

lecita pubblicazione. A quei lettori poi, i quali, scorrendo l'opera, si avvedranno delle anzidette lacune, se mai lor venisse in pensiero di aver per noi un qualche compatimento, per maggiormente spingerli, loro ricordiamo la gran verità felicemente espressa dal dottissimo Heyne, cioè quelle benedette *heureuses circonstances* che troppo spesso mancano... anche a coloro, che sono animati delle migliori fra le buone volontà.

*Addio all'opera.* A voi finalmente ci rivolgiamo, o parti della nostra mente, qualunque voi siete. Incamminatevi pure e di buon animo fra i dotti, fra gli amatori, e fra i sensati curiosi. Se il vostro autore, animato dalla buona speranza di una qualche riuscita nella sua intrapresa, ha coraggiosamente tentato d'ingolfarsi in un oceano; perchè mai il lusinghiero aspetto di un fortunato avvenire non dovrà spinger voi ad intraprendere un breve viaggio? Via su dunque, incamminatevi pure animosi e lieti, e vi sian felici gli auspici. DEUS FAXIT.



## LA MIMICA DEGLI ANTICHI

INVESTIGATA

NEL GESTIRE NAPOLETANO.

ABBICCI DE' GESTI.

1. **SIGNIFICATO** che ha generalmente la voce *ABBICCI*. Al leggere l'Epigrafe di questo titolo, ognuno si sarà dato a credere di trovar quì designati e descritti i varii membri del corpo umano, delle di cui mosse si servono i Napoletani per esprimere coi gesti le loro idee. Questi potrebbero reputarsi come l'Alfabeto della mimica, ed ogni grammatica, o dizionario che si tessa di qualunque idioma, specialmente sconosciuto, presenta dapprima i segni elementari del medesimo, e per via della loro progressiva composizione spiana la via alla sua intelligenza. Ma chi richiedesse una siffatta descrizione, troppo presto si sarebbe dimenticato ciocchè si è detto nella prefazione, cioè che quì non s'intende dare nè una Grammatica, nè un Dizionario della mimica, ma solamente aprire la via or con un mezzo or con un altro alla sua vera conoscenza; e perciò sotto il titolo *Abbicci de' gesti* non si vuol intendere la esatta descrizione de' membri del corpo umano, ma solamente la indicazione di quelle prime notizie che per essere generalmente necessarie e conducenti alla cognizione di questo linguaggio debbono avere tutta la corrispondenza alla natura del medesimo.

2. *Natura del linguaggio mimico.* È la mimica un linguaggio veramente alfabetico? L'andamento della sua cognizione deve poi livellarsi secondo dispongonsi le grammatiche delle lingue alfabetiche? Qui non si vuol decidere se essa corrisponda piuttosto alla classe delle lingue emblematiche, le quali esprimonsi per via di geroglifici. Queste perciò o non sono affatto riducibili a sistema alfabetico, o ancorchè vi si possano assoggettare, presentano una via a percorrersi più disastrosa e più lunga di quello che sarebbe d'impararla senza di quel mezzo, come il vediamo negli idiomi Egiziano, Cinese, ed altri di simil natura. Ed a siffatte lingue piuttosto che alle lingue alfabetiche giudicò Bacone appartenere la mimica; allorchè disse: *Gestus autem, tanquam Hieroglyphica transitoria sunt. Quemadmodum enim verba prolata volant, scripta manent; ita Hieroglyphica gestibus expressa, transeunt, depicta durant. De dignitate et Augmentis Scientiarum. tit. VI. pag. 143. Francofurti 1665.*
3. *Primi Elementi della mimica esistenti in altre scienze.* Se non che corrisponda pure la mimica alla classe delle lingue alfabetiche, e vogliasi qui trovare compiutamente spianata la via per intenderla, qual necessità porterebbe di descrivere qui stesso i primi suoi elementi, se la loro cognizione compiuta ed esatta si ricava da altre scienze di cui formano l'oggetto. La concatenazione delle scienze, e l'ordine dello scibile umano ne somministra frequenti riproove. Perciò è che riconosciamo agevolmente dalla matematica ripetersi i principj della musica, del disegno, della fortificazione, dell'astronomia, e di tante altre scienze. E per non dipartirci dalle idee di lingua, chi vorrebbe pretendere nella Istituzione della Paleografia esser necessario l'additamento delle lettere già conte dalla grammatica? Più ragionevole sarebbe, supponendo note le lettere, cercare in quest'arte la cognizione della diversa maniera di esprimerle, e di congiungerle, e di adoperarle

- per qualunque modo nella varia scrittura. Lo che hanno apprestato colle loro dotte fatiche il Mabillon, il Montfaucon, e 'l nostro Sisto.
4. *Lingue Alfabetiche anche di diversa specie.* Per opposto nelle grammatiche di alcune lingue Alfabetiche si verifica che anche dando esse la cognizione degli elementi delle medesime, non presentano con ciò l'esatto modo di leggere senza la totale cognizione della lingua. Prima della invenzione de' punti Massoretici nessuno avrebbe potuto conchiudere che, conosciute le lettere Ebraiche, si sarebbe potuto facilmente leggere senza imparare dal genio e dal complesso della lingua la maniera di supplirvi le vocali.
5. *Significato, che ha qui la voce abbicci.* A ragione dunque qui senza riprodurre inutilmente un corso completo di Notomia, e rimanendo ai seguaci di Esculapio la cura di descrivere i diversi membri del corpo umano che sarebbero, a vero dire, i primi elementi ma lontani della mimica, si suppongono qui noti: e per *Abbicci* della stessa si vuol intendere la indicazione di quelle prime notizie poc' anzi promesse, che agevolano l'intelligenza di questo linguaggio.
6. *Doppio aspetto del gesto.* Il gesto ossia l'atteggiamento di qualunque membro del nostro corpo può considerarsi sotto due aspetti, pel modo cioè nel quale fisicamente si esegue quel movimento, quella posizione, quel concerto di mano, di dita, ec. e per l'idea che vi si attacca. Questi due aspetti diversissimi debbono con ogni scrupolosità considerarsi, ed ognuno intende che la esatta cognizione del primo sta non solo del massimo vantaggio, ma anche di assoluta necessità per la intelligenza del secondo.
7. *Fisica esecuzione del gesto.* Quindi ogni ragion vuole che si attenda moltissimo a quella esattezza, e non si reputi come superflua ed inutile la cura presa nel descrivere minutamente le mosse e le modificazioni (v. tit. *Differenza de' gesti*, ed *Esattezza de' gesti*) Potrebbe in vero a prima

vista sembrar vana ed inutile una tal minutezza, trattandosi di una cosa facilissima a conoscersi, perchè soggetta alla immediata percezione da' nostri organi sensori. Ma lo sarà poi infatti? Lo sarà poi costantemente? Lo sarà poi per tutti? Vediamolo.

8. *Gradazione di facilità nella fisica esecuzione del gesto.* A' popoli avvezzi alla mimica sono abituali sì la posizione che i movimenti di quel membro che si applica al gesto, e perciò ove si parli di gesti eseguiti da persone viventi assuefatte a gestire, essi li distinguono con maggior precisione, gl'intendono con maggior chiarezza, e gli eseguono con maggior facilità. Non così poi avviene a coloro che poco o nulla usano esprimersi co' gesti. Non solo riesce loro impossibile la intelligenza de' gesti nel loro significato, ma anche per la loro fisica conformazione. Il più delle volte confondono l'uno coll'altro nel riconoscerli, e molto più nell'eseguirli (v. tav. 18. ed in seguito il n. 37.) Riuscirà perciò utilissimo ed anche necessario per costoro quello che può sembrare soverchio affatto a chi per esservi avvezzo non sente tanta difficoltà, nè cade in tanta confusione. Questa difficoltà e confusione cresce a dismisura ne' gesti che veggiamo rappresentati specialmente ne' monumenti tramandati dagli antichi. Essi si rendono affatto inintelligibili, e menano sovente a delle strane interpretazioni, ove manchi una precisa cognizione della mimica, e dell'arte del disegno.
9. *Gradazione di facilità nella intelligenza del significato.* Considerando il gesto per l'idea che vi si attacca, ossia pel suo significato, corre la stessa proporzione per la difficoltà d'intenderlo, dovendo mettersi a calcolo se il gesto sia rappresentato in disegno, o eseguito da persona vivente, e se questa sia avvezza o no alla mimica.
10. *Connessione del moderno con l'antico.* Di qui nasce il necessario rapporto che si trova nella spiegazione de' gesti tra quelli rappresentati negli antichi monumenti, e quelli

che si praticavano oggi dal nostro volgo, di cui piccola parte è conosciuta anche da qualche altra Nazione, come si andrà vedendo nel corso dell'opera. Qui si tratta della mimica sì moderna che antica: e poichè il moderno deve considerarsi non solo come un grande ajuto, ma anche come una regola esattissima per la intelligenza dell'antico, per passare dal noto all'ignoto, così si parlerà prima di ciocchè si pratica presso di noi, ed in seguito di ciocchè usavasi dai nostri predecessori. Ma ciò non è il solo primo elemento, nè l'unica regola per approssimarsi alla perfetta intelligenza del mimico linguaggio. Bisogna por mente agli altri elementi.

11. *Gesti di semplice significato.* Ogni gesto può avere uno o più significati, come accade non solo alle parole di qualunque linguaggio, ma alle stesse lettere dell'alfabeto. Nel primo caso non è difficile l'intenderlo per chi conosce la forza della nostra mimica sia pronunciata, sia descritta, sia anche rappresentata. Nel secondo caso sono ben molte le difficoltà che s'incontrano, volendosi determinare con qualche probabilità il senso dell'atteggiamento comunque si percepisca. Perciò trattandosi oggi di comprendere il senso di uno de' segni ai quali non è attaccata che una sola idea come *Ladro, Danaro*, (v. <sup>no</sup> i tit.) basterà la semplice conoscenza del mimico linguaggio: nè bisognerà l'ajuto di altri aggiunti al gesto dinotanti le anzidette idee non solo per comprenderli, vedendoli, ma anche per supportarli. Quindi vedendosi far le mani ad uncino, s'intende bene che si parla di ladrocinio: o pare vedendosi l'indice e 'l pollice di una sola mano che si stropicciano negli estremi, s'intende anche bene che si parla di danaro. Sentendosi poi all'opposto che alcuno fa col gesto dichiarato ladro, o che si parla di danaro, tosto ci viene l'idea della mano ad uncino, delle punte dell'indice e del pollice che si stropicciano, e così degli altri.
12. *Gesti di multiplice e vario significato.* Ma segni dell'anzi-

detta natura (n. 11.) sono pochissimi, come si conoscerà ad una semplice occhiata al presente lavoro; per tutti gli altri, atteso i molteplici e varii loro significati (V. tit. *Esattezza de' Gestì, Corna*) vi bisogna uno studio più vasto e profondo della mimica e sue mezze tinte.

13. *Regole generali pe' gesti di vario significato.* Qui si rappor-teranno i mezzi principali per riuscire al meglio che si potrà nell' intento, incominciando prima dai gesti che potranno chiamarsi viventi o in attività, perchè sono i più facili e quasi l'abbicci degli altri.
14. *Stato del mimico.* Colui che si vede gestire, può ritrovarsi in due circostanze, o di essere perfettamente solo, o in compagnia di altre persone.
15. *Fonti principali della interpretazione de' gesti allorchè il mimico è solitario.* Nel primo caso a quattro fonti di azioni, ossia voci mimiche si deve badare. 1. Alla posizione in generale del corpo intero. 2. Alla espressione e movimento del volto non che a quello degli occhi. 3. Alla posizione delle palme, delle dita, ed al di loro movimento, se vi è. 4. Alla posizione ed alla direzione delle braccia e delle mani, o di una di esse; se rimangono ferme o se in moto. Le sopraddette circostanze non che le loro semplici e minime varianti sono tali che ognuna di esse, costituendo una parola mimica, ne cangerà il significato; e talvolta lo fisserà in maniera da essere di norma agli altri atteggiamenti della stessa figura. Come oltre a quello che si vedrà dimostrato nel decorso di questo titolo, si potrà ricavare dalle descrizioni e dagli esempj altrove riportati. (v. i tit. *Additare, Andar via, Battere, Beffe, Chiamare, Chiedere qualche cosa, Corno, Dolore, Fermare, Minacciare, Negativa, Piano, Andar piano, Preghiera, Salutare ec.*) che anzi qui sotto al n.º 30. nello spiegare una figura Ercolanese se ne troverà un' applicazione che non si stima di metterla qui per non istrapparla dalla sua nicchia, e per non ripetere le medesime cose inutilmente. (v. l' *Introduzione.*

16. *Idem. Allorchè il mimico è accompagnato.* Se poi il mimico si osserva in compagnia di altri, oltre all'anzidetto mezzo, avviene un altro per definire il preciso senso di quei gesti che possono averne diversi, ed è la conoscenza del soggetto della conversazione.
17. *Soggetto della conversazione.* Essa è la più sicura ed indispensabile chiave per la intelligenza de' gesti. È per vero cosa notissima che dal soggetto del discorso dipende la determinazione del significato de' segni che vi si praticano, non essendo il gesto se non l'espressione di qualche idea corrispondente al soggetto di cui si tratta nella conversazione. v. tit. *Allegoria.*
18. *Mezzi per conoscere il soggetto del discorso mimico.* Due sono i mezzi coi quali si può conoscere il soggetto di cui si tratta fra due o più persone che conversano fra di loro, o dalla relazione che se ne abbia avuto preventivamente, come si pratica ne' moderni pantomimi balli, di cui si descrive tutto il corso dell' azione: o dalla perfetta conoscenza della mimica e di tutte le sue più minime modificazioni corrispondenti alla esatta esecuzione de' mimici. Tutto ciò può agevolmente applicarsi alla pratica.
19. *Complesso della rappresentanza.* Ove manchi la notizia del soggetto della conversazione per via della parola o dello scritto, conviene ricorrere ai gesti, ed attendere in conseguenza a mettere a calcolo quei movimenti che fanno gli altri della società. Quindi per esempio vedendosi la mano cornuta (v. il tit.) eseguita da una persona i di cui tratti del volto e la posizione del suo corpo non valgono a farci definire il senso in cui la detta persona fa le corna, si deve osservare il resto della compagnia. Se si vedono fra i componenti il crocchio persone in atto di sdegno, di vendetta ec. allora le mani cornute dinoteranno idee di sdegno, di vendetta ec. (v. tav. 9.). Se all'opposto l'intera brigata si occupa di cose piacevoli ed allegre, allora la stessa posizione della mano dinoterà una idea

consona al soggetto della società, e quindi un amuleto ( v. tav. 7. ).

Dall'anzidetto sembra chiarissimo e ben facile conoscere l'argomento della tale o tal altra mimica conversazione; ma per quanto ciò sia vero, pure bisogna essere attento a non precipitare il giudizio, quando dipende solo dalla mimica, atteso la varietà de' significati che si possono avere dalla maggior parte de' gesti. Perciò allorchè questi non sono ben marcati o per loro stessi o per la loro molteplicità che si affollano nello stesso punto, non comprovandosi gli uni gli altri, allora è necessario attendere che ne compariscano altri per la conferma de' significati de' primi non ancora ben compresi, o almeno non assicurati. Questo è tanto vero che spesso anche fra di noi si erra ne' giudizj formati sul primo o secondo gesto che si osserva praticato fra più persone.

20. *Esempj di diversa spiegazione secondo la diversità del soggetto, e tratti dal moderno.* Un esempio chiaro ne presenta la tav. 2. nella quale fissandosi che si tratta di lettera da scrivere, la spiegazione ivi data è fedelissima. Ma cangiandosi questo tema, e fingendo che si tratta di amore, di amicizia, con piccoli aggiunti dinoteranno tutt'altro. Anche la tav. 1. e la 14. potrebbero apprestarcene altri esempj, come vedrassi nella loro descrizione. E per uscire dalle cose proprie valga per tutti la tav. 18. della Tragedia di Alfieri estratta con aggiunzioni dall'opera di Ferrari Costumi ec. In quella vi sono rappresentate 9. figure, ed avvi l'epigrafe *Malinconia*. Nella conformazione ossia nel gestire delle figure osservate non già nella scena e nell'atto che si rappresenta, ma anche al semplice leggerne il soggetto *Malinconia* ognuno vi riconoscerà altrettante persone meste, afflitte, e dolenti; prendendole però isolatamente, tranne le figure 2. ed 8. alle altre potrebbe anche convenire la semplice meditazione. La 3. 6. e 7. potrebbero anche dirsi sonnecchiarè. Se poi il soggetto della conver-

sazione si cambiasse in affari di mezzo carattere, chi impedirebbe il dire che la figura 7. finge di appoggiare il suo volto con la mano come per riposare, e non occuparsi di nulla, ma che intanto fra le aperture delle dita spia ciocchè si fa da altri?

21. *Conformazione de' gesti presso gli antichi.* Riguardo poi all'antico le difficoltà che vi s'incontrano, sono ben più astruse, e che si procurerà di spianare alla meglio che potrà riuscire con l'investigazione de' fonti onde si traggono le notizie de' gesti presso i medesimi. Or la notizia degli antichi atteggiamenti e lor significati (parliamo sempre de' naturali) per due mezzi sono pervenuti fino ai nostri tempi, o pel mezzo della scrittura, o per quello del disegno, e perciò bisogna avvalersi di questo doppio mezzo per riuscire nell'intento.

22. *Gesti mentovati da' classici scrittori.* Gli antichi autori in quattro modi ci han lasciato scritto i gesti de' loro tempi. 1. O descrivendone l'atteggiamento, ed aggiungendovi nello stesso tempo il significato. 2. O accennando il gesto in generale, ed esprimendone il senso. 3. Descrivendo il gesto senza apporvi il significato. 4.° O dicendoci che l'idea espressa con le parole fu accompagnata dai gesti senza descrivere quali essi furono.

23. *Gesti descritti e dilucidati da' Classici.* Tali casi non sono frequenti, è vero, ma non ve ne mancano, come vedrassi nel decorso dell'opera. In questa ipotesi sembra che non vi abbia bisogno di altro studio se non di ben comprendere la lingua nella quale ha scritto l'autore, ma pure non è così. Spesso accade anche a quei dotti i quali, non avendo alcuna conoscenza de' moderni gesti Napoletani, si logorano il cervello nello spiegare qualcheduno degli antichi gesti ancorchè siano della presente classe, ma senza dare nel segno ( v. tit. *Amore* n. 5. ed altrove ).

Si avverta però che il detto significato talvolta è descritto con precisione, come spesso s'incontra in Quintiliano; e tal

altra volta è compreso nel contesto, come accade nel passo di Apulejo descritto nel citato tit. *Amore* n. 5. In questa circostanza allorchè il contesto non fosse per se stesso chiaro, e mancassero altre autorità dello stesso o diverso classico, nelle quali si trattasse del medesimo gesto, o dalle quali si potesse ricavare maggior lume per definire il senso preciso del gesto, allora sembra che non siavi altra risorsa nè più forte argomento per uscire dai dubbj che il ricorrere alla nostra mimica. Avvi tanto di antico in essa che in simili casi può valere per passo di un classico. Prova di questa assertiva, che a taluni potrà sembrare troppo ardita, sono i tanti e tanti esempj della identità de' nostri segni e loro significati con quelli de' nostri più remoti predecessori. Nel presente lavoro se ne possono osservare non pochi.

24. *Gesti accennati nella descrizione ma dichiarati nel significato.* S'incontra talvolta accennato il gesto in generale nel mentre il significato è distintamente espresso. Tale sarebbe l'*osculandam manum offerre formatam commotamque in obscenum modum* di Caligola. *Suet. C. 56.* Si leggano le note di Pitisco, la di cui spiegazione è probabile, giacchè il movimento del medio ha ben anche oggi lo stesso significato. v. tit. *Disprezzo* n. 11. (Però la mano che si dà oggi a baciare nel medesimo senso, si dispone anche in altri modi) v. tit. *Grattare, Disprezzo, Mano in fica, Corna.* Quindi sarà giusto in simile caso concludere che in uno de' detti modi Caligola offendeva coloro ai quali dava a baciare la mano; ma quale fra questi fosse stato il preciso, chi potrebbe deciderlo?

25. *Gesti descritti da' Classici ma non spiegati.* Allorchè il solo gesto viene descritto da qualche antico autore, ci sembra ragionevolmente non solo difficile, ma forse anche impossibile l'andarne ricercando il significato. In tale circostanza il solo moderno potrebbe essere di grande ajuto, ma questo accaderebbe se si trattasse di uno di quei po-

chissimi moderni gesti ai quali si dà un solo significato; ed un simile caso non si sa se sia ancora passato sotto agli occhi di alcuno. Ma come in Quintiliano incontriamo esempj de' gesti descritti e non definiti, di quei però ai quali sono attaccate diverse idee, così altro ajuto non potrebbe darci la moderna mimica se non di quelli conducenti a delle congetture.

Leggiamo, per esempio, nel citato autore p. 1019. *Duo quoque medii sub pollice veniunt; et est hic adhuc priore gestus instantior principio et narrationi non accomodatus* si portino pure i due soli medii sotto al pollice, e si avrà la mano cornuta (v. tit. *Corna*) e quindi un gesto di multiplice significato. Perciò volendo indovinare di quali fra essi parlasse Quintiliano, onde lo stimava non conveniente all' oratore, bisognerebbe ricavarlo o dal contesto, o da altra antica autorità. Il primo non dà alcun ajuto: per lo secondo fino a questo momento ci è ignoto.

26. *Gesti non descritti dai Classici, nel mentre che ci assicurano di essere stati accompagnati da parole.* Finalmente il quarto modo col quale i Classici ci han tramandato le notizie dell' antica mimica, è la descrizione del fatto accaduto, e dell'essere esso stato accompagnato da' gesti, ma senza dir quali, e senza darne alcuna descrizione. L'indovinare questi ultimi sembrerà forse anche una intrapresa oltremodo difficile, se pure da taluni non si dirà impossibile. Eppure non è così (purchè si tratti di gesti naturali) giacchè con l'ajuto della moderna mimica ma ben capita si può ottenere l'intento: ed il dotto potrà con tal mezzo asserire, *questi sono gli atteggiamenti di cui quì l'antico autore intende parlare; o almeno indicare più di uno che potrebbe convenire al soggetto.* Vediamolo in pratica. Che altro è il gesto se non l'esprimere con segni i nostri sentimenti? Se gestendo manifestiamo le nostre idee, possiamo egualmente esprimere quelle da altri in qualunque modo comunicateci. Ossia possiamo

tradurre nel linguaggio mimico quei fatti che leggiamo descritti in qualche antico autore. Le persone avvezze al gestire, lo fanno talvolta anche senza avvedersene. Così accadde ad un nostro il quale, imbattendosi nel Cap. 127. di Petronio, in dove si descrive che Circe, *digitis gubernantibus vocem* diede a Polieno la scelta di tre oggetti, nel legger la descrizione di essi, li trasportò in mimica, adattando ad ognuno di quelli il gesto che presso di noi si contraffà; e lo fece con tanta esattezza, che vi fu tra gli spettatori chi capisse perfettamente il senso dello scrittore, quantunque non l'avesse mai letto.

27. *Gesti rappresentati nell' antichità figurata.* È ormai tempo di parlare dell' antichità figurata, sia essa in pittura, sia in rilievo, giacchè le regole sono le stesse per amendue. Ancorchè l'anzidetto potrebbe bastare anche per l'interpretazione del gesto di cui quì si parla, giacchè il disegno non è altro se non che l'imitazione della natura, ed essendosi parlato di questa direttamente, indirettamente vi è andata compresa la sua copia. Pur non pertanto atteso la novità dell' argomento non sarà fuori di proposito trattarne più particolarmente; non mancando nemmeno delle altre ragioni che nascono dalla differenza fra i gesti viventi e quelli rappresentati, e che spesso producono una gran difficoltà. Molto ancora si deve attribuire alla mancanza del movimento che non può eseguirsi in disegno, e che intanto accompagna quasi tutti i gesti in attività. Ma di questo, oltre di ciò che si dirà quì appresso, si parlerà altrove (v. tit. *Negativa, Schioppetto*).

Si rende anche difficile la intelligenza de' gesti rappresentati negli antichi monumenti pel grande uso che essi avevano de' gesti così convenzionali come crittici (v. l' *Introduzione*). Del resto anche quì va applicato ciocchè si è detto di sopra al n. 14. del diverso stato della figura che gestisce, isolata cioè, o accompagnata da altre figure.

28. *Figura antica gestiente rappresentata sola, ma accompagnata*

*da emblem.* Allorchè la figura è rappresentata sola può essere o adorna di oggetti esterni, come di emblemi, o di altri aggiunti di qualunque natura essi sieno, o non presentarvi che il suo semplice corpo in azione. La figura accompagnata da qualche emblema, o altro oggetto equivalente con la classe o degli Dei, o degli Eroi, o di semplici individui particolari dell' antichità, la di cui conoscenza non appartiene alla presente opera, come si è detto; ed il parlarne non sarebbe che senza vantaggio, anzi col massimo tedio ripetere quel tanto che in questa scienza si è scritto.

29. *Figura gestiente sola, ma senza aggiunti.* Allorchè poi ci si presenta un' antica figura semplice e sola, ed interamente scevra di qualunque siasi caratteristica, volendo allora rintracciare quale idea ebbe l'artista nel rappresentarla, non vi è altra risorsa che esaminare attentamente il gestire di quella. In questo caso è necessario mettere a calcolo, dopo della intera posizione del corpo, i tratti del suo volto, la posizione della testa, gli sguardi, le braccia, le mani, e posizione delle dita, le gambe (v. n. 15.), in breve, tutte le parti del suo corpo, debbono essere considerate come se fossero tante parole di un passo di un classico, al quale mancasse o la precisione del significato, o il contesto d'onde si potesse rilevare il desiderato senso.
30. *Esempio della spiegazione dell' anzidezza figura.* Non sarà discaro vederne un esempio in pratica. Fra i monumenti Ercolanesi avvi una pittura nel decorso troppo spesso citata, poichè trattandosi di atteggiamenti è una di quelle che può chiamarsi parlante. Ecco ciocchè ne dicono i dotti Ercolanesi vol. IV. p. 127. « Nell' altro pezzo, anche di campo bianco (5), si vede una donna di schiena, tutta nuda, in atto di ballare; con corona di frondi in testa, e con un velo di colore incerto, appoggiato sulle due braccia (6). (5) Nella cassa n. CMLIV. Fu trovato negli scavi di Civita a 16. Novembre 1759 (6). Il vedersi in atto di ballare,

e coronata di frondi, che sembran pampini, o edera, fece escludere il pensiero di Venere Callipiga, di cui si veda Ateneo XII. in fine p. 554. Ed all'incontro è noto, che nelle feste Floriali ec. « Dopo altri cinque versi seguono » e come si spiega Arnobio lib. II. *clunibus et coxendicibus sublevatis lumborum crispitudine fluctuarent.*

Se l'archeologo si contenta di esaminare questa figura con l'idea di giudicare in generale a quale classe delle antiche donne debba essa appartenere, saranno piucchè bastanti le erudizioni rapportate da quei profondi dotti e padri della nostra scienza archeologica; ma volendosi oggi, atteso i progressi in essa fatti, approfondire anche le idee dall'antico artista, e penetrare il pensiero che egli ebbe, ossia che cosa intendeva che la donna dicesse ai suoi spettatori, vale dire quali parole le ha fatto esprimere coi suoi semplici gesti, bisogna ricorrere alla forza della mimica e prendere il seguente metodo.

31. *Nuovo metodo per la detta spiegazione.* La prima circostanza da mettersi a calcolo in simili casi si è l'osservare il tutto insieme della mossa del corpo (v. n. 15. ed i titoli ivi citati). Se si vede per esempio una figura distesa ed abbandonata per terra, si dirà con ragione che essa rappresenta uno che dorme o riposa, oppure un morto ec. Per uscire da questo dubbio bisogna ricorrere ad esaminarne il volto dal di cui delineamento se ne potrebbe ricavare la decisione. Se poi la testa o manca, o il volto ci è celato, deve con maggiore riflessione esaminarsi il corpo, se mai vi si scorgesse qualche ferita o altra circostanza da determinare che la figura rappresenta un moribondo, un esanime; e così per altri significati. Lo stesso si dirà se la figura è in piedi con una gamba innanzi all'altra, ed in modo che questa ultima poggi sulle punte delle dita, dirassi che la persona è nell'atto di camminare. Se le ginocchia fanno angolo, si potrà conchiudere che il corpo segga ec.

Questo principio fu quello che guidò i dotti Ercolanesi a chiamare *ballante* la figura di cui parliamo, e vedendola di spalle ed osservando il suo corpo mollemente serpeggiante non che piantato sulle punte de' piedi, e quello che è più, vedendola *clunibus et coxendicibus sublevatis*, definirono a quale classe di donne doveva ascrivere, ed a quale ballo apparteneva il passo che essa rappresenta. Questa dotta spiegazione non può essere più adeguata; ma se l'antico artista risorgesse, sarebbe ben dolente al vederci arrestati a queste prime idee, anzi semplice esordio del suo mimico discorso, e piangerebbe come perduta tutta la pena che si diede per far comprendere quanto intendeva dire ai suoi osservatori; se pur non compiangerebbe la nostra ignoranza.

Seguiamo passo passo, e guidati dalla forza della moderna mimica vediamo se ci riuscirà d'indovinare tutto per intero quello che egli ha voluto dirci col semplice gestire della sua animatissima figurina.

Cominciamo, dopo dell'insieme della figura già bene spiegata, dalla testa e dal volto. L'artista ha rappresentato la sua figura di schiena, dunque naturalmente il volto avrebbe dovuto esser celato; ma qui vediamo che la donna si sforza di rivolgerlo e mostrarlo unitamente con la sua parte dretana, quindi è un dovere dell'archeologo ricercatore d'indagare il perchè l'artista pittore abbia dato questa mossa forzata della testa alla sua ballante. Questa presenta le spalle e certamente intende farlo ai suoi spettatori. Ma come esprimere in pittura gli spettatori supposti alle spalle? Non aveva altro mezzo, non potendoli rappresentare nel quadro, come accade nel presente caso, se non di fare in modo che la sua ballante rivolgesse i suoi sguardi in quel sito nel quale si suppongono presenti i curiosi. Ma in natura non è possibile che gli occhi guardino dietro alle spalle; quindi il nostro artista vi ha supplito con darci solo quella direzione, e con tanta grazia

ed in modo che basta intendere il disegno per comprendere che la donna si sforza rivolgere la testa per guardare se può, quelli che le son dietro, ed a quali dirige il suo gestire. Senza ripetere quì cose altrove dette, e note a tutti potrà, chi il voglia, ricercare l'uso, e la ragione di questo ripiego degli antichi artisti, allorchè volevano supporre esistenti fuori del quadro altri personaggi, servendosi della semplice direzione degli sguardi delle figure componenti il gruppo (ricorrere al nostro *Musée Royal Bourbon — Guide pour la Galerie des Peintures Anciennes. n. 300. Naples 1830*).

La disposizione delle braccia poi è così parlante che basta aver occhio per comprendere che esse fanno il gesto indicante gli abbracci ( v.º il tit. ). Si noti solo che questo identico atteggiamento e con lo stesso serpeggiare del corpo, anzi con altri movimenti del medesimo, è frequentissimo nel ballo napoletano la *Tarantella*.

Con le mani seguita a spiegarsi troppo chiaramente la nostra pittura. L'indice ed il pollice della dritta fa il gesto di cui si parlerà al tit. *Genere*; e le medesime due prime dita della sinistra ci richiamano alla memoria il significato descritto al tit. *Disprezzo n. 9*.

Due altre osservazioni bisogna fare su questo monumento nascenti dal sapere quanto sia profonda la finezza degli antichi nell'esprimere in disegno le loro idee. Quelli con un piccolissimo tratto anche di pennello o con una semplice collocazione del gesto, dicono più di quello che si direbbe impiegando moltissime parole. Gli antichi monumenti ne presentano continuate riproove. Potrà vedersi la nostra *Lettera sul metodo degli antichi nel dipingere i vasi, e sulle rappresentanze de' più interessanti del R. Museo ec. 1813*. In essa al n. 10. si descrive un vase che pel suo disegno è ancora inedito e si conserva nella stanza riservata. n. 17. Ma senza dipartirci dalla nostra ballante l'artista ne ha dato una pruova della forza del mimico lin-

guaggio in una circostanza che può sembrare leggiera, e trascurabile a chi s'infastidisce di osservare. Esso ha rappresentato colla sinistra e non già con la destra l'ultimo descritto gesto il quale in un certo senso può chiamarsi *sinistro*. È osservabile che questo stessissimo atteggiamento e nel medesimo significato si fa da una figura in un bronzo Ercolanese ( v. tit. *Poco* ) dove si vede praticato anche dalla sinistra; con la sola differenza che quel *Mercurio* lo fa in grado superlativo.

La seconda osservazione anche conducente ad una profonda conoscenza dell'antica mimica si ricava dal ben considerare l'atteggiamento della destra della nostra figura. L'indice ed il pollice di questa furono eseguiti dal pittore non solo più marcati delle altre dita della sinistra, ma anche più lunghi di quello che si ricercava per la proporzione della piccola figura. Questo tratto di pennello a prima vista anche da un qualche esperto in disegno si crederebbe un errore dell'artista. Ed infatti per tale fu supposto dal moderno copista. Egli prendendolo per un errore o almeno per una trascuraggine dell'antico pittore, ha creduto far bene non solo dando la giusta proporzione alle due dita di cui parliamo, ma anche render più graziosa ( a suo modo di pensare ) la loro mossa. Ma egli forse non intendendo la finezza e perspicacia degli antichi nell'esprimere le loro idee col disegno, ha tradito nel tempo stesso e l'antico pittore nel risecare una particolare bellezza dall'opera sua, ed i moderni osservatori col dare loro ad intendere una cosa per un'altra. Il Pompejano pittore ( se pure non fu semplice copista di opera più celebre ) allungò anche fuor di misura le dita e loro posizione non per ignoranza, ma per la grande perizia delle più ricercate risorse dell'arte. Volle con ciò che l'occhio del riguardante fosse stato richiamato, quasi suo malgrado, a quel gesto, anche per l'avvertenza che naturalmente avrebbe avuto della inesattezza del disegno. Così guardandolo o più volte, o con più attenzione,

nel mentre credeva occuparsi della inespertezza dell'opera si fosse accorto della idea avuta dal pittore nel marcare quel gesto.

Abbiamo altri simili esempi fra le pitture antiche del R. M. di cui si tralascia la descrizione, essendo fra quelle erotiche, o della medesima classe della presente, conservate nella stanza riservata. Forse simili tratti di mimiche astuzie dell'arte pittorica si possono paragonare a quelli che gli oratori usano nelle perorazioni, allungando cioè la pronunzia di qualche parola, o di una semplice sillaba per più marcare, o dar più enfasi alla loro idea: o anche per risvegliare così l'attenzione dell'udienza onde penetri a fondo la forza del pensiero che forse non avrebbe bastantemente avvertito all'ascoltare la sola e semplice parola, regolarmente pronunziata.

Ed ecco come prendendo argomento da tutto il complesso delle più minute circostanze, ed azioni della figura può arrivarsi alla spiegazione non solo della sua principale rappresentanza, ma anche di ogni suo menomo gesto, assegnandone senza esitazione i significati. E sebbene potessero questi gesti prendersi isolatamente sotto altro significato, pure l'insieme della figura e tutte le riportate osservazioni fanno troppo chiaramente determinare l'idea dell'autore e l'argomento del mimico discorso ivi rappresentato, ed il senso de' particolari gesti. Non sarebbe una sciocchezza l'intendere la voce *cane* sempre nel medesimo significato in qualunque discorso occorra, sia domestico, sia peschereccio, sia astronomico, sia militare, mentre essa ha secondo questi quattro diversi soggetti di discorso quattro ben diversi significati.

32. *Figure gestienti rappresentate in gruppo.* Ma è tempo di passare ora ad esaminare cosa si può ottenere dai gesti per la interpretazione di un gruppo, e quale sia il metodo per riuscire nella intelligenza di ciò che in essa si rappresenta.

Anche in questo articolo avvertano gli esteri a non supporre così facile l'intelligenza del gestire Napoletano da poter comprendere con facilità ed a primo colpo d'occhio il soggetto di una conversazione fra due o più persone, sol perchè abbiano dato una semplice lettura alla presente opera. Bisogna, oltre all'anzidetto n. 6. e seguente, non poca perizia anche della pratica nel gestire per giudicarne con qualche esattezza. S'intende anche pe' gruppi ripetuto il detto al n. 29. e seg. per le figure sole, poichè quì si parla di gruppi ne' quali mancasse qualunque siasi emblema o attributo o particolare circostanza, dalle quali si rilevassero le tracce della spiegazione; quindi si dovesse ricorrere ai gesti delle diverse figure per comprendere il soggetto del quadro. Due altre cose si debbono distinguere in un gruppo qualunque, il suo protagonista cioè, ed il soggetto della rappresentanza. Questi due oggetti ancorchè sieno ben diversi fra di loro, pure spessissimo si danno talmente la mano che quasi sempre l'intelligenza di uno è di grande ajuto per comprendere l'altro. Una tal verità si verifica specialmente nell'antico, come vedremo nel seguito.

33. *Ricognizione del Protagonista.* Per Protagonista s'intende tanto il soggetto più autorevole della rappresentanza, quanto colui che ne forma l'argomento, ancorchè sia di molto inferiore al primo: come sarebbe un reo, un oratore, un prigioniero, una ballante ec. innanzi ad un Principe.

Or questo protagonista quì si suppone privo di qualunque siasi distintivo, e perciò che non possa essere riconosciuto se non dal suo gestire. Sonovi degli atteggiamenti i quali convengono particolarmente ai più degni della brigata, o a coloro che pel momento formano il soggetto principale della conversazione; perciò allorchè fra un gruppo si vede che una sola figura è quella che li pratica, è ben giusto dire che esso rappresenta il protagonista della compagnia.

Questi atteggiamenti sono di due classi, o chiarissimi per loro stessi, o che hanno bisogno di un poco di attenzione per

distinguerli. Non parliamo de' primi come sarebbero un morto per terra, o una persona in atto di perorare, o difendersi valorosamente dagli aggressori ec. Poichè tali figure sono riconosciute a colpo d'occhio o pel protagonista, o pel soggetto principale del gruppo, ossia dell'azione che si osserva rappresentata nel quadro. Quegli atteggiamenti pei quali vi bisogna di qualche attenzione per essere definiti, sarebbero principalmente i seguenti. 1. L'essere il solo seduto in un gruppo nel quale le altre figure si veggono in piedi, come si osserva nella pittura Pompejana n. 1547. Il ch. Inchirami con profonda archeologica filosofia dichiara pel protagonista del gruppo di sei figure la sola sedente. *Galleria Omer.* tav. XXXI. Vedi anche la tav. CLVII. nella quale al suo lodevolissimo solito raccoglie in pochi versi tante citazioni quante sono piucchè bastanti per far esaurire l'argomento del soggetto da chi lo desiderasse, purchè si desse la pena di riscontrarle. 2. L'occupare un posto distinto, o perchè più alto, o dagli altri un poco discosto, oppure nel mezzo del quadro. Con molta avvedutezza il ch. Panofka nella suddetta spiegazione del vase Agrigentino (v. tit. *Amore* n. 5.) ha data diversa disposizione al gruppo delle figure, ed ha disposto Giove nel mezzo, dichiarandolo così il Protagonista della rappresentanza. 3. L'aver un atteggiamento imperioso come una mano in fianco (v. il tit.) la testa dritta, colla ciera corrispondente. È osservabile a questo proposito la posizione marziale con la sinistra in fianco di uno de' due protagonisti del bassorilievo rapportato dal ch. Inchirami op. cit. tav. LIX. Oppure un atteggiamento talmente forzato che per la sua particolarità attiri i sguardi degli spettatori (v. pitture d'Ercolano tom. 2. tav. 60). 4. Avvi nell'antichità un altro mezzo del quale spesso si sono serviti quegli artisti per far riconoscere il loro protagonista, e più frequentemente anche il soggetto particolare del gruppo che essi intendevano rappresentare

cioè la direzione degli sguardi della massima parte delle figure componenti la rappresentanza.

In un gruppo qualunque, anche moderno, allorchè s'incontra il momento, nel quale il più degno ne diventa il soggetto, allora naturalmente e con doppia ragione gli sguardi degli astanti a lui saranno tutti, o in gran parte rivolti; ma se accade che si rappresenti qualche incidente, nel quale si tratta che alcuno del resto della compagnia ne diventi l'argomento, il soggetto, allora gli occhi, anche della stessa persona la più autorevole fra quelli saranno naturalmente rivolti a colui che forma il nodo della rappresentanza. Argomentando su questo principio nel R. M. B. vol. II. tav. 45; e vol. III. tav. 29. si congetturò quale fra le figure del gruppo ne fosse il soggetto principale. Nella prima ancorchè vi sia espresso Bacco, pure egli stesso guarda una ninfa, e nella seconda due Satiri rivolgono gli sguardi ad una ballante, le quali per questa circostanza si riconoscono a colpo d'occhio pel protagonista del gruppo.

34. *L'osservazione esclusiva dell'originale.* La prima e più necessaria guida per la giusta interpretazione di un monumento si è di non prendere per norma delle spiegazioni le copie, quando può aversi la fortuna di osservare gli originali. Gli esempj che si potrebbero addurre per dimostrare quanti sudori si sono sparsi al vento dalle più dote penne dell'Europa, sol perchè han giurato sulle copie de' monumenti da essi spiegati, sarebbero moltissimi. Basterà solo rammentare l'accaduto per uno de' quattro monocromi di Ercolano. Su questo interessantissimo monumento i dotti Ercolanesi avanzarono tre diverse congetture. Indi il ch. M. Kohler ne presentò altre nove. Non sono mancati altri dotti i quali, non avendo l'opportunità di osservare l'originale, hanno chi più chi meno seguito i precedenti. Gerhard e Panofka esaminando l'originale si avvidero di tre errori del copista, tra quali vi è quello di averci piantato un cavallo in vece di un somaro. Finalmente nelle nostre *Peint. anciennes*, pag.

40. (cui potrà consultare il lettore) continuando le ricerche, si è riconosciuto fra l'altro, come si dimostra nella copia fedelmente rapportatavi, che in vece di un braccio in aria suppostovi gratuitamente dal primo copista, nell'originale avvi un *Corno potorio*, dal quale beve il vecchio Sileno. V. il *Bullettino dell' Istituto di corrispondenza archeologica*. Dicembre 1831. n. XII. Questa considerazione da aversi vale non solo pei soggetti del quadro, ma anche pei gesti. In seguito se ne daranno delle altre riprove.

35. *Moderazione nell' addurre le citazioni*. Un' altra avvertenza da tenere è quella di non farsi trasportare dalla pretesa gloria di citare qualche autore, o anche di riportare delle idee sian nuove, sian già conosciute. Da ciò suol derivare che alcuno nello spiegare qualche monumento non si dia carico nè dell' originale nè della copia, ma parli di un gesto, o di un significato che non si rinviene nè nella copia nè nell' originale. Ciò potrebbe sembrare un sogno, se non un' ampollosità; ma non mancano de' fatti per giustificare l'asserzione, e per brevità se ne citerà un solo.

Nella tav. XII. del vol. 1. delle *Pitture di Ercolano* vi si rappresenta Oreste riconosciuto dalla sorella. I dotti Ercolanesi parlando di questa, e supponendo de' cittadini esistenti fuori del quadro che non erano stati dall' antico pittore rappresentati, dicono. « Eceo Ifigenia nell'atto d'imporre a cittadini che si tengan lontani da quella funzione, e di far alla dea i segreti voti del meditato rapimento ». Leggendosi Ifigenia nell'atto d'imporre a cittadini che si tengan lontani, naturalmente viene in pensiero che si parlasse del gesto della sua dritta, col quale desse un tal ordine. Ma i lodati dotti lo avrebbero espresso, e non parlandone, è giusto credere che avessero avuto in pensiero di esprimere che la Sacerdotessa si trovava in questo momento ed a questo pensava. Infatti nella nota (13) annessa alla parola *rapimento* dicono. « Così conchiude il suo discorso Ifigenia. Euripide vol. 1232. e 33.

*Noi saremo felici: altro non dico;  
Ma agli dei, che conoscono più cose,  
Ed a te dea, co' cenni miei lo scovro.*

Or sembra che in quest'atto appunto di spiegar colla mente i suoi voti l'abbia espressa il Pittore. » Sia qualunque de' due il significato che quei dotti hanno inteso fissare al gesto d' Ifigenia, non ha dato luogo a profittare delle loro erudite spiegazioni nel nostro proposito e per più ragioni. Perchè essi non si sono occupati di descriverci quale gesto a loro maniera di pensare facesse Ifigenia con la dritta, nè se intendevano parlare di quello che si osserva nella pittura originale, oppure dell' altro un poco diverso che vedesi eseguito dal copista nella tav. XII., nè quale de' due significati, se quello spiegato nel testo, o l' altro nella nota appartenessero uno alla copia, l' altro all' originale. Comunque vada l' affare, veniamo al fatto.

Nell' intonaco avvi una screpolatura la quale rende mancante quasi tutta la mano dritta della Ifigenia, essendovi rimasto solo visibile ed in posizione verticale il dito mignolo: mancano ancora le articolazioni medie dell' anulare, del medio, e dell' indice che dovevano essere per necessità ripiegati in dentro. Nella copia poi degli Accademici vi è stata resa la detta screpolatura, ma le articolazioni medie delle tre dita non vi sono marcate, e quindi il dito disteso è diventato incerto. Ciò posto, non si potrà determinare l' idea de' dotti Ercolanesi sulla natura e circostanza del gesto da essi inteso nella descrizione del monumento, non che nelle due spiegazioni da' medesimi addotte. Si osserva solo di passaggio che, dovendo sempre esser fermi all' originale, ed in esso vedendosi il solo mignolo verticale, un tal gesto non sembra naturale ( in rapporto però della presente rappresentanza, giacchè se si trattasse di altro soggetto, se ne potrebbe dare una spiegazione ( v. tit. *Disprezzo* n. 11. )

Perciò sarà stato uno de' segni o convenzionali o anche critici che Ifigenia fece per uscire dal dubbio, nella ipotesi che il fratello vi avesse corrisposto; potendosi supporre che amendue erano iniziati in tale misteriosa cognizione. Seguiamo l'esame delle vicende mimiche avvenute a questa pittura. Nel R. M. B. vol. VIII. tav. XIX. essa è stata novellamente riprodotta, ed ecco la descrizione del gesto d'Ifigenia. « La Sacerdotessa, intanto, Ifigenia come seppi esser quelli di Grecia, offrì ad uno di essi la vita, a patto che costui portar dovesse una sua lettera ad Argo. Allora videsi tra amendue i giovani quella nobile gara, per cui ognuno avrebbe voluto morir per l'altro, gara descritta così da Ovidio..... Ad un tratto di amicizia cotanto eroica la sacerdotessa *accosta l'indice alla bocca* in atto di maraviglia ». Nella tavola annessa a questa descrizione non si è stimato di marcarci la screpolatura dell'intonaco, e quindi non seguire nè questo originale nè la sua primitiva copia degli Accademici Ercolanesi, e per non deturpare l'insieme del quadro vi si è aggiunta per intera la dritta d'Ifigenia. Ciò posto, bisognava dare un qualche concerto alla porzione delle dita che mancano nell'originale, e queste vi sono state aggiunte di proprio capriccio. Il moderno valentissimo disegnatore nel concertarle lo ha fatto in un modo ricercato e grazioso insieme; ed infatti vi è riuscito. La destra della Ifigenia ha il pollice e l'indice che si combaciano negli estremi ed in modo da formare come un cerchio: il medio e l'annulare, seguendo le orme dell'antico, sono ripiegati in dentro, ed il mignolo, copiandolo dall'intonaco, lo ha segnato verticale, essendo la palma diretta in alto. Una mano così ben architettata, ed in atto che potrebbe credersi diretta verso il naso al quale è prossima, a prima vista ci risveglierebbe l'idea di una persona che è per prendere del tabacco in un modo molto gentile ed elegante; ma il soggetto del quadro non è di scherzo, e perciò neanche agli osservatori convengono le celie. Si esa-

mini piuttosto il detto concertato delle dita coi principii della mimica sia antica, sia moderna.

Le dita disposte nel modo già detto possono rappresentare o un gesto solo, o doppio (v. tit. *Unione de' gesti*). Nel primo caso o nel secondo considerandolo come antico, e non essendo un gesto naturale per quanto sembra, non appartiene al presente lavoro. Attendiamo però che qualche dotto si occupi di rinvenirlo sia fra i Classici, sia fra i monumenti, giacchè fin ora non c'è capitato sotto gli occhi. Se poi si desiderasse sapere il moderno significato della detta disposizione delle dita, ecco quello che ne possiamo assicurare. Prendendolo per un solo gesto, non ne conosciamo altro significato del prendere tabacco (v. il tit.); purchè però sia accosto alle narici, o come nel presente che può dirsi a quelle diretto. Se poi si volesse esaminare con più accuratezza, si vedrà che potrebbe essere un segno accoppiato, ossia composto da due gesti, il mignolo disteso cioè, e l'indice ed il pollice che si combaciano negli estremi formando un cerchio. Allora i detti due gesti avrebbero i significati di cui parleremo nel tit. *Disprezzo*. Significati tanto distanti dal soggetto del quadro, quanto l'erotico è lontano dalla schiavitù e dalla morte.

Ecco dunque in questa narrazione un esempio nel quale il gesto rapportato nella tav. XIX. dell'ottavo volume del R. M. B. è diverso da quello che si vede nella copia degli Accademici Ercolanesi e che non esiste per nulla nell'intonaco originale. Per le tre spiegazioni dateci dai detti illustratori lo scorrerle basterà per vederne non solo l'opposizione fra di loro, ma con l'originale ed anche con le stesse copie che i lodati autori avevano preso a dilucidare.

Questo solo argomento di fatto sarà piucchè sufficiente per giustificare quanto si è detto che i dotti archeologi, i quali si vorranno occupare dell'antichità figurata, non si dipartano dagli originali, se loro è concesso l'esaminarli. Costoro profittando degli anzidetti avvisi, daranno al certo un grau

passo per giungere al vedere risorta l'antica mimica. Desiderio tante volte espresso dagli amatori delle vecchie usanze.

36. *Moderazione nell'interpretare i gesti.* Questa è diretta a quelli che vogliono per qualunque verso dare una spiegazione sia buona sia cattiva, mentre sarebbe meglio tal volta che trasandassero a piè pari i gesti che incontrano ne' monumenti che hanno per le mani. Spesso costoro renderebbero un servizio al dotto pubblico, lasciando ad esso la cura d'indovinare il significato di quel gesto che forse avrebbero spiegato di traverso, non conoscendo la forza del nostro gestire. Lo stesso si dica di alcuni traduttori. Questo però non è per tutti, e noi saremmo tacciati e meritamente d'ingiustizia, se vorremmo lagnarci degli uni e degli altri, giacchè la massima parte de' monumenti da noi rapportati riguardano de' gesti trasandati o dai traduttori o dagli illustratori, o malamente spiegati, come si potrà vedere nel seguito da coloro che si daranno la pena di riscontrare le riportate citazioni.

37. *Riflessione esatta nel riconoscere e descrivere la parte fisica del gesto.* V'ha ancora di quegli illustratori che per una ragione tutta opposta all'anzidette con molta franchezza annunziano qualche gesto. Essi non curando quanto l'esattezza possa influire nella interpretazione, la indicano come lor piace, e vanno per lo più a rovescio (v. n. 7. e 8. del presente titolo). Una tale non curanza ha fatto confondere varii significati di gesti dati dagli antichi artisti alle loro figure, anche nelle interpretazioni le più recenti. Ne appresta una dispiacente prova il R. M. B. nel quale vol. 8. tav. 21, si prende l'additare per *toccare*. Nel vol. I. tav. 2. il ricevere per *dare*. Vol. 1. tav. 13. lo stare attento per *raccontare*. Onde sempre più si appalesa la necessità di riconoscere la fisica posizione del gesto per incamminarsi ad una fondata spiegazione. Replichiamolo anche una volta. Ci giova sperare che verrà un giorno nel quale i nostri sforzi, qualunque essi sieno, non saranno stimati inu-

tili, e la scienza della mimica, avendosi particolarissima cura de' suoi elementi, in vece di essere trasandata, poco curata, anzi malmenata, diverrà, mercè le ulteriori scoperte di dotti ingegni, l'occhio dell'antichità figurata, ed una delle chiavi per la sua retta intelligenza e spiegazione.

#### ABBRACCIARE.

L'atto di circondare e stringere fra le braccia chiochesia è propriamente l'abbracciare; il dirigere verso un oggetto le braccia aperte con le mani di taglio per istringerlo fra esse, è l'indizio di volerlo abbracciare, e quindi un gesto dinotante l'abbraccio stesso o dato, o che s'intende di dare (a); e tanto l'uno che l'altro serviranno ad esprimere le stesse idee, le quali principalmente sono

1. *Amore, Amicizia.* Lo stendere altrui le braccia, il chiuderlo fra esse, naturalmente dimostra non solo l'avvicinamento che si vuole di quello, ma il desiderio che si ha di possederlo; quindi il primo, il più comune, ed il più nobile significato dell'abbraccio è l'amore; gli altri ne derivano per conseguenza di similitudine. Perciò vedendosi alcuno in atto di distendere le braccia in avanti più o meno e come un cerchio a direzione dell'altrui petto o collo, in atto cioè di volerlo abbracciare, s'intende bene per segno di affetto e di amore.
2. *Amore tenero, ed intenso.* Dove al semplice abbraccio concorrono delle altre circostanze, come sarebbe principalmente un bacio, può dinotare un amore più fervido: locchè sarà esaminato nel tit. *Amore* n. 4.

(a) Tale è la mossa che fa il ragazzo nella tav. 32. vol. IV. del R. M. Borbonico, non già quella creduta da *Molti nel vedere quel gesto che fa quel fanciullo con ambe le mani spante quasi nell'atto di aver presentato l'Eroe di una qualche cosa.* Nell'offrire o ricevere qualche cosa, le mani si presentano naturalmente piatte, non già di taglio.