



Luigi Riccoboni

Dell'arte rappresentativa

A cura di Valentino Gallo



« **Les savoirs des acteurs italiens** »

collection numérique dirigée par Andrea Fabiano
réalisée dans le cadre du programme interdisciplinaire « Histoire des Savoirs »

*Dell'arte rappresentativa di Luigi Riccoboni:
pedagogia e critica di un comico italiano a Parigi*

Apparso a Londra nel 1728 il trattato *Dell'arte rappresentativa* in sei capitoli ternari è opera di estremo interesse, non soltanto in quanto consuntivo teorico di un decennio di lavoro sulle scene francesi e di una carriera ventennale spesa al di qua e al di là delle Alpi, ma soprattutto perché è uno dei rarissimi materiali didattici italiani di antico regime sull'arte attoriale¹. A fronte di questa eccezionalità, lo scarso interesse riservato da parte della critica all'opera e al suo autore può essere variamente motivato: ora chiamando alla sbarra degli imputati pregiudizi e comode etichette storiografiche (prima fra tutte quella di 'precursore di Goldoni', quantomai insidiosa poiché comporta l'assorbimento del lavoro riccoboniano nella più complessa e meglio documentata riforma goldoniana); ora la 'sfortuna' biografica di Lelio (enfaticamente *malgré lui* dal suo stesso biografo e critico d'eccezione, de Courville) a partire dalla quale era difficile non tradurre le ragioni della storia in verdetti critico-estetici². Certo, alla corretta valutazione di Riccoboni e del suo teatro non ha gio-

1. Cfr. la *Nota al testo* a questa mia presente edizione (pp. 47-49), alla quale si rimanda per la storia editoriale. Il 1728 è l'unica data certa nella genesi del poemetto, la cui composizione è presumibile fosse stata avviata alcuni anni prima, forse già nel 1724, quando Riccoboni, ormai in Francia da diversi anni, aveva avuto modo di confrontarsi sul palcoscenico di Fointainbleau con la *troupe* francese. Per le restanti opere di Riccoboni si usa il seguente sistema abbreviativo: *Discorso* = *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di I. Mamczars, Milano, Il Polifilo, 1973, pp. 1-34; *Dissertation* = *Dissertation sur la tragedie moderne* in *Histoire*, pp. 247-319; *Histoire* = *Histoire du Théâtre italien*, à Paris, de l'imprimerie de Pierre Delormel, 1728 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969); *Pensées* = *Pensées sur la Déclamation* in *Réflexions*, pp. 242-273; *Réflexions* = *Réflexions historiques et critiques sur le differens théâtres de l'Europe avec les Pensées sur la Déclamation*, à Amsterdam, aux depens de la Compagnie, 1740 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1969); *Réponse* = *Réponse de Riccoboni à Rousseau*, in J.-B. ROUSSEAU, *Œuvres*, V, à Paris, chez Lefèvre, 1820, pp. 545-563. Nelle citazioni da testi francesi del XVIII secolo ho optato per il rispetto della grafia, della punteggiatura e dell'uso delle maiuscole. Nel congedare questo lavoro ringrazio Andrea Fabiano, alla cui disponibilità devo l'opportunità di essermi potuta dedicare a Lelio e ai suoi scritti, e senza la cui generosità scientifica queste pagine sarebbero assai più scarse.

2. Per un completo profilo biografico e per l'esautiva bibliografia su Riccoboni cfr. X. DE COURVILLE, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio*, 2 voll., Paris, Droz, 1945, il primo fu riedito anche con il titolo *Un artisan de la rénovation théâtrale avant Goldoni. Luigi Riccoboni dit Lelio chef de troupe en Italie (1676-1715)*, Paris, L'Arche, 1967; a volte citato come terzo volume della monografia, ma in realtà dotato di frontespizio autonomo e d'altro titolo, si veda dello stesso Lelio: *premier historien de la Comédie italienne et premier animateur du théâtre de Marivaux*, Paris, Librairie théâtrale, 1958; e infine, ID., *Jeu Italien contre jeu français: Luigi Riccoboni et monsieur Baron*, Modena, Aedes Muratoriana, 1957 ("Biblioteca della Deputazione di storia patria per le antiche province modenesi", 18; che non mi è stato possibile consultare); A. CALZOLARI, *L'attore tra natura e artificio negli scritti teorici di Luigi Riccoboni*, in «Quaderni di teatro», VIII, 29, 1985, pp. 5-17; S. CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro. Dalla commedia dell'arte alla commedia borghese*, Ravenna, Longo, 1986; G. BOQUET, *Gli italiani a Parigi*, in *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, a cura di R.-M. Moudouès, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 39-49. Pagine e giudizi cursori non sempre condivisibili si leggono con una certa ricorrenza: un anticipatore di Goldoni, ad esempio, sembra Riccoboni a G. CALENDOLI, *L'attore. Storia d'un arte*, Roma, Edizione dell'Ateneo, 1959, pp. 362; né mi sembra che giovi al capocomico modenese il rapido accenno in N. MANGINI, *Tramonto di un mito: il "Théâtre italien" a Parigi*, in ID., *Drammaturgia e spettacolo tra Settecento e Ottocento. Studi e ricerche*, Padova, Liviana, 1979, pp. 35-36, in part. pp. 36: «L'intento di Riccoboni sarebbe stato quello di ritornare alle origini, ma ben presto dovette adattarsi alle esigenze dell'epoca, ai mutamenti del gusto, ai condizionamenti di una situazione, quanto agli spettacoli, fortemente competitiva». Ben più attento al ruolo e alle dinamiche di sopravvivenza messe in atto da Riccoboni, con qualche lacerto di acquiescenza alle categorie critiche, C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Sette-*

vato il ruolo di comprimario avuto nel primo timido tentativo di rinascita della tragedia italiana (mi riferisco ovviamente alla *Merope*) e del suo sostanziale fallimento, in seguito al quale Lelio si trasferisce in Francia, offrendo un alibi, se vogliamo, alla storiografia teatrale peninsulare (quasi che quella al di là delle Alpi fosse un'altra storia, che Parigi non fosse, come invece è stata, una capitale culturale europea e dunque anche italiana). E se certamente tali ragioni appaiono a tutt'oggi in gran parte valide, resta il dubbio che non siano forse un po' troppo severe, anche perché a leggerlo con attenzione, a proiettarlo sullo sfondo di una teoresi che arriva fino agli anni Quaranta, questo trattatello ha molte cose da dire sul teatro del Settecento, su quello francese, su quello degli italiani a Parigi, nonché su come si trasmetteva e si costruiva il sapere attoriale. Qualcosa di tutto questo le pagine che vi propongo si spera riescano a dire: l'intento era quello di scrostare vecchie e riduttive letture dell'opera riccoboniana, di leggere con voluta ingenuità il poemetto e contemporaneamente di farlo decantare alla luce delle coeve polemiche sullo stile recitativo francese. Soprattutto mi premeva far emergere, nella struttura complessiva dei sei capitoli, nelle parole e nei giri sintattici - talvolta anche pesanti ed involuti -, il profilo inedito di un'arte che non sembra affatto disposta ad esalare l'ultimo respiro, ma che è tesa alla ricerca di nuove funzionalità³. Mi è sembrato che a Riccoboni e ai suoi attori si dovesse un atto di giustizia: rileggere questo episodio della Commedia dell'arte settecentesca più che alla luce malinconica del crepuscolo, a quella tenue di un'alba in un cui si potessero intravedere le proteiformi trasformazione del teatro dei comici, pronto ad allinearsi alla drammaturgia nascente, a interpretare nuovi principi estetici, a reclamare uno spazio nel secolo che si annunciava luminoso.

1. Per provocazione

Nella lettera *A' lettori* Riccoboni si ritrae nell'atto di chiudere il volume di Angelo Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, deluso dal non avervi trovato alcunché riguardo agli attori e alla recitazione. È un momento simbolico per Lelio, che si accorge che le proprie radici, la propria identità culturale deve ricostruirle da sé se vuole che della sua professionalità e del suo nome resti traccia negli archivi della memoria:

Deliberai perciò di scrivere io stesso alcuna cosa sopra tale materia. Pensai di fare un Trattato dell'Arte *Rappresentativa* e di farlo in prosa ed in dialogo; ma appena posi mano al lavoro che ne fui da qualche amico distolto e consigliato a scriverlo in Capitoli ed in Terza Rima, come forma più convenevole par tale soggetto.

cento francese, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 243-264, in part. pp. 246-250. D'altra parte anche quando a Riccoboni è riservato un posto di rilievo, come avviene in F. TAVIANI - M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1992, in cui Taviani riserva a Riccoboni una corposa e originale lettura, di *Dell'arte rappresentativa* non v'è traccia; stessa congiura del silenzio nell'intelligente contributo di R. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Bari, Laterza, 1995, pp. 3-51 e nell'*excursus* di R. SCRIVANO, *Poetiche e storie teatrali nel Settecento italiano*, in *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), a cura di P. Andrioli, G. A. Camerino, G. Rizzo, P. Viti, Galatina, Congedo, 2000, pp. 375: «Fra tante suggestioni, iniziative e soluzioni concernenti il teatro non potevano mancare solide progettazioni storiche di esso. Da nominare è innanzi tutto l'*Histoire du Théâtre Italien* del famoso attore Luigi Riccoboni, pubblicata a Parigi nel 1728, che è in primo luogo storia di attori e sotto questo profilo di cultura non solo teatrale, ma anche sociale»; di recente ha indagato la posizione di Lelio rispetto alla tradizione comica B. ALFONZETTI, *Paradossi del comico da Riccoboni a Goldoni e oltre*, in *Il comico nella letteratura italiana. Teorie e poetiche*, a cura di S. Cirillo, Roma, Donzelli, 2005, pp. 135-168.

3. Che poi questa ricerca fosse sul piano del repertorio molto meno lineare di quanto non potesse essere a livello teorico, mi sembra scontato; ma va anche notato come l'eterogeneità delle strade battute da Lelio capocomico sia una conferma della sua tenace (e sia pure confusa) ricerca attoriale: sul repertorio della Comédie-Italienne cfr. C. D. BRENNER, *The Théâtre Italien. Its repertory, 1716-1793*, Berkeley, University of California, 1961.

In poco spazio di tempo mi trovai averne finiti sei capitoli, de' quali non pensai già mai farne alcun uso.
[A' Lettori, 7-8]

Glisserei sui provvidenziali e solleciti 'amici delle prefazioni', piuttosto vorrei osservare come la debole tradizione teatologica italiana quand'anche in forma dialogica, certo in versi non lo era mai stata. La rottura con quella tradizione è dunque netta, senza compromessi: non solo Riccoboni intende parlare dell'attore, ma lo intende fare in rima, inserendosi nel filone della poesia didascalica e metapoetica. A chi facesse il nome di Orazio, non mi sentirei di obiettare alcunché, a due condizioni: di porlo all'origine di una filiera che si inoltra fino all'inizio del XVIII secolo e che annovera, proprio al suo termine, Boileau e Pope, ed è la prima; di tenere presente (ed è la seconda) come tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento in Francia il teatro entri di diritto nel sistema delle arti, diventando oggetto di riflessione estetica che si esprime tanto nei generi lunghi e posati del trattato o delle *réflexions*, quanto in quelli di più immediato consumo della *poésie fugitive* e delle *lettres*⁴.

La provocazione annunciata a titolare questa sezione è tutta qui: l'audace accostamento di un istrione (colto, d'accordo, ma pur sempre un comico di professione) agli esponenti del classicismo razionalistico, ai polemisti e ai teorici *engagés*; ma giacché, al di là del voluto spiazzamento - che spero possa donare verginità critica -, l'accostamento mi pare tutto sommato legittimo, tenterò di motivarlo chiamando in causa non solo la coerenza del genere letterario (il poemetto didascalico, in cui non a caso si erano espressi tanto Boileau quanto Pope), non soltanto la scelta del medesimo tono ironico e scanzonato degli illustri predecessori (e l'arguzia e l'ammiccamento, e il gusto per le caricature grottesche⁵), ma mi appellerò a una esibita dichiarazione di poetica, stretta nel giro di un endecasillabo, «Natura sì, ma bella dée mostrarsi» (III, 119), in cui Riccoboni condensa l'ideale di un'arte in cui il *bello* è la norma che delimita la *natura*.

A valle di queste considerazioni, l'inclusione di Riccoboni nell'enclave dei classicisti razionalistici si spera appaia meno provocatoria, ma se si meditasse di chiudere pacificamente la questione, si finirebbe per affibbiare al comico modenese un'altra di quelle 'etichette storiografiche' dalle quali

4. Si pensi ad esempio a J.-B. BOSSUET, *Maximes et réflexions sur la Comédie précédées de la lettre au P. Caffaro*, Paris, J. Anisson, 1694; A. Houdar DE LA MOTTE, *Odes avec un Discours sur la poésie en général, et sur l'ode en particulier*, Paris, G. Dupuis, 1713; B.-H. CORTE baron de Walef, *Themire, ou l'Actrice nouvelle sur le theatre d'Athene(s)*, in ID., *Œuvres*, IV, Liège, E. Kints, 1731, pp. 59-205; N. BOINDIN, *Lettres historique sur tous les spectacles de Paris. Seconde partie. Première lettre sur la Comédie-Française*, Paris, P. Prault, 1719; D. F. CAMUSAT - A. A. BRUZEN DE LA MARTINIÈRE, *Mémoires historiques et critiques*, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1722; P.-F. GODARD DE BEAUCHAUMPS, *Épître à Mademoiselle Le Couvreur*, in «Mémoires historiques et critiques», 15 feb. 1722, pp. 276-278; J. DUMAS D'AIGUEBERRE, *Seconde lettre du souffleur de la Comédie de Roüen au garçon de café, ou entretien sur le défauts de la déclamation*, Paris, Tabarie, 1730 (ma dello stesso cfr. anche *Lettre d'un garçon de café au souffleur de la Comédie de Roüen*, Paris, Tabarie, 1729; ID., *Réponse du souffleur de la Comédie de Roüen à la lettre du garçon de café*, Paris, Tabarie, 1730); L.-J.-C. SOULAS D'ALLAINVAL, *Lettre à Mylord sur Baron et la demoiselle Le Couvreur*, Paris, A. de Heuqueville, 1730; [DE BRIZE], *L'Art du théâtre ou le parfait comédien. Poème en deux chants*, snt. [1740]. Sulla *poésie fugitive* e sulla sua importanza in terra di Francia e di critica teatrale cfr. M. I. ALIVERTI, *Poesia fuggitiva sugli attori nell'età di Voltaire*, Roma, Bulzoni, 1992; da cui tuttavia prendo le distanze allorché spiega la nascita di questo genere chiamando in causa un riconoscimento estetico dell'arte recitativa, *ivi*, pp. 15: «In effetti nel corso del Settecento la questione della poesia sugli attori si lega strettamente al riconoscimento della loro arte: il fatto che quest'arte possa essere testimoniata e trasmessa alla memoria dei posteri è una condizione, e non una conseguenza, del suo stesso esistere in quanto tale, aldilà del carattere effimero della pratica della scena»; non come necessità di preservare la memoria dell'effimera arte attoriale, spiegherei il fenomeno della *poésie fugitive*, bensì alla luce del vivace dibattito che nel corso del XVII secolo in Francia interessa il teatro, nonché della creazione di un pubblico colto e occupato a definire il posto della scena nel sistema delle arti.

5. I, 115-117: «V'è chi ha un piede più corto e chi una spalla | più sollevata e chi l'occhio bugiardo, | chi è lungo in picca e chi rotondo in palla»; *ivi*, I, 124-129: «Immitabil non è certo colui | che sia gibboso, se vuol farsi il bello, | e non pur quei che guarda a un tempo dui. | Or, sia pur con tua pace, io me ne appello | che debbansi copiar tutti gli eccessi | che ne gli atti vediam di questo e quello».

abbiamo volutamente preso le distanze. Inoltre, a mettere in guardia da conclusioni affrettate è l'insolita professionalità del poeta (attore): diffidare di un istrione, abituato ai travestimenti funzionali e ingannatori, è atto di prudenza, soprattutto poi se sullo sfondo c'è la Parigi tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento, quando il teatro è al centro di un vivace dibattito sul sistema delle arti e sull'estetica in generale, e sulla figura dell'attore si concentra l'intellettualità cittadina e la curiosità del pubblico medio; a conti fatti quell'endecasillabo finisce per sollevare più dubbi che dispensare certezze. Definire in questo contesto l'ideale estetico di Riccoboni è dunque operazione complessa, anche perché il punto di vista del capocomico degli *Italiens* a Parigi è necessariamente angolato: Lelio è erede di una tradizione che rischia l'estinzione se non sarà capace di trasformarsi e proiettarsi nel nuovo; logico dunque aspettarsi strategie anfibiologiche, mimetiche dichiarazioni di principio e nascondimenti. Il progetto riccoboniano si rivela infatti strenuamente proteso a salvare il salvabile della tradizione attoriale italiana, issandolo sul carro dei vincitori-riformatori. Ciò vuol dire autopromuoversi alfiere del moderno, valorizzando alcuni tratti del proprio 'stile' (interiorizzazione del processo creativo, valorizzazione dell'espressione facciale, ecc.) per poter prendere le distanze tanto dalle antiche maschere della Commedia dell'Arte, quanto dagli attori dalla recitazione enfatica (leggi Beaubourg), dai declamatori alla Duclos, dalle infrazioni 'realiste' di Baron; per sposare strumentalmente la battaglia di un'attrice giovane e regolata come la Lecouvreur. Solo tenendo conto della duplicità dei livelli concettuali di *Dell'arte rappresentativa* (e in genere dell'opera riccoboniana) si potrà coglierne la ricchezza e la peculiarità: l'attore allevato alla scuola di Giovan Gioseffo Orsi sa bene che le questioni di principio si intrecciano alla pratica scenica; che i discorsi sul teatro, sul classicismo, sulla nuova drammaturgia e sulla collocazione sociale dell'attore si accavallano e si combinano con quelli che valutano le caratteristiche dello stile attoriale degli Italiani e dei Francesi, dell'attore-declamatore e di quello gestuale⁶. La sua battaglia teorica sarà sì quella a favore del *naturale* e del *vero*, ma solo in quanto parzialmente coincidente con quella contro la recitazione accademica, contro il 'peccato originale' del *mimus*, contro le infrazioni socio-estetiche del Garrick che Riccoboni profeticamente vede incubato in Baron o nel suo erede Quinault-Dufresne.

La riprova del limite della modernità riccoboniana e al contempo della sua complessità l'avremo nel prosieguo, quando apriremo il suo baule e vi scopriremo le robe di scena di un tradizionale mestierante dell'Arte, ma per questo ci sarà tempo; adesso, quello che mi sembra imprescindibile per delimitare i termini dell'intricata operazione attraverso la quale Riccoboni, nel riconoscersi campione di una tradizione antica, si proietta contestualmente nel nuovo panorama europeo, è estrarre le dichiarazioni di principio, le esibite adesioni a quell'estetica che tra la fine del Sei e la prima metà del Settecento si riconosce in un realismo razionalistico e nel cui dizionario (in uso fino a Goldoni) *Arte* è la crasi semantica di *Natura*, *Ragione* e *Vero*. In seconda battuta sarà necessario far dialogare tali principi teorici con la precettistica che Riccoboni rivolge all'attore e con il pragmatismo del capocomico. Infine si tenterà di isolare in *Dell'arte rappresentativa* la voce del pedagogo, la sua tecnica e i limiti della trasmissibilità di quel sapere di cui è depositario.

2. Un'estetica contrabbandata

«Ha suoi confini ancora la Natura | e, se troppo da quelli si allontana, | quel vero è un ver che non si rafigura» (III, 40-42). Prima di entrare nel dominio dell'estetica riccoboniana, una premessa: nel 1728, a conclusione di un lustro tra i più difficili, Riccoboni è in trincea. Costretto su posizioni difensive, non si accorge di aver superato quel limite che il buon senso e l'esperienza gli avevano insegnato, e di aver detto forse più di quanto non fosse sua intenzione; tant'è che negli anni 40,

6. Sul Riccoboni mediatore tra Cultura e Teatro ha scritto pagine definitive C. VARESE, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, in ID., *Scena, linguaggio e ideologia dal Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 153-168.

in apparente controtendenza rispetto ai tempi che già annunciano il *Mondo* e il *Teatro* goldoniani, tornerà sui principi della propria teoresi e sentirà il bisogno di chiarire quelle dichiarazioni nate nel caldo della polemica. E allora il *naturale*, che nel 1728 è la bandiera sotto la quale combatte ciecamente la propria battaglia, diventerà un 'naturale teatrale', vale a dire una realtà ingrandita, giacché nella proporzione uno a uno il rischio, Riccoboni lo riconosce, è quello di non raggiungere tutti, di perdere in incisività ciò che si guadagna in realtà. Se i suoi lettori avessero pensato che fosse per un realismo integrale, ecco chiarito l'equivoco:

Quant à moi, j'ai toujours cru, & je n'étois pas seul de mon opinion, que la Nature toute simple & toute pure seroit froide sur la Scène, & j'en ai vu l'expérience en plusieurs Comédiens. Ainsi suivant ce principe, j'ai pensé qu'il falloit un peu charger l'action, & sans trop s'éloigner de la Nature, ajouter quelque art dans la déclamation: de même qu'une Statue qu'on veut placer dans le lointain doit être plus grande que nature, afin que malgré la distance les Spectateurs la distinguent dans le point d'une juste proportion. Ainsi les Acteurs Anglois ont l'art d'enfler, pour ainsi dire, la vérité, précisément comme il faut pour la faire paroître dans le lointain, de manière à me faire juger que c'est la pure vérité qu'ils m'exposent.

J'ai dit ailleurs qu'il faut grossir les objets sur le Théâtre, & passer un peu le bornes de la Nature, afin que l'expression & l'action ne se perdent pas pour ceux des Spectateurs qui son éloignés. Je dis la même chose pour la Chaire & pour les Harangues: mais il faut que l'Orateur & le Comédien le fassent avec une grande prudence, & jusqu'à un certain point, pour ne pas déplaire à ceux qui sont le plus près, & sur-tout pour ne pas trop altérer la Nature & nuire à la Vérité⁷.

Di realismo dunque neanche a parlarne: il *vero* artistico di Riccoboni non è l'insieme del reale, né concezione estensiva, ma corollario di un principio razionale, di matrice aristotelica; tutto ciò che si colloca al di fuori di questa norma ideale è un *monstrum*, è lo scherzo di una Natura beffarda; tale oggetto irregolare (difficile non sentire qui l'eco di ben note polemiche antiseccentiste) non cade nel dominio della rappresentazione estetica: «Oh, mi dirà talun, che su la scena | deve immitarsi il natural vivente | e chi più cerca è pazzo da catena. | È pazzo chi non cerca e se ne mente. | Scherza tal'or natura o tal'or falla | ne la struttura del umana gente» (I, 109-114). Il rapporto tra l'esistente e l'arte passa attraverso un duplice filtro: dal campo illimitato della realtà si ricava il sottoinsieme del naturale (la cui norma è di ordine razionale), all'interno del quale il dominio estetico è stabilito in base alle norme classiciste della *medietas*, dell'*aptum* e della coerenza.

2.a *Medietas*

L'adesione da parte di Riccoboni all'aristotelico-oraziano 'giusto mezzo' («Va per la via di mezzo e, se pur fuori | del retto calle fantasia ti mena, | al alto e non al basso tien la prora», III, 70-72) non è tuttavia il semplice adeguamento a una media aritmetica che esclude gli estremi, quanto piuttosto un criterio più o meno mobile: elastico nella direttiva nobilitante, più rigido in quella realistica («Se tanto fossi grande, sì che a pena | potesse immaginarti umana mente, | saria gran fallo, ma ti rasserena: | fallo maggior sarebbe se vilmente, | per cercar la Natura, discendessi | a gli atti usati da la bassa gente», III, 73-78), nell'aprioristico rispetto dei diritti dello spettatore. È infatti l'etero-

⁷ *Réflexions*, pp. 134-135 e *Pensées*, pp. 262-263; e metto qui in nota il passo equivalente di *Dell'arte rappresentativa* affinché il lettore possa valutare quanto la successiva correzione di rotta, sia davvero nell'ordine di una chiarificazione e non di un effettivo ripensamento: «Perché de' spettatori il più remoto | ti senta, alzi la voce e far del pari | nel movimento ancora ti denoto. | Approvolo, ma pur convien che guari | non ecceda e sol tanto che scomposto | e stridente a' vicini non appari. | Se l'uditorio in ordine disposto | fosse così ch'egualmente lontani | gli avessi, ti accordarei il supposto; | ma i più vicini e ch'hai sotto le mani | assordarei troppo la voce alzando, | e gli atti riuscirebbero ingrati e strani», III, 145-156.

genità del pubblico a imporre di resecare la *mimesis* ingentilendola e nobilitandola («Sia prence, rege o siasi imperadore | che tu figuri, sempre in mente avrai | che déi piacere al vile ed al signore, | nol far sì grande che non possa mai | il prence in lui specchiarsi o almen pensare | che anch'ei sarebbe qual tu il pingi e il fai. | Che lo possa la plebe immaginare, | né che la forma strana, inusitata, | di quel che fingi il faccia dubitare», III, 49-57), ed è la stessa attenzione al pubblico che consente al teorico di riconoscere all'attore la libertà di alterare, seppure solo sul piano dell'intonazione, la severità o l'uniformità del testo drammaturgico, caratterizzando in senso storico-geografico-sociologico i personaggi troppo sveltamente sbazzati dall'autore. L'attore è davvero *medium* tra il pubblico e il testo, e da questa posizione discende la necessità e la libertà di rendere la sentenza più *amena* («E, se dici sentenza sì elevata | che tua colpa non è, cercar tu déi | col tuon di farla amena ed adeguata» III, 58-60)⁸. D'altra parte, e solo apparentemente per via paradossale, l'efficacia della comunicazione palco|platea, per Riccoboni, è possibile solo se i due spazi sono del tutto impermeabili; la scena è un luogo assoluto che aspira a creare l'illusione del reale:

E niente è più nocivo e più molesto
all'uditore che il far conoscer l'arte
in ciò che d'esser finto è manifesto.
La principale e necessaria parte
del comico è di far chiaro vedere
che da la verità non si diparte.
Così facendo, quasi persuadere
potrai che non sia falso quel che è finto,
e se fin là non vai non puoi piacere. (II, 139-147)⁹

2.b *Aptum*

Il secondo criterio che definisce il campo dell'estetica riccoboniana è quello formulato dalla retorica classica in termini di *prépon|aptum* e che andrà inteso sia come norma sociologica, sia come adeguamento a un concetto di genere, o meglio ancora, di arte alto|basso mimetica. Il principio della *convenientia* interessa soprattutto il genere tragico, in cui intervengono sovrani ed eroi. Enunciata la norma, Riccoboni allega con funzione esplicativa un *exemplum* negativo: l'attore che interpreta il re assume una posa familiare, borghese diremo noi, contravvenendo alla statuaria prossemica che deve informare il corpo del sovrano:

Veduto ho un re da scena aver ridotto
a sé d'avante il suo regal consiglio
per scrutinare un grave caso e brutto.

8. Nel *Discorso*, Riccoboni arriverà a chiedere esplicitamente all'attore di rimediare agli errori dei drammaturghi: «Concludo col replicare che lodo in pensar bene e grande, ma che secondo le situazioni de l'attore più e meno si deve fare, e sempre con espressione amena e naturale, e non con strepitosa declamazione, già che un Eroe quando è nel colmo della passione più tosto che agitarvi lo spirito deve toccarvi il Cuore» (*ivi*, pp. 21-22). L'attenzione alle esigenze del pubblico d'altra parte è costante in Riccoboni, come ad esempio nell'analisi del meccanismo che presiede alle controcene attoriali: (VI, 79-84): «E all'uditore, che non ha intervallo | fra quel che parla e quel che si contorce, | venir fa un capogiro da cavallo. | Or l'uno ascolta ed ora il guardo torce | al pantomimo, né vedendo o udendo, | l'occhio e l'orecchio altrove ne ritorce».

9. Sulla base dello stesso principio Riccoboni può condannare la sentenza troppo elevata delle tragedie francesi: *Dissertation*, pp. 308-309: «dans ce cas tout l'art du Poète doit consister à cacher l'art, & à ne montrer que la nature. Le sentiment de l'ame exprimé d'une manière conforme à sa situation, peut seul mouvoir les Spectateurs; une pensée étudiée ne le touchera jamais».

Si trattava il processo di suo figlio
 e, per voler la legge mantenere,
 era di morte universal bisbiglio.
 Su le ginocchia il re (stando a sedere)
 i gomiti appoggiava, e le mascelle
 in fra le mani si vedea tenere.
 A me pareva, in buona fé, di quelle
 pagode che ci vengon da la Cina,
 non di terra, ma in carne, in ossa e pelle.
 Pur, qual effetto fe' la sua dottrina?
 Ridevano i più savi e gli ignoranti
 ammiravano: oh razza berretina!
 Ma qui non fermiam, tiriamo avanti
 e mi si accordi un altro esempietto
 di questi re più piccoli dei fanti.
 Un monarca, sedendo di rimpetto
 de' suoi magnati e con aurato manto
 tutto spirante maestà e rispetto,
 riceve ambasciator che vien dal Xanto
 e, con le gambe incrocchiate, ascolta
 quell'oratore rosicando un guanto.
 Sentivo sussurrar la turba stolta
 tutti gridando: "Qual Natura è questa!
 Io così feci ed io più d'una volta".
 È una Natura, animali da cesta,
 di voi degna e che a voi ben si appartiene
 che non avete un gran di sale in testa.
 Un tal atto ad un re non si conviene
 e, se per sorte un re l'avesse fatto,
 tu nol déi far già mai sopra le scene;
 sarebbe un re stravolto e scontrafatto:
 Natura sì, ma bella dée mostrarsi,
 e il dogma la propone a questo patto.

(III, 85-120)

Nell'interdizione estetica di Lelio agisce dunque un fortissimo principio sociologico che è pronto a tradursi in legge morale e civile: il rispetto dovuto all'istituzione monarchica impone di rendere l'*habitus* regale in termini di maestosa bellezza, grandezza e autorità. Non si tratta di ossequio superficiale, ma di una profonda convinzione di Riccoboni che, anche alla luce di questo principio, può legittimare la propria professione, e riconoscersi come uno degli strumenti di controllo dell'ordine sociale. La difficoltà di comprendere l'orizzonte concettuale riccoboniano risiede a mio avviso nel cambiamento epocale che separa l'*Ancien Régime* dalla contemporaneità: il principio monarchico, spazzato via dalla Rivoluzione francese, è per un attore nelle condizioni di Lelio (Italiano a Parigi, chiamato a resuscitare un teatro sul quale pesa l'accusa di aver infranto le regole sociali, dipendente anche dalla benevolenza della corte) un *a priori* logico ed esistenziale; la tragedia è il genere attraverso il quale l'attore esprime al re il rispetto che sente di dovergli e lo ripaga della sua benevolenza rendendo quel principio accattivante, maestoso e ammirevole; solo così gli riuscirà di istigare nel pubblico-popolo il medesimo ossequio (e ciò anche a dispetto delle interpretazioni li-

bertarie del genere tragico)¹⁰. La polemica riccoboniana non è dunque semplicemente rivolta contro una cattiva interpretazione, ma anche contro un’infrazione etica, giacché nel tradire l’immaginario della sovranità, l’attore viene meno a un tacito patto sociale. Ed è forse su questa censura che si arresta la modernità riccoboniana, impedendogli di cogliere una direttiva dello sviluppo estetico che porterà di lì a poco all’esplosione del genio di Garrick, giacché nel capitolo terzo Riccoboni non si è limitato a immaginare cosa un attore *non* debba fare, ma ha alluso ad un preciso modello attoriale, Michel Baron¹¹. Che le cose stiano esattamente in questo modo (che dunque Riccoboni stia condannando non soltanto una posa attoriale, quanto un modo di essere attori) lo si comprende dalle polemiche suscitate nei salotti parigini da *Dell’arte rappresentativa*. Ad avvertirci dell’allusività del poemetto è lo scambio epistolare intervenuto nel 1729 tra Riccoboni e Jean-Baptiste Rousseau. Completata la stampa dei capitoli ternari e dell’*Histoire*, Riccoboni, probabilmente incoraggiato da Claude Brossette, aveva infatti inviato all’erudito in Belgio una copia delle sue opere, sollecitandone un parere. Rousseau, che al comune conoscente non aveva mancato di esprimere l’ammirazione per il Roscio francese¹², riconobbe l’obiettivo polemico dell’Italiano e rispose sostenendo garbatamente le ragioni individuali del membro della Comédie-Française:

En lisant les préceptes que vous donnez si judicieusement sur l’art de réciter sur le théâtre, je me suis rappelé avec plaisir, je l’avoue, ce que j’ai vu autrefois exécuter sur le nôtre par le plus grand acteur que la France ait jamais produit. Vous sentez bien que je parle de notre illustre Baron, que je regarde comme le vieil Ésope des Romains, qui après vingt ans d’absence, remonta, comme vous le savez, sur le théâtre de Rome, avec les mêmes applaudissements qu’il avoit eus dans sa jeunesse. Et pour dire le vrai, cet acteur est le seul de tous ceux que j’ai connus, qui a véritablement attrapé la nature; et ce que je n’ai jamais vu qu’en lui, c’est le don qu’il avoit d’ennoblir toutes ses actions, jusqu’aux plus familières, et de tirer souvent le plus pathétique de son jeu, d’un geste et d’une attitude qui auroit paru basse dans tout autre qui auroit voulu l’imiter. Vous en remarquez une dans votre troisième chant, que je soupçonne être de lui, parce que je me souviens de lui avoir vu faire une action à peu près semblable dans le personnage d’Antiochus, au cinquième acte de *Rodogune*;

10. La diversa funzione sociale del genere tragico greco e di quello moderno è perfettamente presente a Riccoboni, che nella *Dissertation* scrive: «Chés les Grecs, le Peuple aiant une grande part aux affaires, rien ne l’interessoit tant, que les révolutions des Roïaumes [...]. Les François, contens d’être gouvernés heureusement depuis tant de Siècles par les volontés sages de leurs Princes, sont moins touchés de tout ce qui leur depeint les intrigues de l’ambition. Ils se livrent plus volontiers au plaisir de voir l’amour, & la jalousie occuper leur Théâtre» (*ivi*, pp. 314-315).

11. Il primo a documentare dell’ideale continuità tra Baron e la Lecouvreur è D’AIGUEBERRE, *Seconde lettre du souffleur*, cit., pp. 29, che, dopo aver concluso l’elogio di Baron, avvia il discorso sulla Lecouvreur, scomparsa da poco: «C’est pareillement ce qui nous a fait tant admirer Mademoiselle le Couvreur»; e più oltre, pp. 37: «M.le le Couvreur qui s’est formées sur Baron, se contentoit d’être naturelle sans trop affecter cette simplicité»). Secondo l’autorevole punto di vista di Beauchamps, storico del teatro francese e drammaturgo *des Italiens*, la *rentrée* del vecchio attore, che si era ritirato nel 1691 ed era tornato a calcare le scene della Comédie-Française nel 1720, non era stata dettata né dal capriccio, né dalla vanità dell’anziano commediante, quanto piuttosto da una consapevole volontà di sostenere le nuove leve nella riforma della recitazione della Comédie. Dal ritiro di Baron, infatti, era prevalso uno stile attoriale enfatico e declamatorio, lanciato da Beaubourg e portato al suo apice dalla Duclos; cui seguì P.-F. GODART DE BEAUCHAMPS, *Recherches sur le théâtres de France depuis l’année 1161 jusques à présent*, Paris, Prault Père, 1735, II, 425: «Sa [di Baron] rentrée en 1720, fut doublement avantageuse à ses camarades, elle leur attira de nombreuses assemblées, & les guérit de cette déclamation forcenée que Beaubourg avoit introduite, & qui avoit passé jusqu’aux femmes; il faut en excepter mademoiselle le Couvreur, qui, forcée par la foiblesse de ses organes à s’en tenir à la déclamation naturelle, devint excellente, parce qu’elle ne pouvoit devenir mauvaise». Su Baron cfr. il datato ma indispensabile B.-E. YOUNG, *Michel Baron: acteur et auteur dramatique*, Paris, A. Fontemoing, 1905 (ed. anast. Genève, Slatkine, 1971); sui rapporti di Beauchamps con la *troupe italienne* cfr. COURVILLE, *Un apôtre*, cit., II, pp. 261-263.

12. ROUSSEAU, *Œuvres*, V, cit., pp. 246-248; a C. Brossette, Bruxelles, 21 giugno 1728; ma a Baron, confermandogli stima e ammirazione, Rousseau scriverà all’inizio dell’anno successivo (cfr. *ivi*, pp. 249-250), e in maggio (*ivi*, pp. 250-252).

et je puis vous assurer, monsieur, que cette action excitoit dans l'âme des spectateurs autant d'émotion que toute la scène entière. Vous faites cependant très-bien de ne pas conseiller aux acteurs qui commencent, d'en risquer une pareille, quelque naturelle qu'elle soit dans l'exemple que vous citez d'un vieux roi combattu par l'intérêt de la nature et celui des lois. En effet, le plus grand monarque du monde, dans un état si violent, ne s'avise guère de songer à sa contenance, et les fortes passions n'admettent point de différence entre le roi et le simple gentilhomme. Mai après tout, une telle action, faite par un acteur du commun, exciteroit, comme vous dites fort bien, la risée des spectateurs: au lieu qu'étant accompagnée des grâces et de la noblesse qu'un excellent acteur y saura jeter, il est impossible que les yeux n'en soient frappés, et le cœur attendri¹³.

Attraverso la lettera di Rousseau è dunque possibile allegare ai vv. 103-108, riportati qui sopra, la rappresentazione della *Rodogune* di Corneille ad opera di Baron, ed in particolare la scena terza del quinto atto¹⁴. Incrociando queste informazioni con i dati offerti dalla *Réponse* di Riccoboni, emerge anche la fonte della prima parte del passo riportato (85-96), l'*Inès de Castro* (IV, 3) di Houdar de La Motte¹⁵:

Dans mon *Art de la représentation*, pour établir les préceptes que je donne, je ne vous cache point, monsieur, que j'aurois fait usage des fautes d'un excellent acteur, si j'en avois trouvé. Les deux que j'ai citées au troisième Chant, d'un roi qui se met comme une pagode, ou qui ronge un gant, tenant une jambe sur l'autre, je les ai imaginées poétiquement, et je les ai condamnées, appuyé par Cicéron: *Nulla mollitia cervicum, nulla argutiae digitorum*. Si par hasard M. Baron y étoit tombé, je n'en serois point surpris. Un bon comédien ne tombera jamais dans une pareille faute; mais un excellent comédien est en risque d'y tomber à chaque instant. Le bon comédien marche au milieu du chemin, et l'excellent comédien va sur le bord du précipice. Le premier ne fait que ce que le bon sens lui dicte: le second veut toujours raffiner, et on se trompe aisément.

Au reste, monsieur, je vous demande pardon si, sur mon premier exemple d'un roi qui voit son fils sur le point d'être condamné, je répète encore que si un acteur fait l'action que je désigne, quelque excellent comédien qu'il soit d'ailleurs, il trahira la nature, et mettra un masque affreux sur la vraisemblance [...].

Vous savez, monsieur, comment Euripide a composé le visage et les expressions d'Agamemnon, qui n'est pas moins père pour être ambitieux. Je conviens que lorsque le cas est imprévu, et annoncé dans le moment que l'acteur est sur le théâtre, et qu'il s'y attend le moins, il peut, et il doit même oublier cette contenance majestueuse et composée. Thésée, qui croit son fils coupable, reçoit la nouvelle de sa mort et de son innocence dans le plus fort de sa colère contre lui. Je lui pardonne toutes les plaintes qu'il fait; et je ne saurois assez louer le comédien, qui portera la douleur au dernier degré. Dans les poètes, aussi-bien que dans les acteurs, la surprise autorise des choses que le cas prémédité n'admet point.

13. ROUSSEAU, *Œuvres*, V, cit., pp. 260-262. La decriptazione operata da Rousseau doveva essere di assoluto dominio pubblico, stando a quanto rispose Riccoboni: «En approuvant mes principes sur la déclamation, vous avez appliqué à M. Baron un exemple que je donne dans le troisième chant de l'*Arte rappresentativa*. On ne avoit fait de même l'application à Paris, et quelqu'un m'en avoit blâmé», *Réponse*, pp. 548; e cfr. sull'interpretazione baroniana di Antiochus nella *Rodogune* e sugli aneddoti fioriti a ridosso, YOUNG, *Michel Baron*, cit., pp. 129-130.

14. P. CORNEILLE, *Rodogune*, in ID., *Œuvres complètes*, II, textes établis, présentés et annotés par G. Couton, Paris, Gallimard, 1984, pp. 255-257, in particolare forse la posa di Baron può corrispondere alla didascalìa che prescrive la disposizione della famiglia reale su invito di Cléopâtre: «J'ose le croire ainsi, mais prenez votre place, | il est temps d'avancer ce qu'il faut que je fasse. Ici Antiochus s'assied dans un fauteuil. Rodogune à sa gauche en même rang, et Cléopâtre à sa droite, mais en rang inférieur, et qui marque quelque inégalité. Oronte s'assied aussi à la gauche de Rodogune avec la même différence, et Cléopâtre cependant qu'ils prennent leurs places parle à l'oreille de Laonice, qui s'en va quérir une coupe pleine de vin empoisonné. Après qu'elle est partie, Cléopâtre continue: | Peuple qui m'écoutez, Parthes et Syriens».

15. A. HOUDAR DE LA MOTTE, *Inès de Castro*, IV, 3 (in *Théâtre du XVIII^e siècle*, I, textes choisis, établis, présentés et annotés par J. Truchet, Paris, Gallimard, 1972, pp. 548: «ALPHONSE, HENRIQUE et les autres GRANDES du Conseil. ALPHONSE Que chacun prenne place. [Après qu'on s'est placé] Hélas! à mes alarmes | je vois que tous les yeux donnent déjà des larmes. | D'un troublé égal au mine vous paraissez saisis; | vous semblez tous avoir à condamner un fils. | Triomphons, vous et moi, d'une vaine tristesse. | Que la seule justice ici soit la maîtresse».

Au reste, nous n'avons pas besoin de chercher dans l'histoire des exemples de la fermeté que je demande à Alphonse dans *Inès de Castro*, supposé que ce soit de lui que j'aie voulu parler: Manlius, Caton, et tant d'autres nous sont inutiles, puisque nous en avons d'autres exemples sous nos yeux dans le siècle passé.¹⁶

Il problema, una volta identificate le fonti sceniche, è il valore da dare all'intarsio baroniano in *Dell'arte rappresentativa*. Rousseau, e con lui c'è da scommetterci, molti degli spettatori parigini, risolse il problema in modo piuttosto sbrigativo, leggendo nel capitolo terzo un episodio di sterile campanilismo attoriale¹⁷. Per quanto prezioso, il punto di vista di Rousseau credo sia salottieramente semplicistico; ritengo al contrario che a monte della polemica ci sia una consapevole alternativa estetico-politica (e la conferma la si ha al solo pensare che l'unico elogio pieno e incondizionato, Riccoboni lo dispensi a un'attrice francese, Adrienne Lecouvreur; ma su ciò torneremo a breve)¹⁸. Con *Dell'arte rappresentativa* sembra infatti che l'attore, dimidiato dalle convenzioni vigenti fra i teatri parigini, affidi al teorico agguerrito l'onere del proprio riscatto e dunque di illustrare, in alternativa allo stile 'realistico' alla Baron, quello che Lelio aveva esibito nella mirabile rappresentazione della *Merope*. Messo di fronte alle proprie responsabilità e alla caratura delle critiche implicitamente rivolte al collega francese, Riccoboni glisserà elegantemente sull'accusa di aver voluto colpire l'anziano commediante e si difenderà dalle malevoli insinuazioni dei detrattori¹⁹, ma ribadirà con estrema coerenza il proprio ideale estetico, ricostruendo il punto di vista di spettatore consapevole di fronte ai due registri attoriali di Baron:

L'année qu'il remonta sur le théâtre, après trente ans qu'il l'avoit quitté, sa rentrée fit un bruit étonnant; les meilleurs connoisseurs, en lui donnant les louanges qu'il mérite en effet, me demandoient ce que j'en pensois. Les premiers jours de son début, je ne pus le voir; ainsi je ne répondois autre chose, sinon que je ne l'avois point vu. On ne me croyoit pas; et le plus rusés me disoient que je l'avois vu, mais que je ne voulois point dire mon sentiment, parce qu'il ne s'accordoit pas avec la voix générale de tout Paris. J'étois fort piqué

16. *Réponse*, pp. 552-554.

17. ROUSSEAU, a C. Brossette, Bruxelles, 20 luglio 1729, in ID., *Œuvres*, V, cit., pp. 253: «Je vous prie, monsieur, de faire mes compliments à M. Riccoboni: j'ai vu la lettre qui a paru à l'occasion de son livre. À vous dire le vrai, je crois qu'il y auroit un troisième parti à prendre avec l'un et l'autre, qui seroit de n'être ni François ni Italien, mais de chercher la vérité dans sa source, qui est la raison, et sans aucun intérêt ni de nation ni de parti».

18. All'altezza del 1728 dunque Riccoboni mostra di ignorare o semplicemente non condividere la vulgata che vorrebbe la naturalezza della minuta Lecouvreur in linea con il 'realismo' baroniano. Al di là della condivisione delle ragioni che la critica ha ricostruito dietro la decisione di Baron di ritornare sui teatri pubblici, mi sembra interessante sottolineare come secondo un autorevole e intendente spettatore, tra i due attori esistessero profonde differenze. Il tutto va comunque valutato anche tenendo conto del più pacato e allineato giudizio riccoboniano espresso a molti anni dalla morte del francese. Nelle *Pensées* infatti scriverà: «Je ne donnerai pour garant de ce que je viens de dire, que deux exemples qui méritent de passer à la postérité, & d'être éternellement gravés dans l'esprit des Comédiens. Nous avons vu de notre tems *le Baron* & *la le Couvreur* toucher tout le monde par une Déclamation simple & naturelle, & le bon sens veut que nous ne cherchions point de plaisir dans la fiction, lorsque nous pouvons l'avoir dans la vérité, sur-tout dans une profession comme celle du Comédien, qui n'emprunte ses traits que de la Nature même. Presque tous les Etrangers qui entendent pour la première fois la Déclamation Tragique, en sont d'abord dégoutés à l'excès. Il est vrai que les applaudissemens de la Nation les séduisent quelquefois, & qu'ils entrent bien souvent dans la corruption du pays: mais sans chercher loin d'ici des preuves de cette vérité, j'ai trouvé dans Paris plusieurs François qui abhorrent cette sorte de Déclamation, & qui ne vont jamais à la Tragédie: ce sentiment se rencontre dans des personnes de grand génie & de goût: ils sont indignés, disent-ils, de voir la Nature & la Vérité si défigurées dans la Tragédie» (*ivi*, pp. 268-269).

19. *Réponse*, pp. 548-549: «Seroit-il possible, monsieur, que vous m'eussiez jugé comme les autres, et auriez-vous cru que ce fût par mésintelligence entre M. Baron et moi, ou par jalousie de métier, que j'ai tâché de blâmer son jeu? Si cela est, je suis dans la nécessité de vous détromper; et si cela n'est pas, ce que j'aurai l'honneur de vous dire ne sera pas perdu pour quelque autre, et fera connoître à ceux qui sont d'aussi bonne foi que moi, comment je pense sur cet acteur».

d'un telle opinion. Enfin je contentai mon envie, qui étoit grande, et je le vis. Ce fut dans une tragédie où j'eus le plaisir de l'entendre pour la première fois. Avec toute la sincérité d'honnête homme, je vous dirai, monsieur, que je le trouvai un excellent acteur, et que seulement je n'approuvai point quelques endroits de son rôle; vous savez que chacun pense à sa guise, et c'est peut-être ma faute. Aux endroits où il avoit excellé, je me rendis: je ne trouvois point d'expressions qui répondissent à mon admiration; enfin je le louai de bon cœur: dans ceux qui ne me plurent point, je ne parlai pas. Les spectateurs qui n'avoient point pris garde, ou en avoient jugé mieux que moi, lequel des deux que ce fût, il étoit de mon intérêt de me taire. La seconde fois je le vis jouer *l'Homme à bonnes fortunes*, comédie dont il est l'auteur; je trouvai M. Baron si parfait, que mes exclamations n'avoient point de bornes, jusqu'à me tourner vers le parterre, me récriant à haute voix pourquoi on ne l'applaudissoit pas dans des situations que je soutiens que personne n'a jamais mieux rendues, et ne rendra jamais mieux.

C'est là où je vis cette noblesse que l'on vante en lui avec tant de raison. Si un prince, le plus attentif à bien figurer dans sa cour, jouoit la comédie, je doute fort qu'il montrât la noblesse dont M. Baron sait faire usage sur la scène. À cette noblesse, qui est unique et très-admirable en lui, il faut joindre la perfection de l'art le plus raffiné; et une vérité, une nature sans reproche²⁰.

La prontezza con la quale Riccoboni riconosce in Baron la capacità di nobilitare il comico credo sia una prova genuina della sua sincerità critica. Quello che dell'attore francese non può accogliere è il suo 'realismo' tragico, giacché esso non può che collidere con il classicismo razionalistico dell'attore maffeiiano. Baron infrange il suo orizzonte estetico, ma ancor peggio, azzera la gerarchia sociale tracimando dal proprio *status* di attore e affettando, secondo quanto raccontano i suoi ironici contemporanei, un *habitus* nobiliare²¹. Ecco che allora la critica di Baron acquista un suo peso specifico: il giudizio estetico si inserisce in un più ampio orizzonte che riguarda il posto dell'attore nella società, il suo ruolo, la sua utilità civile, la dinamica che regola i rapporti tra la scena e il potere, tra l'attore che recita la sovranità e il re che interpreta il proprio ruolo:

Depuis plusieurs siècles les princes et les rois n'attendent point que l'âge leur donne la majesté; ils sont grands dans leur enfance la plus tendre; il paroît qu'ils ont une formule royale qu'on leur inspire dans le berceau, et à laquelle ils s'assujettissent, dès qu'ils commencent à distinguer les choses; la grandeur de la royauté l'a établie, nos mœurs l'ont adoptée pour bonne; ils ne peuvent pas se dispenser de la suivre. Si un prince y manque (j'en demande pardon à tous les courtisans), je crois que c'est le comédien qui doit, par son exemple sur la scène, le remettre sur le chemin de la majesté; et c'est de toute sa cour le seul qui puisse le faire sans risque et sans crainte²².

20. *Réponse*, pp. 550-52.

21. Com'è noto Baron fu attore aristocratico non solo nel portamento e nella figura, ma anche nella sua vita al di fuori del teatro, al punto da suscitare l'ironia dei suoi contemporanei, tra cui Lesage e La Bruyère. Su questi ultimi aspetti del personaggio si leggono dei significativi aneddoti in P. D. LEMAZURIER, *Galerie historique des acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu'à nos jours*, I, Paris, Joseph Caumerot, 1810, pp. 78-118, in particolare pp. 102-111

22. *Réponse*, pp. 555. Singolare ad esempio, e forse rappresentativo del modo di intendere i rapporti attore-potere reale, è questo insolito accostamento che si legge nella medesima lettera: «Avant toutes choses, je vous prie, monsieur, de me passer la comparaison que je vais vous faire, *Si parva licet componere magnis*. Je crois que la condition d'un comédien est en quelque façon la même que celle des princes: ceux-ci sont toujours en risque de s'entendre louer des actions les moins estimables de leur vie. La politique la plus assurée pour un courtisan, c'est la flatterie. Le prince, avec le temps, connoît bien qu'on l'a trompé; mais si le flatteur revient à la charge, il aime encore mieux entendre des mensonges qui lui plaisent que des vérités qui le gênent ou qui l'humilient. De même le comédien est toujours en danger de s'entendre louer par les spectateurs sur des choses qui sont réellement mauvaises; avec cette différence, que le flatteur courtisan dit du bien de ce qu'il connoît qui est mal, et que le spectateur est de bonne foi, en disant du bien de ce qu'il croit bon» (*ivi*, pp. 549).

L'alta considerazione del proprio mestiere permette a Riccoboni di ritagliare per il comico il ruolo di *magister principis*, di obliquo istitutore del decoro reale. L'*aptum* riccoboniano è dunque concetto estetico che investe tanto la scena, quanto la società; esso definisce il posto dell'attore nella vita civile e soprattutto stabilisce le regole della recitazione tragica. Non di una polemica campagnilistica, dunque si tratta, e lo si evince dalla lettura dell'ultima tessera che mi sembra necessario allegare per ricomporre il mosaico riccoboniano: mi riferisco alla *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, con cui la moglie di Luigi, in arte Flaminia, espone garbatamente all'erudito di stanza a Parigi, i suoi 'veri sentimenti' sull'arte di Baron. Anche in questo caso il giudizio sul *comédien* francese non fa che ribadire e precisare valutazioni riccoboniane: tutt'altro che piattamente luminoso, esso presenta ragionevoli zone d'ombra sul versante della recitazione tragica, sulla eccessiva disinvoltura dell'attore nel dare voce e corpo agli eroi della classicità (ed è riserva non della sola Flaminia); né, e vedremo meglio più oltre, Balletti salva il collega dall'accusa di cadere alle volte nella detestata intonazione declamatoria, tipica dei francesi:

[6] Nel resto poi (sia detto però con quel rispetto che merita la riputazione di un sì grand'uomo) trovi la maniera di Monsieur Baron sempre vera e naturale al certo; ma come che la natura non è sempre bella, né ogni verità convenevole sul teatro, parvemi qualche volta non in tutto confacente al soggetto. [7] È senza contraddizione che l'eroe della tragedia, essendo uomo, non deve scostarsi dalla natura; ma è ben anche vero che la grandezza delle azioni e l'altezza della nascita o del grado de' tragici eroi addimanda una natura maestosa e degna. [8] Quando Orazio nel più forte della sua situazione, una volta per insinuare costanza alla moglie ed un'altra per incoraggiare la virtù di Curiazio, li prenderà per un braccio e gli porterà replicatamente la mano sul petto ed al cuore per renderli sensibili alla grandezza de' suoi sentimenti, in tal caso mi rappresenterà egli la verità e la natura non di un eroe, ma di un cittadino, di un mercante o di un semplice fantaccino a cui una tale azione conviene perfettamente. [9] Io credo che un eroe dica lo stesso e con egual vigore lontano ancora sei passi dalla persona a cui parla, e con gli sguardi e il tuono adeguato della voce gli arrivi al cuore senza avvertirlo col tatto che è al suo cuore che ragiona. [10] Inoltre, se un comico fosse obbligato a rappresentare un fatto di un re che avesse egli veduto e lo avesse veduto in tali termini di familiarità, parmi che non dovesse imitare un vero che toglie decoro al grado e all'azione, essendo il teatro uno specchio in cui la verità e la natura devono essere senza emenda. [11] Qual si voglia re della terra può avere in certi casi della familiarità nelle azioni sue, ma ognuno averà il suo maestoso secondo i tempi e l'occasione; e il teatro deve affatto abbandonar la prima e seguir l'altro; e se nell'uomo di basso stato si nota e loda qualora egli ha delle maniere e delle espressioni nobili, come, per cercar la natura, potiamo noi in una azione tragica far discendere l'eroe al familiare dell'uomo basso?²³

23. E. BALLETTI RICCOBONI, *Lettera della signora Elena Balletti Riccoboni al signor abate Antonio Conti gentiluomo veneziano, sopra la maniera di Monsieur Baron nel rappresentare le tragedie francesi*, a cura di V. Gallo, Paris, IRPMF collection numérique « Les savoirs des acteurs italiens », 2006 (<http://www.irpmf.cnrs.fr/savoirsitaliens.htm>), pp. 7. La lettera, pubblicata a Venezia presso Cristoforo Zanel nel 1736, solleva due ordini di problemi: il primo relativo all'autorialità, giacché i concetti espressi nella missiva ricalcano da presso quelli esplicitati da Luigi Riccoboni, tanto da far sospettare una stesura a quattro mani; il secondo interessa invece la data di composizione che, a dispetto dell'anno di edizione, elementi interni («[37] Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi. », *ivi*, pp. 9) retrodaterebbero al tempo della *rentrée* di Baron. La 'familiarità' che Baron conferiva agli eroi tragici da lui interpretati era davvero proverbiale: un episodio analogo a quello descritto dall'attrice italiana si legge (diversamente giudicato) in LEMAZURIER, *Galerie historique*, cit., pp. 92: «Sa manière de jouer les grands rôles fit une révolution au théâtre, mais on ne l'admira pas sur-le-champ autant qu'elle le méritait. Les spectateurs blasés par Montfleury et les autres comédiens de son temps, qui se permettaient l'exagération la plus extravagante, eurent quelque peine à s'accoutumer à la noble simplicité de Baron, qui ne déclama jamais, parlait la tragédie, et employait des gestes et des attitudes que l'on regardait alors comme trop voisins de la familiarité. Dans le quatrième acte de *Polyeucte*, quand il arrivait à ce vers: *Nous en avons beaucoup pour être de vrais Dieux*, il s'approchait de *Fabian*,

La *Lettera* su Baron, con quella sua specifica limitazione intorno al genere («le tragedie francesi»), nel riprendere e ribadire concetti espressi da Lelio in *Dell'arte rappresentativa* legittima una lettura dell'estetica riccoboniana in termini di gruppo, di famiglia d'attori. I due documenti, il trattato e la lettera, si illuminano a vicenda, anche se la seconda affronta con maggiore consapevolezza il problema dei generi e in particolare della drammaturgia moderna. Se infatti *Dell'arte rappresentativa* presuppone una alternativa secca tra tragedia e commedia (questa disponibile ad aprire le porte anche alla realtà familiare, la prima composta in una posa statuaria)²⁴, nella *Lettera* al contrario il versante tragico è ulteriormente ripartito in classico e moderno, il primo austero e avvolto da un'aurea di venustà che impone altezza e maestà performative, il secondo aperto alle mediazioni della tragedia di ispirazione francese o più genericamente patetica:

[12] I latini eroi sono i più vicini che noi abbiamo fra gli antichi, ma gli storici ce li dipingono ne' loro sentimenti ancor più grandi de' più lontani; onde non penso che il comico possa rappresentarli che nell'alto della più bella e maestosa natura. [13] Tanto e più si conviene ad Achille, ad Agamennone, a Pirro, ad Arianna, ad Edipo ed a tutti que' Greci de' quali abbiamo una grande e favolosa idea. [14] Della natura di Monsieur Baron, per il contrario, credo se ne potesse far uso qualche volta in una spezie di tragedie delle quali non è privo il teatro francese: per esempio, il *Vincislao*, il *Cid*, il *Conte d'Essex*, il *D. Sancio* e *Bajazet* medesimo, sebbene sono tragedie e le persone nel rango de' migliori, io però ardisco distinguerle dalle altre tragedie di sopra dette ed ho coraggio di chiamare gl'interlocutori non in tutto persone tragiche, o per lo meno di un'altra spezie assai diversa da' greci e da' romani eroi. [15] In fine, quali esse siano, sono tragedie di fatti a noi sì vicini e di persone a noi sì note che ne conosciamo per così dire i pronipoti; e però non sono questi eroi de' quali potiamo avere una idea sì maestosa.

[16] In queste tali tragedie adunque troverei sopportabile che un attore seguitando il naturale di Monsieur Baron arrivasse sino a fare che nel *Cid* il padre di Rodrigo, dopo averlo istigato con la voce, andasse ancora, se pur il volesse, a mettergli la mano sul cuore per muoverlo alla vendetta. [17] Un cittadino ed un cavaliere non sono che un grado distanti; ma un cittadino de' nostri tempi non ha misura con un eroe de' Latini. [...]

[37] Monsieur Baron mi ha detto la prima volta e la sola che ho avuta seco conversazione ch'egli aveva presa quella maniera di declamare senza scostarsi dalla natura dopo che aveva sentita la truppa italiana, che già sono quattr'anni è ritornata in Parigi. [38] È questo un grande onore per questi italiani comici, e tanto è più grande quanto non vi è alcuno di noi che lo meriti. [39] Per creder vero, io tengo ch'egli l'abbia presa dalla sua esperienza e dallo spirito suo che sopra i difetti altrui ha saputo conoscere il vero; ma pure quand'anche fosse così e non un suo complimento, non ha egli potuto vedere la natura del recitare de' comici italiani che nella commedia; mentre le tragicommedie di *Sansone* e della *Vita è un sogno* non sono tragedie; ed è ben diversa da quella la maniera nostra nel recitare *Andromaca*, *Ifigenia*, *Mitridate*, *Semiramide*, *Oreste*, ec. e le altre francesi ed italiane tragedie che eravamo accostumati di recitare e che ora lasciamo da parte. [40] *Merope* stessa, che abbiamo pur data una volta in Parigi, non gli può aver rappresentata l'idea della natura tragica italiana, essendo ella una di quelle tragedie quasi del secondo rango di sopra nominate, nella quale, essendo mista di diversi gradi di persone, può discendersi ad una più familiare natura²⁵.

Dove l'aspetto più interessante mi sembra risiedere in quella precisa tassonomia drammaturgica che nel distinguere la commedia dalla tragicommedia (*Sansone* e la *Vita è un sogno*), la tragedia d'ambientazione moderna (il *Vincislao*, il *Cid*, il *Conte d'Essex*, il *Don Sancio*, e *Bajazet*) da quella

comme lorsqu'on craint d'être entendu; et pour obliger se confident à ne pas perdre un mot de ce qu'il allait lui dire, il lui mettait la main sur l'épaule».

24. III, 121-129: «Quella ch'è sì triviale può serbarsi | per le strade e tal volta ancora in casa, | fra bassa gente a cui possa confarsi. | Ne la commedia ogni fiore si annasa, | ma la tragedia è dama di riguardo | e sol di maestade è piena e invasa. | In quella non è critico lo sguardo | siccome in questa e, se qualcun ti loda, | non spiegar di vittoria lo stendardo»; III, 136-141: «Tu puoi ne la commedia dimostrarmi | le più cittadinesche basse forme | e fino il ciabatino effigiarmi; | ma di maniera al grado suo conforme | si vesta il re: se un re fia che si abbassi, | mostriamlo bello noi, già mai diforme».

25. E. BALLETTI RICCOBONI, *Lettera*, cit., pp. 7-8 e pp. 9.

greco-romana (*Andromaca, Ifigenia, Mitridate, Semiramide, Oreste*), presuppone anche a livello recitativo un diverso grado di realismo-familiarità|idealismo-maestà, con ciò denotando la costante disponibilità dei Riccoboni ad allinearsi alle nuove richieste della drammaturgia francese, a rivedere il proprio ideale di *convenientia* rispetto all'evoluzioni del repertorio.

2c. *Coerenza socio-psicologica*

Il rispetto dei principi appena esposti consentirà all'attore di realizzare una rappresentazione adeguata al genere-livello sociale che il testo presuppone. Ma la complessità dell'arte attoriale non sfugge a Riccoboni, che sa bene come il commediante debba rispettare anche una coerenza più intima, di natura passionale o psicologica. Il discorso attraversa tutto il poemetto: dal primo canto, in cui il maestro mette generalmente in guardia l'allievo dal rischio della discontinuità («Così gli attori nell'inganno involti | fan di buono e cativo un tal lavoro | ch'or savi li diresti ed ora stolti. | Misto col fango ti presentan l'oro, | qual Natura imperfetta o capricciosa | spesso produce, ma meglio di loro», I, 148-153), fino al canto quarto in cui la rappresentazione di un determinato 'affetto', il dolore, porta Riccoboni a disegnare un interessante diagramma:

Sta dunque attento e non por piede in fallo;
han suoi gradi il dolor, la gioia, appunto
come gli ha ogni color, sia perso o giallo.
Di': se a colui che fosse d'amor punto,
da parenti negato gli venisse
in nodo marital d'esser congiunto;
poi destinati all'amata sentisse
che fossero dal padre altri sponsali
(bene per cui sol respirò, sol visse);
indi, per colmo di pene e di mali,
che la fanciulla, amante e disperata,
portati avesse al sen colpi mortali!
Tu vedi i gradi: voglia contrastata,
speme languente e, per acerba morte,
disperazione al fin d'alma aggravata.
Da prima il tuo dolor siasi men forte,
nel mezzo aumenti e poi sino all'estremo
in ultimo egli è duopo che si porte. (IV, 70-87)

Non mi riesce di individuare, stante la genericità delle coordinate fornite, il testo cui Riccoboni si riferisce (sempre che alle spalle ci sia un modello preciso); né mi sembra questione rilevante quanto l'altra: l'adozione dell'unità testuale (tutta l'opera) come metro per misurare l'interpretazione del personaggio. È una prospettiva, quella drammaturgica, che consente a Riccoboni, alla ricerca della coerenza e della complessità emozionale del personaggio nella durata e negli sviluppi della trama, di sfondare senza dubbio alcuno l'unidimensionalità del tipo. Ma il passo citato consente di trarre ancora una conclusione: la partitura passionale del personaggio, l'accurata psicografia che l'attore traccia ad uso del suo allievo avverte che Lelio si è definitivamente lasciato alle spalle anche l'interpretazione per 'scene fisse' tipica della drammaturgia d'attore (Improvvisa). Non che sia necessario pensare in termini di discontinuità: anzi sarei propensa a credere che la consuetudine dei comici con la scarnificata (ma continuativa) tipologia testuale dello scenario (sintesi sovente di un'opera d'autore), abbia acuito la sensibilità verso l'unità testuale del personaggio. La pratica riccoboniana di estrarre per la propria *troupe* le trame del teatro universale può infatti aver sollecitato

nell'autore-attore-capocomico una maggiore attenzione verso l'unità drammaturgica, aiutandolo a superare il frammentismo e l'arte combinatoria dei suoi predecessori; il che appare ancora più probabile se si tiene conto che accanto a questa 'estrazione' Lelio ha praticato, e con finezza, anche la drammaturgia più tradizionale, ivi compresa la tragedia patetica. A leggere il seguente passo dalla *Dissertation sur la tragedie moderne* parrebbe logico che questa frequentazione sia stata una delle spinte alla maturazione in Riccoboni di una pionieristica, per la sua formazione, caratterizzazione del personaggio:

Outre le genie dominant de sa Nation, chaque Héros a un caractere, qui lui est propre; on sçait que *Pyrrhus*, fils d'*Achille*, étoit d'un caractere impetueux, & cruel, & qu'*Hipolite*, fils de *Thesées*, étoit sauvage, austere, & tout-à-fait éloigné de l'amour, cependant dans la *Phedre* de Monsieur *Racine*, *Hipolite* pense délicatement, & pleure tendrement auprès de sa chere *Aricie*, & *Pyrrhus* est humilié, tendre & foible devant *Andromaque*; on pourroit répondre que si *Pyrrhus* est tendre, & soumis devant sa Maitresse, il y a des momens aussi, où son caractere semble se découvrir, & le fait parler avec dureté à *Andromaque* même: En examinant avec attention ces endroits, on trouve que c'est moins la ferocité de son caractere qui lui fait tenir des discours durs à *Andromaque*, que l'impatience naturelle, que doivent causer à tout Amant les regrets éternels d'*Andromaque* pour son Mari, & les inquiétudes desolantes sur le sort de son Fils; l'Amant le plus doux en diroit autant que *Pyrrhus* en pareille occasion, c'est la situation plutôt que le caractere, que Monsieur *Racine* a suivie dans cette occasion²⁶.

Nell'analisi del Pirro raciniano Riccoboni fa interagire un criterio classico, di matrice aristotelica, relativo alla circoscritta libertà dell'autore di cambiare le trame tragiche, con uno moderno, maturato dapprima nei commenti in margine ai canzonieri lirici e poi *en philosophe* con l'analisi delle passioni e dell'animo umano. Ed è applicando questo più raffinato strumento di analisi drammatica che a Riccoboni riesce di cogliere l'individualità caratteriale di ogni *homme*, come di ogni personaggio (eroico):

Chaque Homme, & sur tout chaque Héros a un caractère dominant, qui est la source de toutes ses façons de penser, & qui n'admet que le goûts, qui y sont conformes. Si quelquefois les passions communes à tous les Hommes se font sentir chés lui, il ne faut pas croire, qu'elles se transforment entierement: les mêmes passions ne rendent pas les Hommes semblables, au contraire, les differens caractères des Hommes rendent la même passion differente chaque Homme: tous les Hommes peuvent être amoureux; mais chaque Homme est amoureux à sa façon, & cette façon dépend du caractère, qui domine en lui, & qui est plus ou moins alteré par ces passions accidentelles, suivant qu'il est plus, ou moins propre à resister à leurs impressions²⁷

E per quanto la 'psicologia' riccoboniana combini con eccessiva disinvoltura lacerti stoico-aristotelici (passioni come accidenti dell'animo) e formule cartesiane (le *impressions* cui Lelio si riferisce, in termini cartesiani o semplicemente in quelli della psicofisiologia sei-settecentesca, sono quelle che gli spiriti vitali provenienti dagli organi interni - e non da quelli sensoriali - imprimono sulla ghiandola pineale), resta il fatto che tale confuso modello psichico è quello che gli permette di lasciarsi alle spalle non solo il 'tipo' (il vecchio, il servo, il mercante, ecc.) ma anche la bidimensionalità del carattere (il vecchio innamorato, l'amante geloso, il mercante scialacquatore, ecc.): «chaque Homme est amoureux à sa façon» spazza via almeno due secoli di drammaturgia d'attore e non solo; tale assunto, ad esempio, è traguardo faticosamente raggiunto (e non definitivamente) dal ben più agguerrito e giovane Goldoni.

26. *Dissertation*, pp. 302-303.

27. *Ivi*, pp. 303-304.

A questo punto sarebbe imperdonabile miopia pensare che la profondità d'analisi raggiunta da Riccoboni sul piano drammaturgico non abbia avuto felici ricadute anche sul suo lavoro di attore e di capocomico; e d'altra parte è ancora *Dell'arte rappresentativa*, a cui è ora di tornare, ad avvertire che almeno sul piano pedagogico Lelio è perfettamente consapevole dell'individualità, e della specificità combinatoria tra carattere e componente passionale:

Saggio pittore che il glorioso duce
 pinga e del voto il sacrificio casto
 a cui incauta religion l'adduce,
 seguendo di sua mente il pensier vasto,
 di molta turba l'ordine comparte
 con maestro disegno e vago impasto.
 Son nel quadro disposti a parte a parte
 il sacerdote ed i serventi suoi
 che il coltello e la fiamma hanno in disparte;
 indi il padre e la figlia e vengon poi
 la nutrice, i famigli e de' guerrieri
 tanti che appena numerar li puoi;
 spiegate insegne, bellici destrieri,
 vestimenti conformi, ornato altare
 e in un fascio corazze, aste e cimieri.
 Il tutto è grande e nobilmente appare,
 ma non basta: conviene al dipintore
 un dolor vario in tutti dimostrare.
 In lui zelo di fé, paterno amore;
 un rassegnato core in lei si vede,
 e ne' ministri espresso un sacro orrore.
 Fra le donne chi piange e chi mercede
 addimanda, le braccia in alto alzando,
 e chi dall'atto il guardo retrocede;
 altri, con occhio bieco rimirando
 l'apparato funesto, tu diresti
 che contro il ciel s'adira bestemiando.
 Oh gran maestro! Ed onde mai traesti
 tant'arte per esprimer la Natura?
 In cento un sol dolor vario pingesti.
 Ascoltalo e diratti che non fura
 quel vero che dal vero; egli lo trova
 nell'uom perfetto e all'uomo lo affigura. (IV, 34-66)

Anche in questo caso, chiedo venia: non sono in grado di indicare il *tableau* sul quale scorre lo sguardo di Riccoboni, ma quantomeno sul tema non dovrebbero esserci dubbi, è il 'sacrificio di Ifigenia'. Il fatto che l'*Ifigenia in Tauride* di Pier Jacopo Martello fosse stata allestita da Lelio a Venezia nel 1711 potrebbe far balenare l'ipotesi che ci si trovi nell'*atelier* di Riccoboni. L'imperfetta coincidenza (il sacrificio si verifica infatti nell'Aulide prima dunque dell'arrivo di Ifigenia nella Tauride) non consente di affermare perentoriamente che le arti figurative siano uno degli strumenti contemplati dall'attore Lelio, certamente però il maestro Riccoboni si avvale della scomposizione,

dello studio caratteriale che presiede alla rappresentazione figurativa per squadernare la gamma passionale al suo allievo²⁸.

Il personaggio teatrale è dunque definito dal punto di intersezione di diverse variabili: storia, nazionalità, estrazione sociale, carattere individuale e passione-accidente; e altro ancora (con buona pace di Stanislavskij), poiché per definire il comportamento attoriale in scena nonché la verità del personaggio, Riccoboni è capace di immaginare un 'pre testo', un arbitrario antefatto: lo scrive a Jean-Baptiste Rousseau:

Un roi dans une telle situation est prévenu de la chose. Je veux croire qu'avant d'entrer dans son conseil, il se sera enfermé dans son cabinet, qu'il aura pleuré, qu'il se sera arraché les cheveux, et enfin qu'il sera tombé dans tous les transports auxquels la nature peut forcer un père; mais dans le moment où il se présentera en public, il sera composé de façon qu'il étonne et fasse pleurer en même temps tous ses courtisans. Voilà la vérité dont il faut faire usage sur le théâtre. Si un roi avoit fait autrement, le comédien ne doit pas le copier, comme je l'explique au long dans mon Poëme²⁹.

come anche lo dichiara a ridosso dell'analisi del *Caton* di Addison nella *Dissertation sur la tragedie moderne*:

On pourroit me répondre, que *Caton* ne donne pas une larme à son Fils mort, & que c'est manque d'humanité; mais je soutiens qu'il n'y a point d'endroits où le caractère de *Caton* soit mieux gardé, sans qu'on puisse l'accuser d'inhumanité. *Caton* entouré de ce reste peu nombreux du Senat, n'avoit garde pas ses pleurs, de le décourager, en donnant une marque de foiblesse. Peut-être même n'auroit-il pas répandu de larmes, mais quand il eût été seul & sans témoins, les larmes n'accompagnent pas toujours la douleur, & elles ne convenoient point au caractère de *Caton*. Mais pesons ce qu'il dit en cette occasion, & l'on verra qu'il n'y de si ferme, & de si tendre en même-tems³⁰.

I due passi, entrambi indirizzati polemicamente contro lo stile attoriale francese, consentono di immaginare quale fosse almeno idealmente il tipo di recitazione che Riccoboni esigeva per l'eroe della classicità come per il sovrano (antico o moderno): non si tratta semplicemente di una composizione statuaria e maestosa, ma di un risultato estetico per molti versi simile a quella che più tardi Winckelmann rintraccerà nel *Lacoonte* o nell'*Apollo del Belvedere*, in cui l'elemento rilevante è la rappresentazione di un dolore trattenuto, di una passione violenta che è stata domata ma che è ancora visibile³¹. In termini riccoboniani, e dunque tenendo conto dell'asse diacronico-narrativo

28. Ma in Riccoboni, e avremo modo di ribadirlo, il pedagogo non è mai disgiunto dal teorico dell'estetica, tanto che, dopo aver mostrato la tavolozza del pittore, Lelio invita il suo discepolo a puntare l'attenzione più che sul risultato oggettivo (la tela) sul processo creativo che consente all'artista di scomporre il dolore nelle sue diverse fenomenologie: lo studio dell'uomo (vv. 64-66). D'Aigueberre riprenderà il medesimo esempio, ma rettificandone il valore d'uso, a conferma che quello con *Dell'arte rappresentativa* è un rapporto di tempestiva e neanche tanto schermata polemica, *Seconde lettre du souffleur*, cit., pp. 34: «Un Tableau du Sacrifice d'Iphigenie me rebute au lieu de me toucher, s'il outre ou s'il diminue l'idée que je me suis formée d'Agamemnon & des autres. Mais si j'y découvre au naturel la fureur d'Achille, la rage de Clytemnestre qu'on écarte des Autels, la douleur & l'accablement d'Agamemnon, la compassion de Nestor, la soumission, la fermeté, l'innocence & les soupirs étouffés de la Princesse; alors j'aide à me tromper moi-même, je ne crois plus voir un Tableau, je substitue les personnes aux images».

29. *Réponse*, pp. 553.

30. *Dissertation*, pp. 318-19.

31. J. J. WINCKELMANN, *Storia dell'arte antica*, traduzione di M. L. Pampaloni, con uno scritto di E. Pontiggia, Milano, SE, 1990 (tit. orig. *Gesichte der Kunst des Altertums*), pp. 240-242 (*Lacoonte*), pp. 265-266 (*L'Apollo del Belvedere*); l'accostamento viaggia sull'onda della suggestione, stante l'incompatibilità cronologica; si tengano tuttavia

della teatralità, tutto ciò si traduce in una dialettica tra il prima-privato-dolore e un presente-pubblico-maestoso, tra *cabinet* e *conseil*, tra *solitude* e *Sénat*; se l'attore sarà in grado di tenere traccia del dolore provato nel contegno regale del presente scenico, allora il suo personaggio sarà al contempo strabiliante e commovente.

Certo a tale complessità psicologica Lelio arriva attivando filtri sociologici e di generi letterari, ma l'unità passionale dell'individuo è perfettamente padroneggiata dal *comédien* di Marivaux. Il limite di tale sensibilità attoriale sta semmai nella rigida gerarchia che 'i Riccoboni' stabiliscono tra le due prospettive: quella psicologica e quella di genere|sociologica. Le critiche che Elena Balletti Bon rivolge a Baron insistono proprio sulla confusione e sul mancato rispetto delle coordinate drammaturgiche:

[18] Ho fatta attenzione che Monsieur Baron molte volte cangia di figura e si lascia trasportare dalla necessità di sostenere il verso o il sentimento o la situazione dell'eroe, e però bene spesso declama al pari degli altri e grida il più alto che può. [19] Questa necessità lo fa essere un attore di diversi aspetti, talora nel sostenuto e talora nel famigliare, il che certamente discorda, né fa buono suono all'orecchio, mentre parmi di sentire in una scena istessa ed in un medesimo attore Orazio tragico e Dorante comico³².

La *Lettera* conferma che quel che più preme a *Madame Riccoboni* è il rispetto del genere teatrale|ceto sociale. La dissonanza di Baron (quella che i suoi ammiratori chiamavano *aisance*)³³, porta l'attore a infrangere quel limite sociologico che per Flaminia stabilisce la verità psicologica del personaggio. E non si tratta ovviamente di stabilire se avesse ragione il partito di Baron o quello dei Riccoboni, quanto rilevare la distanza che separa i due, giacché solo così sarà evidente che l'attrice intende rivendicare l'originalità dello 'stile' italiano (e forse ipotizzare uno spazio quello del tragico, finora precluso ai *comédiens italiens*), fatto di profondità d'analisi psicologica, ma anche di squisita cultura classica e di rispetto delle gerarchie sociali.

3. *L'arte della recitazione: struttura e precetti*

Nel paragrafo appena concluso si è cercato di definire il territorio dell'estetica riccoboniana a partire dai confini del *Naturale*, del *Vero*, del *Razionale*. L'economia dei primi due segmenti testuali di *Dell'arte rappresentativa* è sostanzialmente questa: liquidare le questioni generali per poter poi

presenti due elementi che possono in qualche modo spiegare le convergenze tra il teorico del Neoclassicismo e Lelio: la frequentazione (fisica o intellettuale) degli eruditi e antiquari italiani, come Muratori e Maffei, e la giovanile formazione letteraria di Winckelmann che dedicò i suoi primi anni di studio alle lettere greche, Omero e i tragici. Con queste scarse premesse si può provare a sfogliare i *Pensieri sull'imitazione* (1755) e lasciarsi sorprendere da quanto strada abbia fatto il riccoboniano «Natura sì, ma bella dée mostrarsi» (III, 119), ovvero il principio creativo che partendo dallo studio della natura finisce per trascenderla e avvalorare un'idea del bello che corregge e perfeziona la stessa natura; o ancora leggere e lasciarsi guidare da una pagina winckelmanniana sull'*Apollo del Belvedere*: «Egli [Apollo] ha inseguito Pitone contro il quale per primo ha teso l'arco, con il suo passo potente l'ha raggiunto e l'ha ucciso. Dall'alto del suo spirito placato il suo sguardo va al di là e al di sopra della sua vittoria, verso l'infinito: sulle sue labbra v'è disprezzo e l'ira che egli trattiene tende le sue narici e sale fino alla fronte altera. Ma la pace che vi aleggia beata e quieta non ne viene turbata e il suo sguardo è colmo di dolcezza, come tra le Muse che si protendono per avvolgerlo nel loro abbraccio».

32. E. BALLETTI RICCOBONI, *Lettera*, pp. 8.

33. E. TITON DU TILLET, *Le Parnasse François*, Paris, J. B. Coignard, 1732, pp. 641-642: «Bien éloigné d'appuyer sur chaque Vers et sur chaque mot, et de faire briller avec affectation les beautés qui pouvoient frapper, il ne montrait les pensées que par les sentimens; ou s'il reveloit quelque sens ou quelques expressions, c'étoit de celles qui sembloient cachées, et qui ne se produisent point assez d'elles-mêmes. Lorsque cet Acteur soupiroit, se plaignoit, aimoit, entroit en fureur, sa crainte, et tous ses sentimens paroissent veritables: il sçavoit caracteriser toutes ces passions par ce qu'elles ont de particulier; et non-seulement il ne les confondoit point les unes avec les autres, mais il les distinguoit en elles-même par mille circonstances propres aux personnes dont il étoit revêtu».

distendere negli altri quattro, secondo un piano espositivo coerente ed articolato, la quota prece-
tistica. Riducendo all'osso il dettato di *Dell'arte rappresentativa*, e riservando alle note il compito
di fornire una più minuta guida alla lettura, si potrebbe dire che il primo capitolo è chiamato a
motivare la riflessione riccoboniana sulla recitazione³⁴; il secondo tratta dell'attore dal punto di vista
corporeo, raccomandando di scegliere il 'ruolo' in base alle proprie caratteristiche fisiche e intro-
ducendo il problema di una recitazione che non sia artefatta, ma segua i moti del cuore³⁵; il terzo è
dedicato all'arte del movimento in relazione al genere tragico o comico³⁶; il quarto alle potenzialità
espressive del volto, alle modalità del pianto, e in particolare del caso del 'finto pianto', e del riso³⁷;
il quinto all'intonazione tragica e comica³⁸, il sesto infine alle controcene³⁹.

Il corpo e i ruoli

Secondo un'antica e per altro del tutto scontata tradizione, il primo precetto che Riccoboni
consegna al suo lettore è quello che riguarda il *physique du rôle*, la regola che prescrive all'attore di

34. Cap. I. Invocazione alla Musa (1-15); utilità della riflessione teorica nei diversi campi dell'agire umano (16-
39); particolarmente numerosa la schiera dei teorici della poesia (40-66), mentre manca il corrispettivo per i comici
(67-72); sbaglia chi crede superflua la riflessione critica alla recitazione (73-113), giacché non basta imitare la Natura
per riuscire un buon comico (114-132), e i critici agguerriti sono pronti a sottolineare le cadute e le incoerenze dell'in-
terpretazione (133-158); da qui la necessità di una trattazione teorica (159-175).

35. Cap. II. L'attore deve avere una bella figura (1-15), in caso contrario eviti i ruoli tragici e quelli galanti (16-
25), giacché ben più del costume contano nei primi un portamento maestoso (25-33), nei secondi grazia ed armonia
(34-39), semmai si dedichi a quelli comici o a quelli che presuppongono un'impostura (40-51); né l'attore ben formato
creda che basti muoversi ad arte (52-81), o studiare i propri gesti davanti allo specchio: bisogna ricorrere alla Ragione e
alla Natura (82-102); l'attore segua il 'naturale istinto' e si muova assecondando i moti dell'animo (103-163).

36. Cap. III. Solo di fronte a personaggi sovrumani sarà concesso all'attore di ricorrere all'artificio (1-27), fa-
cendo attenzione a non superare la soglia del verisimile (28-39) e mantenendosi nel giusto mezzo (40-69), o tutt'al più
correggendo la natura verso l'alto, mai verso il basso (70-78); l'allievo non segue l'esempio di quell'attore che interpre-
tando un personaggio regale assume una posa vile (79-99), o di quell'altro che morde un guanto (100-120); solo nel
genere comico l'attore potrà essere assumere maniere più familiari (121-141). L'attore moduli la voce in maniera che
tutto il pubblico possa sentirlo (142-160).

37. Cap. IV. Ben più che il corpo il pubblico guarda il viso dell'attore, strumento espressivo delle passioni (1-
33); né, lo insegna la tela raffigurante *Il sacrificio di Ifigenia*, una determinata passione si manifesta nello stesso modo
in tutti i personaggi (34-66); allo stesso modo del pittore, l'attore sappia graduare l'espressione del dolore (67-87), nel-
l'esprimere il dolore con lo strumento vocale, l'attore si accerti di accordarvi l'espressione del volto (88-96). In quest'ar-
te eccellevano gli antichi mimi (97-121), a questa ricorra il commediante che non riesce a sentire le emozioni che deve
comunicare (122-141), senza però esagerare, giacché alle volte nel mimar il pianto si rischia di far ridere (142-153); più
difficile ancora è rappresentare un personaggio che finge di piangere (154-192), poiché in questo caso è richiesta l'arte
della simulazione, per apprendere la quale l'attore studi il comportamento dei cortigiani (193-231); infine il comico
non esageri nel ricorso al riso (233-244).

38. Cap. V. Il comico impari anche ad intonare correttamente le battute (1-24), non segua gli attori d'accademia
italiani che nel tentativo di restaurare il teatro classico hanno adottato una cantilena snervante nella dizione dei versi
(28-72), né i Francesi che hanno inventato la declamazione; elogio di A. Lecouvreur (73-93), la verisimiglianza impone
che si bandisca la declamazione dalle scene (94-129) e che l'attore impari dalla propria sensibilità a recitare il verso in
modo naturale (130-153). L'intonazione sia per l'attore lo strumento per differenziare i caratteri greci dai latini, e ren-
dere i primi più feroci, i secondi più umani (154-204). Nella commedia poi l'attore non curi la prosodia (205-226).

39. Cap. VI. L'attore spesso mentre il compagno sta recitando la sua battuta si distrae (1-39): si concentri invece
solo sul compagno ignorando il pubblico (40-48), mostrando gli effetti che le parole di colui che sta recitando causano
in sé (49-63), senza tuttavia eccedere nella mimica (64-78); altrimenti rischia di distrarre il pubblico (79-123). L'attore
dovrà sfruttare le pause di colui che parla, celando al compagno l'effetto del suo discorso (124-132); dosi però le sue
manifestazioni affinché possa esprimere anche la gradualità della passione (133-162), anche uno sguardo può manife-
stare lo sdegno o la collera, così come tutte le altre passioni (163-196).

bella presenza ed aggraziato nei modi i ruoli maestosi e galanti, e a quello che non ha queste doti riserva i personaggi che presuppongono un'impostura⁴⁰: «Un re supposto fraudolosamente | o per inganno un cavalier Narciso» (II, 46-47). L'inedita tassonomia riccoboniana è articolata dunque in tre figure tipiche: il *maestoso* (II, 21), il *galante* (*ibid.*) e l'impostore, cui corrispondono rispettivamente i personaggi di Alessandro, Medoro-Zerbino, un re impostore-cavalier Narciso⁴¹. A questi tre 'proto-ruoli' individuati in relazione ai diversi registri del tragico e del tragicomico-pastorale, Riccoboni prescrive minute specificità motorie-posturali: all'interprete del maestoso Alessandro, Riccoboni chiede: «Sguardo irritato che minacci morte, | portamento cortese in uno e altero, | voce che ti spaventi e ti conforti! | Queste son l'arti che il sovrano impero | dimostrano in colui che un re figura» (II, 28-32); a quello del galante: «Un sospiro, uno sguardo ed un inchino» (II, 37); all'attore chiamato a dare corpo al tipo dell'impostore si limita a rammentare la regola che «sempre diletta e muove a riso | in un difforme l'immitare il bello | qualora il finga: non sprezzar l'avisò» (II, 49-51). Attento alla necessità di una immediata decifrazione da parte dello spettatore del 'ruolo' del personaggio, Riccoboni esplicita la naturale deduzione di un rapporto di dipendenza tra l'esteticamente brutto e il moralmente ripugnante: al pubblico settecentesco la riconoscibilità categoriale delle figure sul palco doveva apparire palese tanto quanto a uno spettatore del western novecentesco.

Scomposte asimmetrie

Il problema posto da Riccoboni non è tuttavia semplicisticamente quello di una bella figura umana, ma riguarda anche quella che si potrebbe definire grazia, armonia dei movimenti, o anche controllo fisico, capacità di mettere in-forma il proprio corpo, di renderlo espressivo in una direzione che, almeno sul piano teorico, esclude la gestualità scomposta, disarmonica. A conferma di quanto detto basterà riportare alla mente la serie di dichiarazioni intorno alla mimesi attoriale (*natura, sì ma bella*) o spingersi più oltre verso i terreni infidi in cui si definiscono i rapporti di Riccoboni con le maschere dell'Improvvisa:

Per lo sdegno il diresti un saracino,
la doglia uscir lo fa di simetria
e per la gioia parti un Arlichino.
La pazza riscaldata fantasia
fremer lo fa, lo fa languire o fallo
per allegrezza entrare in frenesia. (IV, 73-78)

Il passo è uno di quelli chiamati a condannare l'eccessiva gestualità dell'attore coinvolto in una controcena: il commediante deve sì manifestare al pubblico l'effetto che le parole del compagno hanno suscitato in lui, ma nei limiti della composizione armoniosa del corpo, evitando di

40. Vale la pena, per rendere conto del tempo trascorso, ma anche per far risaltare la complessità concettuale riccoboniana rispetto alla tradizione emersa, riportare l'equivalente precetto espresso, nella prima metà del XVI secolo, da Leone DE SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968, pp. 39: «et poi cerco che siano di aspetto rappresentante quello stato che hanno da imitare più perfettamente che sia possibile: come sarebbe che uno innamorato sia bello, un soldato membruto, un parassito grasso, un servo svelto, et così tutti».

41. Mi sembra plausibile decriptare le allusioni riccoboniane al repertorio individuando in Alessandro, il protagonista dell'omonima tragedia raciniana; in Narciso l'infido traditore di Britannico nel *Britannicus* di Racine; nell'ariostesco Zerbino il protagonista di alcune tragedie 'moderne' come ad esempio, per restare in terra di Francia, la *Tragédie des Amours de Zerbino et d'Isabelle* (1621); in Medoro l'altro personaggio che nel Seicento era transitato dal *Furioso* alle scene tragicomiche o di tragedie a lieto fine italiane e francesi (*Il Medoro* di Prospero Bonarelli; *Les amours d'Angélique et de Médor* di Charles Bouter o di Gabriel Gilbert).

dimenarsi come un *saracino* sdegnato e soprattutto scartando la gestualità asimmetrica (sincopata e slegata) dell'*Arlichino*.

Simmetriche geometrie

L'estetica del giusto mezzo impone a Riccoboni di condannare tanto la gestualità esagerata e scomposta dell'*Arlichino*, quanto quella regolata e geometrica: si direbbe che Lelio intenda allontanare i due fantasmi che minacciano l'attore settecentesco, la maschera e l'automa, la corporeità ir-razionale e la macchina senz'anima, l'attore-saltimbanco e quello accademico:

Non stupir se ti esamino e ti squadro;
 quel moverti per arte e col compasso
 ti rendon, se nol sai, scipito e ladro.
 Per numero tu calcoli ogni passo
 e per linea le braccia stendi in giro
 con molta attenzion per l'alto e il basso.
 Talor bilanci un guardo ed un sospiro,
 volgi il capo, e la mano movi, o piede,
 a battuta qual canta un semi viro.
 A tempo quegli disserrar si vede
 la voce: in te ogni membro si contiene,
 così ché un parte, un resta e un altro riede.
 Parmi veder, come sovente avviene,
 quei fanciulletti che un pedante in scuola
 ammaestra per porli in su le scene:
 imparata che s'han la cantafola
 che devon recitar quegli innocenti,
 ti fan cinque o sei moti ogni parola.
 Non crederassi, e pur non altrimenti
 far ti vedo talor comico sciocco,
 tanto prodigo sei di movimenti.

(II, 61-81)

Il passo, apparentemente piano nel suo valore semantico, è di quelli che andrebbero chiosati parola per parola; non è certo questa la sede, mi limiterò dunque ad evidenziare alcuni lemmi che disegnano una precisa isometria semantica. Nella gestualità dell'attore descritta nei versi citati Riccoboni vede la manifestazione di un *esprit géométrique* che si affida a criteri puramente quantitativi: l'attore si muove come un *compasso*, *per linea*, *in alto*, *in basso*, *in giro*; misurando (*calcoli*, *bilanci*) aritmeticamente (*per numero*, *cinque o sei*) i propri movimenti o scandendoli al ritmo del metro-nomo (*a battuta*, *a tempo*). E se dietro il *semi viro* agisce un *topos* satirico settecentesco (l'opera in musica, altrove ricordata in termini inequivocabili⁴²), le altre scelte semantiche riccoboniane mi sembrano nella loro coerenza superare l'obiettivo puramente ironico, e rispondere invece a esigenze di precisione e di evidenza: quello che si muove tra le righe del passo citato più che un attore, sembrerebbe un manichino, una marionetta, o meglio ancora, per restare in territori settecenteschi un automa, di quelli che forse non sarebbe dispiaciuto a Fellini-Casanova, ma che a Riccoboni non può che evocare l'idea della disumanizzazione, dell'artificio, della macchina⁴³. La gestualità arte-

42. Cfr. per esempio V, 120, dove l'opera è definita il «mostro che ne incanta e ne innamora».

43. Da Riccoboni data la metafora della marionetta nella teatrologia settecentesca: se ne può seguire la fortuna con P. TORT, *La partition intérieure*, in «Revue d'histoire du théâtre», XXVIII, 1976, pp. 59-67. Sugli automi e la loro diffusione tra Sei e Settecento cfr. A. ZANON, *Il mondo degli automi tra manierismo e secolo dei lumi*, in *Il mito dell'au-*

fatta dell'attore ridicolizzato nel secondo capitolo di *Dell'arte rappresentativa* è infatti bollata come *scipita* (insensata, scialba, inefficace) e *ladra* (sconnessa e sciatta): la troppo precisa corrispondenza tra 'parola-sguardo-rotazione della testa-gesto della mano-movimento del piede' non è soltanto la negazione di qualsivoglia naturalezza motoria (II, 71: «in te ogni membro *si contiene*», è trattenuto, dunque è costretto da una norma che interdice la spontaneità), ma è l'antitesi del concetto estetico base dell'arte classicistica: la sprezzatura, ovvero la grazia e naturalezza del comportamento, la non immediata corrispondenza della distribuzione dei membri nel linguaggio poetico (Tasso), l'asimmetria armoniosa della composizione pittorica. L'attore che contravviene a questa sintesi estetica rischia di scivolare verso figure grottesche o puerili: (l'automa), il cantante d'opera, il bambino *ammaestrato* dal *pedante* che recita a memoria la *cantafola* cui è mnemonicamente legata la partitura gestuale; a colui che attraverso l'arte ha raffinato le naturali doti di grazia, armonia ed espressività, si contrappone dunque tanto il castrato - il goffo cantante lirico -, quanto il fanciullo che si esibisce sul palcoscenico non per vocazione, ma per ottemperare a un *cursus studiorum* che fa del teatro uno dei luoghi istituzionali per la formazione dell'oratore⁴⁴. A contraddistinguere la *performance* collegiale è appunto una recitazione meccanica, basata sull'uniformità ritmica del testo: è la *cantafola* (o cantafavola), la filastrocca, la cantilena. Sul piano mimico alla recita verbale corrisponde una gestualità non spontanea, memorizzata al pari del testo.

Dall'immagine al sentimento

Già so che per calzar coturno o socco
 hai per lung'uso ricorso a lo specchio,
 per dare al gesto l'ultimo ritocco.
 Sia giovine che immiti o siasi vecchio,
 guerrier feroce o timido poltrone,
 lui sol consulti e altrui non porgi orecchio. (II, 82-87)

Automa-macchina o modello disegnato sulla superficie lucida dello specchio (secondo una pratica attoriale del tutto consueta, dobbiamo ritenere)⁴⁵, l'attore che crede di doversi limitare a comporre il proprio corpo secondo dei principi quantitativi o figurativi non potrà che mancare la realizzazione del proprio obiettivo, dare umanità psico-fisica ai personaggi drammatici. A costui Riccoboni raccomanda al contrario lo studio *en plein air*:

toma. *Teatro e macchine animate dall'antichità al Novecento*, a cura di U. Artioli e F. Bartoli, Firenze, Artificio, 1991, pp. 31-39.

44. Se il rimando al teatro di collegio non è certo un *hapax* in *Dell'arte rappresentativa* («Se ciò sia vero dimandalo a que' frati | che al novizio nel suo primo sermone | dissero ch'erano zucche gli appostati», IV, 13-15), è con la pratica oratoria che Riccoboni teatralogo dialoga più di frequente. A proposito dell'*actio* ad esempio, e recuperando un *topos* pedagogico già vagliato in *Dell'arte rappresentativa*, scriverà nelle più tarde *Pensées*: «S'il arrivoit qu'un Orateur n'eût pas de la Nature le don de bien porter ses bras, il lui manqueroit une chose très essentielle. Toute la peine qu'il pourroit se donner avec le secours d'un miroir, & toute son étude, ne lui feroient acquérir que de l'affectation dans les bras, & non pas de la vérité; & quoique l'on dise que Démosthène consultoit un miroir pour composer ses mouvemens, j'en juge moi tout différemment» (*Pensées*, pp. 259-260). A venir meno, nel tempo e nella diversa prospettiva teorica (dal teatro all'oratoria), è la fiducia nella pedagogia corporea, nella possibilità di trasmettere un sapere fisico espressivo.

45. Più oltre (IV, 136) Riccoboni cederà sull'uso dello specchio nella preparazione dell'attore, giacché, come avremo modo di vedere, in quel contesto esso assume una diversa valenza, presupponendo un discorso sull'arte mimica assente in questi versi.

Consulta un poco ancora la ragione:
 chi ti consiglia quando in casa o in strada
 parli con varie sorti di persone?
 Un ti affretta e ti tiene un altro a bada;
 or, come fai con questi? Mi rispondi:
 “Non guardo ove la mano o il piè si vada”. (II, 88-93)

Dove se il ricorso alla *ratio* è ampiamente comprensibile di fronte a una scuola motoria che guarda solo al risultato plastico (mentre per Riccoboni sembra importante recuperare la norma razionale, l'intima ragione, che guida la gestualità umana); meno scontato è il rimando a una dimensione temporale della gestualità, al suo ritmo: le scenette tratteggiate dal teorico teatrale sembrano infatti descrivere la gestualità di chi resiste alle sollecitazioni dell'interlocutore, o cerca di liberarsi da un seccatore che gli fa perdere tempo. Confesso che la scelta esemplificativa di Riccoboni mi risulta spiazzante: avanzo solo un'ipotesi e che cioè l'autore alluda a due situazioni concrete, o desunte dal repertorio drammaturgico, o più semplicemente canonizzate dalla pratica attoriale.

Nel prosieguo del testo la *Ragione* evocata a scongiurare una gestualità vuota viene a chiarirsi come equivalente di Natura: è razionale tutto ciò che è naturale. L'oracolo (Natura) si pronuncia in modo inequivocabile: l'attore si convinca «che di braccia e di gambe affatto è privo» (II, 114). Alle fittizie proteste pronunciate dai riottosi neofiti, che credono venga loro sottratta la forza espressiva del gesto⁴⁶ al punto da non poter esprimere la passione *più crudele* se non attraverso le *querele* (II, 125 e 127), Riccoboni risponde nei toni pacati di una lunga spiegazione che, prendendo le mosse dalla necessità dell'attore di nascondere l'arte e seguire la *verità* se vuole persuadere il suo pubblico, evoca la ben nota ricetta di una recitazione di sentimento:

Per seguitare il naturale istinto
 e muoversi senz'arte, or che s'ha a fare?
 scordare i quatro membri e forse il quinto
 che è la testa, ma sì ben cercare
 di sentire la cosa che ci esponi
 che si creda esser tuo l'altrui affare.
 D'amor, di sdegno o gelosia li sproni,
 se al cor tu provi, o s'anco pur sarai
 qual Orreste invasato da' demoni,
 e l'amore e lo sdegno sentirai,
 e gelosia e Belzebù germani,
 senz'arte braccia e gambe moverai.
 Ed io scommetterei e piedi e mani
 che un sol non troverai che ti censuri
 fra tutti quanti li fidei cristiani
 se con il cuore i tuoi moti misuri. (II, 148-63).

Sono versi celeberrimi, complice l'opportunismo diderotiano, capace di dicotomizzare due processi creativi che nel pensiero riccoboniano, come vedremo, non sono necessariamente antitetici

46. È nota la predilezione riccoboniana per l'espressività del volto, rispetto a quella del corpo, ciò tuttavia non vuol dire che egli non sia consapevole del ruolo che gli arti rivestono al fine di comunicare le emozioni: lo afferma già qui (II, 121-29), lo ribadisce poi nelle successive *Pensées*, pp. 259: «Si le mouvemens du corps & des bras ne tiennent pas une place aussi honorable que celle des yeux & du visage dans l'Art de la Déclamation, ils ne sont pas pour cela inutiles ni méprisables».

o escludentisi l'un l'altro⁴⁷. Ma la letteratura che si è depositata su questo passo è tale da rendere davvero difficile recuperare quel candore di lettore che ci siamo prefissi; proviamo allora a disinnescare gli automatismi con una mossa del cavallo: chiudiamo *Dell'arte rappresentativa* e apriamo le *Pensées*:

Sentir ce que l'on dit, voilà les tons de l'ame. On ne sent pas ce que l'on dit pour déclamer avec bon sens, & pour entendre ce que l'on prononce. Sentir est une autre chose. [...]

Si l'Acteur de Théâtre en représentant sur la Scène, s'y prend de façon à nous persuader que ce sont les Personnages mêmes que nous entendons, & non pas le Comédien qui les représente: si l'Avocat en parlant en la personne de celui qu'il défend, parvient aussi à faire croire que c'est l'Innocent lui-même qui demande justice, ou que c'est le Coupable lui-même qui demande miséricorde: je le répète encore, alors l'illusion sera parfaite, alors *on sentira ce que l'on dit, & c'est alors qu'on déclamera avec les tons de l'ame.*⁴⁸

L'anziano commediante, nello sforzo estremo di rifunzionalizzare il proprio sapere in un contesto civile (la declamazione qui non è più la forma degradata della recitazione ma è unicamente l'arte della parola cui fa ricorso l'oratore), chiarisce, nel suo francese elementare, la formula espressa nel poemetto giovanile, «sentire la cosa che ci esponi» (II, 152): non si tratta di comprendere razionalmente (*entendre*), o di esprimere secondo giudizio (*bon sens*), ma di *sentir*, cioè di lasciare che le parole (le battute del personaggio) guidino la sensibilità individuale, e che dunque risvegliano l'anima e conducano l'interprete a esprimere il *ton de l'ame*. È dunque un processo doppio: individuale e privato quello che dall'esterno (testo) porta all'interno (anima) alla ricerca del *ton* (della verità emozionale), pubblico e comunicativo quello che dall'interno (l'anima), una volta trovato l'accordo tra il testo e la propria sfera passionale, conduce all'espressione vocale e gestuale. Il problema resta quello di ancorare tutto ciò a una prospettiva storica (dimenticare Stanislavskij!). E allora sarà meglio recuperare la riflessione cartesiana sulle passioni, che disegna il processo in base al quale dalla percezione, si giunge, mediante la fantasia, alla formazione delle immagini degli oggetti sulla ghiandola pineale, le quali immagini attraverso gli spiriti animali stimolano gli atti motori e al contempo suscitano le passioni. Processo che a Riccoboni poteva essere noto anche indirettamente, attraverso la corposa e agguerrita riflessione che aveva suscitato in Gravina e Muratori. Nel primo soprattutto questa dinamica era stata illimpidita alla luce dei processi poetici e ricettivi; nel secondo invece quel sistema percezione-fantasia-(immaginazione)-passione-movimenti corporei si era coraggiosamente confrontato con le categorie della retorica classica, a cominciare dall'entusiasmo, e dal suo più noto alfiere, lo pseudo Longino del *Sublime*⁴⁹. Con questo orizzonte teorico-critico davanti agli occhi, possiamo leggere l'ultimo passo delle *Pensées* prima di riaprire *Dell'arte rappresentativa*: «S'il [l'Orateur] parvient à déclamer dans l'enthousiasme des tons de l'ame, alors il remuera les bras sans

47. Da ultimo è tornato riassumendo i termini della questione C. VICENTINI, *Teorie della recitazione. Diderot e la questione del paradosso*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, II, *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 5-47, in part. pp. 11-16.

48. *Pensées*, pp. 263-264.

49. Secondo CALZOLARI, *L'attore tra natura e artificio*, cit., pp. 15, la ricezione del concetto di sublime in Riccoboni si legherebbe strettamente al suo presunto platonismo: «Questo platonismo è l'aspetto più moderno della teoria dell'attore di Riccoboni ed è un aspetto che può essere messo in relazione con le dottrine estetiche che cominciano a diffondersi in Europa a partire dalla traduzione del *Sublime*, pubblicata da Boileau nel 1674 e che, nella prima metà del secolo XVIII, soprattutto in area inglese (da certe pagine di Addison fino a Burke), danno origine a una rifioritura di temi longiniani, quali la fusione della grandezza e della semplicità, la forza della passione e la potenza del genio, che crea al di fuori delle regole», dove se mi sento di sottoscrivere in pieno il panorama culturale nel quale lo studioso inserisce l'opera riccoboniana, non posso però convenire con la lettura platonica della riflessione di Lelio.

s'en apercevoir; parce que ce sera l'ame qui les y forcera, & ses gestes ne porteront jamais à faux»⁵⁰. È lecito trasferire il passo in questione all'allievo cui si rivolge il Riccoboni del '28? Francamente penso di sì; credo che l'*enthousiasme* di cui parla nell'opera della maturità serpeggi e sia la chiave per comprendere quanto di retorico (nel senso di pertinente a un'enciclopedia della comunicazione interpersonale) ci sia nella precettistica di *Dell'arte rappresentativa*⁵¹. Ritengo che la lezione appresa da Orsi, da Muratori, con il quale Lelio intrattiene un fitto carteggio, gli echi delle *querelles* tra antichi e moderni, le discussioni in fatto di estetica teatrale e della ricezione abbiano rappresentato per Riccoboni uno stimolo sufficiente per appropriarsi di concetti retorici e poetici. Il lavoro che affronta in *Dell'arte rappresentativa* è quello di tradurre tutto ciò in un tono ironico e in un linguaggio accessibile anche ad un pubblico teoricamente sguarnito. Ecco, credo, uno di quei casi magistrali in cui Riccoboni trasferisce il sapere ereditato dalla tradizione attoriale in un contesto culturale alto, lo arricchisce e sistematizza in base al codice estetico e lo porge poi a un pubblico non specialistico.

Il pragmatismo e la leggerezza espositiva riccoboniana non credo debbano infatti trarre in inganno: il discorso svolto da Lelio presuppone il problema teorico della trasmissibilità di una verità interiore, emotiva, passionale, *in absentia* dell'oggetto reale, cioè nella finzione drammatica. Il capocomico degli *Italiens* maneggia con disinvoltura l'interruttore che attiva il processo passionale, l'immaginazione. Si prendano in considerazione, ad esempio, i versi II, 154-163, laddove Riccoboni evoca il personaggio sovraumano di Oreste: l'Atride non è infatti il «furibondo | Achille» (III, 13-14), il folle, ma l'indemoniato, colui che è animato da spiriti infernali; evocarlo a questo punto è un voluto passo falso per poter puntualizzare subito dopo i meccanismi del processo creativo. Sdoppiatosi nel *comico sensato* (III, 1), l'autore dà voce alla ragionevole obiezione del contraddittore di non essere in grado di *sentire* il furore diabolico che anima Oreste (III, 8-9) solo per poter recuperare *in extremis* le risorse dell'«artificio esterno» (II, 20): «Né ti sgomenti Orreste: il portamento | straordinario ruminando un poco, | imprimerai l'orrore e lo spavento» (III, 18-27). Se il personaggio presenta caratteri divini o infernali, se esso supera i limiti dell'umano, l'attore dovrà ricorrere alla riflessione (*ruminando*) per disegnare con il proprio corpo la straordinaria condizione del personaggio.

L'arte dell'espressione facciale

Dei tre strumenti espressivi a disposizione dell'attore, corpo, volto, voce, non c'è dubbio che Riccoboni prediliga il secondo: lo dice il poemetto del '28, lo dicono le fonti sulla sua recitazione, lo dice infine il repertorio e in particolare il sodalizio con Marivaux, in un genere drammaturgico in cui le sfumature sentimentali esigono un gioco attoriale sorvegliatissimo e minimalista. La predilezione per il volto in *Dell'arte rappresentativa* assume implicitamente il valore di una scelta individualizzante rispetto alle antagoniste scuole attoriali, quella dell'Arte e quella dell'attore della Comédie-Française. Ciò che tuttavia la critica non ha fin ora accuratamente valutato, complice la prospettiva 'italianista', è che anche in questo discorso sulla recitazione facciale Lelio, più che polemizzare con le maschere dell'Improvisa, ha presente la composizione corporea dell'attore tragico, cioè dell'attore della Comédie-Française; a lui sembra rivolgersi all'inizio del quarto capitolo, quando lo sorprende a studiare di fronte allo specchio l'armonioso movimento degli arti:

Tu che allo specchio hai ben studiato
di comporti le braccia, il fianco, il petto,
giurerei che il miglior ti sei scordato.

50. *Pensées*, pp. 260.

51. Sui debiti di Riccoboni verso la retorica classica cfr. CALZOLARI, *L'attore tra natura e artificio*, cit.

Vedesti mai di profilo o in prospetto
tutti quei moti che dée fare il volto
di varia passion, nel vario effetto?
“No”, mi rispondi, “lo sguardo è rivolto
de’ spettatori miei al portamento
di tutto il corpo ben ornato e colto.
Sì poco spazio è da la fronte al mento
che non lo vedon gli occhi, traviati
dalla voce e de’ membri al movimento”. (IV, 1-12)

Il volto, inteso nella sua potenzialità dinamica (*i moti* del v. 4)⁵² e nella sua duplice prospettiva (di profilo o frontale) è chiamato a veicolare, ben più del corpo, l’elemento passionale, emotivo; la sua alterità rispetto alla gestualità fisica è rimarcata attraverso le pretestuose dichiarazioni del comodo contraddittore di turno, al quale il maestro-Riccoboni può facilmente ribattere immaginando una proiezione degli sguardi del pubblico che andrebbero a convergere tutti nel viso dell’attore:

A tutti quanti gli uditori fiso
guarda negli occhi e ogn’un di lor vedrai
pender da’ tuoi, quasi d’amor conquiso.
Trema di quegli sguardi: se nol sai,
aspetta ogn’un di piangere al tuo pianto,
come i tuoi farli sereni e gai. (IV, 22-27).

E si osservi come del volto Riccoboni sottolinei l’espressività emotiva (dolore e gioia), giacché il resto della gamma passionale esula dalle competenze che deve possedere l’attore cui si sta idealmente rivolgendo. L’attore ‘sentimentale’ deve riuscire a stabilire con il suo pubblico un legame empatico, sufficientemente robusto da consentirgli di trascinare gli spettatori in una sinusoide passionale. La relazione sentimentale cui rimanda Riccoboni presuppone anche in questo caso la riflessione ‘stilistico-passionale’ sull’entusiasmo, sulla sua trasmissione per contagio, sulla stretta relazione che la psicologia sei-settecentesca aveva ipotizzato tra anima-passioni-occhi|volto; si confronti il passo del poemetto del ‘28 con una delle *Pensées*:

(Il est donc indispensable de joindre les yeux à l’enthousiasme de la Déclamation; parce qu’il est certain que les yeux expriment le moindre des sentimens de notre ame: on peut dire même que sans l’expression muette des yeux, la parole ne pourra jamais suffire à l’expression, presque Divine, que l’ame exige de nous; & nous ne devons pas douter un instant, que nos yeux n’y contribuent, depuis la plus grande jusqu’à la plus petite des parties, à l’infini de cette même expression⁵³)

e si comprenderà come il discorso sulla recitazione in Riccoboni sia consapevolmente poggiato sui processi psichici-espressivi, su come i versi riccoboniani presuppongano le grandi scoperte cartesiane sull’uomo.

52. Estraneamente interessante a questo proposito la più tarda nota sul volto e sui meccanismi fisiologici che presiedono alla sua espressività: «La parole du visage consiste dans les muscles dont il est fourni, & dans le sang qui l’anime: les muscles & le sang, lorsqu’ils sont mis en action, expriment très sensiblement, par la couleur & par le mouvement, nos sentimens intérieurs; & non seulement le visage accompagne l’expression de la voix, mais il parle encore tout seul» (*Pensées*, pp. 257).

53. *Ivi*, pp. 255.

Anche a proposito del viso Riccoboni struttura il proprio discorso critico in due fasi: a quella preliminare che serve a presentare l'oggetto-strumento, segue quella che ne osserva il funzionamento inquadrandolo sull'asse temporale; alla morfologia segue la sintassi. Il discorso sul volto si articola dunque in due tempi, in cui il primo si avvale, lo si è già visto, della rappresentazione pittorica del 'sacrificio di Ifigenia' (IV, 34-66) per descrivere vari tipi di dolore che il volto può esprimere a seconda del genere, del grado, delle caratteristiche individuali del personaggio; è la tavolozza cromatica descritta nelle sue molteplici sfumature. A valle di questo percorso si inserisce invece l'esemplificazione tesa a denotare l'efficacia espressiva del singolo volto nel tempo: eccolo allora appoggiarsi alle situazioni offerte dalla drammaturgia (si rileggano i versi, citati più sopra, IV, 73-87) e comporre le tinte in un crescendo emotivo. Delle differenti caratteristiche dell'arte figurativa rispetto a quella rappresentativa, Riccoboni si serve proprio per sottolineare i vari aspetti del discorso che gli preme: dapprima le potenzialità in astratto del volto quale tramite del contenuto emotivo, poi la gradualità, la dinamicità dello stesso nel poter salire di intensità.

Né stupisce che a questo punto il discorso di Lelio, avendo preso le mosse dalle precipue doti mimetiche del volto rispetto alla gestualità corporea, tenga a sottolineare analogamente le differenze che marcano la distanza tra l'espressione facciale e la voce:

“Tiene”, mi dici, “il carico supremo
la voce nel dolor, se con suoi tuoni
può dinotarlo grande, tenue o scemo”.
È ver, ma, se alla voce non componi
ancor gli occhi e le guance, e il ciglio irsuto
non accordi di quella ai vari suoni,
non sarà mai pensato, né creduto,
che tu senta il dolor che non esprimi
e, se nol senti, addio! tutto è perduto. (IV, 88-96)

Riccoboni accetta di riconoscere alla voce una più immediata espressività doloristica, anche se è sempre all'espressione del volto che demanda l'autenticazione di quel dolore: la credibilità del sentimento non è 'dicibile', ma si può solo avvalorare attraverso una naturale espressione facciale⁵⁴. Il discorso di Lelio procede su questa strada: dimostrare l'accessorietà della parola rispetto a un sentire che si dipinge sul volto, che si esprime attraverso lo sguardo. Ed è a questo punto che gli torna utile chiamare in campo, in funzione anti-accademica, il *pantomimo*, l'arte degli antichi mimi romani (IV, 97-121). Il discorso riccoboniano è come sempre meno semplice di quanto non possa apparire a una lettura cursoria, giacché l'oggetto del discorso cambia di terzina in terzina:

Or per la gioia o pel dolor più atroce
è possibil ch'ancor senza parlare
sentisser ciò che piace, affligge o cuoce?
Io non lo credo: il cor solo aggravare
può di doglia l'intender la sentenza
con adeguato suono pronunziare.
Or come era in color tanta eccellenza
che per gli occhi facessero sentire

54. *Ivi*, pp. 258-259: «Cet accompagnement des yeux & du reste du visage est indispensable à l'expression, autant que l'accompagnement des instrumens peut l'être à une belle voix qui chante: si les yeux & le visage n'accompagnent pas la Déclamation, c'est comme si le Violon & la Basse qui devoient accompagner la voix s'arrétoient: le plaisir de la Musique diminue, & l'effet de l'expression s'affoiblit».

pena e diletto a tutta l'udienza;
 o se sentivan senza proferire,
 per trasformarsi qual arte maggiore
 doveasi in loro nol saprei ridire.

(IV, 109-120)

Dapprima infatti Riccoboni allude alla capacità dell'attore di provare le emozioni senza che queste vengano sollecitate dalla parola, riferendosi ad un attore privo di una partitura emozionale scritta: è il primo segmento di quel processo creativo che abbiamo isolato più sopra, dall'esterno all'interno. Riccoboni si mostra incredulo: che il mimo provasse un'emozione senza che questa fosse sollecitata dalla parola, già gli sembra arduo da credere; immaginare poi, e siamo nella seconda parte del processo creativo, che riuscisse a suscitare quelle emozioni che non provava, o a sentire quelle che esprimeva solo con gli occhi, gli appare impossibile.

Come spesso accade, i nessi logici riccoboniani sono aboliti, e spezzoni di discorsi apparentemente in sé conclusi e indipendenti, giacciono senza alcuna evidente ragione a contatto. Per comprendere l'argomentare di Lelio bisogna ricostruire quei nessi logici, che non è semplicemente recuperare il contesto, ma ricostruire l'insieme affinché alla parte ne derivi nuova luce, affinché quella particolare tessera della *performance* attoriale trovi il suo posto nell'architettura riccoboniana. Nel caso del IV capitolo, l'*excursus* sul mimo sembra (come più avanti quello sulla dizione attoriale) un carotaggio storico-erudito per esibire una cultura antiquaria. In realtà, se si riconosce un credito di principio alla tenuta testuale di *Dell'arte rappresentativa*, la sequenza 'mimi romani-processo creativo dell'attore' acquista una valenza ermeneutica: Riccoboni, con l'esempio del *mimus* (e si rammenti come il pantomimo fosse un genere teatrale utilizzato con grande abilità dagli attori *forains* a cui era vietato frequentemente l'uso della parola a causa del privilegio della Comédie-Française ed un genere di recente riscoperto nei teatri inglesi)⁵⁵ offre al commediante un'alternativa: se il guardaroba emozionale-sentimentale dell'attore è sguarnito, egli è autorizzato a muoversi 'come se' sentisse, fidandosi sulla proprie risorse analitico-razionali e mnemoniche:

Parmi sentir chi dica: "Giura, impazza,
 non sento sul teatro, ma assai bene
 e più d'ogn'altro sento in casa o in piazza".
 Poiché stupido il senso hai su le scene
 e dorme in te Natura in quell'istante,
 per risvegliarla ceder mi conviene.
 Abbi dunque uno specchio a te davante
 e, per arte forzando i sensi tuoi,
 o senti o fallo credere all'astante;
 e la tanto vantata ignota a noi
 arte mimica cerca, pensa, inventa
 e sia fittizio il ver, s'altro non puoi.

(IV, 130-141)

55. Sull'effettiva ammirazione di Riccoboni per gli attori inglesi cfr. *Réflexions*, pp. 134-138, in cui Lelio racconta di essere stato colpito sorpreso dall'interpretazione illusionistica di un giovane attore nella parte di un vecchio. TESSARI, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, cit., pp. 58, ipotizza che Lelio abbia assistito alle *performances* di uno dei più noti pantomimi inglesi del periodo, John Rich, l'Harlequin inglese. Per quanto riguarda la pratica francese, ricordo che all'arrivo di Riccoboni a Parigi, i due più attivi e prolifici attori e autori della *troupe* della *Foire*, Jean-Antoine Romagnesi e Pierre-François Biancolelli, passano immediatamente alla Comédie-Italienne, introducendovi la loro esperienza drammaturgica e recitativa fondata sulla parodia e la pantomima.

I versi appena citati, che fungono da raccordo con il discorso svolto immediatamente a ridosso sul pianto e sul riso, possono forse essere la traccia per ricostruire il valore del *mimo* nel sistema riccoboniano. È evidente infatti come Riccoboni consideri quella mimica un'arte basata esclusivamente sulle doti fisico-espressive, e che dunque possa venire in soccorso dell'attore *stupido* (IV, 133); la verità del mimo è fittizia in quanto non autenticata dalla realtà interiore dell'attore. Il pantomimo è davvero proteiforme camaleonte che batte territori ricavati tra il piano della realtà e quello della menzogna.

Lacrime

In questo discorso sull'espressività facciale e sulla sua subordinazione ora ai dettami del sentimento, ora della volontà, si inseriscono tre circoscritti cammei: il pianto, il finto pianto, il riso. Ed è ancora una volta l'accostamento apparentemente gratuito tra l'*arte mimica* e l'alterazione del volto a lasciare perplessi, quasi che Riccoboni fosse consapevole che il pianto, come il riso, sono strumenti che nelle mani dell'attore possono essere spontanei o volontaristici, naturale *pendant* all'emozione o smorfia fatta ad arte. Questa ambivalenze emerge dalle due fonti congiunte di *Dell'arte rappresentativa* e delle più tarde *Pensées*. Nel poemetto del 1728 il pianto sembra essere preso in considerazione in quanto prodotto volontario, in cui all'arte spetta il compito di sorvegliare la resa estetica affinché, varcando i limiti del patetico, non vada incontro al ridicolo che attende sull'opposto versante:

Nel pianto sia però cauta ed intenta
l'arte a non sfigurar la faccia in guisa
che produca l'opposto che appresenta.
Donna la cui beltade imparadisa
ho veduta in teatro diformarsi
così piangendo che traeva le risa.
Se conosci però che digrignarsi
tanto possa il tuo volto, lo raffrena;
del poco è meglio all'ora contentarsi.
Non con gli stridi, ma con voce amena,
languido sguardo ed un viso dimesso
esprimerai ancora e pianto e pena.

(IV, 142-53).

Nelle *Pensées* la possibilità che le lacrime siano spontanee è invece non solo contemplata, ma rivalutata in quanto il pianto involontario è strumento di coinvolgimento del pubblico (le lacrime *touchent*, ed è parola chiave del Boileau traduttore dello pseudo Longino):

Parmi les opérations expressives des yeux, il y en a une de très grande conséquence. L'Orateur doit bien se garder de s'exciter aux larmes, mais aussi il ne doit pas faire le moindre effort pour les arrêter, si elles viennent naturellement. Lorsqu'on veut pleurer par force, on fait des grimaces qui choquent, ou qui font rire; mais lorsqu'on pleure sans le vouloir, il arrive rarement que les grimaces que l'on peut faire soient désagréables. Les Orateurs qui s'étudient à pleurer, ne son pas pénétrés de ce qu'ils disent; car lorsque c'est l'ame qui parle, les larmes n'ont pas besoin des opérations de la machine pour couler. Dans le premier cas on connoit l'artifice, & les larmes ne font point d'effet: dans le second, elles touchent, & emportent les suffrages des Spectateurs⁵⁶.

56. *Pensées*, pp. 256.

L'apparente slittamento del discorso può essere motivato tenendo conto del diverso interlocutore cui si rivolge Riccoboni: nelle *Pensées* Lelio ha idealmente di fronte l'oratore, rispetto al quale sente doveroso sottolineare le potenzialità dell'*actio*, la forza trascinante delle lacrime; in *Dell'arte rappresentativa* viceversa, rivolgendosi all'attore, crede più utile imbrigliare il 'mestiere', avvertire il comico dei rischi che si annidano in un uso artificioso del *pianto*. Equidistante dal mimo e dal declamatore, l'attore riccoboniano comprime, raffina, decanta il dolore stridente: *voce amena, languido sguardo, viso dimesso*: le passioni sono colori pastello alla Watteau, tinte sfumate che non si rivelano nei contrasti violenti del chiaroscuro caravaggesco, ma nella luce soffusa di un *tableau* pastorale.

(... *di coccodrillo*)

Dal tragico al comico, dalle lacrime al finto pianto: come già si è visto la teoresi riccoboniana non dimentica le differenze, le specificità dei diversi generi, e allora dal pianto-tragico eccolo saltare bruscamente alle lacrime-artificiali della Silvia di turno. La situazione del 'finto pianto', come in genere quelle metateatrali in cui una parte degli attori simula o dissimula rispetto a un secondo gruppo, è non solo assolutamente topica, tanto a livello drammaturgico quanto attoriale, ma è soprattutto, dal punto di vista dell'interprete, un'aria di testa, un pezzo di bravura in cui eccellere o miseramente cadere. La delicatezza del momento è opportunamente sottolineata da Riccoboni («Sono queste le reti e son gli aguati | ove il comico attende i spettatori | per renderli confusi, edificati», IV, 184-186), soprattutto è uno di quei passi in cui sembra emergere con maggior chiarezza il sostrato del comico dell'Arte: Lelio descrive la situazione in cui una giovane innamorata, sul punto di essere abbandonata dall'amato, gioca la carta delle lacrime e scoppia in un pianto diretto: «Verace a lui, a' spettatori finto | deve apparir quel pianto e dée vedersi | l'inganno con il ver giunto e distinto» (IV, 169-171). *L'exemplum*, con ogni probabilità costruito a ridosso di una situazione offerta dal repertorio drammaturgico, è di quelli in cui l'estetica riccoboniana mostra il filo: l'attore naturale, di sentimento, sembra qui eclissarsi a favore di un'abile ed accorta mestierante che più che *sentire* la paura di essere abbandonata appare preoccupata dall'effetto della sua *performance* («Poiché, d'un doppio finto ammiratori, | veggon che senza ancora il sentimento | fingi il pianto e da vero t'addolori», IV, 187-189; « Di quest'arte però, rara e soprana, | presa che avrai un poco di lezione, | finger saprai la passion più strana», IV, 226-228). L'aspetto che ora preme a Riccoboni non è di ordine emotivo, ma unicamente estetico, il che vuol dire, per Lelio, evitare gli scogli dell'affettazione. L'invocazione del *naturel* sembrerebbe dunque scontata, se non ché essa emerge in modo scomposto, non filtrata dall'attenta censura del *gran riformatore*, ma dalle labbra del comico di professione: «Un'occhiata, un sorriso a parte vale | per dimostrar che fingi all'uditorio, | ma in ver l'amante falla al naturale» (IV, 178-180): *falla al naturale*, sembra di sentire Arlecchino e Brighella, Pulcinella e Coviello che eseguono la beffa concertata; certo ingentilite, certo attente a non derivare verso esiti grotteschi e plateali (ecco l'immane *occhiata*, ecco il *sorriso* 'a parte'), ma pur sempre di maschere dell'Arte stiamo parlando.

Il rilievo conferito da Riccoboni a questo momento della rappresentazione attoriale, alla capacità simultanea di simulare e dissimulare è dunque un retaggio della tradizione seicentesca. Il passo successivo sembra confermarlo, al di là della venatura moralistica che l'autore introduce per distanziare un materiale francamente datato. Lelio-pedagogo apre al proprio allievo il laboratorio cortigiano e ne affresca un modello ironico e bifronte, mostrando alternativamente il *recto* e il *verso* della tela per 'smascherare' la simulazione cortigiana. Davanti agli occhi del lettore sfilano in chiusura di capitolo gli antifrastici *perfetti amici* (IV, 199), Giuda Iscariota che bacia e tradisce (IV, 202-204), il *coccodrillo* che affetta la compassione per l'amico (IV, 206), il *tutore* che ingurgita il testamento a favore del pupillo per beneficiare dell'eredità (IV, 208-210), l'eroe fintamente magnanimo (IV, 211-213); sono figure grottesche e già pronte a montare sulle assi del palcoscenico: la corte, per

Riccoboni come per i suoi predecessori, è un *atelier*, è la galleria dei caratteri che si offre alla vista ammirata del comico e del commediografo.

e risa

Alla fine di questo lungo capitolo dedicato all'espressività del volto, in cui Riccoboni, non si dimentichi, ripone il *blasone* del proprio essere attore, si ha l'impressione che il teorico-sbandieratore sia involontariamente retrocesso di un passo e che abbiano fatto capolino Lelio e la sua *troupe*: sarà anche vero che l'attore deve sforzarsi di *sentire*, ma l'eccellenza di un comico è un'arte fatta di *finzione*, di finte *lacrime*, di finte passioni: sull'estetica del *naturel* alla penna di Riccoboni finisce per sfuggire un'epigrafe tombale: «Di quest'arte però, rara e soprana, | presa che avrai un poco di lezione, | finger saprai la passion più strana» (IV, 226-228). Al sentimento è subentrata la finzione, la (dis)simulazione teatrale. Anche sul risvolto comico l'orizzonte di riferimento non è quello della verità interiore, quanto dell'effetto che il riso sortisce sul pubblico. Riccoboni si muove in questa seconda parte di *Dell'arte rappresentativa* pressoché unicamente sul terreno della ricezione, sui meccanismi che si instaurano tra il palco e la platea e che si basano essenzialmente sul contagio:

Che ridan gli uditori è buono e bello,
e che rida l'attore ancor consento,
qualora a gli altri serva di zimbello;
ma che rida forzato e con istento
di cosa non risibile e allorquando
gli spettatori stan qual scoglio al vento
non si conviene, e ben ti raccomando
di non lo far, ché niente è più gelato
che il veder te giulivo ridachiando
e l'uditorio tristo ed annoiato.

(IV, 235-244)

Come per le lacrime, l'attore sappia dosare i momenti di ilarità: al di fuori dei casi esplicitamente prescritti dal testo-scenariò, la risata, in quanto passibile di essere liberamente interpolata dall'attore, è arma pericolosa, potendo o meno diffondersi nel pubblico.

L'arte della parola

Recuperiamo sbrigativamente due o tre tessere di un discorso che riguarda la voce e che Riccoboni ha sbriciolato qui e là; brachilogia e contrazione saranno utili per sgombrare il campo e poter poi liberamente trascorrere al fuoco del discorso: la voce è per l'attore il mezzo privilegiato per l'espressione del dolore, ad essa si deve *accordare* - come uno strumento musicale - l'espressione facciale (IV, 88-96 e 112-114); ed essa va regolata in termini di *decibel* tenendo conto delle relazioni spaziali palco|platea (III, 145-156). E questo sia tutto il dovuto al pragmatismo riccoboniano; troppo poco si dirà per giustificare il capitolo quinto (oltretutto il più lungo dei sei); senonché a ben vedere non è la voce al centro del segmento poetico, quanto più specificamente l'intonazione. Si rammentino le tipologie attoriali che abbiamo cavato a forza dal poemetto (l'attore-mimo, l'attore-facciale-sentimentale, l'attore vocale) e il significato del capitolo assumerà il valore di un affondo polemico nel campo pericoloso e agguerrito dei nemici: l'attore colto e dilettante, l'attore francese della Comédie-Française, l'attore-mimo-istrione.

Un pappagallo (sia detto per inciso - 'per inciso': giacché non è in ballo tanto la perizia poetica di Riccoboni, quanto la sua posizione nel panorama della teoresi, per di più in un'ottica tesa a valorizzare la sua funzione di cerniera; dunque sia detto per inciso: *Dell'arte rappresentativa* si serve

di un calcolato bestiario, cui la fantasia zoomorfa del modenese attinge per dare forma al proprio funzionalissimo espressionismo caricaturale: qui il *pappagallo*, più sopra il *cocodrillo*, la *scimmia*, ecc., e la scelta è sempre felice, davvero a questi animali riccoboniani non manca affatto la parola); un pappagallo, si diceva, sta lì all'inizio del quinto capitolo, controfigura comica dell'attore di bella presenza che ha appreso l'arte del moto, ma che non è ugualmente perito nella dizione, o per dirla con Riccoboni, nell'intonazione, nella corretta pronuncia della propria battuta in relazione alla propria parte (V, 19-21: «È necessario, adunque, che provvedi | a' suoni della voce nel parlare | secondo i gradi in cui sul palco siedì»).

Raffinata e agguerrita come non lo era ancora stata, la riflessione riccoboniana di fronte al compito e alla specificità dell'intonazione si fa comparatistica, perfettamente consapevole che la questione è legata a doppio filo da un lato alla lingua, dall'altra al verso e alla tradizione poetico-drammaturgica. Da qui l'adozione di uno schema storico-erudito che tracci la deriva dall'unità originaria (del latino) alla frammentazione e diversificazione 'post-babelica' (romanza), con la conseguente parcellizzazione del sapere e della tradizione greco-romana nelle varie scuole-lingue nazionali. Che poi, liquidati gli Inglesi, gli Spagnoli e i Tedeschi nel giro di una terzina, il discorso si sviluppi intorno a un confronto tra la tradizione francese e quella italiana non dovrebbe stupire, e non tanto perché ovviamente è in queste realtà che Riccoboni opera, quanto, e ne è il corollario, perché è in gioco la propria identità attoriale in un paese straniero che fatica ad accogliere l'arte dei comici italiani⁵⁷.

Le poison de la Nature

L'*excursus* storico che apre il quinto capitolo la prende da lontano, *ab ovo*: il teatro del suo tempo è il frutto, scrive Riccoboni, delle ricerche antiquarie dell'Umanesimo, quando si avviò il recupero dei frammenti e la ricostruzione a tavolino del teatro greco-romano. Operazione riuscita, o quasi, perché in verità la perizia archeologica era destinata a fallire di fronte alla specificità della dizione, del modo in cui i latini e i greci recitavano i testi. Ed ecco allora l'adozione, da parte degli Italiani, del metro come misura non solo della scrittura versale, ma dell'intonazione; da parte dei Francesi il ritrovato, altrettanto arbitrario, della declamazione. Vediamone i risultati nella riformulazione riccoboniana, a cominciare dagli Italiani:

57. V, 22-27: «Il naturale sogliono imitare | i tedeschi, i spagnuoli, gli italiani | e più gli inglesi nel rappresentare. | Par che l'Italia un poco si allontani | dal famigliar discorso per il metro, | ma vediamo se dal vero son lontani»; questa costante propensione a strutturare il proprio discorso sul teatro e sugli attori in termini europeistici è la risultante, credo, di diversi fattori: il nomadismo tradizionale dei comici dell'Arte e il viaggio esistenziale di Lelio dall'Italia alla Francia all'Inghilterra, la centralità di Parigi e della sua vita teatrale nella geografia del Settecento europeo, la frequentazione di precocissime figure di anglosassoni, come Antonio Conti, infine il confronto con una drammaturgia eterogenea (Italiani, Francesi, Spagnoli). Essa arriverà a informare un'opera davvero pionieristica come le *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*, in cui oltretutto si leggono passi come i seguenti: «j'ose avancer que les meilleurs Comédiens d'Italie & de France sont très inférieurs aux Acteurs Anglois. Les Italiens & les François, loin de chercher cet heureux naturel & cette vérité qui font le charme de l'action, affectent un art, & une manière forcée, qui ne laissent pas de séduire les Spectateurs» (*ivi*, pp. 134); ma all'elogio degli Inglesi fa da *pendant* quello degli Spagnoli, forse più circostanziato e certamente non corroborato dalla visione diretta, ma almeno nei suoi tratti generali, credibile: «Comme les Acteurs Espagnols, qui cherchent toujours la vérité dans leurs expressions, sont grands imitateurs de la Nature, ils ne le sont pas moins dans leur déclamation & dans leurs gestes; mais sans jamais néanmoins abandonner la gravité qui désigne & caractérise la Nation [...]. Quoique des Comédiens Espagnols soient venus, même de mon tems, représenter leurs Pièces en Italie, j'avoue de bonne foi que je ne me suis jamais trouvé à portée de les entendre: ce que je puis dire, s'est qu'ayant rencontré un jour un Comédien Espagnol, je le priai de me réciter quelques Scènes: il le fit d'une façon qui me surprit, & me pénétra tellement que je ne l'ai jamais oublié: j'en fus d'autant plus surpris, que son habit ne lui étoit point avantageux pour déclamer quelque chose de noble; car il n'avoit pour tout équipage qu'une souquenille de toile noire, avec laquelle il alloit en pèlerinage à Rome» (*ivi*, pp. 61-62).

“Il verso”, disser, “molto si diparte
dall’ordinaria forma della prosa,
se con ritmo è costruito e si comparte;
però dal comun uso in qualche cosa
allontaniamci col tuon de la voce
e rendiamla sonora, armoniosa”. (V, 55-60)

Il discorso di Riccoboni è sempre molto più implicato e slittante di quanto non sembri: nel passo riportato infatti dapprima parla del verso dal punto di vista della composizione, della prosodia; poi del verso dal punto di vista della recitazione, prosodico-orale. Se nulla obietta infatti alla prima accezione, Riccoboni trova che gli sforzi degli interpreti di forzare in senso melodico la dizione teatrale abbiano sortito un effetto parodico (V, 61-63). Ed è contro questa intonazione del verso, contro questo ‘cantilenare’ che Riccoboni indirizza i propri strali:

Questa maniera ancora va conservando
l’Italia nostra in una cantilena
che adopran le academie recitando.
Ella ti ucide, ti sfibra, ti svena
e di tuoni un concerto sconcertato
senti che ti va in fondo de la schiena;
né so già se si trovi un battezzato
che una tragedia intera sopportasse
per penitenza di un grave peccato. (V, 61-72)

Difficile dire se l’oggetto polemico di Riccoboni sia una realtà specifica o piuttosto non colpisca un *usus* diffuso, un tipo di recitazione di ‘casta culturale’. In entrambi i casi mi sembra una testimonianza preziosa, in un contesto particolarmente avaro come quello relativo alla specificità performativa degli attori dilettanti, con la doverosa precisazione che la realtà descritta da Riccoboni non deve essere necessariamente quella a lui contemporanea. Ben diversa invece la posizione nei confronti del teatro francese, rispetto al quale, l’affondo contro quello italiano appare quasi pretestuoso. Se infatti la *cantilena* degli Italiani è stata archiviata (V, 79-81), la *declamazione* dei Francesi non solo *si conserva*, ma va per la maggiore (V, 82-84). È evidente che entrambe, ma soprattutto la seconda perché viva e presente, non possono che apparirgli come deformazioni da bandire in nome di una razionalità che è garanzia di verità⁵⁸. Nella condanna generale che investe il teatro francese l’unica a salvarsi è Adrienne Lecouvreur⁵⁹:

58. Che il consenso degli spettatori, irrazionale e dettato unicamente dalla consuetudine, nei confronti della declamazione tragica fosse una questione di pervertimento di gusto, è opinione ampiamente diffusa tra i riformatori teatrali settecenteschi; lo stesso Riccoboni lo ribadirà nelle *Pensées*, pp. 267: «Le plus grand nombre des Spectateurs François, n’est pas en état de sentir ce qu’on appelle vérité d’action: on s’accoutume de bonne heure à la Déclamation de Théâtre: les jeunes gens ne raisonnent point, & l’on parvient à l’âge de maturité, sans avoir jamais fait des réflexions solides sur cette matière. Si des Auditeurs qui sont dans de pareilles dispositions sont touchés dans la Tragédie, c’est parce qu’ils se font une illusion d’habitude où la raison n’a nulle part».

59. Su Adrienne Le Couvreur o Lecouvreur (Damery, 1695 - Paris, 1730) entrata nel 1717 nella Comédie-Française e presto divenuta acclamatissima attrice tragica cfr., oltre i repertori tradizionali, LEMAZUERIER, *Galerie historique*, cit., II, pp. 278-301; A. LE COUVREUR, *Lettres, réunies pour la première fois et publiées avec notes, étude biographique documents inédits tirés des archives de la Comédie [...]*, par G. Monval, Paris, 1892 (rist. anast. Nendeln|Liechtenstein, Kraus Reprint, 1979); M. CORSI, *Adriana Le Couvreur: una vita d’arte e di passioni*, Milano, Ceschina, 1935 e P. GERMAIN, *Adrienne Le Couvreur*, Paris, F. Sorlot, 1983.

La leggiadra *Couvreur* sola non trotta
 per quella strada dove i suoi compagni
 van di galoppo tutti quanti in frotta.
 Se avviene ch'ella pianga o che si lagni
 senza quegli urli spaventosi loro
 ti muove sì che in pianger l'accompagni.
 E piacemi in sentire che a coloro
 che il declamare adorano pur piace
 e con gli altri in lodarla fanno coro.

(V, 85-93)

L'elogio della Lecouvreur è passo dal peso specifico notevole nella temperie di quegli anni, in cui la giovane e minuta attrice, con una capacità vocale limitata, aveva dato il via a uno stile attoriale non accademico, fatto di sfumature, di mezzi toni e che sembrava davvero rivoluzionario se accostato a quello della sua più anziana collega e rivale d'eccellenza, la Duclos. Tra i suoi sostenitori, nelle dispute che in quegli anni si accendevano tra gli spettatori eruditi, ve ne sono due sui quali è necessario soffermarsi. Il primo è Pierre-François Godard de Beauchamps (1699-1761), autore di un' *Épître à Mademoiselle Le Couvreur*, il secondo è Voltaire.

Il giudizio di Beauchamps non interessa tanto per l'autorità dell'emittente (poi storico del teatro e della drammaturgia francesi), quanto perché all'inizio degli anni Venti del Settecento affianca gli *Italiens* in qualità di commediografo nel difficile compito di guadagnare il pubblico parigino. Il suo è dunque un elogio da specialista del teatro parigino, che oltretutto ha dei comici italiani una conoscenza personale:

Enfin le Vrai tiomphe, et la fureur Tragique
 fait place sur la Scene au tendre, au pathetique.
 C'est vous qui des douceurs de la simplicité
 nous avés fait connoître et sentir la beauté;
 c'est vous qui méprisant le prestige vulgaire
 avés sçû vous former un nouvel art de plaire,
 vous dont les sons flatteurs ignorés jusqu'alors
 des passions de l'ame expriment les transports.
 Avant que vous vinissiez par Melpomene instruite
 d'un heureux naturel nous montrer le merite,
 tel étoit de Paris le fol entêtement,
 on donnoit tout à l'art et rien au sentiment.
 Et le Théâtre en proye à des déclamatrices
 n'offroit aux Spectateurs que de froides Actrices.
 [...]

Je ne conteste pas qu'on n'ait sçû déclamer,
 mais parvient-on au cœur par une voix forcée,
 qui ne rend de l'Auteur le sens ni la pensée?
 Je ne m'en cache pas, il faut pour me flatter
 m'émouvoir, m'attendrir et non m'épouvanter.
 Je veux qu'on parle au cœur et non pas aux oreilles,
 sans cela le Théâtre est pour moi sans merveilles,
 le plus pompeux récit est froid à me glacer
 un mot succede à l'autre et le vient effacer.
 Faut-il donc, pour toucher, des clameurs glapissantes,
 des gestes convulsifs, des écarts de Bacchantes?
 [...]

Je ne suis point sensible à de fausses douleurs.
 Et ce n'est qu'en pleurant qu'on m'arrache des pleurs.
 La Nature et le Cœur toujours d'intelligence
 veulent que tout soit simple et l'excès les offense:
 [...]
 Je sçais que la douleur a peine à se contraindre
 mais qui se plaint si haut ne paroît guère à plaindre⁶⁰.

Il tenore delle lodi voltairiane non è da meno di quelle di Beauchamps, anzi direi che quello che davvero interessa è la convergenza verso un formulario che ritroviamo anche nell'estetica riccoboniana:

Sur le Théâtre heureusement conduite,
 parmi les vœux de cent cœurs empressés,
 vous récitiez par la nature instruite:
 c'étoit beaucoup, ce n'étoit point assez;
 [...]
 Ces dieux charmants vinrent dans ce séjour
 où vos appas éclataient sur la scène;
 chacun de trois avec étonnement
 vit cette grâce et simple et naturelle
 qui faisoit lors votre unique ornement.
 "Ah! dirent-ils, cette jeune mortelle
 mérite bien que, sans retardement,
 nous répandions tous nos trésors sur elle".
 Ce qu'un dieu veut se fait dans le moment.
 Tout aussitôt la tragique déesse
 vous inspira le goût, le sentiment,
 le pathétique et la délicatesse.
 "Moi, dit Venus, je lui fais un présent
 plus précieux, et c'est le don de plaire:
 elle accroîtra l'empire de Cythère;
 à son aspect tout cœur sera troublé;
 tous les esprits viendront lui rendre hommage".
 "Moi, dit l'Amour, je ferai davantage;
 je veux qu'elle aime". À peine eût-il parlé,
 que dans l'instant vous devîntes parfaite,
 sans aucuns soins, sans étude, sans fard,
 des passions vous fûtes l'interprète⁶¹.

In entrambi i testi citati, apparsi tra il 1722 e il 1723, la Lecouvreur è cantata come l'interprete del naturale, come l'attrice di sentimento, dalla gestualità e dalla mimica misurata. Se confrontati con il *Dell'arte rappresentativa*, i due brani citati sembrano davvero fornire all'attore

60. P.-F. GODARD DE BEAUCHAMPS, *Épître à Mademoiselle Le Couvreur*, in *Mémoires historiques et critiques*, par D.-F. Camusat et A.-A. Bruzen de la Martinière, Amsterdam, J.-F. Bernard, 1722, pp. 276-278; ma cfr. anche GERMAIN, *Adrienne*, cit., pp. 6-7 e ALIVERTI, *Poesia*, cit., pp. 67-69.

61. La prima edizione dell'*Épître A Mademoiselle Lecouvreur* apparve su «Le Mercure», nel dicembre del 1722 (pp. 1129-1131), qui si cita da VOLTAIRE, *Épîtres XXVII*, in ID., *Œuvres complètes*, avec préfaces, notes et commentaires nouveaux par G. Avenal, VI, *Mémoires, lettres anglaises, dialogues, romans, facéties, poèmes et poésies, correspondance avec d'Alembert*, Paris, aux Bureaux du siècle, 1869, pp. 536B.

italiano i principi di un'estetica teatrale. Certo oggi non è facile dire se la recitazione degli Italiani e quella della Lecouvreur fossero realmente simili, o semplicemente rappresentassero nel panorama attoriale parigino una forte rottura con la norma della Comédie-Française; né è agevole stabilire se i versi di Riccoboni e i suoi principi teorici esibiscano una voluta consonanza a fronte di una pratica interpretativa che poteva anche essere sostanzialmente diversa. Quello che è indubitabile è che con l'omaggio alla Lecouvreur Riccoboni è consapevole di inserirsi in una *querelle* che opponeva due partiti: i conservatori, sostenitori di una recitazione declamatoria, e i nuovi intellettuali e drammaturghi, tra cui Voltaire. L'adesione al modello interpretativo della giovane francese risalta soprattutto se si rammentano le riserve espresse implicitamente da Riccoboni sullo stile tragico di Baron, o quelle, esplicite e già citate, di Elena Balletti Riccoboni, in particolare quel passo in cui rigettava il complimento del Francese che aveva affermato di aver appreso la sua 'declamazione naturale' dagli Italiani. Il rifiuto dell'intonazione declamatoria per i coniugi Riccoboni è rivendicazione della propria identità attoriale e del proprio stile, per promuovere e giustificare i quali Lelio non esita ad accordare la propria voce a quella degli estimatori della Lecouvreur. Quella contro la declamazione tragica è battaglia coerentemente condotta dal capocomico modenese fino alle tarde *Pensées sur la déclamation*, in cui la distinzione tra la declamazione oratoria e quella attoriale, è certo un traguardo importante, ma che non ammorbidisce le riserve dell'anziano commediante:

Parmi les Orateurs sacrés, il y en a plusieurs qui prennent pour modèle la Déclamation de Théâtre, & ne suivent point la méthode naturelle dont ordinairement le Barreau fait usage. Je pense qu'il est nécessaire d'examiner auparavant cette déclamation de Théâtre, & connoître la force & la qualité de ses tons, pour décider ensuite si l'on peut en faire usage dans la Chaire. Excepté dans la Déclamation Tragique, ou le période commence ou finit presque toujours par un grand cri, on ne peut disconvenir que les mots allongés & traînés avec monotonie, que les éclats de voix, ou poussés avec trop de violence, ou mal placés, ne soient par-tout ailleurs le poison de la Nature. On cherche des tons dans la Tragédie, que ni la Musique en chantant, ni les Hommes en parlant n'ont jamais pratiqués [...]. Je suis persuadé que c'est une erreur de nos Pères, d'avoir imaginé la Déclamation de Théâtre telle qu'on la voit en France. Le grand point sur la Scène, comme je l'ai déjà dit, est de faire illusion aux Spectateurs, & de leur persuader, autant qu'on le peut, que la Tragédie n'est point une fiction, mais que ce sont les mêmes Héros qui agissent & qui parlent, & non pas les Comédiens qui les représentent. La Déclamation Tragique opère tout le contraire: les premiers mots qu'on entend, font évidemment sentir que tout est fiction; & les Acteurs parlent avec des tons si extraordinaires & si éloignés de la vérité, que l'on ne peut pas s'y méprendre⁶².

Riccoboni dunque riprende e chiarisce il discorso: la declamazione tragica gli appare, come già nel '28, del tutto innaturale e dunque antillusionistica; alla condanna di un tempo adesso aggiunge dettagli preziosi, per quanto non necessariamente oggettivi, sullo stile degli attori francesi: a) innalzamento del tono vocale a marcare l'attacco e la fine della battuta, b) in genere a rimarcare, forse troppo frequentemente, alcuni passaggi c) e pronuncia scandita e cadenzata delle parole⁶³.

Caratterizzazioni vocali

La polemica contro lo stile dei cugini francesi in *Dell'arte rappresentativa* non si arresta al versante della declamazione, anche se appare nel prosieguo più cauta, meno frontale. Dapprima infatti Riccoboni osserva come la voce possa servire all'attore per caratterizzare i personaggi della classicità

62. *Pensées*, pp. 265-66.

63. Il giudizio riccoboniano è dettato semplicemente dalla estraneità dell'italofono alla metrica alessandrina, giacché Lelio è tra i primi a scandire sul palco il famigerato verso di quattordici sillabe impiegato da Jacopo Martello nei suoi testi teatrali; verso potenzialmente disponibile a una recitazione altrettanto cantilenata di quella francese.

sbazzati approssimativamente dal poeta. I caratteri greci e quelli latini, anche grazie ai distinguo maturati nella *querelle* tra antichi e moderni e nei vari *parallèles* tra Omero e Virgilio, avevano finito per definirsi sugli opposti versanti di maggiore ferocia i primi, di più prossima umanità i secondi. Tale diversa caratterizzazione Riccoboni ritiene che l'attore debba rispettare, se necessario correggendo l'approssimazione testuale. Strumento indispensabile di tale individualizzazione è proprio la voce, o meglio la diversa intonazione:

Accade spesso che il monsieur poeta
fa l'uno e l'altro simile e congiunto.
[...]

Or, quando li riscontri di traverso
dal tragico poeta imaginati,
se puoi procura di tirarli a verso.
Far grandi e umani i latini citati,
ed i greci crudeli e maestosi
potrà la voce quai ci son vantati. (V, 166-77)

Se avviene che il caratter non denoti
il verso, può de la tua voce il tuono
renderlo tal che il fallo non si noti. (V, 202-204)

Fin qui si potrebbe pensare che la critica, nonostante quel *monsieur* poeta, si tenga sul generale; in realtà Riccoboni sembra anche in questo caso costruire la propria posizione di teorico proprio in negativo rispetto alla realtà teatrale francese.

Molti ho veduti comici franciosi
ogn'uno andar per lo stesso cammino,
senz'esser sopra questo scrupolosi;
e giocaresti l'ultimo quatrino
che Achille, Cinna, Augusto e Mitridate
son tutti nati sotto il ciel latino.
Vorrei più tosto andare a farmi frate,
se non sapessi un Proteo comparire,
ché basta al capucciato il dire: "Orate".
A' nostri dì non si cerca vestire
del proprio lor carattere i francesi,
i spagnuoli e tant'altri per finire?
Or, se a' moderni siamo sì cortesi,
perché non esserlo a' poveri greci
più antichi molto e di lontan paesi! (V, 178-92)⁶⁴

64. Che la polemica sia rivolta espressamente alla realtà parigina lo si evince dal confronto diretto con quanto Riccoboni scrive nella *Dissertation*: «Il paroît que le Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens; les Historiens, & les Poëtes Grecs nous retracent leurs Héros d'un caractere grand, mais ordinairement feroces, & cruels; nous voïons chés les Héros Romains la même grandeur, mais en même tems nous y voïons l'humanité & la generosité. Dans les Tragedies Françaises, *César, Alexandre, Pompée, Mithridate, Auguste, Achille* semblent tous nés sous un même climat, & élèves dans les mêmes maximes» (pp. 301) e nel *Discorso*: «Tutti gli attori della Tragedia francese, sia principale Eroe, o confidente, parlano ad un istesso modo, e pensano con la medesima ellevatezza. In oltre a tutti i loro Eroi, o Greci, o Romani, danno i francesi lo stesso carattere, né vi è chi non sappi quale divario di caratteri avevano quelle due nationi.

A questo punto sarà evidente, credo, che la polemica riccoboniana contro i teatranti parigini non investe se non il loro stile tragico, e anche qui si potrebbe distinguere ulteriormente, avendo a mente le precisazioni della *Lettera* su Baron in merito alle differenti tipologie di tragedie; ben più che la tragedia moderna, i Francesi sembrano agli occhi di Riccoboni inadeguati a restituire il vero ‘storico’ di quella classica. Se si rammenta infine che a Riccoboni era sì riuscito di allestire una moderna *Merope*, ma non mai di esibirsi nell’interpretazione di un classico greco, si finisce per chiedersi quanta frustrazione professionale infiammi i versi di *Dell’arte rappresentativa*. Porsi la domanda non vuol dire ovviamente leggere le critiche riccoboniane come personalissime prese di posizione; mi sembra evidente infatti che nell’aggressività di Lelio si intreccino diversi elementi: l’ambizione, l’identità nazionale (ma non per spirito patriottico, quanto perché essa è elemento caratterizzante la propria professionalità) e culturale (l’attore che ha riscattato le proprie origini e ha sposato la causa intellettuale). Credo sia lecito leggere nel camuffato *parallèle* tra la recitazione tragica italiana e quella francese un’orgogliosa rivendicazione di un modo di fare teatro che non si è potuto esprimere pienamente, che è stato limitato da convenzioni culturali e teatrali, quasi che Riccoboni utilizzasse i versi come strumento di rivendicazione attoriale. Certo, la maggiore attenzione che Lelio dispensa alla recitazione altomimetica rispetto a quella bassomimetica (alla quale, relativamente alla dizione, dedica gli ultimi versi del capitolo, invitando l’attore a ignorare la prosodia e l’omoteleutica, V, 205-226) si potrebbe spiegare con la posizione principe che la tragedia occupa nel sistema dei generi settecentesco. Ma basterebbe guardare alla storia di Lelio, ai suoi successi e ai suoi scacchi, alle ragioni della sua notorietà (leggi *Merope*) per comprendere che nel rivendicare l’eccellenza della recitazione tragica dei comici italiani, Riccoboni stia recuperando progetti e linee di ricerca che rimontano a molti anni prima, forse per scongiurare la ghettizzazione del momento, forse solo per rilanciare la propria professionalità⁶⁵.

L’arte del tacere

A chiudere la serie dei capitoli Riccoboni pone un’originalissima e davvero ‘interna’ trattazione della situazione drammaturgica della controcena: la presenza passiva dell’attore sul palco. Chi ha un minimo di dimestichezza con gli scenari dell’arte saprà con quanta prodigalità i comici professionisti si appellavano allo strumento dell’*a parte*, soprattutto le maschere (Arlecchino, Brighella, Pulcinella e Coviello) che di questa comunicazione schermata facevano il trampolino delle loro *gags* comiche. Anche rispetto a questo cammeo della recitazione professionista Riccoboni opera come un consapevole traghettatore: esamina e normalizza una pratica che solo così potrà essere sfruttata, insieme alle altre doti attoriali, dai commediografi che verranno.

Cesare, Alessandro, Pompeo, Mitridate, Augusto, Achille paiono tutti nati sotto un medesimo clima, et allevati con la stessa maniera di pensare e di vivere» (pp. 23).

65. Riccoboni ha per il genere tragico una predilezione che dura nel tempo e che emerge da tutti i suoi scritti, per esempio *Discorso*, pp. 5-6: «In questo tempo per scarsezza di buoni et sperimentati Comici fui a l’età di ventidue anni posto a la testa e fatto conduttore di una Compagnia e fu a l’ora che, conosciuta più da vicino la verità, e che solo dalla Tragedia potevassi dar principio alla riforma che immaginavo, mi accinsi a l’opra. Doppo sedici anni di fatica mi viddi alla fine pervenuto al sospirato punto di veder la Tragedia ristabilita sul nostro Teatro, come più diffusamente descrissi altrove»; *ivi*, pp. 27: «io ho fatte rappresentare Tragedia a’ miei Compagni facendo prendere a più d’uno de’ nostri attori mascherati l’abito Tragico, e levandogli la maschera dal volto»; ma poi tutto il *Discorso* affronta pressoché esclusivamente il problema della drammaturgia tragica. Anche la struttura dell’*Histoire* presuppone tale gerarchia di interessi, giacché l’ottavo e ultimo capitolo è dedicato alla propria sperimentazione scenica sul versante tragico (*Histoire*, pp. 81-83); per non parlare poi di un’opera come la *Dissertation sur la tragedie moderne*.

Sgombrati i pregiudizi (VI, 16-21: il commediante non creda che quando è in scena passivamente, il suo compito sia facile), richiamato all'ordine il comico narciso⁶⁶ e teorizzata, in termini che sarebbero piaciuti a Szondi, l'assolutezza della scena⁶⁷, Riccoboni precisa che l'attore che in scena ascolta la battuta del compagno debba comunicare al pubblico l'effetto che le parole dell'altro hanno prodotto in lui. Le motivazioni di ordine realistico-razionalistico che Lelio adduce possono essere sorvolate, tanto marcato il sapore di un intellettualistico adeguamento a quell'estetica esibita a più riprese⁶⁸; più interessante sottolineare la consapevolezza riccoboniana nel chiedere al suo interprete una presenza attiva anche nei momenti in cui non è protagonista della scena. Credo che questa porzione di *Dell'arte rappresentativa* documenti quell'arte del *concertare* in cui più volte ci si imbatte nella lettura dei canovacci seicenteschi, e che a questo punto si potrebbe intendere come l'armonioso e simultaneo lavoro degli attori che non si ostacolano a vicenda, ma si muovono secondo una partitura ritmica e una geometria degli spazi davvero sorprendente. A Riccoboni preme infatti delimitare e normalizzare questo momento in cui il comico può mostrare una non comune raffinatezza artistica: anche qui non mi soffermo sui principi (che poi sono gli stessi che abbiamo evidenziato più sopra: medietà, buon senso, natura, verisimiglianza, compostezza, ecc.), ma sulla minuta precettistica che assume il punto di vista dello spettatore come norma dell'agire attoriale (VI, 118-120: «Or come vuoi che, mentre sta ascoltando | l'uditore chi parla, te ancor guardi | e tutti e due distingua? Io tel dimando»). L'attore coinvolto in una controcena allora dovrà approfittare dei momenti di sospensione del discorso altrui (VI, 124-125: «nei riposi | del discorso») per accennare ai propri sentimenti (VI, 126: che i modi siano *tronchi* raccomanda Riccoboni). Il rispetto del tempo e dello spazio che arginano le controcene consentirà allo spettatore di seguire la dialettica che si svolge tra gli attori sul palco (VI, 130-132: «Così chi ascolta del parlar nel vuoto | un'occhiata di volo può lanciarti | e non esser distratto dal tuo moto»). Se nel quinto capitolo l'interlocutore taciuto e polemico del discorso si è visto essere soprattutto l'attore francese, qui i punti di riferimento riccoboniani rivelano chiaramente che in gioco è la pratica dei comici dell'Arte o dei loro immediati eredi. A conferma dell'identità dell'obiettivo polemico si rammenti il passo già allegato relativo alla prossemica enfatica, da Arlecchino, che Lelio ha evocato per definire lo spettro di una controcena mal eseguita; più genericamente la preoccupazione riccoboniana è quella di smorzare e comprimere la *fantasia* corporea dei suoi attori:

66. VI, 31-26: «Obliasti il dovere che t'ha imposto | la ragione, il buon senso, la creanza, | e per qual fine sei sul palco esposto? | Vorrei sapere chi di fratellanza | ti diè il diritto fra tanti signori | che radunati sono in quella stanza?», versi che meritavano l'onore di essere riportati in quanto confermano la forte direttiva socio-moralistica che accompagna la pratica e la precettistica di Lelio.

67. VI, 40-48: «Nell'arte de la rappresentazione | la prima delle regole è il supporre | che tu sei solo fra mille persone | e che l'attore che teco discorre | è il solo che ti vede, e ch'egli solo | i veri sensi tuoi deve raccorre; | che qual si voglia povero omicciuolo | che un principe figura, déi trattarlo | da prence, quando fosse un legnauolo» e cfr. P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi, 1962 (tit. orig. *Theorie des modernen Dramas*), pp. 10. Analoghe precisazioni si premurava di fornire P. M. CECCHINI, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (1608 c.a) in F. MAROTTI - G. ROMEL, *La commedia dell'arte e la società barocca. II. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 75: «Prima guardarsi di parlar con il popolo, ricordandosi che non vi si presume persona in quel luoco se non quello con cui si parla in scena. [...] Questo precetto è di tanta osservanza quanto mal osservato quasi da tutti».

68. VI, 52-63: «Vi sono alcuni da Natura mossi | che ascoltan bene attenti i lor consorti, | ma non ne restan poi punto commossi. | Se non mostra che il turbi o che il conforti | ciò che sente chi ascolta, non dirai | o ch'egli è sordo o che poco gli importi? | Con somma attenzion dunque dovrai | ascoltar chi proponga o chi risponda, | se avrai interrogato o se il sarai; | e, se avversa al tuo genio o pur seconda | sarà la cosa udita, déi nel volto | mostrare impressione aspra o gioconda».

E, se ben ciò che senti di agittarti
 avesse un'invincibile potenza,
 a tuo dispetto devi raffrenarti.
 A la più intollerabile insolenza
 di chi ti parla opponi un bieco sguardo,
 che denoti forzata continenza.
 Un certo moto ed un riso bastardo,
 di quei che mostran gioia e son di sdegno,
 assai diranno che non sei codardo. (VI, 133-41)

Quello che preme al capocomico e teorico è di tradurre il principio estetico di coerenza che abbiamo visto in azione più sopra come continuità e armonia dell'interpretazione attoriale nel tempo, di tradurlo dunque in una graduale espressione della passionalità:

fra i buoni cerca d'imitar quei tanti
 che pur vediam celebrati oratori,
 alor che a gran senato son d'avanti:
 se ornar voglion lor stil d'aurati fiori,
 lo fan da prima e serbano a la fine
 gli argomenti più forti ed i migliori;
 ed usano sentenze pellegrine
 e vigorose prove nell'estremo,
 sol perché ogn'uno al voto suo s'incline.
 Or, se tu da principio con supremo
 furor t'agitte ne' moti tuoi,
 al fin sarà il parlar di forza scemo.
 Adunque li rallenta, se pur vuoi
 con vigore spiegare il sentimento
 e andar per gradi all'or che parli poi. (VI, 148-62)

L'espressione figurata o metaforica è una sirena cui Riccoboni resiste malvolentieri, il più delle volte cede; nel caso in questione Lelio ricorre al campo attiguo della retorica, la cui parziale sovrapposibilità con l'arte attoriale è elemento che più volte è emerso nel confronto tra *Dell'arte rappresentativa*, le *Pensées sur la déclamation* e le *Réflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe*. Più che alla secolare adozione del termine *fiorito* per indicare uno degli stili retorici, in questo caso credo che con *fiori* Riccoboni intenda le figure ornamentali, gli abbellimenti di superficie che servono a lambire e accattivare l'uditorio, cui corrispondono, sulle assi del palcoscenico, una sapiente arte dello sguardo: «Tal volta il men forzato movimento | degli occhi, meglio ancor che la parola, | additterà il dolore ed il contento» (VI, 163-165), il che consente di comprendere come per Riccoboni l'arte facciale rivesta il ruolo di un raffinato abbellimento, di un ornamento, di un dettaglio; ma attenzione a non tradurre il tutto in termini di necessità o di superfluità: l'importanza che Lelio ha riconosciuto a questo aspetto dell'espressività attoriale (tanto in sede storico-critica, quanto nella sua carriera artistica) dice che l'eccellenza della recitazione, il tratto distintivo, il blasone del proprio lignaggio attoriale è proprio qui, in un'arte di dettagli, di raffinatezze e minuti accorgimenti. E non sarà allora casuale che sulla potenzialità espressiva degli occhi e dello sguardo Riccoboni chiuda, recuperandone, quasi preoccupato che nella segmentazione discorsiva l'importanza di tale componente possa essere sfuggita, la centralità in tutte le sezioni che compongono i sei capitoli di *Dell'arte rappresentativa*:

Senza degli occhi il tuo parlare è morto;
 senza degli occhi il tuo tacer non vale;
 senza degli occhi un ceco anderà storto.

[...]

Senti il timore e l'occhio tuo dimesso
 l'esprimerà, e senti un gran furore
 che l'ardire vedrassi in quello impresso,
 la vergogna daragli un certo orrore
 e l'ironia un gaio adulterato,
 che disfido a dipingerli un pittore.
 L'amore un dolce sopra ogn'altro grato,
 la noia un mesto che non soffre doglia,
 l'indifferenza un quid inexplicato;
 e ciò che ti disgusta o che t'invoglia
 e la gioia e la pena, se le senti,
 si vedran de' tuoi sguardi in su la soglia.

(VI, 169-71, 181-92)

4. *Critica e pedagogia: le leve della riforma*

Terminata la lettura dei precetti attoriali, il compito di chi scrive potrebbe ritenersi esaurito, non volendo abusare dell'attenzione del lettore; con il quale lettore, tuttavia, ci si era impegnati, in apertura di queste pagine, per una lettura 'ingenua' da un lato, dall'altro provocatoria, che facesse saltare i consueti punti cardinali della critica teatrologica alle prese con la teoresi attoriale settecentesca. A ben vedere, dunque, resta ancora molto da dire, certamente troppo per le forze e le competenze di chi scrive; ma qualcosa, forse, a questo decalogo del buon commediante, qualcosa che ci aiuti a guardare a Riccoboni e alla sua riflessione da un punto di vista inaspettato, si può e si deve aggiungere.

Diamo per acquisite le difficoltà di quegli anni terribili (1725-1728), le contestazioni interne alla *troupe*, la concorrenza, la disaffezione del pubblico, la stanchezza e la ricerca di nuovi scenari nei quali operare: a chi volesse saperne di più lo rimandiamo a Courville, documentato e intelligente nel cogliere la critica congiuntura di quel momento di esplosione editoriale. Dove non mi sento più di seguire lo studioso è allorquando ritiene che Riccoboni fosse intenzionato a passare la Manica per continuare la sua professione in Inghilterra: non mi sembra convincente per varie ragioni, la più solida direi essere che a Londra Riccoboni cerca sì una sistemazione, ma non come attore: la funambolica attività di 007 con gli annessi dispacci inviati a Parigi credo sia prova sufficiente⁶⁹. No, se Lelio prende la penna in qualità di teorico teatrale lo fa guardando indietro, con una doppia finalità: una di superficie, una più mascherata.

Comincerei chiasticamente dalla seconda e direi subito che quella motivazione sotterranea che spinge il capocomico esule a fare della terzina dantesca lo strumento espressivo della sua teoresi performativa è soprattutto una motivazione difensiva. Si è più volte sottolineato come il discorso critico riccoboniano colpisca in più direzioni: lo stile declamatorio dei Francesi, quello 'realista' alla Baron e quello istrionico dei comici dell'Arte. La stravaganza dell'offensiva, condotta con strumenti diversi da quelli propri del comico e in un campo che non coincide con lo spazio del teatro, avverte che Riccoboni è in una fase di stallo se non addirittura di arretramento dall'agone. Lelio è alla ricerca di nuovi protettori e nuovi lettori-allievi disposti a seguirlo in quell'opera di riforma che è restaurazione e rilancio. Nonostante l'alta convenzionalità che solitamente caratterizza le dichiarazioni paratestuali, credo che nella lettera "A' Lettori" ci sia più verità di quanto non si sarebbe disposti a credere:

69. Cfr. COURVILLE, *Un apôtre*, cit., II, pp. 287-301.

Per lo spazio di molti anni, oh cortese Lettore, sono andato fra me stesso pensando che, non essendo mai sin ad ora stata data regola alcuna a' Comici per ammastrarli nell'esercizio dell'Arte loro, ben fatto sarebbe che si trovasse alcuno che desse mano ad una tal Opera.

Il lungo esiglio della Tragedia dal nostro Teatro, l'abbandono o il mal uso fatto da' Comici delle buona Commedia in Versi ed in Prosa del secolo decimo sesto hanno costituito i Comici professori in una tale situazione che parmi non avessero eglino mai tanto bisogno d'insegnamenti quanto ne hanno presentemente. (A' Lettori, 2-3).

I comici in questione non sono una categoria generica: non dell'universalità degli attori sta parlando Riccoboni, ma di quei *comici professori* (leggi professionisti) colpevoli di aver pervertito l'Arte dagli antichi splendori e ormai radicati in un uso, in una consuetudine attoriale, che non può essere più corretta; la chiusa del primo capitolo, in quel mimare andamenti danteschi da poeta-vate, individua bene il nemico da un lato e il destinatario dei suoi precetti dall'altro:

So ben che a' più modesti ed a' zelanti
del vero il mio parlar fia lenitivo,
ma veleno a' superbi ed arroganti.
Io conosco la piaga e troppo al vivo
miei detti pungeran chi di aggradire
per molt'anni ha il diritto possessivo.
Mio pensiero non è di convertire
quei che sono indurati nell'abuso,
né cerco il vanto di farli pentire.
A' giovani inesperti e che buon uso
debbon far de' talenti di Natura
mi volgo: addottrinarli io non ricuso
né d'espormi de' vecchi alla censura.

(I, 163-75)

Riccoboni tenta dunque un salto generazionale, prova a stabilire un dialogo con un attore alle prime armi: materia vergine da plasmare e da sottrarre all'ottusa e autoritaria *potestas* dei *vecchi*; contro questi ultimi adopera le uniche parole offensive di tutto il poemetto: *superbi* ed *arroganti* li chiama e sarebbe pronto ad operare la sterilizzazione chirurgica: «S'io potessi, vorrei tutti castrarli, | perché di lor si finisse la razza | o per comici almeno sbattezzarli» (IV, 127-129)⁷⁰. La formulazione ironica non riesce a nascondere la violenza dello scontro in atto; né si tratta di un *hapax*, giacché a una lettura appena avvertita, da dietro le sorridenti caricature riccoboniane emergono mostri deformati, grotteschi fantasmi con i quali l'autore dà corpo ai suoi 'nemici'. Certo l'auto-proiezione nella figura del 'gran riformatore', dell'interprete dell'oracolo pronunciato dalla Dea Natura, e la ribellione della turba pronta a perpetrare il linciaggio è scena davvero stonata nel contesto di un'amabile parodia:

Oh santo oracol pio confortativo!
Delle divine, benché oscure note,

70. Non convengo dunque con F. TAVIANI, *Il segreto delle compagnie italiane note poi come Commedia dell'Arte*, in ID. - M. SCHINO, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 300, che, a proposito della tarda proposta riccoboniana affidata alla *Réformation du théâtre* di un teatro moralisticamente rivisto, scrive: «Non è il tono del riformatore, ma quello di chi, emerso da una situazione di inferiorità e miseria, dedica tutti i suoi sforzi al riscatto dei suoi simili. Gli scritti teatrali di Riccoboni, apparentemente così pieni di quieto senso comune, nascondono al fondo la stessa forza degli scritti di tutti i moderni profeti della scena: la forza d'essere scritti *contro* il teatro»; Riccoboni è dal punto di vista di chi scrive un riformatore e la sua battaglia non è *contro* il teatro *tout court*, bensì contro una parte di esso.

parmi capirne il senso vero e vivo.
 Io l'interprete sono, io il sacerdote:
 ascoltatevi voi – Ma qual rumore
 sento? Mi chiama ogn'un pianta carote;
 e gridan: "Pietre al gran riformatore,
 che delli quatro membri principali
 vuol mutilare il comico: ah l'orrore!

(I, 115-23)⁷¹

Legittimo a questo punto il dubbio che *Dell'arte rappresentativa* non possa pacificamente iscriversi nella tradizione del poemetto didascalico, né che sia lecito liquidarlo come frutto ambizioso di un comico in crisi; mi pare al contrario che i sei capitoli di terzine si possano definire anche un affilato *pamphlet*, la cui forma poetica è *escamotage* per camuffare la radicalità del conflitto in atto, per alleggerire la tensione espressionistica che anima l'immaginario riccoboniano, immaginario che forse, espresso nell'originario dialogismo del progetto, sarebbe emerso ben meno schermato.

Capro espiatorio, martire, *gran riformatore*: sono i volti del Riccoboni-apostolo della *bonne nouvelle* disposto ad immolarsi. Sono questi i molteplici volti del Lelio polemistia che rimandano a un'unica figura archetipica, il Titano che si erge contro la *turba*, vittimisticamente pronto ad affrontare il linciaggio. L'altro Lelio, il maestro - quello che ripone le proprie speranze nelle ultime generazioni -, non può che proiettarsi verso il futuro, scegliere di indossare le maschere del moderno: ecco allora il *chirurgo* («Il nume, che ben sa quanto in me ferva | desio d'esser chirurgo teatrale, | balsamo appresta che a tal morbo serva», II, 103-105), il notomista, lo scienziato, il filosofo che analizza i meccanismi percettivi:

Artificiosamente prodigiosa
 di cinque sensi l'uomo ha provveduto
 madre Natura, al sommo industriosa.
 Gustare, udir, veder, toccare e il fiuto
 ci diede, senza i quali questa nostra
 umanità non varrebbe uno sputo.
 Di quatro l'esperienza ci dimostra
 che uniti o soli potiam farne l'uso,
 ma due sono indisgiunti da la giostra.
 Ascoltare e vedere che in confuso
 non potrai, se al mirare ed all'udire
 dà i vari oggetti a un tempo, e non ti abuso;
 qualora, per intender l'altrui dire,
 con somma attenzion l'orecchio presti,
 fissi ancor l'occhio per meglio capire;
 e, s'altro oggetto avviene che t'infesti,
 le palpebre ne chiudi con prestezza,
 perché l'udito non distraiga o arresti.
 E, se ascoltando, astratto o per stanchezza,
 volgi l'occhio, si ferma chi favella;
 ma guardalo: il discorso raccapizza.
 Egli è pur ver: posso gustare e quella
 cosa vedere o fiutar che mi porgi,

71. Osservo *en passant* che Riccoboni sembra orecchiare uno dei passi della già ricordata *Epître à Mademoiselle Le Couvreur* di BEAUCHAMPS: «Un murmure confus s'éleve contre moi, | je porte le dégoût plus loin que je ne dois».

e toccare ad un tempo la mia bella;
 ma sentire e veder, come tu scorgi,
 a vari oggetti i due sensi applicando,
 nol puoi ... ti vedo ... il provi e te ne accorgi. (VI, 91-117)

Riccoboni-pedagogo ha orecchiato, lo abbiamo già osservato, le più aggiornate dispute sui processi cognitivi, sul funzionamento dell'attenzione, sull'armonica coordinazione dei cinque sensi; ma il suo pragmatismo gli impedisce di discettare di tutto ciò senza tradurlo in scena, nei problemi specifici dell'attore: se fosse un filosofo Riccoboni apparterrebbe alla scuola galileiana, quella sperimentalistica, quella attenta agli oggetti, alle cose, disposta a verificare e studiare la realtà senza filtri. Ed eccolo allora invitare il suo allievo a studiare dal vivo i caratteri che vuole riprodurre (la corte è la scuola della [dis]simulazione), o, Cartesio *docet*, consigliarli di studiare la propria anima, il complesso gioco passionale che vi si svolge.

La disposizione filosofico-sperimentalista o gnoseologico-passionale rende Riccoboni estremamente disponibile ad accogliere e sistematizzare nel discorso pedagogico lo strumento esemplificativo⁷², attingendo ora agli stili attoriali dei colleghi francesi, ora alle situazioni drammaturgiche offerte dal repertorio, ora infine alle arti figurative. Le une e le altre funzionano nell'argomentazione riccoboniana come *exempla* dotati di intrinseca evidenza, figure e situazioni eloquenti che possono aiutare l'attore a studiare e costruire la propria *performance*.

La scuola della critica

Si è visto ad esempio come il teatro possa, complici le interpretazioni di Baron, sollecitare uno sguardo critico e diventare esso stesso scuola; il che vuol dire che se per il XVI e il XVII secolo la trasmissione del sapere attoriale percorre le strade dell'esercizio emulativo, nel Settecento, nel secolo delle riforme logocentriche, anche l'attore diventa 'critico' e scopre la ricchezza dei cattivi esempi. E che non si tratti semplicemente di uno stratagemma riccoboniano per contrabbandare la sua idea di recitazione tragica, emerge dal seguente passo, in cui l'affettazione comica dell'attrice, incapace di fingere un 'finto pianto', è ulteriore *exemplum* in negativo di cosa l'attore non deve assolutamente fare:

Donna, cui per amore il capo frulla,
 gode di molti amanti aver corteggio
 e di tutti per scherzo si trastulla;
 ma poi nell'arduo e lubrico maneggio
 si trova di tal sorte involupata
 che distinguer non sa dal male il peggio.
 Sta per esser da tutti abbandonata,
 ma ciò che più le cuoce e più le preme,
 da chi più sente essere amante amata.
 Per onta e per dolor spasima e freme
 e, per tenerlo fra' suoi lacci avvinto,
 artificiosamente piange e geme.
 Verace a lui, a' spettatori finto

72. Per esempio, per spiegare al suo allievo di carta la necessità di presentare correttamente i personaggi greci, latini o contemporanei, Riccoboni ricorre alla propria forza immaginativa e disegna il caso in cui fosse chiamato a introdurre dei forestieri: «Quallora presentassi otto o dieci | di quei signori a oneste compagnie, | farei ciò che per altri mai non feci. | A gl'ignoranti, lor genealogie, | i vizi e le virtù di apprenderei, | per non vendergli false mercanzie. | L'uno e l'altro così contentarei, | non sfigurando i forastieri ignoti | e 'l ver mostrando a' cittadini miei» (V, 193-201).

deve apparir quel pianto e dée vedersi
 l'inganno con il ver giunto e distinto.
 Or io per farlo ho veduto valersi
 di modi sì affettati che il deluso
 del falso non potea non avvedersi. (IV, 157-174)

Nell'atelier dell'artista

Ma che allo scrittorio del critico sieda anche il maestro che addita ai suoi allievi gli errori e i pregi dell'arte, credo lo dimostri l'uso scaltrito degli *exempla* tratti dalle arti figurative. Abbiamo già avuto modo di sottolineare come in Riccoboni ci sia un'attitudine a ridurre in figure plastiche concetti parodici, estetici, caricature, ecc. Niente dunque di eccezionale nel riscontrare nell'attore-maestro una particolare attenzione al codice figurativo, alle minute equivalenze tra l'arte dei colori e la recitazione, o nel ricorso frequente al campo metaforico della pittura. Si rammenti il passo che descrive la rappresentazione figurativa del 'sacrificio di Ifigenia' (IV, 34-66) e ci si accorgerà che vent'anni prima di Sainte-Albine e attraverso percorsi che non battono la consueta e retorica assimilazione della pittura alla poesia (come invece avviene nel teorico francese), Riccoboni si avvale della ricchezza emozionale dell'arte pittorica e suggerisce al suo allievo di osservare le *nuances* che l'artista utilizza per descrivere i vari gradi passionali e le diverse manifestazioni del sentimento doloristico⁷³.

'Quel non so che': i limiti della pedagogia

Prima di chiudere questa indagine sugli strumenti pedagogici riccoboniani, è doverosa una precisazione: l'attore e il maestro sono la stessa persona, al punto che il secondo conosce perfettamente i propri limiti. Insegnare i principi, trasmettere il buon gusto e il galateo attoriale per Riccoboni vuol dire anche cercare di compensare quello che la teoresi affidata alla pagina non può *dire*. Del patrimonio attoriale, la componente che più sfugge a questa pedagogia scritta è infatti proprio la voce, la dizione e il tono che l'interprete deve trovare da solo, sia che si tratti del giusto volume vocale necessario per raggiungere tutti gli spettatori senza cadere nelle urla inespresse

Al tuo buon senno il resto raccomando,
 non potendo spiegarti per iscritto
 ciò che tu andrai a tempo raggiustando,
 sin che giunghi a la fin sul cammin dritto (III, 157-160)

sia che si tratti dell'esatta intonazione con cui pronunciare i versi tragici

Non ti saprei descriver per minuto
 il maestoso modo e naturale
 per dir il verso, e rimango nasuto.
 Per fartelo comprendere non vale
 l'altrui discorso o la ragione, è duopo
 orecchio aver che scerna il ben dal male.
 S'io fossi più filosofo d'Esopo
 non saprei dirlo: ascolta altrui o pensa,
 ed il vero ed il grave sian tuo scopo.
 Il naturale ogn'ora ci dispensa

73. Su Sainte-Albine cfr. TORT, *La partition intérieure*, cit., pp. 47-52.

quel chiaro lume che buon senso ha nome,
che è buono in casa, in piazza, in scena, a mensa. (V, 136-147)

Mi sembra, la resa del teorico di fronte all'impalpabile arte della parola-recitata, spia di un'intelligenza non conformista, che conosce i propri limiti e affida il resto alla sensibilità che non può essere trasmessa; gesto estremo di umiltà che fa di Lelio, nonostante la sua sicumera, un comico simpatico.

Nota al testo

La presente edizione *Dell'arte rappresentativa* di Luigi Riccoboni riproduce il testo della prima stampa (Londra nel 1728 in 8°) dell'opera, per come è testimoniato dall'esemplare custodito presso la BNF di Parigi con segnatura Tolbiac, Y 519. A pochi mesi dall'impressione londinese, G. Riva avviò a sue spese una seconda edizione di formato più piccolo (in 12°) e sul cui frontespizio al nome di L. Riccoboni seguiva l'aggettivo relazionale: *il modanese*. Tali notizie si desumono dalla lettera inviata da Riccoboni a L. A. Muratori (Modena, Biblioteca Estense, Archivio Muratori, filza 76, fasc. 38, lett. n° 6), che si riproduce qui sotto:

Parigi 14 maggio 1729

Illustrissimo Signor mio, Signore e Padrone Colendissimo,

Mi resta l'obbligo di renderle umilmente grazie per il favore fattomi della sua delli 29 marzo scorso. Se piacerà a Dio che cessi il freddo, farò in questa biblioteca Reggia ed in altre le ricerche che la bontà di Vostra Signoria Illustrissima mi addita. Per il Castiglioni avevo pensato ancor'io, e malgrado che sia stato già tradotto in questa lingua subito quasi che comparve, mi aveva preso il capriccio di togliere dal originale la forma del dialogo e le introduzioni di quelli, e farne un'opera al'uso di questo paese, per massime e ragionamenti; ma poi ho fatto riflessione che il cortigiano qui in Francia non ha altra forma di vivere che quella di dilettersi di cavali, di lusso negli adobbi e nel vestire, di gioco e di conversazione di femine, e sopra il tuto di molto mangiare e sommamente bere, e che il primo elemento de' più grandi è di far pompa d'una perfetta ignoranza, ho pensato che il libro del Castiglioni sarebbe veduto con disprezzo, come fosse una predica che per questi signori è una cosa meno che mediocre, e però ne ho abbandonata l'idea. Ho intrapresa la traduzione dallo spagnuolo e dalla nostra italiana di *Tirante il bianco* famoso romanzo di quella nazione e che qui non è conosciuto non essendovene alcuna traduzione. Cose tali dimandano queste femine. Avrò cura di levarne certi passi che la modestia e la religione non admettono, ed altererò l'originale intieramente dove si tratti di cosa che possa offendere l'una e l'altra. Vostra Signoria Illustrissima poi mi rimprovera che nella mia ristampa del *Arte Rappresentativa* ho levato *il modanese*: sappi che la stampa prima e fatta da me è quella in ottavo, e l'altra in più piccola forma l'ha fatta il signor Riva a sue spese e per suo diletto; nella sua fu egli che volle aggiungervi che io ero modanese, anzi con il mio consenso farvi qualche mutazione, come ben vedrà, di qualche verso di quando in quando. Io non ho saputo resistere ala voglia di quel bravo signore sommamente mio padrone e parziale. Io non lo avevo fatto per modestia, per dirgliela schietta, poi che quando mi ricordavo che il Graziani, il Testi, il Castelvetro, il Tassoni, e tanti altri, e poi in fine il signore Muratori sono tutti modanesi, mi sono creduto obbligato a nascondere la mia patria. Il signore Riva non ha pensato così ed ha voluto mettervelo. Ho avuto vergogna che si sapesse che Modena avesse prodotto un temerario quale io sono che, senza fondo di scienze di lettere, abbi voluto farsi scrittore, vivente Vostra Signoria Illustrissima sopra il tutto che è dello stesso paese. Ecco la pura verità, ma se mai quel'operetta dovrà ristamparsi non sarò più così modesto, e, poi che vien giudicato che debba anzi farlo, lo farò con somma mia gloria. Così a suo tempo avessi io nella mia patria proseguiti gli studi miei, più tosto che darmi al teatro, come lo farei forse con onore e bene con altra forza.

Tutte queste ciancie ho io voluto dirle per cancellare il dubbio che mai fosse creduto che mi vergognassi di essere modanese. Tutta Parigi lo sa e fra mezzo gli uomini più illustri di questo paese me ne faccio gloria, appoggiandomi sopra l'onore di quei gloriosi nostri cittadini e di Vostra Signoria Illustrissima vivente, che fanno sopra ogni modanese ridondare qualche particella di quella stima che per essi medesimi forse non meriterebbero. Le dimando perdono del tedio, e suplicandola di volermi conservare la preziosissima grazia sua resto

di Vostra Signoria Illustrissima

Umilissimo e devotissimo servitore
Luigi Riccoboni

L'esemplare Tolbiac (Y 519) è erroneamente indicato nel catalogo della BNF come «2e ed.». In realtà, se bisogna prestare fede alla lettera di Riccoboni (e non c'è alcuna ragione per dubitarne),

mancano alla copia parigina i due elementi che la missiva citata offre per l'individuazione della stampa Riva: 1) il formato dell'esemplare in esame è infatti in 8° e non in 12°; 2) sul frontespizio manca l'indicazione *modanese*. Né, allo stato attuale delle ricerche, mi è stato possibile localizzare una copia della stampa voluta da Riva: tutti i volumi collazionati non presentano infatti alcuna variante a stampa. L'esemplare di Tolbiac è tuttavia prezioso in quanto è portatore di due varianti manoscritte (VI, 136: *in intolerabile* > *intolerabile*; VI, 183: *loro* > *quello*) di cui, data la coerenza delle stesse, pur non essendone dimostrabile l'autorialità riccoboniana, si è scelto di tenere conto.

Criteri editoriali

Nel riprodurre il testo riccoboniano si sono resi indispensabili i seguenti interventi correttori:

- eccezion fatta per la *dedica* e la lettera *A' lettori* si è uniformato l'uso delle lettere maiuscole ai criteri moderni (conservando la lettera maiuscola per la personificazione della *Natura*);
- si è distinta la *u* dalla *v* (ma si è rispettata la forma *Souvrani*, ipotizzando una grafia francesizzata);
- nelle sporadiche occorrenze del nesso assibilato *ti*, lo si è trascritto come *zi*;
- si è resa la sigla tironiana *ϙ*, presente esclusivamente nella lettera *A' lettori*, come *ed*;
- si è ridotta a *i* la *j* intervocalica e in fine di parole plurali (es.: *varj* > *vari*; *esempj* > *esempi*);
- si è ammodernato il sistema accentuativo, e si è introdotto un accento diacritico in *dàì* (VI, 102), per segnalare la 2 pers. sing. pres. ind. del verbo *dare*;
- l'*h* etimologica o pseudoetimologica è stata eliminata; ma la lettera è stata introdotta nelle voci del verbo avere (*ha*, *ho*, *hanno*) e nelle interiezioni *oh*, *ah*.
- di fronte alle oscillazioni della stampa si è scelto di ammodernare l'uso dell'apostrofo nei casi di elisione, apocope ed aferesi (es. *a* – prep. art. – > *a'*; *un arte* > *un'arte*; *cent occhi* > *cent'occhi*; *vuo* > *vuo'*);
- si sono rese in forma sintetica le preposizioni articolate *ai*, *coi*, *dai*, *dei*, *nei*, *sui*, rispettando negli altri casi le oscillazioni del testo (es.: *a la*; *ne le*, ecc.); in presenza però di forme sintetiche scempie si è adottata la forma moderna geminata (es.: *alo* > *allo*; *nel'* > *nell'*; ecc.);
- a fronte di un sistema oscillante, si sono normalizzate le forme analitiche *allor quando* > *allorquando*; *qual ora* > *qualora*; *qualc'un* > *qualcun*; *tal'ora* > *talora*; *tal'un* > *taluno*; ma si sono rispettate le forme *all'or/a*;
- il carattere corsivo, impiegato per ragioni enfatiche o per i titoli e gli autori di opere letterarie o filosofiche, è stato conservato;
- si è limitato al minimo l'intervento sul sistema interpuntivo; tenendo tuttavia conto che i due punti esplicativi hanno nel testo di volta in volta valore di pausa breve o breve lunga, li si è sostituiti con la virgola o con il punto virgola; si è ritenuto indispensabile, in taluni casi, la sostituzione del punto interrogativo al punto esclamativo e viceversa; si è marcato graficamente il discorso diretto; in un caso (II, 110: (*dirai*)) si sono soppresse le parentesi;
- si sono infine ritenuti semplici refusi di stampa le seguenti forme linguistiche, e come tali si sono corrette: II, 26: *apparir, e in* > *apparire in*; II, 143: *dell* > *del*; III, 28: *poco* > *loco*; IV, 53: *rasssegnato* > *rassegnato*; IV, 98: *quel'arte* > *quell'arte*; IV, 206: *dell'disgraziato* > *del disgraziato*; V, 10: *dell* > *del*; V, 64: *queste* > *questa*; V, 211: *soprenda* > *sorprenda*; VI, 22: *stabilio* > *stabilito*; VI, 140: *disdegno* > *di sdegno*.

Luigi Riccoboni

Dell'arte rappresentativa capitoli sei

1 A Sua ECCELLENZA
2 My Lord Chesterfield,

3 Eccellenza,
4 non è da porsi in dubbio che il maggior piacere che possono provare quegli uomini i quali
dalla Provvidenza non sono stati elevati al grado d'illustre nascita non sia quello di vedersi
bene accetti e favoriti da' Grandi.
5 In ogni tempo ed in qual si voglia stato di Governo sempre fu caro a' Popoli lo avere de'
Signori a' quali si indirizzassero le loro suppliche e per i quali si esercitassero i loro voti. Le più
Popolari Repubbliche ebbero dei Souvrani che, se non ne portarono il nome, ne gustarono
però l'intero diletto.
6 Altresì verissimo è pure che più fortunati sono quei tempi ne' quali da Dio ci sono stati dati
Signori di onesti costumi, di generose massime e di sublimi talenti.
7 Io, che sono stato costituito nel gran numero di quelli che sono nati per obbedire a' Grandi, al
sommo fortunato posso dirmi di avere avuta la sorte d'essere da Vostra Eccellenza ben veduto
ed onorato, e da quelli che conoscono Vostra Eccellenza sarà senza dubbio invidiata la mia
felicità.
8 Perché però al pari di ogn'altro sono io conoscitore d'un tanto bene, me ne fo una così alta
gloria che non ho potuto metter freno alla mia scusabile ambizione; ed, accioché fosse nota
questa mia fortuna, ho colta l'occasione della stampa di questa Operetta mia per fargliene un
umilissimo tributo.
9 La riceva Vostra Eccellenza come è suo costume di fare verso chiunque ricorre a Lei e sono
certo d'un benigno aggradimento e, profondamente inchinandomi al Eccellenza Vostra, mi
sottoscrivo
10 Di Vostra Eccellenza
11 Umilissimo ed ossequosissimo Servitore,
12 Luigi Riccoboni
13 Londra li 16 Marzo
14 1728

A' Lettori

- 1
- 2 Per lo spazio di molti anni, oh cortese Lettore, sono andato fra me stesso pensando che, non essendo mai sin ad ora stata data regola alcuna a' Comici per ammaestrarli nell'esercizio dell'Arte loro, ben fatto sarebbe che si trovasse alcuno che desse mano ad una tal Opera.
- 3 Il lungo esiglio della Tragedia dal nostro Teatro, l'abbandono o il mal uso fatto da' Comici delle buona Commedia in Versi ed in Prosa del secolo decimo sesto hanno costituito i Comici professori in una tale situazione che parmi non avessero eglino mai tanto bisogno d'insegnamenti quanto ne hanno presentemente. Da lungo tempo la Commedia nostra recitata all'improvviso ha perduto non poco di quel diletto che i nostri Padri per tradizione dei loro ci raccontavano vantarsi ella di possedere. Quelle stesse Favole Teatrali che nella nostra tenera età con la semplice narrazione tanto ci diletta, adulti poi che siamo stati, ci sono parute di niuna bellezza. Non potendosi per Giustizia e non dovendosi per gratitudine fare a' nostri Padri l'ingiuria di crederli men giudiziosi di noi e dall'altro canto essendo ragionevole di mettere altresì Noi al coperto della taccia di essere creduti affettatamente nauseosi ci conviene cercar ragioni che possino autorizzare la loro approvazione e nello stesso tempo iscusare la nostra svogliatezza. Una sola ne dirò che per trenta e più anni d'esercizio della Professione mia ho conosciuta pur troppo indubitabile, ed è questa: *Non è difetto dell'Arte, ma ben sì dell'Artefice.*
- 4 Doppo il mille sei cento cominciarono poco a poco a mancare quei buoni Comici, i quali con il loro sapere o con il loro buon giudizio erano l'anima di quelle Favole che riguardiamo al presente come cadaveri senza moto, del che ho parlato a lungo nell'*Istoria* del nostro Teatro. L'inesperienza degli Artefici, che tanto ha pregiudicato al Teatro Italiano, non è stata solo dannosa a quegli Attori sopra de' quali dovevano unicamente cadere la vergogna ed il biasimo, ella è stata un veleno che ha corrotto del pari gli Spettatori ancora. Quegli che per lunghezza di tempo si sono accostumati a vedere Attori affettatamente composti si sono dati ad intendere che non altrimenti debbasi agire su la Scena per giungere al punto di perfetto Recitante; a questi tali Attori ho io veduto gli Uditori esser prodighi di quegli strepitosi applausi che ad un vero merito soprabbondanti stati sarebbero. Vedendo però il Teatro a tale stato ridotto, ho sempre creduto che una buona scuola dell'*Arte Rappresentativa* avrebbe non poco giovato a' Comici per far loro comprendere quanto abbisognava loro per diletta col Vero, e forse non sarebbe stata infruttuosa a gli spettatori medesimi per saper distinguere l'oro puro della semplice Natura dalla falsa Alchimia di un'Arte male immaginata.
- 5 In questo mentre mi capitò alle mani il discorso dell'*Ingegneri Della Poesia Rappresentativa, e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*. Mi lusingai di trovare in quell'Opera tutto quello che fosse al nostro caso opportuno, ma ne fu defraudata la mia speranza.
- 6 *Angelo Ingegneri* non si è applicato se non che a dar regola al Teatro per ciò che spetta alle Scene, alle Machine, al modo di illuminare e cose simili, e gli Attori non si ci vedono in maniera che sia instrutti del loro dovere.
- 7 Deliberai perciò di scrivere io stesso alcuna cosa sopra tale materia. Pensai di fare un Trattato dell'*Arte Rappresentativa* e di farlo in prosa ed in dialogo; ma appena posi mano al lavoro che ne fui da qualche amico distolto e consigliato a scriverlo in Capitoli ed in Terza Rima, come forma più convenevole par tale soggetto.
- 8 In poco spazio di tempo mi trovai averne finiti sei capitoli, de' quali non pensai già mai farne alcun uso. In questa occasione della stampa dell'*Istoria* del nostro Teatro e della *Disertazione sopra la Tragedia moderna* sono stato violentato da più di un amico a fare ancor quella delli sei Capitoli *Dell'Arte Rappresentativa*.
- 9 Non hanno servito le molte ragioni da me addotte per iscusarmi di farlo; mal grado mio, eccoli però alle stampe e quasi con sicurezza che non possa la mia facilità se non essermi dannosa.

- 10 Per vero dire, oh Cortese Lettore, un'Opera *Dell'Arte Rappresentativa* scritta in verso, essendo una materia che sino ad ora non è stata trattata da alcun altro, potrebbe risvegliare la curiosità di qualche Letterato e particolarmente degli Amatori di Poesia. Per quelli che mi conoscono basterà solo sapere il nome di chi l'ha scritta per conghietturare del poco valore dell'Opera; ma, per quelli che di me altro non sanno che ciò che pensano impararne dalla lettura di questi pochi fogli, sarà forse per loro un supplicio il continuarla sino alla fine.
- 11 Crederanno essi che un gentile Poeta e sopra tutto un valente scrittore nella Toscana o Fiorentina lingua possa avere intrappresa una tale fatica. Saranno per ciò avidamente letti questi mal concepiti versi e forse come è il loro merito saranno trattati. Chi dirà che, se mal ornata è la figura, potrebbero per avventura esserne ben disposte le membra? Da chi potranno i Lettori essere instrutti che, doppo dodici anni di continuo soggiorno che l'Autore ha fatto in Parigi, tanto l'Italiana lingua si trova in lui corrotta che senza il soccorso de' buoni Scrittori spesse volte, per il disuso che di quella ha fatto, crede egli barbare le voci più scelte del nostro Idioma? Chi saprà ch'egli è Lombardo? Che di Firenze e della Toscana non conosce che i nomi, mentre per sua sciagura non ha mai respirato l'aura di quel Cielo? E che in fine della favella di quel bel Paese non ha egli fatto quel profondo studio che tanto è necessario a que' Lombardi che vogliono scriver versi? Non è già che se tutto ciò fosse saputo dai Lettori io non conosca che non varrebbero queste ragioni per esentarmi dal biasimo di averlo fatto. Una potrei addurne valevole per mio avviso a procacciarmi lode se non applauso: ho scritto *Dell'Arte Rappresentativa* per solo mio studio e per insegnare a me stesso la professione mia.
- 12 Se tutte le finzze dell'Arte non mi sono passate per la mente, averò almeno aperta la via ad altri più di me ingegnosi che potranno darne di più efficaci e di più giuste. Vivi felice.

Capitolo primo

1 S'io volessi cantar d'amori e d'armi,
 2 di donne e cavalieri o cosa tale,
 3 ad Apollo dovrei solo votarmi;
 4 ma, come la mia vena è triviale,
 5 ogni Musa mi basta e rauca sia,
 6 ch'io non pretendo già gloria immortale.
 7 Han troppo a far Melpomene e Talia,
 8 assordate da tanti poetoni
 9 che le fanno trottar per ogni via.
 10 Io, che tanto al di sotto son dei buoni,
 11 non spero col favor di queste sante
 12 che il mio nome di lauro si coroni.
 13 Mia Musa, qual tu sia, beneficante
 14 mi ti mostra, ché ormai tempo è che scriva,
 15 e all'opra mia ben sarai tu bastante.
 16 Qual nave mai d'ignota opposta riva
 17 che il mar disgiunga avria toccato il lito
 18 carica di vele e d'arte vuota e priva?
 19 Ed il cavallo, chi già mai s'ardito
 20 domato avrebbe senza freno o morso
 21 e reso ad un giocoso ed agguerrito?
 22 E chi del mondo misurato il dorso
 23 e conosciuto senza un gran lavoro
 24 degli astri il tardo o il violento corso?
 25 Tutto devesi all'opre di coloro
 26 che faticando il corpo e più la mente
 27 furon di saper vaghi e di tesoro;
 28 color, fra la moderna e prisca gente
 29 che in sin dier l'arte del mangiar, del bere
 30 e resero la fame continente;
 31 che mostrar chi star dritto e chi sedere
 32 dovea secondo i gradi, e nel parlare
 33 chi onorarsi di *monna* e di *messere*;
 34 che la cravatta in vece del collare
 35 posero in uso e dier sino all'ingegno
 36 di nuove idee per ben filosofare;
 37 che infin di quanto v'è diero il disegno
 38 e per cui siamo agiati ed eruditi,
 39 tanto il mondo è di scienze e d'arti pregno.
 40 Son fra tutti i poeti i più guarniti
 41 di regole per l'arte e per lo metro,
 42 d'eccellenti maestri ed infiniti:
 43 *Aristotile, Orazio, Castelvetro,*
 44 *Riccoboni, Boileau, Dacier, Martello,*
 45 *Scaligero, Giralardi,* e quei ch'addietro
 46 lascio per non ne far sì gran fardello
 47 che della teatrale poesia

48 insegnar l'arte e diedero il modello;
 49 quindi avvien che a talun la frenesia
 50 di cantar salta spesso nella nuca,
 51 perché vede appianata la gran via;
 52 e, sebben di saper non ha festuca,
 53 d'unità e d'episodi fa un guazzetto
 54 che infelice colui che ne manuca.
 55 V'è chi sempre trascura il gran precetto
 56 ch'è di seguir Natura e pensar vero
 57 e di sana ragion farsi soggetto.
 58 Ma, ragion non prezzando più d'un zero,
 59 si confida e ricorre all'arte scritta;
 60 non fecer già così Sofocle e Omero!
 61 A nessun di que' primi fu prescritta
 62 la formola precisa de' poemi,
 63 ne lor menti da leggi circonscritta;
 64 e pur dall'opre lor trassero i temi
 65 del poetare il gran maestro e tanti
 66 che d'ingegno e dottrina erano estremi.
 67 A gl'istrioni soli o a' comedianti
 68 (come suol dirsi nel volgar sermone)
 69 regola alcuna non fu posta avanti.
 70 Quale mai esser possa la ragione
 71 per speculare ancor non ho trovata
 72 e cerco del perché la soluzione.
 73 Forse creder si può che non c'è data
 74 arte che insegni di rappresentare,
 75 perché inutile affatto è reputata;
 76 giacché bisogno non v'è d'insegnare
 77 a gli uomini con metodo e dottrina
 78 a star dritti, voltarsi e camminare,
 79 se levati dal sonno la mattina
 80 sino all'ora che vanno a coricarsi
 81 ogni animale sta, muove e cammina.
 82 L'uom nel vicino impara a trasformarsi
 83 in quanti modi sappi la Natura
 84 per tante passioni variarsi:
 85 ché vede in molti pinta la paura,
 86 la speranza, la gioia ed il diletto
 87 ed il furore in altri rafigura;
 88 ché scuola è questa ed esemplar perfetto
 89 in cui studiar si deve e copiar l'arte
 90 da vivo e vero e naturale oggetto.
 91 Che inganno! Anco i poeti han su le carte
 92 d'esemplari e di dogmi una miniera,
 93 e nel cervello di ragion lor parte;
 94 e pure quanti mai più d'una sera
 95 ne le favole lor fan comparire

96 e ci transportan sotto varia sfera!
97 Sarebbe un non voler già mai finire,
98 se pretendessi de' moderni autori
99 le stravaganze qui tutte ridire;
100 or, se valenti e celebri scrittori
101 (che in altr'opere son pur creduti tali)
102 han poi fatto sul palco tanti errori,
103 e mal grado i perfetti ed i speciali
104 esempi dal cammino han traviato,
105 quanti faranne il comediante e quali?
106 Ei che regola alcuna studiato
107 bene spesso non ha e si dimena
108 o con tropp'arte o troppo trascurato.
109 Oh, mi dirà talun, che su la scena
110 deve immitarsi il natural vivente
111 e chi più cerca è pazzo da catena.
112 È pazzo chi non cerca e se ne mente.
113 Scherza talor natura o talor falla
114 ne la struttura dell'umana gente.
115 V'è chi ha un piede più corto e chi una spalla
116 più sollevata e chi l'occhio bugiardo,
117 chi è lungo in picca e chi rotondo in palla.
118 Così parmi veder, se bene io guardo,
119 ch'ha i suoi mostri lo spirto e gli ha ogni clima
120 sia tedesco, spagnuolo o sia lombardo.
121 Buona madre Natura alcun sublima
122 d'ingegno e di beltà; matrigna altrui
123 gli stropia il corpo o la ragion gli lima.
124 Immitabil non è certo colui
125 che sia gibboso, se vuol farsi il bello,
126 e non pur quei che guarda a un tempo dui.
127 Or, sia pur con tua pace, io me ne appello
128 che debbansi copiar tutti gli eccessi
129 che negli atti vediam di questo e quello.
130 Di vederli e studiarli non si cessi,
131 ma per sfuggirne il troppo, e darai scuola
132 a quei scomposti originali istessi.
133 Né ti lusinga per veder che vola
134 buona fama di te, ché non è assai
135 piacere a' scocchi o a qualche donnicciuola.
136 Ingiusta lode non è stabil mai
137 e basta un solo per chiarirne cento
138 ch'abbia buon senno e, se lo trovi, *Guai!*
139 L'insolente tua gloria, il tuo contento,
140 l'altero fasto e la presunzione
141 tutti avviliti sono in un momento.
142 Ciò che viddi ti narro. Ogni regione
143 ha teste che non fallan nel giudizio;

144 né a giudicarti vuolci un Salomone.
145 E ben te n'avvedrai: Sempronio o Tizio
146 daranti scacco matto e sapran molti
147 conoscer vero e biasimar tuo vizio.
148 Così gli attori nell'inganno involti
149 fan di buono e cativo un tal lavoro
150 ch'or savi li diresti ed ora stolti.
151 Misto col fango ti presentan l'oro,
152 qual Natura imperfetta o capricciosa
153 spesso produce, ma meglio di loro;
154 e come il pellegrin che in tenebrosa
155 notte, dal cammin dritto traviando,
156 inutilmente va cercando posa;
157 così, nel camminar, più dilungando
158 si van dal segno. Or qual rossore avranno
159 che un lume il calle vada lor mostrando?
160 Facciamlo pure e tolgansi all'inganno
161 que' cechi che tentone e vacillanti
162 parlano, vanno, e dove e che non sanno.
163 So ben che a' più modesti ed a' zelanti
164 del vero il mio parlar fia lenitivo,
165 ma veleno a' superbi ed arroganti.
166 Io conosco la piaga e troppo al vivo
167 miei detti pungeran chi di aggradire
168 per molt'anni ha il diritto possessivo.
169 Mio pensiero non è di convertire
170 quei che sono indurati nell'abuso,
171 né cerco il vanto di farli pentire.
172 A' giovani inesperti e che buon uso
173 debbon far de' talenti di Natura
174 mi volgo: addottrinarli io non ricuso
175 né d'espormi de' vecchi alla censura.

Capitolo secondo

1 Chi le gambe bistorte e fatte in *esse*
 2 e la testa congiunta in un col petto
 3 e le due anche sgangherate avesse,
 4 se in onta di Natura e per dispetto
 5 sciogliendo il ballo per lo suo mestiere
 6 danzasse la corrente e il minuetto,
 7 non sarebbe una cosa da vedere
 8 per far che si scompisci una brigata,
 9 non potendo le risa contenere?
 10 Così del comediante: se adeguata
 11 non avrà la figura, non imprenda
 12 un'arte sì gentile e delicata.
 13 Non v'è chi non conosca e non intenda
 14 che su la scena è duopo esser disposto
 15 di membra ben formate e senza emenda.
 16 Ma, se pur disgraziato ed incomposto
 17 sarai per tua sciagura e comediante
 18 (cosa da intirizzare al sol di agosto),
 19 saggio consiglio almen ti ponga innante
 20 ciò che convienti, e non convienti alcerto
 21 di fare il maestoso, né il galante.
 22 Ché gradito non sol, ma non sofferto
 23 sarai, se in *Alessandro* od in *Medoro*
 24 comparirai sul palco, io te ne accerto.
 25 Per ben fingere un re fra nobil coro
 26 non ti basta apparire in regia corte,
 27 né il manto aver di gemme asperso e d'oro.
 28 Sguardo irritato che minacci morte,
 29 portamento cortese in uno e altero,
 30 voce che ti spaventi e ti conforte!
 31 Queste son l'arti che il sovrano impero
 32 dimostrano in colui che un re figura:
 33 infelice! Né in te trovarle io spero.
 34 Né men aspra sarà la tua ventura,
 35 se d'amoroso e tenero Zerbino
 36 vorrai darci il modello e la pittura.
 37 Un sospiro, uno sguardo ed un inchino,
 38 contrafatti da' tuoi sgraziati modi,
 39 ne addittaranno quanto sei meschino.
 40 Se fuggirai dagli intricati nodi
 41 in cui ti poser la Natura e il Fato,
 42 troverai forse chi t'applauda e lodi.
 43 T'adopra in quello per cui sol sei nato
 44 e le fica farai al più valente,
 45 diventando un prodiggio il tuo peccato.
 46 Un re supposto fraudolosamente
 47 o per inganno un cavalier Narciso

48 ti faranno passar per eccellente;
 49 poiché sempre diletta e muove a riso
 50 in un difforme l'immitare il bello
 51 qualora il finga: non sprezzar l'aviso.
 52 E tu, come suol dirsi, che a penello
 53 sei fatto e di Natura hai tutti i doni,
 54 parmi vederti baldanzoso e snello;
 55 ti credi che al di sopra dei men buoni
 56 ne 'l sol formarti Natura ti pose,
 57 e tutti chiami goffi e mucciconi.
 58 Non t'invanir, ch'han spine le tue rose:
 59 non giova che tu sia bello e leggiadro,
 60 sotto quel bello son bruttezze ascose.
 61 Non stupir se ti esamino e ti squadro,
 62 quel moverti per arte e col compasso
 63 ti rendon, se nol sai, scipito e ladro.
 64 Per numero tu calcoli ogni passo
 65 e per linea le braccia stendi in giro
 66 con molta attenzion per l'alto e il basso.
 67 Talor bilanci un guardo ed un sospiro,
 68 volgi il capo e la mano movi o piede
 69 a battuta qual canta un semi viro.
 70 A tempo quegli disserrar si vede
 71 la voce: in te ogni membro si contiene,
 72 così che un parte, un resta e un altro riede.
 73 Parmi veder, come sovente avviene,
 74 quei fanciulletti che un pedante in scuola
 75 ammaestra per porli in su le scene:
 76 imparata che s'han la cantafola
 77 che devon recitar, quegli innocenti
 78 ti fan cinque o sei moti ogni parola.
 79 Non crederassi, e pur non altrimenti
 80 far ti vedo talor comico sciocco,
 81 tanto prodigo sei di movimenti.
 82 Già so che per calzar coturno o socco
 83 hai per lung'uso ricorso a lo specchio,
 84 per dare al gesto l'ultimo ritocco.
 85 Sia giovine che immiti o siasi vecchio,
 86 guerrier feroce o timido poltrone,
 87 lui sol consulti e altrui non porgi orecchio.
 88 Consulta un poco ancora la ragione:
 89 chi ti consiglia quando in casa o in strada
 90 parli con varie sorti di persone?
 91 Un ti affretta e ti tiene un altro a bada;
 92 or, come fai con questi? Mi rispondi:
 93 "Non guardo ove la mano o il piè si vada".
 94 Oh Natura maestra! Tu che infondi
 95 quel vero che si cerca e s'ha in se stesso,

96 di cui sì avari siamo e sì fecondi,
 97 deh, tu m'inspira! Sì che pur concesso
 98 siami d'additar l'arte del moto,
 99 t'en priego le man giunte, umil, dimesso.
 100 Ché per la grazia appicherotti in voto
 101 e di gambe e di braccia una caterva,
 102 ben degna oblazion di un cor devoto.
 103 Il nume, che ben sa quanto in me ferva
 104 desio d'esser chirurgo teatrale,
 105 balsamo appresta che a tal morbo serva,
 106 e con alta pietà, santa, immortale
 107 sento all'udito rissuonar la voce
 108 che qui rapporto appunto come e quale:
 109 "A color cui tal peste affligge e cuoce
 110 dirai che, prima di mostrare il naso,
 111 faccino il segno de la santa croce;
 112 poi ciaschedun di lor siassi persuaso
 113 che di braccia e di gambe affatto è privo,
 114 e andrà lor fama dall'Orto all'Occaso".
 115 Oh santo oracol pio confortativo!
 116 Delle divine, benché oscure note,
 117 parmi capirne il senso vero e vivo.
 118 Io l'interprete sono, io il sacerdote:
 119 ascoltatevi voi – Ma qual rumore
 120 sento? Mi chiama ogn'un pianta carote;
 121 e gridan: "Pietre al gran riformatore,
 122 che delli quatro membri principali
 123 vuol mutilare il comico: ah l'orrore!
 124 Chi credesse a costui nei più gran mali
 125 e nella passion la più crudele
 126 si dovrebbe restar come boccali;
 127 abbandonando a le sole querele
 128 la cuote di quei membri stuppefatti,
 129 che non è la minor, per san Michele".
 130 Così gridan per tutto certi matti
 131 che spiegan malamente il divin detto.
 132 Non più contese, omai, veniamo a patti.
 133 Ascoltatemi e poi, se il mio precetto
 134 erroneo vi parrà, mi deridete,
 135 ché avrò piacer che mi abbiate corretto.
 136 È ben certo, e negar non mel potete,
 137 che il marcare ogni virgola col gesto
 138 è un trapassar di verità le mete.
 139 E niente è più nocivo e più molesto
 140 all'uditore che il far conoscer l'arte
 141 in ciò che d'esser finto è manifesto.
 142 La principale e necessaria parte
 143 del comico è di far chiaro vedere

144 che da la verità non si diparte.
145 Così facendo, quasi persuadere
146 potrai che non sia falso quel che è finto,
147 e se fin là non vai non puoi piacere.
148 Per seguitare il naturale istinto
149 e moversi senz'arte, or che s'ha a fare?
150 scordare i quattro membri e forse il quinto
151 che è la testa, ma sì ben cercare
152 di sentire la cosa che ci esponi
153 che si creda esser tuo l'altrui affare.
154 D'amor, di sdegno o gelosia li sproni,
155 se al cor tu provi, o s'anco pur sarai
156 qual Orreste invasato da' demoni,
157 e l'amore e lo sdegno sentirai,
158 e gelosia e Belzebù germani,
159 senz'arte braccia e gambe moverai.
160 Ed io scommetterei e piedi e mani
161 che un sol non troverai che ti censuri
162 fra tutti quanti li fidei cristiani
163 se con il cuore i tuoi moti misuri.

Capitolo terzo

1 Parmi vedere un comico sensato,
 2 nel leggere i passati ultimi versi,
 3 restar pensoso e tutto rabuffato,
 4 e, non potendo in fine contenersi,
 5 esclamare: “Costui vuol che si vesta
 6 l’alma di sensi impossibili a aversi.
 7 Che amore o sdegno o gelosia molesta
 8 si senta approvo, ma il diavol anco
 9 debba sentirsi non può entrarmi in testa;
 10 di sensi e d’arte intieramente io manco
 11 per contrafare lo spirito immondo,
 12 qualor ne opprime il petto o stringe il fianco;
 13 se dovessi imitare il furibondo
 14 Achille passa ancor, ma Sattanasso!”
 15 Costui mi crede troppo grosso e tondo.
 16 L’impossibil non cerco e non trapasso
 17 le mete del dovere, anch’io discerno
 18 che t’ho lasciato in un cativo passo.
 19 Per collegio non vuò darti l’Inferno:
 20 sentire il bene e il male è tua grand’arte,
 21 ma ciò non vieta un artificio esterno.
 22 Quando il senso è maestro egli comparte
 23 a’ membri il verisimil movimento,
 24 e n’ha ciascuno sua dovuta parte.
 25 Né ti sgomenti Orreste: il portamento
 26 straordinario ruminando un poco,
 27 imprimerai l’orrore e lo spavento.
 28 In simile o in tal caso averà loco
 29 ben l’artificio, ma pur cauto sia
 30 nel misurarti sopra il troppo o il poco.
 31 Ché, se oltre passi il vero, si diria
 32 di te ciò che Aristotile ne scrisse
 33 che *Minisco* a *Calipide* dicia,
 34 costui tal arte a’ moti suoi prefisse
 35 che *Scimia* lo chiamava il suo rivale;
 36 sai perché con tal nome lo descrisse?
 37 Perché la *scimia* imita il naturale
 38 dell’uom vivente, ma lo disfigura
 39 oltre passando il ver quel animale.
 40 Ha suoi confini ancora la Natura
 41 e, se troppo da quelli si allontana,
 42 quel vero è un ver che non si rafigura.
 43 O se per vero plebe ignara e vana
 44 lo prende, non così di gente accorta
 45 sarà, che sa quant’anni ha la Beffana.
 46 Un antico proverbio ci rapporta
 47 che lo stato di mezzo sia il migliore:

48 questa sentenza sarà nostra scorta.
 49 Sia prence, rege o siasi imperadore
 50 che tu figuri, sempre in mente avrai
 51 che déi piacere al vile ed al signore,
 52 nol far sì grande che non possa mai
 53 il prence in lui specchiarsi o almen pensare
 54 che anch'ei sarebbe qual tu il pingi e il fai.
 55 Che lo possa la plebe immaginare,
 56 né che la forma strana, inusitata,
 57 di quel che fingi il faccia dubitare.
 58 E, se dici sentenza sì elevata
 59 che tua colpa non è, cercar tu déi
 60 col tuon di farla amena ed adeguata.
 61 Per farti umano però non vorrei
 62 che tanto discendessi da quel grado
 63 che più basso ti fessi che non sei.
 64 Sta adunque attento nel passar del guado
 65 e cerca d'evitare li due scogli
 66 da cui scampano pochi o almen di rado.
 67 E, ben che in questo mar la nave sciogli
 68 col rischio a destra ed a sinistra, ancora
 69 salvar ti puoi, se il mio consiglio accogli.
 70 Va per la via di mezzo e, se pur fuora
 71 del retto calle fantasia ti mena,
 72 al alto e non al basso tien la prora.
 73 Se tanto fossi grande, sì che a pena
 74 potesse immaginarti umana mente,
 75 saria gran fallo, ma ti rasserena:
 76 fallo maggior sarebbe se vilmente,
 77 per cercar la Natura, discendessi
 78 a gli atti usati da la bassa gente.
 79 D'esempi manifesti e chiaro espressi
 80 mi servirò, perché tu stesso il tocchi
 81 col deto e che ho ragione mi confessi.
 82 Parlo a' più saggi e parlo anco a que' sciocchi
 83 che il numero maggior fanno per tutto,
 84 e non temete già che v'infincocchi.
 85 Veduto ho un re da scena aver ridotto
 86 a sé d'avante il suo regal consiglio
 87 per scrutinare un grave caso e brutto.
 88 Si trattava il processo di suo figlio
 89 e, per voler la legge mantenere,
 90 era di morte universal bisbiglio.
 91 Su le ginocchia il re (stando a sedere)
 92 i gomiti appoggiava, e le mascelle
 93 in fra le mani si vedea tenere.
 94 A me pareva, in buona fé, di quelle
 95 pagode che ci vengon da la Cina,

96 non di terra, ma in carne, in ossa e pelle.
 97 Pur, qual effetto fe' la sua dottrina?
 98 Ridevano i più savi e gli ignoranti
 99 ammiravano: oh razza berretina!
 100 Ma qui non fermiam, tiriamo avanti
 101 e mi si accordi un altro esempietto
 102 di questi re più piccoli dei fanti.
 103 Un monarca, sedendo di rimpetto
 104 de' suoi magnati e con aurato manto
 105 tutto spirante maestà e rispetto,
 106 riceve ambasciator che vien dal Xanto
 107 e, con le gambe incrocchiate, ascolta
 108 quell'oratore rosicando un guanto.
 109 Sentivo sussurrar la turba stolta
 110 tutti gridando: "Qual Natura è questa!
 111 Io così feci ed io più d'una volta".
 112 È una Natura, animali da cesta,
 113 di voi degna e che a voi ben si appartiene
 114 che non avete un gran di sale in testa.
 115 Un tal atto ad un re non si conviene
 116 e, se per sorte un re l'avesse fatto,
 117 tu nol déi far già mai sopra le scene;
 118 sarebbe un re stravolto e scontrafatto:
 119 Natura sì, ma bella dée mostrarsi,
 120 e il dogma la propone a questo patto.
 121 Quella ch'è sì triviale può serbarsi
 122 per le strade e tal volta ancora in casa,
 123 fra bassa gente a cui possa confarsi.
 124 Ne la commedia ogni fiore si annasa,
 125 ma la tragedia è dama di riguardo
 126 e sol di maestade è piena e invasa.
 127 In quella non è critico lo sguardo
 128 siccome in questa e, se qualcun ti loda,
 129 non spiegar di vittoria lo stendardo.
 130 Son gli applausi bugiardi e non è soda
 131 la gloria che t'imputa il popolaccio,
 132 che talor prende il capo per la coda.
 133 Non ti lusingo e so che ti dispiaccio,
 134 ma di scarsa moneta non pagarmi,
 135 esca fallace non mi adduce al laccio.
 136 Tu puoi ne la commedia dimostrarmi
 137 le più cittadinesche basse forme
 138 e fino il ciabatino effigiarmi;
 139 ma di maniera al grado suo conforme
 140 si vesta il re: se un re fia che si abbassi,
 141 mostriamlo bello noi, già mai diforme.
 142 Finiam, poich'egli è duopo che si passi
 143 a parlar d'altro soprafini moto,

144 ma prima un punto non fia che trappassi.
145 Perché de' spettatori il più remoto
146 ti senta, alzi la voce e far del pari
147 nel movimento ancora ti denoto.
148 Approvolo, ma pur convien che guari
149 non ecceda e sol tanto che scomposto
150 e stridente a' vicini non appari.
151 Se l'uditorio in ordine disposto
152 fosse così ch'egualmente lontani
153 gli avessi, ti accordarei il supposto;
154 ma i più vicini e ch'hai sotto le mani
155 assordarai troppo la voce alzando,
156 e gli atti riusciranno ingrati e strani.
157 Al tuo buon senno il resto raccomando,
158 non potendo spiegarti per iscritto
159 ciò che tu andrai a tempo raggiustando,
160 sin che giunghi a la fin sul cammin dritto.

Capitolo quarto

1 Tu che allo specchio hai ben studiato
 2 di comporti le braccia, il fianco, il petto,
 3 giurerei che il miglior ti sei scordato.
 4 Vedesti mai di profilo o in prospetto
 5 tutti quei moti che dée fare il volto
 6 di varia passion, nel vario effetto?
 7 “No”, mi rispondi, “lo sguardo è rivolto
 8 de’ spettatori miei al portamento
 9 di tutto il corpo ben ornato e colto.
 10 Sì poco spazio è da la fronte al mento
 11 che non lo vedon gli occhi, travati
 12 dalla voce e de’ membri al movimento”.
 13 Se ciò sia vero dimandalo a que’ frati
 14 che al novizio nel suo primo sermone
 15 dissero ch’erano zucche gli appostati.
 16 Oh! se agli occhi di tutte le persone
 17 fosse appicato un filo e si portasse
 18 al punto ove lo sguardo si dispone!
 19 A quai de’ membri credi si attaccasse
 20 la gomena formata? Solo al viso,
 21 né altrove pensar già che terminasse.
 22 A tutti quanti gli uditori fiso
 23 guarda negli occhi e ogn’un di lor vedrai
 24 pender da’ tuoi, quasi d’amor conquiso.
 25 Trema di quegli sguardi: se nol sai,
 26 aspetta ogn’un di piangere al tuo pianto,
 27 come i tuoi farli sereni e gai.
 28 Or di’ che non importa tanto o quanto
 29 d’aver cura al tuo volto, se a lui déi
 30 interamente la vergogna o il vanto.
 31 Presta dunque l’orrecchio ai detti miei
 32 e, se bella ragione li produce,
 33 e tu guidare lasciati da lei.
 34 Saggio pittore che il glorioso duce
 35 pinge e del voto il sacrificio casto
 36 a cui incauta religion l’adduce,
 37 seguendo di sua mente il pensier vasto,
 38 di molta turba l’ordine comparte
 39 con maestro disegno e vago impasto.
 40 Son nel quadro disposti a parte a parte
 41 il sacerdote ed i serventi suoi
 42 che il coltello e la fiamma hanno in disparte;
 43 indi il padre e la figlia e vengon poi
 44 la nutrice, i famigli e de’ guerrieri
 45 tanti che appena numerar li puoi;
 46 spiegate insegne, bellici destrieri,
 47 vestimenti conformi, ornato altare

48 e in un fascio corazze, aste e cimieri.
 49 Il tutto è grande e nobilmente appare,
 50 ma non basta: conviene al dipintore
 51 un dolor vario in tutti dimostrare.
 52 In lui zelo di fé, paterno amore;
 53 un rassegnato core in lei si vede,
 54 e ne' ministri espresso un sacro orrore.
 55 Fra le donne chi piange e chi mercede
 56 addimanda, le braccia in alto alzando,
 57 e chi dall'atto il guardo retrocede;
 58 altri, con occhio bieco rimirando
 59 l'apparato funesto, tu diresti
 60 che contro il ciel s'adira bestemiando.
 61 Oh gran maestro! Ed onde mai traesti
 62 tant'arte per esprimer la Natura?
 63 In cento un sol dolor vario pingesti.
 64 Ascoltalo e diratti che non fura
 65 quel vero che dal vero; egli lo trova
 66 nell'uom perfetto e all'uomo lo affigura.
 67 Vuoi tu più chiara e più evidente prova
 68 per conoscer che il volto è quel cristallo
 69 che a nuovo oggetto l'oggetto rinnova?
 70 Sta dunque attento e non por piede in fallo;
 71 han suoi gradi il dolor, la gioia, appunto
 72 come gli ha ogni color, sia perso o giallo.
 73 Di': se a colui che fosse d'amor punto,
 74 da parenti negato gli venisse
 75 in nodo marital d'esser congiunto;
 76 poi destinati all'amata sentisse
 77 che fossero dal padre altri sponsali
 78 (bene per cui sol respirò, sol visse);
 79 indi, per colmo di pene e di mali,
 80 che la fanciulla, amante e disperata,
 81 portati avesse al sen colpi mortali!
 82 Tu vedi i gradi: voglia contrastata,
 83 speme languente e, per acerba morte,
 84 disperazione al fin d'alma aggravata.
 85 Da prima il tuo dolor siasi men forte,
 86 nel mezzo aumenti e poi sino all'estremo
 87 in ultimo egli è duopo che si porte.
 88 "Tiene", mi dici, "il carico supremo
 89 la voce nel dolor, se con suoi tuoni
 90 può dinotarlo grande, tenue o scemo".
 91 È ver, ma, se alla voce non componi
 92 ancor gli occhi e le guance, e il ciglio irsuto
 93 non accordi di quella ai vari suoni,
 94 non sarà mai pensato, né creduto,
 95 che tu senta il dolor che non esprimi

96 e, se nol senti, addio! tutto è perduto.
 97 È difficile, il so; ma pur t'imprimi
 98 nel cor quell'arte che i romani antichi
 99 vantavan tanto ne' suoi pantomimi.
 100 I popolari, i principeschi intrichi,
 101 l'amore, l'amistà, l'odio, la pace
 102 e, fra pensieri onesti, gli impudichi:
 103 tutto, tutto esprimevan sì verace
 104 che fu chi disse molt'anime avere
 105 talun più d'altri vivo ed efficace.
 106 Pur non avean che il moversi e il vedere
 107 color, del tutto privi de la voce
 108 de' sensi espositrice al tuo parere.
 109 Or per la gioia o pel dolor più atroce
 110 è possibil ch'ancor senza parlare
 111 sentisser ciò che piace, affligge o cuoce?
 112 Io non lo credo: il cor solo aggravare
 113 può di doglia l'intender la sentenza
 114 con adeguato suono pronunziare.
 115 Or come era in color tanta eccellenza
 116 che per gli occhi facessero sentire
 117 pena e diletto a tutta l'udienza;
 118 o se sentivan senza proferire,
 119 per trasformarsi qual arte maggiore
 120 doveasi in loro nol saprei ridire.
 121 Oh ben degni d'illustre eterno onore!
 122 Da' comici si ascolta oggi e si tocca,
 123 e non mostran sentir gioia e dolore.
 124 Forse in costoro è sì languida e sciocca
 125 madre Natura che per animarli
 126 non bastin occhi, mani, orecchie e bocca?
 127 S'io potessi, vorrei tutti castrarli,
 128 perché di lor si finisse la razza
 129 o per comici almeno sbattezzarli.
 130 Parmi sentir chi dica: "Giura, impazza,
 131 non sento sul teatro, ma assai bene
 132 e più d'ogn'altro sento in casa o in piazza".
 133 Poiché stupido il senso hai su le scene
 134 e dorme in te Natura in quell'istante,
 135 per risvegliarla ceder mi conviene.
 136 Abbi dunque uno specchio a te davante
 137 e, per arte forzando i sensi tuoi,
 138 o senti o fallo credere all'astante;
 139 e la tanto vantata ignota a noi
 140 arte mimica cerca, pensa, inventa
 141 e sia fittizio il ver, s'altro non puoi.
 142 Nel pianto sia però cauta ed intenta
 143 l'arte a non sfigurar la faccia in guisa

144 che produca l'opposto che appresenta.
 145 Donna la cui beltade imparadisa
 146 ho veduta in teatro diformarsi
 147 così piangendo che traeva le risa.
 148 Se conosci però che digrignarsi
 149 tanto possa il tuo volto, lo raffrena;
 150 del poco è meglio all'ora contentarsi.
 151 Non con gli stridi, ma con voce amena,
 152 languido sguardo ed un viso dimesso
 153 esprimerai ancora e pianto e pena.
 154 Ora parliam d'un finto pianto: spesso
 155 ne la commedia, giovane o fanciulla
 156 usar nol sanno e vel dimostro espresso.
 157 Donna, cui per amore il capo frulla,
 158 gode di molti amanti aver corteggio
 159 e di tutti per scherzo si trastulla;
 160 ma poi nell'arduo e lubrico maneggio
 161 si trova di tal sorte inviluppata
 162 che distinguer non sa dal male il peggio.
 163 Sta per esser da tutti abbandonata,
 164 ma ciò che più le cuoce e più le preme,
 165 da chi più sente essere amante amata.
 166 Per onta e per dolor spasima e freme
 167 e, per tenerlo fra' suoi lacci avvinto,
 168 artificiosamente piange e geme.
 169 Verace a lui, a' spettatori finto
 170 deve apparir quel pianto e dée vedersi
 171 l'inganno con il ver giunto e distinto.
 172 Or io per farlo ho veduto valersi
 173 di modi sì affettati che il deluso
 174 del falso non potea non avvedersi.
 175 Non mai s'avrebbe fatto un miglior uso
 176 del pianger vero, se in un caso tale
 177 di lagrime si avesse sparso il muso.
 178 Un'occhiata, un sorriso a parte vale
 179 per dimostrar che fingi all'uditorio,
 180 ma in ver l'amante falla al naturale.
 181 Se ciò farai, senza stola e aspersione
 182 gli uditori saran quai spiritati
 183 o quell'anime pinte in Purgatorio.
 184 Sono queste le reti e son gli aguati
 185 ove il comico attende i spettatori
 186 per renderli confusi, edificati.
 187 Poiché, d'un doppio finto ammiratori,
 188 veggon che senza ancora il sentimento
 189 fingi il pianto e da vero t'addolori.
 190 In ciò consiste l'arte ed il talento,
 191 arte di cui, senza parlarti, scuole

192 e maestri averai ben mille e cento.
193 Non le cercar però fra le carole
194 di villaresca gente, ma nel seno
195 d'alta, superba, incomprendibil mole;
196 là dove un re, di sua grandezza pieno,
197 circondato da turbe adulatrici,
198 mite o feroce impone a tutti il freno.
199 Una catterva di perfetti amici,
200 altrove non trovata e non veduta,
201 t'offriranno le corti sedutrici.
202 Osserva quei che abbraccia e che saluta,
203 colui che del suo re gode il favore:
204 nei baci ha un finto mèle e tosco sputa.
205 Quei che spasima e piange pel dolore
206 del disgraziato amico: ah coccodrillo!
207 de la machina è desso l'inventore.
208 Quel tutore che il povero pupillo
209 come suo figlio al re presenta e implora,
210 si mangia il testamento e il codicillo.
211 E quel guerrier che il vincitore onora,
212 maledice la spada del nemico
213 che mai la coratella non gli fora.
214 E gli altri tutti non vagliono un fico;
215 son finti i risi, i pianti e sono finte
216 cose che per rossore io non ti dico.
217 Su quei volti si vedon certe tinte
218 ignote a Rafael, Guido e Tiziano
219 che invidia ed amistà pinser distinte;
220 ma qui simulatrice industrie mano
221 dà un color di modesto al dissoluto
222 e di sincero amico ad un marrano.
223 E par sì vero il falso che il più astuto
224 deve creder menzogna la quartana,
225 la tosse, il mal di ventre e lo sternuto.
226 Di quest'arte però, rara e soprana,
227 presa che avrai un poco di lezione,
228 finger saprai la passion più strana.
229 Restino con la pace di Marcone
230 i cortigiani che la sanno usare
231 ed intuoniamo omai altra canzone.
232 Il pianto ed il dolor lasciamo andare
233 e si parli del riso che è il gioiello
234 senza cui la commedia non può stare.
235 Che ridan gli uditori è buono e bello,
236 e che rida l'attore ancor consento,
237 qualora a gli altri serva di zimbello;
238 ma che rida forzato e con istento
239 di cosa non risibile e allorquando

240 gli spettatori stan qual scoglio al vento
241 non si conviene, e ben ti raccomando
242 di non lo far, ché niente è più gelato
243 che il veder te giulivo ridachiando
244 e l'uditorio tristo ed annoiato.

Capitolo quinto

1 Natura, che formato ha il papagallo
 2 pinto di varie sorti di colori
 3 che il fan sì vago, è poi caduta in fallo.
 4 Non armonica voce e non sonori
 5 tuoni gli diede per farlo gradito,
 6 ma un continuato suon d'aspri stridori,
 7 ché, se l'uom sagace ed avvertito
 8 non gli insegnasse l'umana favella,
 9 da le gran corti restaria sbandito.
 10 Così del comediante: che sia bella
 11 la figura non basta e non basta anco
 12 avverti l'arte fatta amica e ancella.
 13 M'avveggo che ti annoio e che ti stanco,
 14 ma soffri per non far soffrire altrui
 15 qualor sarai sul periglioso banco.
 16 Conosco il vero perché vidi e fui
 17 e vedo e sono ancor, però, mi credi,
 18 più d'altri io so tutti i bisogni tui.
 19 È necessario, adunque, che provvedi
 20 a' suoni della voce nel parlare
 21 secondo i gradi in cui sul palco siedì.
 22 Il naturale sogliono imitare
 23 i tedeschi, i spagnuoli, gli italiani
 24 e più gli inglesi nel rappresentare.
 25 Par che l'Italia un poco si allontani
 26 dal famigliar discorso per il metro,
 27 ma vediamo se dal vero son lontani.
 28 Dicon che i primi di quel tempo addietro,
 29 in tragedia o commedia d'ogni sorte,
 30 al suon cantavano di zufolo o pletro;
 31 credolo, in onta dell'idee bistorte
 32 di un certo monsieur Froso autor moderno,
 33 che declamavan sol grida ben forte.
 34 Poiché, se Cicerone apro e squinterno,
 35 col *cantavit* si spiega ad ogni passo,
 36 è chiaro che cantavano discerno.
 37 Penso però che allor che fu in conquasso
 38 tutto il teatro doppio dei latini,
 39 che per secoli fu veduto abbasso,
 40 e che quei nostri primi cittadini
 41 vollar dar opra al suo rinascimento,
 42 si trovasser confusi e babuini.
 43 Di sei parti di un tal componimento
 44 tanto essenziali che il maestro addita,
 45 puotero far di cinque esperimento.
 46 Ma cantaro la bella margherita
 47 quando si venne a ragionar del canto,

48 arte che all'ora affatto era smarrita.
 49 Le tibie doppie e semplici, che tanto
 50 sentivan nominare, a quella gente
 51 eran straniere più che il garamanto.
 52 Rivolgendo però nella lor mente
 53 come compire a questa esenzial parte,
 54 credettero trovar l'equivalente.
 55 "Il verso", disser, "molto si diparte
 56 dall'ordinaria forma della prosa,
 57 se con ritmo è costruito e si comparte;
 58 però dal comun uso in qualche cosa
 59 allontaniamci col tuon de la voce
 60 e rendiamla sonora, armoniosa".
 61 E per provarlo, versi ogn'un veloce-
 62 mente sul tuono andava scantacchiando
 63 in senso grave, languido o feroce.
 64 Questa maniera ancora va conservando
 65 l'Italia nostra in una cantilena
 66 che adopran le academie recitando.
 67 Ella ti ucide, ti sfibra, ti svena
 68 e di tuoni un concerto sconcertato
 69 senti che ti va in fondo de la schiena;
 70 né so già se si trovi un battezzato
 71 che una tragedia intera sopportasse
 72 per penitenza di un grave peccato.
 73 La Francia voglio creder che pensasse
 74 conforme apunto e la declamazione
 75 solamente per questo ella inventasse.
 76 Lodo in tutti la bella intenzione,
 77 ma l'effetto è sì strano che, per dio,
 78 è tempo che ci vinca la ragione.
 79 In Italia si è fatto, a tempo mio
 80 e molto prima ancora i comedianti
 81 avean quest'uso mandato in oblio.
 82 In Francia si conserva, e degli astanti
 83 la maggior parte è tuttavia corrotta
 84 al par de' melodiosi recitanti.
 85 La leggiadra *Couvreur* sola non trotta
 86 per quella strada dove i suoi compagni
 87 van di galoppo tutti quanti in frotta.
 88 Se avviene ch'ella pianga o che si lagni
 89 senza quegli urli spaventosi loro
 90 ti muove sì che in pianger l'accompagni.
 91 E piacemi in sentire che a coloro
 92 che il declamare adorano pur piace
 93 e con gli altri in lodarla fanno coro.
 94 Tanto di verità l'uom si compiace
 95 che, in onta al consueto pregiudizio,

96 quando la trova o la comenda o tace.
 97 Bene di cui sono affamato e sizio
 98 e per cui vorrei tutti un dì vedere
 99 sul buon cammino e fuor del precipizio.
 100 Io intendo come in oggi avere
 101 si possa per il *canto* un tal rispetto,
 102 proscrivendosi regole più austere.
 103 Al presente l'orribile è corretto
 104 dell'antica tragedia, il coro escluso
 105 ed a quella si è dato un nuovo aspetto.
 106 I gentili francesi hannovi intruso
 107 la pulizia, l'amore e tutte quante
 108 le novità ch'io vo chiamare abuso.
 109 Perché dunque volere che si cante
 110 per imitar la greca melodia,
 111 parte men nota ancor dell'altre tante?
 112 Ché, se v'è chi notizia ve ne dia,
 113 ne parla poco e in sì vario sermone
 114 che cercar d'imitarla è un'eresia.
 115 Indi avvien che la lor declamazione
 116 a chi nuovo la sente e l'assapora
 117 fa venir la migrania, il stranguiglione.
 118 Eh, si lasci il cantare alla mal'ora,
 119 per lo meno affatto si abbandoni
 120 al mostro che ne incanta e ne inamora.
 121 Dell'opera vuo' dire, che quei buoni
 122 italiani nostri hanno inventata,
 123 tutta costrutta di canti e di suoni;
 124 ma noi naturalmente alla brigata
 125 parliamo e ci perdonino gli antichi,
 126 né corriam dietro a un'ombra disperata.
 127 Gli eroici fatti o i famigliari intrichi
 128 non può negarsi ragionevolmente
 129 che cantandoli al vero non disdichi.
 130 Certo è però che la tragica gente
 131 è di una specie a non esser confusa
 132 col volgo, da cui molto è differente;
 133 e che il metrico stile vuol la Musa,
 134 che vario dal comun sia sostenuto,
 135 ma non vuol che ne sia Natura esclusa.
 136 Non ti saprei descriver per minuto
 137 il maestoso modo e naturale
 138 per dir il verso, e rimango nasuto.
 139 Per fartelo comprendere non vale
 140 l'altrui discorso o la ragione, è duopo
 141 orecchio aver che scerna il ben dal male.
 142 S'io fossi più filosofo d'Esopo
 143 non saprei dirlo: ascolta altrui o pensa,

144 ed il vero ed il grave sian tuo scopo.
 145 Il naturale ogn'ora ci dispensa
 146 quel chiaro lume che buon senso ha nome,
 147 che è buono in casa, in piazza, in scena, a mensa.
 148 Ei non si compra, né saprei ben come
 149 s'acquista o se si dona, e quando l'hai
 150 ti paian lievi le più gravi some;
 151 ma, poi che siam sui tuoni, è tempo omai
 152 si parli di un soggetto che par vario,
 153 ma mi cade in acconcio e preme assai.
 154 Abbiamo nell'istorico diario,
 155 che i caratteri greci ed i romani
 156 aveano tra di lor del subcontrario.
 157 Grandi eran questi, ma ad un tempo umani,
 158 e non men grandi gli altri, ma feroci,
 159 e 'l vediam chiaro ne' loro capitani.
 160 I magnanimi fatti e i casi atroci
 161 son fra quelli sì opposti e sono tali
 162 che a' turchi farian far le mille croci.
 163 So ben che non ti voglion canochiali
 164 per ingrossar l'oggetto e che un tal punto
 165 a compier solo e per te stesso vali;
 166 ma non è questo il mio precipuo assunto.
 167 Accade spesso che il monsieur poeta
 168 fa l'uno e l'altro simile e congiunto.
 169 N'ho dati esempi in prosa e mi divieta
 170 economia di replicarli in verso,
 171 e puoi vedere se ho tocca la meta.
 172 Or, quando li riscontri di traverso
 173 dal tragico poeta imaginati,
 174 se puoi procura di tirarli a verso.
 175 Far grandi e umani i latini citati,
 176 ed i greci crudeli e maestosi
 177 potrà la voce quai ci son vantati.
 178 Molti ho veduti comici franciosi
 179 ogn'uno andar per lo stesso cammino,
 180 senz'esser sopra questo scrupolosi;
 181 e giocaresti l'ultimo quatrino
 182 che Achille, Cinna, Augusto e Mitridate
 183 son tutti nati sotto il ciel latino.
 184 Vorrei più tosto andare a farmi frate,
 185 se non sapessi un Proteo comparire,
 186 ché basta al capucciato il dire: "Orate".
 187 A' nostri dì non si cerca vestire
 188 del proprio lor carattere i francesi,
 189 i spagnuoli e tant'altri per finire?
 190 Or, se a' moderni siamo sì cortesi,
 191 perché non esserlo a' poveri greci

192 più antichi molto e di lontan paesi!
193 Quallora presentassi otto o dieci
194 di quei signori a oneste compagnie,
195 farei ciò che per altri mai non feci.
196 A gl'ignoranti, lor genealogie,
197 i vizi e le virtudi apprenderei,
198 per non vendergli false mercanzie.
199 L'uno e l'altro così contentarei,
200 non sfigurando i forastieri ignoti
201 e 'l ver mostrando a' cittadini miei.
202 Se avviene che il caratter non denoti
203 il verso, può de la tua voce il tuono
204 renderlo tal che il fallo non si noti.
205 È troppo che di questo io ti ragiono:
206 de la commedia in verso ora parliamo
207 e qual si debba in lei contegno e suono.
208 Si abbandoni gonfiezza e sempre usiamo
209 nella commedia un famigliar discorso,
210 sì come usava il nostro padre Adamo.
211 Né ti sorprenda scrupolo o rimorso:
212 il verso non dée far leggi inumane,
213 né al vero e al natural troncàre il corso.
214 Non curar la misura e non le strane
215 impertinenti rime, e le riguarda
216 fra le sacre sorelle quai profane.
217 La cesura, legitima o bastarda,
218 già non t'arresti, ma sol siegui il senso,
219 né il periodo affretta e nol ritarda.
220 A me lo credi, se in tal modo io penso,
221 n'ho fatta esperienza e, se mi udissi,
222 te ne darei l'esempio per estenso.
223 Ciò che in favor de la Natura io dissi
224 non potrà mai il verso sfigurare,
225 provalo e t'avvedrai se il ver ne scrissi
226 o cercato volertela accoccare.

Capitolo sesto

1 Cicerone, Demostene e quei tanti
 2 bravi oratori del tempo passato
 3 sapevan ben parlar, per tutti i santi;
 4 ed i moderni ancor, che studiato
 5 la dialetica s'han fin sopra l'osso,
 6 fan d'eloquenza non brutto apparato;
 7 ma cerco in vano e ritrovar non posso
 8 chi vanti del tacere il gran profitto
 9 e se ne parlan non è ch'all'ingrosso.
 10 Il più che abbiamo è un specioso ditto,
 11 che passa per proverbio in fra la gente
 12 ed è: *che un bel tacer non fu mai scritto*.
 13 Oh, s'ei non fu mai scritto ed io al presente
 14 di scriverlo m'invoglio e però invoco
 15 *Arpocrate*, gran dio sempre silente.
 16 Tu credi, comediante, che sia un gioco
 17 quando hai parlato il doverti tacere,
 18 mentre il compagno dal gracchiar vien roco.
 19 Or io pretendo, e tel farò vedere,
 20 che mai non fosti in più grande imbarazzo
 21 d'alora che uditor déi comparere.
 22 In vederti stabilito e quasi impazzo
 23 quando non parli, e che con gli occhi in giro
 24 cerchi l'oggetto di qualche amorazzo
 25 a cui di furto transmetti un sospiro,
 26 o far saluti e soghignar nascosto
 27 a Pietro ed a Martino ti rimiro.
 28 Obliasti il dovere che t'ha imposto
 29 la ragione, il buon senso, la creanza,
 30 e per qual fine sei sul palco esposto?
 31 Vorrei sapere chi di fratellanza
 32 ti diè il diritto fra tanti signori
 33 che radunati sono in quella stanza?
 34 Han bene a fare che tu inchini e onori
 35 quel tal marchese o quella signorina
 36 che ti nutre d'affanni e batticuori.
 37 Ascoltami e darotti una dottrina
 38 che, seben non è quella di Platone,
 39 sarà per te a proposito e divina.
 40 Nell'arte de la rappresentazione
 41 la prima delle regole è il supporre
 42 che tu sei solo fra mille persone
 43 e che l'attore che teco discorre
 44 è il solo che ti vede, e ch'egli solo
 45 i veri sensi tuoi deve raccorre;
 46 che qual si voglia povero omicciuolo
 47 che un principe figura, déi trattarlo

48 da prence, quando fosse un legniauolo.
 49 E però sii disposto ad ascoltarlo,
 50 come di tutto ignorante tu fossi,
 51 e ne' suoi vari sensi a seguitarlo.
 52 Vi sono alcuni da Natura mossi
 53 che ascoltano bene attenti i lor consorti,
 54 ma non ne restan poi punto commossi.
 55 Se non mostra che il turbi o che il conforti
 56 ciò che sente chi ascolta, non dirai
 57 o ch'egli è sordo o che poco gli importi?
 58 Con somma attenzion dunque dovrai
 59 ascoltar chi proponga o chi risponda,
 60 se avrai interrogato o se il sarai;
 61 e, se avversa al tuo genio o pur seconda
 62 sarà la cosa udita, déi nel volto
 63 mostrare impressione aspra o gioconda.
 64 Si credono taluni di aver colto
 65 nel segno ed il bisogno averne inteso,
 66 ma dal bisogno son discosti molto.
 67 Ho visto chi, ascoltando per disteso
 68 cosa che di furor, gioia o dispetto
 69 potesse il core aver commosso o acceso,
 70 per dinotare al vivo quanto affetto
 71 siasi dal discorso del vicino,
 72 far moti da far rider Macometto.
 73 Per lo sdegno il diresti un saracino,
 74 la doglia uscir lo fa di simetria
 75 e per la gioia parti un Arlichino.
 76 La pazza riscaldata fantasia
 77 fremer lo fa, lo fa languire o fallo
 78 per allegrezza entrare in frenesia.
 79 E all'uditore, che non ha intervallo
 80 fra quel che parla e quel che si contorce,
 81 venir fa un capogiro da cavallo.
 82 Or l'uno ascolta ed ora il guardo torce
 83 al pantomimo, né vedendo o udendo,
 84 l'occhio e l'orecchio altrove ne ritorce.
 85 Mi spiego, poiché sento e ben comprendo
 86 che chiami un paradosso il niente fare
 87 qualor troppo si fa: così l'intendo.
 88 Può dirsi non far niente chi disfare
 89 si vede ciò che fa con altra cosa
 90 opposta o che impedisce l'operare.
 91 Artificiosamente prodigiosa
 92 di cinque sensi l'uomo ha provveduto
 93 madre Natura, al sommo industriosa.
 94 Gustare, udir, veder, toccare e il fiuto
 95 ci diede, senza i quali questa nostra

96 umanità non varrebbe uno sputo.
 97 Di quattro l'esperienza ci dimostra
 98 che uniti o soli potiam farne l'uso,
 99 ma due sono indisgiunti da la giostra.
 100 Ascoltare e vedere che in confuso
 101 non potrai, se al mirare ed all'udire
 102 dà vari oggetti a un tempo, e non ti abuso;
 103 qualora, per intender l'altrui dire,
 104 con somma attenzion l'orecchio presti,
 105 fissi ancor l'occhio per meglio capire;
 106 e, s'altro oggetto avviene che t'infesti,
 107 le palpebre ne chiudi con prestezza,
 108 perché l'udito non distragga o arresti.
 109 E, se ascoltando, astratto o per stanchezza,
 110 volgi l'occhio, si ferma chi favella;
 111 ma guardalo: il discorso raccapezza.
 112 Egli è pur ver: posso gustare e quella
 113 cosa vedere o fiutar che mi porgi,
 114 e toccare ad un tempo la mia bella;
 115 ma sentire e veder, come tu scorgi,
 116 a vari oggetti i due sensi applicando,
 117 nol puoi ... ti vedo ... il provi e te ne accorgi.
 118 Or come vuoi che, mentre sta ascoltando
 119 l'uditore chi parla, te ancor guardi
 120 e tutti e due distingua? Io tel dimando.
 121 Avverti dunque che non siano tardi
 122 i movimenti tuoi, né frettolosi
 123 e questi sol ne' vacui e nei ritardi.
 124 Mentre un ti parla, mostra nei riposi
 125 del discorso coi moti i sensi tuoi,
 126 ma tronchi sì che a lui restino ascosi.
 127 Poiché, se vero e retto mirar vuoi,
 128 a chi favella deve esser ignoto
 129 il più sovente ciò che pensar puoi.
 130 Così chi ascolta del parlar nel vuoto
 131 un'occhiata di volo può lanciarti
 132 e non esser distratto dal tuo moto.
 133 E, se ben ciò che senti di agittarti
 134 avesse un'invincibile potenza,
 135 a tuo dispetto devi raffrenarti.
 136 A la più intollerabile insolenza
 137 di chi ti parla opponi un bieco sguardo,
 138 che denoti forzata continenza.
 139 Un certo moto ed un riso bastardo,
 140 di quei che mostran gioia e son di sdegno,
 141 assai diranno che non sei codardo.
 142 So ben che meglio per il tuo disegno
 143 il dispetto in cui ponti l'avversario

144 esprimerrebbe il fremer che il contegno!
 145 Ma, oltre che saria tutto in contrario
 146 di ciò che si richiede a gli ascoltanti,
 147 non lo déi per un altro necessario:
 148 fra i buoni cerca d'imitar quei tanti
 149 che pur vediam celebrati oratori,
 150 alor che a gran senato son d'avanti:
 151 se ornar voglion lor stil d'aurati fiori,
 152 lo fan da prima e serbano a la fine
 153 gli argomenti più forti ed i migliori;
 154 ed usano sentenze pellegrine
 155 e vigorose prove nell'estremo,
 156 sol perché ogn'uno al voto suo s'incline.
 157 Or, se tu da principio con supremo
 158 furor t'agitterai ne' moti tuoi,
 159 al fin sarà il parlar di forza scemo.
 160 Adunque li rallenta, se pur vuoi
 161 con vigore spiegare il sentimento
 162 e andar per gradi all'or che parli poi.
 163 Tal volta il men forzato movimento
 164 degli occhi, meglio ancor che la parola,
 165 additterà il dolore ed il contento.
 166 "Or eccoci alla vecchia cantafola
 167 (parmi sentirti dire con trasporto)
 168 di quella inconcepibile tua scola".
 169 Senza degli occhi il tuo parlare è morto;
 170 senza degli occhi il tuo tacer non vale;
 171 senza degli occhi un ceco anderà storto.
 172 Aggiungi al dogma ancor l'originale
 173 di cent'occhi che sian ben disegnati
 174 con cento passioni al naturale;
 175 all'ora che si avranno consultati
 176 con lo specchio e co' suoi, forse vedrai
 177 più di mille ad un tempo addottrinati.
 178 Senza cercar l'artefice lo avrai
 179 ad ogni tuo volere entro te stesso,
 180 se il proprio core ogn'or consulterai.
 181 Senti il timore e l'occhio tuo dimesso
 182 l'esprimerà, e senti un gran furore
 183 che l'ardire vedrassi in quello impresso,
 184 la vergogna daragli un certo orrore
 185 e l'ironia un gaio adulterato,
 186 che disfido a dipingerli un pittore.
 187 L'amore un dolce sopra ogn'altro grato,
 188 la noia un mesto che non soffre doglia,
 189 l'indifferenza un quid inexplicato;
 190 e ciò che ti disgusta o che t'invoglia
 191 e la gioia e la pena, se le senti,

192 si vedran de' tuoi sguardi in su la soglia.
193 Per la seconda volta tu mi tenti
194 e mi fai replicar ciò che ho già detto
195 parlando altrove degli portamenti,
196 ed or tel do per *general precetto*.