta: la rabbia ci fa mordere le mani come per mostrare gli eccessi di che siamo capaci. Nel ribrezzo s'increspa il naso e la persona in se tutta si raccoglie, siccome quando siamo dal freddo intirizzati. Lo spavento ci fa volgere altrove la faccia colla bocca aperta nell'atto dell'interrotta respirazione, e le mani converse dal lato dell'oggetto spaventevole, o fisico, o morale, quasi che si volesse respingerlo. Un'idea che non ci garba si rifiuta colla mano. La necessità di domandare silenzio ci guida il dito su dal mento al naso onde indicare che la bocca deve rimaner chiusa. La scoperta dell'altrui furberia ci fa tirare abbasso coll'indice l'una palpebra dell'occhio, quasichè intendessimo a mostrare colla faccia così dsformata la deformità dell'altrui carattere. Nel profondo pensiero aggrottiamo le ciglia, incurviamo il mento verso terra, e come se volessimo mettere in posa tutto quello che può disturbarci incrocchiamo le braccia al petto. Talvolta la mano si porta sul capo e fruga per entro i capelli come se ivi trovar volesse l'idea che cerca: tal'altra chiudendo gli occhi e stringendo le labbra, l'indice si porta fra le ciglia, e in questa posizione la mente concentrata fa l'ultimo sforzo per riuscire nell'intento. E se le idee cozzano fra loro e si urtano in modo che non si esce a buon fine, ad un tratto la faccia si alza verso il Cielo come se colassù fosse scritta e si volesse leggere la ricercata idea, e trovatala finalmente drizziamo il dito innanzi di noi per indicarla come se in realtà la vedessimo; infine tutti i moti, e i passi medesimi ed il portamento sono veloci o tardi o risoluti o uguali o disuguali a seconda degl'interni pensamenti.

Ma se le azioni di contraffazione e di espressione sono

una specie di linguaggio col quale l' uomo potrebbe in parte farsi intendere anche privo della favella convenzionale, nondimeno combinate e legate come sono necessariamente col discorso, esse rimangono in istretta relazione de' tuoni e de' tempi; e perciocchè il tempo non è che rispetto all' uomo, e non viene costituito che da una serie continuata di eventi, di leggeri si comprende come nella musica delle lingue le azioni sono sempre ad indicare i tempi dirette.

È quantunque noi veggiamo talvolta l' uomo pensante soggetto a tutti i movimenti simetrici a cui darebbe luogo nel reale discorso, questo avviene perchè anche ragionando con se stesso ha d' uopo di richiamare i suoni delle parole, e coi gesti ne seconda l' interna armonia. Anzi l' uomo sopraffatto da forti passioni esce fuori a pronunziar con se stesso ad alta voce le parole.

Spiegati così il meglio che seppi e potei gli elementi che la musica delle lingue compongono, onde meglio applicare si possa all' arte comica il principio unico che dee servirle di norma, discendiamo ad enumerare i principali difetti ne' quali cade l' attore allorchè da esso principio si allontana.

Il primo che si presenta come più da schifarsi perchè genera una intollerabile noja, quello si è del cantare. Egli parrà strano che stabilendo noi per norma dell' arte comica l' armonia, ponghiamo questo siccome primo diletto. Ma che fa l' attore il quale anzichè recitare canta? Egli sostituisce un armonia di arbitrio all' armonia che seconda le interne commozioni dell' animo: infrangendo la musica de' sentimenti egli fa uso di una cantilena che al suo guasto e male educato orecchio può parer bella, perciocchè a questa si venne insensibilmente avvezzando, ma che in realtà è pessima perciocchè si discosta dallo scopo dell' arte. In tale difetto per lo più incorre l' attore allorchè prende a declamar versi: questi hanno un' armonia loro propria che certamente è indispensabile di far sentire, ma non ne segue da ciò che obbliare si debba l' armonia imitativa de' sentimenti. Quando i versi sono ben composti non è difficile il far udire nel tempo stesso amendue le armonie, e regola che non erra si è di non

badare nel recitarli che all'armonia de' sentimenti; perciocchè laddove dall'attore i versi non sieno resi zoppi, il suono loro si fa di per se medesimo sentire. Ai versi sciolti principalmente, ancorchè sieno rotti dalla musica naturale, rimane sempre quel grave suono che così adattati li rende alla nobiltà della tragedia,

Si sostenne da taluno che gran differenza è tra il recitare la commedia e la tragedia, e che la differenza consiste nell'ammetter quest'ultima una maniera di porgere quasi convenzionale. Errore funestissimo che spesso ha condotto molti attori a declamar la tragedia con un tuono predicatorio aiutato da movimenti solenni, compassati, stentati, ballerineschi, o per meglio dire burattineschi. Stabiliti i principii dell'arte si veggono a colpo d'occhio i difetti. Non sono anche in tragedia uomini che parlano e che agiscono tra loro? Qual ragione vi è dunque di sostituire alla musica naturale del discorso una sragionata e grottesca armonia che fa socchiudere gli occhi e spalancare le bocche degli ascoltanti? Come si possono in noi destare quei fortissimi affetti che la tragedia racchiude, se sovvertita viene quella musica imitativa che sola è capace di farli veracemente sentire? Havvi differenza è vero tra il declamar la tragedia e la commedia, ma è unicamente costituita dalla natura delle cose, dalla differenza cioè che passa fra il serio ed il faceto, tra il grave ed il ridicolo; e la tragedia nella quale operano personaggi che escono della sfera comune, ma che pur si trovano in natura e perciò parlano da uomini, vuol essere declamata con que' tuoni nobili e sostenuti che formano la musica del grave ma naturale discorso.

Credendosi di convenzione la tragica maniera di declamare, alcuni pensarono che ella fosse più agevole della comica, ed altri al contrario la crederono più difficile: tanto conduce a vaghe ed erronee opinioni la falsità de' principj! Non è già più scabra la tragica declamazione perchè, come pensano questi ultimi, si tratti di seguitare una straordinaria armonia capace di arrecar diletto, ma perchè dovendosi spesso nella tragedia figurar personaggi pieni di nobili, di forti, e non comuni af-

fetti, e non aveudone in noi stessi od in altri continuamente l'esempio, siccome avviene del faceto e del ridicolo; pochi sono quegli attori che abbiano sortita una sublimità di sentire capace d'imitar quella di tali personaggi, ed avuta una educazione che li abbia posti in circostanze di poterne osservare nella natura medesima gli esempi. Ma le stesse ragioni che rendono ardua la tragica declamazione, rendono ancora difficile il poter bene giudicare di essa. Ecco d'onde avviene che certi sciagurati che calzano il coturno, vengono talvolta applauditi solo perchè strabocchevolmente urlano, strepitano, si dimenano, boccheggiano; ed ecco d'onde alcuni, ingannati dall'apparenza, ricavarono che fosse più malagevole recitar la commedia, laddove dovevano credere soltanto che recitando questa ci esponghiamo ad un più facile e comune giudizio.

Varii eruditi e specialmente l'abate du Bos intesero a provare che le tragedie e le commedie dei Greci e dei Latini erano esposte con una specie di musica che si avvicinava al nostro canto recitativo: Se ciò è vero, come molte cose concorrono a dimostrarlo, ne risulta che presso gli antichi l'arte musica propriamente tale, era unita col dramma, e che le circostanze dei costumi loro e dei loro teatri approvavano o per meglio dire richiedevano questa unione: ma non ne segue da ciò che le ragioni della declamazione possano mai confondersi con quelle del canto; e queste due arti ben distinte fra loro avranno solo comuni quei principii che a tutte le arti in genere si possono applicare. Che se vorrà dirsi obbiettando, che l'arte stessa della declamazione presso gli antichi s'accostava al canto, io farò riflettere che la greca e la latina favella erano amendue assai più musicali di quello che lo sia alcuna delle moderne: il che altro non vuol dire che esse avevano un'armonia imitativa degli affetti la quale facevasi più vivamente sentire. La lunghezza o brevità delle sillabe che siamo ora obbligati ad apprendere nei precetti della prosodia, erano agli orecchi degli antichi da per se medesime manifeste, come a noi lo sono gli accenti delle parole., Nel

„ verso certamente, dice Tullio, se una sillaba sola è più  
 „ lunga o più breve, esclama tutto il teatro, nè già la  
 „ moltitudine conosce i piedi, o comprende i numeri, nè  
 „ sa ciò che offende, o dove, o perchè; ma di tutte le  
 „ lunghezze o brevità nei suoni, siccome pure delle voci  
 „ gravi ed acute la stessa natura negli orecchi nostri il  
 „ giudizio ha collocato. „ Poichè in tal maniera comune-  
 mente si conoscevano le lunghe o le brevi, bisogna credere  
 che si facessero avvertire anche nel discorso familiare, e  
 che quindi ognuno per abitudine fosse avezzo a giudicarle:  
 ed altra ragione non potevano poi in se medesime avere,  
 fuorchè quella di favorire colla pronunzia l'armonia imi-  
 tativa degli affetti. Onde se dal riposo de' morti sorgesse  
 fra noi uno de' nostri antichi padri e ci favellasse latino,  
 per la sconosciuta armonia noi non lo potremmo in alcuna ma-  
 niera comprendere. La declamazione adunque degli antichi  
 come imitativa del loro famigliare discorso doveva riuscire  
 assai più armonica della nostra, e tale da essere giudicata  
 per noi che abbiamo lingua assai meno musicale una specie  
 di canto. Fu detto con gran verità essere la lingua lo  
 specchio del sapere delle nazioni: l'armonia che le lingue  
 si trovano avere è lo specchio del sentire de' popoli. A mi-  
 sura che l'immaginazione di essi è più fervida, ed il senti-  
 mento più vivo, giuoco forza è che nella lingua si renda più  
 sensibile l'armonia imitativa, e che perciò la declamazione  
 degli uni sia più musicale di quella degli altri. L'abitatore  
 dei freddi climi del Nord che si presenta nei teatri Ita-  
 liani o Francesi, sente forti tuoni per lui novelli, tempi  
 solleciti a lui sconosciuti, e vede azioni che gli sembrano  
 soverchiamente esagerate.

Nè già le riflessioni che derivano dal nostro principio  
 sono utili soltanto ai seguaci dell' arte comica, ma lo ponno  
 essere ancora ad ognuno che qualsivoglia genere di decla-  
 mazione intraprenda, perchè non vi è altro modo in fuori  
 della naturale armonia onde in altri destare vivamente quegli  
 affetti e quelle commozioni che per noi si provano. Ed è  
 perciò con grave vergogna dell'Italia che si odono tutto

giorno i nostri oratori declamare in guisa tanto lontana dall'indicata. L'eloquenza di cui la parte più essenziale, come soleva dire Demostene, è il porgere, l'eloquenza che oggi si restrinse al pulpito ed al foro, ed in poche regioni d'Europa alle camere rappresentative, è morta del tutto in Italia dacchè i nostri miseri oratori seguitando una monotona e fastidiosa cantilena, ed una congerie di barbare cadenze, hanno sconciato ogni maniera di pubblica declamazione.

Dopo le discusse cose quanto non appajono ridicoli quegli attori che essendosi formata una maniera tutta d'artificio, inflettono la voce, cangiano i tuoni e muovono le braccia e la testa, non quando l'imitazione de'sentimenti lo richiede; ma quando a ciò li chiama l'artificiale sistema a che si sono assuefatti? Di qui avviene che spesso i tuoni sono in contraddizione de'sentimenti, ed i gesti non ne soguono la corrente, ma secondano soltanto le parole, sopra le quali così a sproposito si raddoppiano e si moltiplicano essi che il Riccoboni ebbe a far precetto ai comici di scordarsi totalmente di aver braccia, piedi, e capo.

E qual mostro non apparirà l'affettazione per la quale non la musica naturale delle lingue, non i gesti che spontaneamente l'accompagnano, ma una norma di capriccio dagli attori si viene seguitando che più dal bello e dal vero li allontana quanto più studiano di accostarvisi? Se una giusta norma ci conduce a bene imitare il vero, lo studio non si manifesterà mai, per quanto noi l'abbiamo all' uopo raddoppiato: solo allorchè falsa è la norma, ed è quindi impossibile l'imitazione del vero, appare la ricercatezza, e si palesano i vani sforzi che fece l'uomo per conseguire il suo fine.

E che dovrà dirsi di colui il quale non dalla natura ricava i tempi, i tuoni, ed i gesti imitativi de'sentimenti, ma da qualche altro attore che crede poter servire a maestro? L'armonia che imita gli affetti prende dalle diverse maniere del sentire degli uomini molte notabili modifica-

zioni, e quindi ciò che da quel attore può in un modo felicemente esprimersi, non si potrà fare nella stessa guisa dall' altro. Le umane fisionomie mostrano il carattere della nazione che poi diversamente si modifica nei diversi individui; e lo stesso avviene quanto all' armonia delle lingue. Nè vi è cosa che tanto nelle arti tutte nuoccia siccome il prendere per norma le opere altrui. Per quanto in esse la natura sia ben figurata, nondimeno l' imitazione ci presenta sempre qualche differenza dal vero la quale se non è difetto può divenirlo, allorchè non il vero, ma l' opera che lo imita vuolsi prendere in esempio. I muscoli fortemente pronunciati di Michelangelo furono convertiti in isconcie protuberanze dagli imitatori di esso, i quali, al dire di benvenuto Callini, non composero statue ma sacchi di zucche. L' imitazione del Tasso originò gli Achillini, i Preti, i Marini, i Frugoni, e tutti gli ampollosi parolai del secolo del delirio.

Ma nel difetto dell' esagerazione possono cadere gli artisti anche allorchè non si fanno degli altri servili imitatori. Tutte le arti, a differenza delle scienze, conoscono un limite: quando si è pervenuti a ben rappresentare la natura, e si vuole non ostante progredire, è forza invece di retrocedere. All' attore soprattutto cui è concesso di assaporare così immediato e pronto il dolce della lode, torna difficile arrestarsi al vero punto oltre il quale non avvi avanzamento; perciocchè cercando sempre di meglio esprimersi ne' passi dove ogni volta si udì applaudito, cade nella matta esagerazione.

Taluno pensò che nel teatro, onde la voce e le azioni avessero il debito potere sopra i lontani spettatori, fosse necessaria una tal quale specie di esagerato, e che il comico dovesse fare come lo scultore, il quale tenuto a collocare le sue statue nell' alto, serba bensì la proporzione delle parti fra loro, ma le costruisce tutte più grandi dell' ordinario, onde sembrano ai lontani riguardanti della naturale grandezza. Io reputo erronea questa opinione. I tuoni della voce non si possono ingrandire senza alterare la relazione immediata che passa fra questi

ed i sentimenti. L'attore debbe bensì prestare alla voce un'intera forza e pienezza di suono, ma non in modo che il tuono sia più alto dell'ordinario: e se egli per farsi meglio udire, facesse continuo uso di que' tuoni di voce aspirativi che si adoperano quando si parla con alcuno che resta da noi molto distante, confonderebbe allora tutte le ragioni de' tuoni, e non gli sarebbe più possibile seguitare la musica delle lingue imitativa degli affetti. Gli antichi che avevano vastissimi teatri, e capaci sempre di più migliaia di persone, ricorsero alle maschere artificiali, che non solo aggrandivano la voce ma mostravano più pronunciate le forme del volto, ed avevano l'un de' lati coi tratti che caratterizzano il dolore, l'altro colle impronte della letizia; e fra i grandi pregi degli antichi attori si riponeva quello di volgersi, quando lo chiedeva l'opportunità, in maniera che non si vedesse di fronte il deforme della maschera. La minore ampiezza de' nostri Teatri e la loro costruzione che favorisce nel miglior modo possibile il circolar della voce in tutti i punti, hanno tolto all'arte comica questi inconvenienti, ed oggi ne' bene architettati teatri non è d'uopo all'attore d'alcuno sforzo che lo metta in pericolo di cangiare i veri tuoni corrispettivi de' sentimenti.

Ma tutti i tuoni della voce, tutti i gesti che sono per natura imitativi degli affetti, si possono senza scrupolo portare sulla scena? Per ben rispondere a questa interrogazione dirò cosa che parrà novella, e contraria a quello che la più parte degli uomini hanno discorso intorno alle arti. L'illusione quel principio per cui si vorrebbe che l'artista, seguendo totalmente la natura, giungesse a far creder vero l'oggetto imitato, è un principio falso. Il diletto che producono le arti per via di oggetti imitati assai diversifica dal diletto che possono in noi promuovere gli oggetti veri allorchè sono piacevoli: e quando l'arte imita oggetti spaventevoli essi non ci soddisfano se non in quanto sappiamo che sono imitati e non reali. Chi resisterebbe agli orribili fatti che ci rappresenta la tragedia se per forza di una piena illusione giungesse a creder veri i tormenti, gli strazii, e la

morte de' personaggi? Ed ogni pregio dell' arte, per quanto e' fosse grande, non sparirebbe, se dalla mente di colui che riguarda l' opera dell' arte si togliesse l' idea che gli dice: tu' osservi cosa imitata e non reale? Nè vale asserire che l' insufficienza de' mezzi umani costituisce sola l' impossibilità della piena illusione, perciocchè dall' insufficienza, non si può generare il diletto delle arti. Vuolsi adunque più che sia possibile da molti lati avvicinarsi al vero, ma tralasciando qualche parte di esso far sì che le arti, non estrinsecamente, ma per via degl' intrinseci modi con cui rappresentano la natura, nell' atto in cui siamo per illuderci ci avvertano dell' imitazione. Perciò il pittore ponendo da parte il rilievo imita soltanto la natura per la forza dei colori, e lo scultore lasciando i colori si attiene al solo rilievo: e goffo lavoro sarebbe quello di aggiungere alle statue il colorito, perciocchè in simil guisa cercando la piena illusione non s' imiterebbe, ma si copierebbe la natura. Ciò è tanto vero che l' arte di far statue colorite non fece mai progresso alcuno, e si ebbe sempre in dispregio dagli uomini. Meriterebbe più lunghe parole questo punto di ragione dal quale tanto utili conseguenze si possono ricavare a lume degli amatori delle arti. A me basta di averre fatto un cenno per mostrare quali cose lo stabilito principio mi permetta di combinare colla natura dell' arte comica. Il pubblico che assiste alle teatrali rappresentazioni stabilisce per quest' arte le ragioni che lasciano sempre scorgere la cosa imitata: onde i tuoni della voce ed i gesti naturali debbono esser rappresentati soltanto per quella parte che è combinabile con i riguardi che si debbono al pubblico ascoltatore; anzi la presenza di esso dà luogo a certe azioni che in certi casi naturalmente non si adopererebbero, e che solo nel teatro si rendono necessarie. La finzione per esempio che debb' essere scoperta dagli spettatori, e non dai personaggi dell' azione, vuolsi far conoscere agli spettatori non già con affettate inflessioni di voce, come è costume di molti comici, perchè è da supporre che allora anche i personaggi dell' azione si accorgerebbero di essa, ma sibbene con qualche occhiata o con

qualche sorriso da parte che quando si presenta il dextro, solamente lo spettatore avverta dell'inganno. Rispetto poi alla decenza de' tuoni e delle azioni, le maniere sconcie e plateali, ancorchè imitate da colui che rappresenta il Villano ed il Buffone, non sono da portarsi sulla scena. Ed il forsennato furore di strapparsi le chiome, dibattere i denti, rigonfiar tutti i muscoli, e pressochè schizzar fuoco dagli occhi, può darsi benissimo in natura, ma vuol essere imitato con quella riservatezza che domanda il pubblico; onde l'attore, come dice Shakespeare, anche nel torrente della passione deve sapersi contenere e badare a se, e riempire fedelmente i requisiti dalla perfezione voluti. Così il deliquio e la morte non vogliono essere rappresentati spaventevoli come sono in effetto, e soprattutto i movimenti di chi spira non hanno a mostrare una lotta troppo feroce colla morte, perciocchè è da sapere che il terribile sovrachio, in teatro specialmente, confina col ridicolo, e con fieri contorcimenti e convulsioni, tuttochè non fuori di natura, si può anzichè lagrime ottenere dall'uditorio uno scoppio di risa.

Altro non resta ora che a discorrere, sempre in relazione del nostro principio, de' requisiti che sono necessarii all'attore per ben imitare la musica delle lingue. Non parlerò della buona voce, della perfetta persona, della fisionomia atta a comporsi ad ogni sorta di espressioni: Dirò solamente che se la musica delle lingue è sempre in perfetta analogia de' sentimenti, non potrà mai l'attore ben seguitare questa musica, quand'egli non si trovi per natura e per educazione capace di tutti que' sentimenti che essa può prendere ad imitare. Gli bisogna dunque un animo fortemente sensitivo. Vi ha certi moti che sono del tutto fuori dell'impero della volontà, come le lagrime; il pallore, il rossore; e quantunque non si possa del comico pretendere l'impossibile, pure allorchè egli sia dotato, come deve, di forte sentire, svegliando in sè pronte e vive commozioni può giungere ad imitare quegli involontarii moti che sono figli primogeniti della passione; ed io tengo per fer-

mo che l'attore non abbia perfettamente eseguita la parte sua, se la tenerezza non gli fece versar lagrime vere, o se l'ira sempre per altro coll' accennata riservatezza, non gli mise in fieri tremiti tutte le membra.

Ma quantunque per forza d' animo sensitivo si possa giungere a ben rappresentare tutte le passioni, nondimeno esse mostrano talvolta certe particolarità per cui fa d' uopo averle realmente provate onde giungere per via della musica del discorso ad imitarle coll'esattezza che si può maggiore. Onde colui che ha sperimentato le tenerezze di padre, i vivi sentimenti dell' amore, i furori della gelosia, saprà meglio rappresentarli di chi ne ha soltanto in altri osservato gli effetti. Per questo fra i molti personaggi di età, di condizione, di grado, di carattere diverso che l'attore è obbligato à rappresentare sulla scena, trasceglie quelli che sono di un genere il quale meglio si confà al suo fisico, all' età sua, al suo sentire; e dove le ragioni dell' arte comica sono ben conosciute, mai non si vede che quell' attore il quale fa oggi il Brighella, figuri domani il Cesare e l' Alessandro.

Nè già può egli nella civilizzazione ed estesa cultura in che oggi si ritrova l' Europa, essere fornito di delicato modo di sentire, se un' accurata educazione non venne in soccorso della natura, e non gli adornò l' animo delle principali dottrine che si ricavano dallo studio delle arti e delle scienze. Non rende forse più vivo il sentimento, non ingrandisce l' immaginazione lo studio della poesia? Non insegna la logica a ben ragionare in vantaggio delle arti belle? E non dovrebbe poi l' attore darsi a tutt' uomo allo studio della fisiologia che scopre il meccanismo di tutti gli umani movimenti, e mostra come questo meccanismo sia messo a gioco dalle passioni? E la storia e la favola dalle quali sono ricavate le drammatiche rappresentazioni, non debbono essere a piena cognizione dell' attore, se vuolsi da lui imitare con agguistatezza il costume ed il carattere degli uomini che vissero ne' tempi andati? Parmi alla perfine che onde imitare perfettamente coll' azione un' azione già da altri immaginata, si

richiegga nell' attore il medesimo sentire del poeta; nella stessa guisa che per ben trasportare un' opera d' una in altra lingua è bisogno che il traduttore abbia pressochè la medesima forza di sentimento ed una uguale dottrina dell' autore originale. Onde non si sa comprendere come gli attori che sono comunemente così teneri della lode , sian d' altronde così lenti a mettersi in quegli studii che soli possono guidarli a superare le grandi difficoltà dell' arte loro.

Ma se difficilissima cosa è il ben esporre sulla scena ogni sorta di buone opere drammatiche, impossibile si rende anche agli eccellenti comici il ben declamare le pessime , perciocchè dove la materia non si presta al lavoro il lavoro non può mai riuscire a buon fine. Per questo verissima si dimostra la dottrina dell' immortale Alfieri , che quando non vi sono buoni autori non vi possono essere perfetti attori. Come dunque si hanno a recitare que' mostri che tutto giorno con tanta nostra vergogna veggiamo prodursi sulle scene d' Italia , o que' drammi che fra noi portò il triste genio ispiratore delle nordiche nenie? Ivi non possibili avvenimenti , non naturalezza di dialogo , non verità di passione , non censura di costumi. Questo gravissimo danno impedisce il progredimento dell' arte comica, e con esso la morale istruzione de' popoli ; perciocchè nel teatro è là dove gli ammaestramenti penetrano dolcemente nel cuore degli uomini sotto le allctatrici apparenze del diletto. Nel teatro è dove s' impara ad amare la virtù , e noi ci troviamo insensibilmente imbevuti de' santissimi dettami dell' onore su cui si fondano le monarchie, della fede che insegna a serbare gelosamente le accordate parole , e di tutti gli altri morali principj necessarii al ben essere ed al mantenimento dell' umana società. Il teatro ci mostra il vizio nel suo più lurido aspetto , i rimorsi che lo accompagnano , la punizione che lo consegue : ci fa discernere il finto dal vero amico , il buono dal cattivo cittadino , l' ottimo dal pessimo principe. Coll' esperienza che si ricava dai fatti accaduti ci offre una perfetta scuola del mondo, ed in fine è un mezzo assai efficace a convertire i malvagi ; perciocchè non è cuore sì perverso ed indurato nelle scelle-

raggini, che non si senta tocco dai tratti di umanità, di benevolenza, di gratitudine che si espongono sulla scena, a meno che non voglia, come già fece il tiranno Alessandro Fereo, fuggire dal teatro quando comincia a sentirsi commosso da simili virtù.

Ora qual rimedio alla barbarie con cui uomini avidi di trafficare sull'ignoranza de' popoli, infestando di sciagurate produzioni i nostri teatri, tengono addietro un'arte che ha per fine di educare il cuore e d'illuminare la mente nel bujo cammino della vita? Forse, come opinarono alcuni, una censura che prendendo ad esaminare le teatrali produzioni, vieti quelle che offendono il buon senso? Tutto ciò che tende a dar ceppi alle arti, anche coll'idea di giovare, nuoce. Toglietele dall'avvilimento in cui possono essere per mala ventura cadute, favorite più che sia possibile gli artisti, date premio a quelli che si allontanano dalla schiera volgare, e le arti saliranno tosto al colmo della perfezione, e nell'acquistata perfezione si manterranno. Non si speri adunque tolta di mezzo quella peste dagl'italiani teatri finchè i buoni autori non siano incoraggiati e lasciati liberi nell'esercizio della loro facoltà, finchè non venga cancellata dalle menti grosse la sinistra opinione che sta tuttora incontro ai comici, e finchè i buoni comici non siano onorati, favoriti, premiati. In Roma antica Silla, il feroce Dittatore, onorò Sesto Roscio col nome di amico. Sulla Senna il vincitore del mondo stese a Talma quella mano che fece vacillare il trono sotto il piede di tutti i regnanti. In Italia l'arte comica schernita, vilipessa, deturpata invano desidera un Mecenate. Ma nè a Dio nè a buoni Principi sono accetti gli amici dell'ignoranza, i persecutori delle arti: onde giova sperare che l'arte comica oggimai sia in procinto di sorgere a quello splendore che ogni onesto Italiano le desidera; e tu o Italia o venerata ed antica madre — sarai come sempre fosti delle arti belle massima regina.