

Primi erudimenti dell'  
ARTE DRAMMATICA  
per la recitazione e la mimica  
compilati dall'artista  
Bazzi Gaetano  
Torinese  
e dedicati al Nobile Sig. Conte  
Righetti Domenico  
egregio direttore e socio  
della compagnia drammatica al servizio di s.s.r.m.  
il re di Sardegna, ecc., ecc.

Nec verbum verbo curabis reddere fidus  
Interpres

Horat. *De Arte poetica*

Torino 1845  
Dalla tipografia di Giuseppe Fodratti  
Con permissione

[p. 2]

L'Editrice Proprietaria Marianna Righetti vedova Bazzi intende godere del privilegio concesso dalle vigenti leggi avendo adempiuto a quanto esse prescrivono.

[p. 3]

*Quale cosa darti poss'io mai degna di te onde mostrarti la sincera gratitudine che porterò meco nella tomba che già mi sta mezzo aperta dinanzi? Sono povero di tutto, e tu sdegnaresti nella generosità dell'animo tuo, que' doni che si acquistano col danaro, comune, anzi il più delle volte abbondante nelle mani dello scaltro, del prepotente, e dell'avarò. Lodare la distinta tua prosapia, la perspicacia del tuo peregrino ingegno, le estesissime cognizioni che possiedi nell'esercizio della bell'arte tua imitativa, cui ti sei per solo genio dedicato? Opera inutile teco. Disceso in te stesso, ed abbastanza soddisfatto per l'amore della tua ben educata famiglia, pel rispetto de' tuoi impiegati, con tanta saviezza diretti, non ti appaga il piaggio de' rettili sociali. - Ho compilato alcune deboli osservazioni fatte nel corso di cinquant'anni consumati nell'arte nostra, e per mio bene [p. 4] la metà di essi vicino a te, pregevolissimo amico, ed all'amata sorella tua che mi desti a moglie e benefica sollievatrice della mia cagionevolezza. Egli è un lavoro dappoco, ma tuo. Molte cose imparai sia per le discussioni tenute fra noi, come nello applaudire al distinto modo con che innalzi la tua dizione comica e tragica. Dunque a te solo appartiene. Gradiscilo con quella innata cortesia, colla quale ricevesti dall'umile tuo colono un semplice fiore, e compensami col non istancarti d'amare.*

Dalla villa Donaudi, nel giugno del 1842.

Il tuo riconoscente congiunto ed amico  
Gaetano Bazzi

[p. 5]

## INTRODUZIONE

Correva l'autunno del 1827 (narro un'istoria di diciotto anni fa) allorché si poneva allegramente in Diligenza un giovine Autor comico per trasportare con se nella sua valigia tutte le sue speranze, tutte le glorie sue.

Quella valigia non peccava di troppa estensione né di troppa solidità; non conteneva né oro, né argento, né lettere di cambio: qualche libro, qualche abito, qualche lettera amorosa, le canzoni di Beranger, la vita di Goldoni, le tragedie di Alfieri componevano tutto il patrimonio del viaggiatore, il quale ricchissimo di gioventù, di salute, di buona volontà, di speranza nella vita, e di confidenza negli uomini, stimava il mondo gli appartenesse; anzi il mondo era troppo piccolo per i suoi desiderii, e se ne fabbricava uno apposta nello spazio immenso della sua immaginazione.

[p. 6]

Partiva la Diligenza da Torino alle ore quattro pomeridiane e volava pian piano, secondo l'uso delle Diligenze, verso la superba Genova, la quale doveva maggiormente insuperbirsi per la presenza di un poeta comico con un passaporto da avvocato e una borsa da inquilino di soffitta. Ma una soffitta abitata da un poeta di venti tre anni ha forse invidia del palazzo di Andrea Doria?

Ho dimenticato di dirvi che nella valigia il nostro viaggiatore fra un fazzoletto da naso, e due o tre viglietti del Monte di Pietà aveva collocato un tesoro... tremava il povero giovine che sopra quel tesoro i ladri ponessero la mano, che i gabellieri lo profanassero coll'impuro tocco, che l'aria lo guastasse... quella rara gemma era una commedia in tre atti che aveva per titolo *La Saviezza Umana*... Povera saviezza invaligiata colle lettere amorose!

Arrivato a Genova, che cosa mai importava all'autor comico del mare, del porto, della darsena, e dei cento monumenti di cui si vanta la città di Giano, che egli salutava la prima volta?... Il giovine poeta non chiedeva che di una cosa sola: - Dov'è il teatro di Sant'Agostino? Il teatro della Commedia? Il teatro dove recita la Reale [p. 7] Compagnia Drammatica?... - E appena disceso dalla Diligenza, appena installato nella soffitta, eccolo colle ali ai piedi, col cappello in mano e colla commedia in tasca a picchiare alla porta del Teatro.

- Di chi cerca? dice il portinaio.

- Del Capo comico.

- A quest'ora è alla prova.

- Va bene: così son sicuro di trovarlo.

- Ma egli non vuole essere disturbato.

- Eppure bisognerà ch'io lo disturbi.

- In grazia: chi è Vossignoria?

- Il Poeta della Compagnia.

- Come?... torni a dire...

- Il Poeta della Compagnia.

Il portinaio conosceva tutti gli impieghi di teatro compreso quello di macchinista e di illuminatore; ma l'impiego di poeta quest'onesto uomo non sapeva che cosa fosse. Epperçì, dopo aver pensato un poco, rispondeva: il Capo comico è molto cortese, ma quando è alla prova non dà udienza ad ogni specie di persone, così che se ella venisse per qualche ingrediente del suo mestiere, sarebbe meglio che tornasse.

Un ingrediente la mia commedia! *La Saviezza* [p. 8] *Umana* un mestiere! ... Oh cerbero d'inferno! ... e così gridando chi sa che cosa avrebbe fatto quel disgraziato poeta se non fosse capitato in quel punto il Tiranno, che lo prendeva sotto la sua immediata protezione e con arbitrario atto lo conduceva sul palco scenico dove il Direttore Gaetano Bazzi assisteva alla prova dell'*Impresario delle Smirne*.

Gaetano Bazzi, che allora aveva cinquant'anni, era uomo senza ricercatezza nella persona, di severo aspetto, di vivace ingegno, di schietti modi, di ottimo cuore, di liberissima favella. Amava molto il giovine poeta, del quale aveva già rappresentato due tragedie e due commedie con raro successo;

ma appunto perché lo amava non accoglieva mai nessuna opera sua senza sgridarlo ben bene e senza concludere tutte le volte che la letteratura drammatica in Italia era la più disperata cosa che vi fosse, e che per un giovine di buone speranze darsi alla letteratura drammatica era lo stesso che mettere la testa in bocca al lupo.

Il poeta che alla bocca del lupo non voleva credere correva festivamente incontro al Direttore; il Direttore gli stringeva con affetto la mano, ma [p. 9] subito dopo, quasi fosse pentito, e che sì, diceva bruscamente, che ella viene a portarmi qualche altra commedia?

Vengo proprio per questo, sig. Bazzi, diceva il poeta, e la commedia l'ho qui in saccoccia e muoro d'impazienza di fargliene lettura.

Dunque è stabilito, ripigliava il Direttore, che ella non debba essere mai niente a questo mondo che un povero poeta comico?

- Pare di sì.

- E s'intende che questa nuova commedia l'avrà, secondo il suo solito, composta in tre giorni?

- Domando perdono: ne ho impiegati quasi cinque.

- -Capperi! Ce ne vogliono almeno dieci per rappresentarla.

- -È vero, ma i comici possono prendersi tutti i loro comodi; un autore è come un operaio: lavora finché ci lascia la pelle.

Conchiuso questo dialogo, fu stabilita la lettura della commedia per il giorno successivo: e il poeta che sapeva leggere ciò che scriveva (caso piuttosto raro) portava alla Compagnia il doppio tributo della sua testa e de' suoi polmoni.

[p. 10]

Bazzi non era uomo di facile contentatura. E quando udiva una commedia si piantava lì dinanzi all'autore con una faccia così seria che il genio comico se ne spaventava. In quel tempo era difficilissimo l'accesso sulla scena della Real Compagnia. Adesso entra chi vuole: allora entrava chi poteva.

Ogni volta che il Direttore crollava il capo pareva che l'autore si sentisse morsicato da una vespa; e le morsicature non furono poche. Classico fin nel midollo delle ossa non transigeva colla moderna ideologia che chiamava presuntuosa impotenza. Era il Bazzi di quella stampa d'uomini che il dramma storico non aveva convertiti; nel dramma egli voleva l'effetto collegato colla ragione, la verità associata coll'arte, e nei caratteri pretendeva sagaci tocchi, e nelle situazioni ricercava anima e vita, e nell'orditura desiderava spirito e criterio, e nemico implacabile delle ciarle, delle digressioni, delle divagazioni, solea dire con rustica impazienza: azione! azione! azione!

Con tutte queste disposizioni che aveva Bazzi era naturale che l'autore della *Saviezza Umana* avesse ad ogni tratto a raccomandarsi l'anima. [p. 11] E sa il cielo quante volte si pentiva di non avere piuttosto invocata l'Umana Imbecillità, propizia Dea che governa la terra: allorché, terminata l'ultima scena, Bazzi levavasi in piedi e con piglio tutt'altro che soave usciva fuori con queste parole: Signor Avvocato! La sua commedia non è molto buona ma non è neppure molto cattiva; io la credo meritevole della rappresentazione, la metterò nel repertorio, e ho speranza che piacerà, ma prima che io l'accetti voglio che sia ben bene dichiarato che io non intendo di contribuire per nulla alla sua rovina; che colle lagrime agli occhi sono costretto a riconoscere in lei più d'una buona qualità per aspirare col tempo a qualche drammatico alloro; che col cuore profondamente afflitto io veggo che ella è sulla strada per cui si arriva alla fama teatrale, strada di rammarichi, di strazii, di persecuzioni, di precipizii, i quali non avranno termine che dopo la morte.

Finita l'antifona, Bazzi ponea mano alla rappresentazione; e allora la commedia era sua, allora con uno zelo, con un amore, con una intelligenza che non era in altri che in lui metteva tutto in movimento. L'autore vedeva sotto [p. 12] i suoi occhi trasformarsi quasi per incantesimo il proprio lavoro, e i suoi pensieri si animavano, il suo dialogo si vestiva di arcane significazioni, le sue scene si succedevano così naturalmente che era una meraviglia, e i suoi personaggi si sentivano trasfuso nelle vene tanto sangue che il medico avrebbe perduto il suo tempo.

La *Saviezza Umana* piaceva, e dopo di lei piacevano molte altre sue sorelle; ma nessuna poteva prodursi all'onore del mondo senza la solita antifona: e grida oggi, e grida domani, e grida il giorno appresso, tanto disse, tanto gridò, e tanto fece quell'onest'uomo del Bazzi che un bel giorno il poeta

comico fu abbastanza fortunato per mandare al diavolo commedie, commedianti e commediografi; e siccome era ancora molto giovine poté aprirsi tuttavia un'altra carriera, e acquistarsi, non senza nuovi martirii, tanto che bastasse per farsi onorevolmente seppellire.

Quel giovine autore voi lo avete dinanzi: non più giovine, non più autor comico, non più fabbricatore di mondi immaginari, ma ancora colla penna in mano, acceso ancora di buona volontà, bersagliato ancora da qualche generosa illusione, [p. 13] a cui non può rinunciare, e pieno di desiderio in questo momento di sciogliere un pio tributo di riconoscenza verso la onorata memoria di Gaetano Bazzi non tanto per avere scaldate col suo senno nel nascer loro le sue povere commedie, quanto per averlo colla bontà del cuor suo guarito dalla passione della letteratura drammatica, la peggiore delle disgrazie che possa in Italia capitare a un galantuomo. E chi ne ha fatto la prova sa quello ch'io voglio dire.

Chiudendo gli occhi alla vita Gaetano Bazzi lasciava un'operetta in cui erano contenuti, siccome fraterno legato, i migliori precetti che per la recitazione si potessero desiderare. Questi precetti, frutto di assidui studii e di lunga esperienza, vengono oggi in luce per cura della Sig.ra Marianna Righetti vedova Bazzi, a cui morendo trasmise il marito una preziosa eredità di affetti che per morte non si estinguono.

Gli artisti drammatici troveranno nel libro del Bazzi tutto quello che si può nel loro aringo imparare colla teoria associata alla pratica; ma ciò che il Bazzi non poté dire con espressi insegnamenti e lasciò tuttavia non oscuramente racco [p. 14] mandato è questo: che le regole e le massime e gli esempi non giovano all'artista drammatico se prima egli non abbia pensato a istruirsi la mente, a educarsi l'animo, a ingentilirsi i costumi, a rendersi famigliare tutto ciò che è bello, che è grande, che è nobile, che è generoso, e, anch'esso cittadino d'Italia, abbia pensato a scaldarsi anch'esso al raggio del sole italiano.

Angelo Brofferio

[p. 15]

#### BREVE DISCORSO PREPARATORIO.

All'Italia s'accorda il vanto d'aver diramato i semi d'ogni bell'arte, e singolarmente d'aver sulla scena, dopo i Greci ed i Latini, ricondotto il tragico ed il comico poema. Pure se in essa gl'ingegni più colti intrapresero la difficile carriera del componimento teatrale in ogni tempo reputato il massimo fra i dilettevoli ed utili, ben pochi posero mente ad istabilire efficaci regole onde pervenire con precisione ad eseguirlo.

Per quanto di buona fede io m'abbia confessata sempre la meschinità delle mie cognizioni, pure fatto animoso dalla esperienza e da un esercizio non interrotto di cinquant'anni, meco stesso stabilii di tentare l'astruso aringo, non già sedotto dalla folle speranza di toccare la meta [p. 16] eminente di troppo alla mia debolezza, ma fiducioso che altri mossi di saggia mira di correggere gli errori miei, ovvero dalla sola vaghezza di criticarli, percorrano con piede più sicuro la via da me brancolando tracciata, e provveda alla povertà delle mie idee co' fervidi slanci di un genio creatore, o sopperisca alle mancanze con ragionante analisi dimostrative.

Le mie osservazioni furono attinte in parte da ciò che dettarono alcuni egregi Commedianti (il padre ed il figlio Riccoboni, Morrocchesi, Righetti Francesco, Modena, Canova, tutti studiosi ed esperti dell'arte imitativa da essi con plauso interpretata) ed in parte registrate da me, forzato quasi a serbarle per le continue discussioni di cui venni interpellato giudice, e talora eziando per mia difesa nell'esercizio della mia comica vita. Aggiunsemi coraggio l'averle vedute aggradire da' miei compagni, artisti scelti fra i più celebrati in Italia, e dal coltissimo loro direttore il sig. Domenico Righetti fatto chiaro assai per la distinta sua recitazione e dalla profonda scienza de' segreti dell'arte, di cui è maestrevolmente munito. Mi consola pertanto la speranza, che, avendone i mezzi,

anche in codesta gara della professione imitativa, gl'Italiani ottengano un giorno quella corona, la quale per la musica, la pittura e la scultura non può venir loro, se non dall'ingiusta invidia contrastata.

M'ingegnai di congiungere la filosofia alla pratica affinché dall'esercente si rilevi quanto a parer mio fare si dovrebbe, ed il modo più acconcio per ottenere l'esecuzione. Sebbene dappoco, mi conforta l'idea che non [p. 17] sarà malgradito il mio lavoro, ravvisato essendo oggimai il teatro siccome il più ovvio mezzo onde ravvivare le forze d'ogni uomo in società, serenarne l'animo, e correggere que' ridicoli o biasimevoli eccessi, in cui spesse volte cadiamo, e dal cieco nostro amor proprio a tutt'altro attribuiti.

Ma non evvi Teatro in Italia - esclamò un uomo di somma autorità per il suo gigantesco sapere. - Per formarlo converrebbe prima creare autori, spettatori ed attori. - Si permetta a me di rispondere colla più rispettosa sommissione. Chi avrà l'ardire di negare il sudato titolo di autori all'Alfieri, al Metastasio, al Goldoni? Taccio di alcuni versatissimi viventi le cui opere già fatte di ragion comune colle stampe, parlano per essi chiaramente e loro assegnano il meritato pregio nella scabrosa carriera della teatrale letteratura. Quanto agli spettatori, mi limiterò a rammentare che, dimostrando essi un sempre crescente raffinamento di gusto nel giudicare ogni altra bell'arte, qual dubbio si può nutrire, che giungano a censurare con esattezza il vero bello drammatico, a conoscerlo e sceverarlo dalla seducente corruzione importataci dagli aborti oltramontani? E finalmente dovendo far parola sugli attori, ora che un munificentissimo Sovrano si degnò con apposito decreto di stabilire e proteggere questa utile e gradita istituzione, ora che in Torino i di lei artisti trovansi provveduti ed incoraggiati, ora che personaggi del più alto affare ne diriggon le discipline, e sorreggono questo efficace pergamone delle belle costumanze e di morale, posso a buon diritto confortarmi a sperare che i nostri [p. 18] istruiti recitanti, sentendo il bisogno d'impiegare a più lodevole scopo quella franchezza e quel genio, che atti ci rendeva, son già dieci lustri, ad improvvisare una diversa commedia in ogni sera, cosa invero a nessun'altra nazione attribuita, dimostreranno sino a qual segno di progresso giunger possano i non inerti figli del privilegiato ridente cielo d'Italia, sempre ferace produttore d'uomini ingegnosi.

[p. 19]

#### L'ENTRARE IN SCENA, LO STARVI, E L'USCIRNE.

*(Daremo principio col trattato de' primi movimenti e degli effetti che essi producono.)*

Il recitante prima di parlare si presenta allo spettatore (eccettuati alcuni rari casi in cui deve farsi udire dentro alle scene), e questo suol essere il maggiore impaccio per chi imprende l'arte drammatica e fors'anche il più pericoloso.

Formasi buona o sinistra opinione di un attore tostoché lo si vede; non v'ha dunque cosa più essenziale che procacciarsi il patrocinio pubblico in tale momento. Il carattere dimostrato nell'atto di offrirsi allo sguardo scrutatore degli ascoltanti è ritenuto per il vero, e molto [p. 20] difficile riuscirebbe il cancellare una falsa impressione qualora l'artista per incuria riprovevole data avesse un'idea dubbia o indifferente, esagerata o contraria del carattere assunto, come sarebbe il mostrarsi accalorato in un Paciere, o riflessivo nell'Entusiasta. Il massimo studio porre adunque si deve affinché nella prima comparsa distinguasi la qualità del personaggio, se buono o malvagio, ilare o mesto, sincero o finto, sciocco o avveduto, nobile o plebeo; ma riuscendo troppo voluminosa opera l'indicare colla teorico-pratica i mezzi di far conoscere le gradazioni e le mezzetinte, il principiante sollecito d'imitare la natura ne acquisterà i modi verosimili dallo studio costante de' buoni modelli. Nell'occorrenza di esporre la contraffazione d'un Ipocrita converrà darne indizio quanto più presto si potrà combinando l'espressione de' due caratteri cogli occhi e gl'integumenti del volto, fatta con molta cautela, affinché il falso apparisca vero, e sembri naturale al personaggio rappresentato.

Accade soventi volte che prima di parlare si debba gestire; faremo perciò menzione de' moti della persona, delle membra e del capo.

Il gesto.

L'azione mimica, chiamata il secondo linguaggio, è un soccorso a quelle parole che non si possano, o si debbano articolare. Essa viene adoperata sì nell'imitare che nel contraffare. L'imitazione offre schiettamente le sensazioni o le reazioni del personaggio intrapreso, la contraffazione vale a simularne un altro, e quasi sempre ad indicarlo nello stato di violenza, [p. 21] ovvero nel lato ridicolo con qualche aggiunta alla verità. Cade in errore non lieve colui il quale asserisce che il gesto debba essere semplicemente naturale. Privo dell'aiuto dell'arte riuscirebbe rozzo, insipido e scomposto.

Non v'hanno modi bastanti per chiarire co' soli cenni gl'intendimenti vari del cuore, e le molteplici idee della mente non cercando i soccorsi dall'arte con segni di convenzione, accettati nella società, i quali aiutano ad intenderci anche tacendo; siccome accade per l'effetto di eroica pazienza negl'istitutori de' sordo-muti. È ben vero che la Provvidenza divina avendo accordata all'uomo la favella affinché dichiarare i proprii e riferisca gli altrui concetti, superflua diviene la duplice espressione di movimenti convenuti. Quindi è che il recitante ne sarà parco se non vi è spinto dalla necessità. Rammentino gli artisti che l'attore fornito di un gesto molle e grazioso otterrà i maggiori suffragi eziando facendone parsimonia, purché non si mostri mai insensibile alla violenza prodotta dai rimorsi, dalle ferite, o dai veleni; nel quale stato deve alquanto scostarsi dalla compostezza, onde adottare i contorcimenti dell'afflizione e del dolore.

L'influenza de' climi.

La soverchia mimica rende l'esecutore manierato, monotono, e lontano dal vero. Debbono dimostrare senza caricatura gl'influssi de' climi, dello stato, e dell'educazione; talché l'uomo nato sotto la zona torrida sia violento ed enfatico, sotto la gelida rigido e duro, e l'abitante della temperata mite ed urbano; ritenendo [p. 22] però le necessarie gradazioni per le diverse costumanze delle nazioni, e riflettendo che nell'esagerare più tollerabile si rende l'atteggiamento difettoso, ma spontaneo, che il verosimile stentato.

L'anima corrisponde così direttamente coi muscoli del volto, che un attore sensitivo, investito del proprio carattere, poco studio avrà a porre nel dimostrare i mutamenti delle variate sue posizioni; e colui che s'avvezzi a correggere il suo gesto, osservandosi dinanzi allo specchio, lo renderà composto e piacevole in qualsiasi carattere.

Non si può trasandare l'indicazione del mio e del tuo, del cielo, e della terra, della diritta, e della sinistra, ma non v'è sempre necessità d'impiegarvi le braccia o le dita, può supplirvi il moto degli occhi o del capo. - Convien badare a non toccare in sé la parte che si accenna essere d'un altro - Per esempio dicendo: "quanto è magnanimo il tuo core!" non conviene portare la mano sul proprio, eccettuato il caso d'una parodia.

Maggiore espressione esige il gesto non aiutato dalla favella, e ciò che parrebbe esagerato nell'attore parlante si rende opportuno al muto, o a chi fosse costretto a tacere. Pure non si deve abusarne, e più se un altro avesse il predominio della scena. Ruscirebbe sconcio quel tribuno, il quale potrà divenire alla sua volta console, che per dimostrarsi partigiano della plebe e chiamare a sé gli sguardi degli astanti, si sdraiasse per terra nel foro di Roma, alla [p. 23] presenza dei Decemviri, nell'ascoltare le accuse di Virginia per difenderla. Vi sono convenienze indispensabili di luogo e di stato per gli atteggiamenti. Non pongo in dimenticanza che Cesare trafitto sotto la statua di Pompeo distese le pieghe della sua toga per morire in senato con dignità, Cicerone assalito nella sua lettica pregò i pretoriani per coprirlo col lembo della sua veste talare, e l'intrepido Tommaso Moor nel sottoporre il collo alla mannaia acconciò la sua lunga barba affinché non gli venisse in un con quello recisa.

La dignità del Principe starebbe male nel di lui cameriere, ed altro esser deve il contegno ed il portamento d'un Belisario comandante vittorioso da quello del Belisario questuante.

Trattandosi che un plebeo debba contraffare il gran signore, o viceversa, porrà cura l'attore di far conoscere il contrasto che si opera in lui tra l'educazione ricevuta e quella che dimostra.

Sia il passo franco, sicuro, senza scosse, uguale, e limitato all'altezza del corpo. Si devono piegare le giunture delle ginocchia nel camminare, e valersi de' metodi praticati nelle lezioni di ballo utili quanto quelle della musica per la modulazione delle voci, e della scherma per gli esercizi ginnastici; ma nella contraffazione del vecchio cadente, del balordo, dell'ebrio debbono venire analogamente alterate.

Nell'inginocchiarsi chi si trova alla destra pieghi il ginocchio destro, ed il sinistro colui che è situato alla sinistra, talché non si rimanga [p. 24] in posizione sconveniente al cospetto degli astanti, cui si presenterà il petto possibilmente, e non il dorso.

L'educazione.

È difetto di civiltà il tenere discoste le gambe, o l'una sull'altra sedendo in distinta conversazione, e si addice al contrario al servo, al furbo che fingasi un gran signore. Tutte le abitudini delle più squisite costumanze serbare si debbono sul teatro; come l'accogliere salutando, l'accompagnare le persone alla loro partenza in casa propria, e non deporre il cappello, il bastone, lo scudiscio, né toglierli di mano a chi si presenta, secondo gl'insegnamenti degli ultimi galatei. Dicesi che nel richiamare l'etichetta della corte in Parigi Napoleone assunto alla dignità d'Imperatore abbia voluto udirne anco il parere del suo amico Talma e d'altri colti commedianti del primo teatro francese.

Le braccia, non interloquendo, si lascian condurre dal proprio peso, ed all'uopo si adoperano per corrispondere coll'azione al dialogizzante. Le membra protese rendono il gesto duro, arcate, monco o legato.

Nelle vibrazioni del dire è lecito di muovere ambe le braccia ad un tempo, ma non allargarle insieme onde non rimanere a guisa di croce. La minaccia, l'orrore e la sorpresa concedono al recitante di persistere nell'analogo positura per brevi momenti; e negli altri casi, terminato il periodo, il corpo ripiglia la sua situazione richiesta dal precedente sceneggiamento o da quella che lo segue.

Si deve cercare l'effetto delle sensazioni [p. 25] presenti più che delle esterne: Quintiliano scrisse che nell'accusa di Verre se l'oratore, nel rimproverarlo d'aver fatto vergheggiare Gavio Romano, si avvilito a contraffare l'azione delle percosse, o mostrasse nel volto il dolore del paziente, sarebbe ligio al detto di Cicerone, ma non conseguirebbe l'intento di eccitar l'orrore, e lo sdegno.

L'uscita dalla scena.

Finalmente è d'uopo rammentarsi, nell'uscir dalla scena, l'assunto carattere e adattarvi un passo coerente e l'analogo bassezza o gravità, sempreché l'attore nel corso dell'azione cangiato non avesse di stato. S'abbia sott'occhio l'artista che l'uditore lo scorge e lo accompagna finché non sia totalmente sottratto dalla sua osservazione. L'alzare la coda del manto per timore d'insudiciarlo, il tossire e lo spurgarsi tolgono l'illusione, e discoprono il bisogno particolare di chi lo fa. La prima comparsa può raccomandare; ma una inavvertenza distrugge la buona impressione, cancella il merito della fatica, e squarcia il velo sul quale s'affida gran parte del valore negli spettacoli.

[p. 26]

## LA VOCE, E LE SUE INTONAZIONI

La voce ed il gesto sono le parti meccaniche della recitazione. La sana filosofia dell'arte le dirige, e l'attore servirsene deve come d'istromenti per eseguire ciò che la riflessione, il vero senso della frase, e l'inspirazione dell'ingegno gli prescrivono.

La voce.

L'emissione della voce dev'essere libera, aprendo a tempo le labbra ed i denti, tenendo retto l'esofago, e correggendo nel difettoso i suoni gutturali e nasali. Abbenché Lavater ci abbia tramandato, e confermato ci venga oggi da scrittori del romanticismo, che la voce armonica, e la freschezza della persona siano indizi d'animo poco elettrizzato, gl'Italiani attori contano varie prove contrarie a tale assioma. Per esempio, Demarini godeva di simili attributi vantaggiosi, eppure

fornito vedevasi di uno straordinario sentimento, per cui nell'arte comica si crede che nell'eseguire le parti appassionate nessun altro avesse maggiore diritto di lui al pubblico aggradimento.

[p. 27]

L'intonazione.

La voce, affinché giunga a commuovere gli animi, deve contenersi nel tono della natura, non spingerla, né soffocarla. Allorché viene emessa dal capo è chiara e più scarsa d'effetto, e s'addice meglio alla commedia; dal petto, affatica maggiormente, ma riesce più consentanea al sentimento, e grata all'udito. Nelle frasi tenere le voci della testa sono intollerabili, perciò gli esecutori delle parti accessorie, siccome i servitori, i confidenti, avranno cura d'uniformarsi all'intonazione de' primari interlocutori per quanto loro è possibile, onde non disturbare l'armonia dell'insieme, tanto necessaria al buon risultamento d'una scena patetica.

Le modulazioni.

Per esercitare la voce agli opportuni mutamenti, corroborandola s'è fioca, renderla flessibile se è dura, insomma per ottenerne velocità e dolcezza converrà che il recitante pronunzi chiaramente la propria parte studiando, prenda fiato e riposo nelle pause d'un'accurata ortografia, e moduli le intonazioni volute dal sentimento, prolungando soltanto simile esercizio finché il consente la forza del petto senza patirne detrimento o stanchezza. Si ottiene la modificazione delle voci stridule o cupe ascoltandosi o facendosi ascoltare da chi fornito sia d'esperienza e d'acume. L'ultima sillaba d'ogni vocabolo deve essere pronunziata intera, ma senza accentazione per non degenerar in monotona cantilena.

Il pianto.

La più forte difficoltà del recitante è la modulazione del pianto e del singhiozzo, bramando non iscostarsi dal verosimile. La commozione [p. 28] esige il tono dimesso ed emerge dal petto; lo stridore o l'ansia del fiato sono vizi d'un organo imperfetto ovvero d'abitudini imitatrici.

Non si possono dare precetti positivi per ottenere un pianto naturale. Ogni sforzo torna contrario alla buona riuscita. Soventi volte accadde all'attore di eccitare le risa invece delle lagrime, e ciò addiviene da una soverchia mobilità de' muscoli ed integumenti del volto per cui ne risultano smorfie stravaganti. Sta bene il prescritto d'Orazio - *Si vis me flere flendum primum est ipsi tibi.* - Ma coloro che nel pianto son cagione di riso non isperino di riuscir mai nelle parti drammatiche o tragiche, e converrà a quelle della commedia unicamente dedicarli.

[p. 29]

## LA DIZIONE TEATRALE

Gli accenti.

Sciolta esser deve la maniera del dire sulle scene, schiva d'inflessioni viziose, ma accentata su quella frase o vocabolo da cui si abbia in mente di far risultare il massimo valore d'un concetto.

La nobile italiana favella sia per indole che per le molte vocali con cui è costruita si rende facile, dolce, intellegibile. Non dev'essere esposta con lentezza né con precipizio, onde evitare il rischio di renderla cantata ovvero oscura. Colui che unisce spensieratamente le parole d'opposto significato manca di filosofia e di cognizione, chi ne divide, o trascina le frasi eccita lo sbadiglio e la noia.

La buona dizione teatrale è fondata sopra tre cardini principali: 1.° pronunzia pura e netta. 2.° Accentazione sensata. 3.° Modi squisiti nel contegno.

La pronunzia. I fiorentini.

Quanto alla pronunzia, converrà attenersi alla toscana o romana lasciando della prima la gorga, della seconda la cantilena, e rendersi comune quella dai colti Italiani concordemente consentita e ricevuta. Dissi di attenersi in generale alla pronunzia toscana, ma si deve ben guardarsi dal cader nella mozzatura de' vocaboli di que' mercatini, per la *chiave* dicendo la *jave*, la *alza* per la *calza*, né confondere i modi soggiuntivi cogli indicativi, per esempio: *odano*, [p. 30] *sentano*, invece di



*odono*, e *sentono*, ed in fine allontanarsi dal *dichino*, *porghino*, *riflettino*, mischiandoli incautamente colla prima coniugazione de' verbi aventi l'infinito in *are*. Non si lasci accalappiare il saggio recitante dall'asserzione di alcuni fanatici, i quali sostenerli vorrebbero quali atticismi del bel paese là dove il *sì* suona, allorché non sono veramente che idiotismi.

I Milanesi. I Lombardi

Le vocali troppo allargate, o arrischierò di chiamarla troppo grasse, o gutturali, fanno cattivo sentire, ed era questo forse il più osservabile difetto di due sommi artisti drammatici, Demarini Giuseppe e Righetti Francesco, i quali pronunziavano col loro dialetto milanese le voci *lètti*, *fanciullètti*, *perchè*, *sicchè*, ed altre simili; ma se i loro superstiti hanno il diritto di censurarli in così piccola menda, hanno altresì il dovere di ereditare da essi quella inarrivabil arte con che investigavano ogni piega del cuore umano, per cui signoreggiavano sulla scena, e deliziavano gli accorrenti. Molte consonanti nasali vengono biasimate ne' Bolognesi, Modanesi, ed altri Lombardi, come il *gnente* per *niente*, *contentaminto* per *contentamento*, ecc., ma è poi vero altresì, che studiosi e solleciti di perfezionarsi, sono quasi sempre i primi ad attingere alle pure fonti del bello e del buono in tutte le intraprese, cui si accingono.

I Veneti.

S'incolpano i recitanti veneti di non battere le doppie consonanti e di cadere ne' solecismi *dona*, per *donna*, *falo*, per *fallo*, *altessa*, per *altezza*, *passarelle*, per *pazzarelle*. Eppure dobbiamo per il giusto confessare, che i Protei più [p. 31] sagaci, i più distinti contraffattori furono, e sono i graziosi figli delle venete lagune; e coloro che seppero segnalarsi per trecento e più anni colle commedie improvvisate erano pressoché tutti Veneziani. ma tali digressioni ci tolgono dall'assunto nostro della dizione.

I Romani.

Nel vernacolo romanesco è necessario tenersi in guardia dallo strascinare le vocali, come *veni-te*, *parla-te*; e *stateve* per *statevi*, *l'ommeni* per gli *uomini*, *cammara* per *camera*, ecc. Nel rimanente è forse l'unico dialetto italiano così ricco di vocaboli intieri, e preciso nella pronunzia dell'ultima sillaba. Collocammo come secondo cardine, su cui s'appoggia il bel dire, l'accentazione, perché dalla medesima risulta minoramento di fatica al recitante, e facilità d'intenderlo all'uditore: badiamo per altro, che senza la più scrupolosa analisi potrebbe mutarsi in noiosa inflessione.

L'inflessione.

La inflessione periodica è difetto del collegiale e della cattedra. S'adotta dai lettori con animo di distinguersi e di mostrarsi periti ed aggraziati, e rende i commedianti monotoni e cantoni. Conviene stare sull'avviso nel collocare opportunamente l'inflessione, ed allora si dà l'aspetto di singolarità alla frase, se ne determina il vero senso, e si richiama l'attenzione degli uditori. A questa noi daremo il nome di accento. Alcuni ornamenti, o supposti per tali dalla cieca bramosia degli applausi, intendo a dire alcune reticenze inopportune e dannose alla verosimiglianza, certi gruppetti rapidi nelle parole in fine di un discorso terminandolo con improv [p. 32] visa modulazione della voce, poi abbassandola prontamente, sono dagli esercenti chiamate volatine. Facevano la delizia di alcuni della platea, che invece della testa non aveva che la berretta. Oggi, per buona sorte, sono da' recitanti poste in derisione, ma rimangono per effetto d'abitudine inveterata in alcuni vecchi artisti memori di que' carpiti allori. Chi brama d'avere una dizione teatrale degna di lode si astenga dall'imitarli. Generalmente parlando, la collera fa balbettare, l'ammirazione ammorza il tono della voce, il riso della gioia è facile, non schiamazzante, il fallace è sguaiato, romoroso, quello dello sprezzo si emette con suoni acuti alcune volte, ed in altre sta muto a fior di labbro.

Si rinvengono frasi o periodi nella recitazione, in cui si deve prendere un effetto immediato e trascurare la mimica ligia alle parole. Per esempio, trattandosi di un giustiziato, del quale si voglia eccitare compassione narrandone il tormento, il recitante drammatico preferirà l'espressione del ribrezzo all'azione indicante la tortura, o la mannaia. Clitennestra nel riferire alla figlia che l'ombra del trucidato marito le getta con mani scarne il nero sangue nel volto mostrerà ad un tempo il getto, e l'orrore che ella ne prova rammentandolo, cangiando rapidamente la prima nella seconda azione.

Gli accenti.

Grande acume esige la scelta del vocabolo che si dee distinguere con accento particolare affinché il senso riesca più limpido e di miglior effetto. Mi spiego. Seneca fa dire da Agrippina all'assassino mandatole da Nerone suo figlio: [p. 33] *Ventrem feri*. Tal detto ha un significato così importante, che si ritenne da tutti gli autori i quali hanno scritto di quella madre sciagurata. Se l'attrice invece del *ventrem* avesse accentato il *feri* sarebbesi onninamente variato l'intendimento del magnifico concetto, e sarebbe apparsa in quella fortissima donna brama di morire, quanto era invece desiderio di subire la meritata punizione per aver dato colà stanza all'orribile mostro.

Nella parte di Mirra le esclamazioni, da cui nasce lo sviluppo dell'arcano per Ciniro, sono:

Oh madre mia folle; almen concesso  
A lei sarà di morire al suo fianco!

Se l'accentazione si farà più al *madre mia* che al *felice!!* e quindi si appoggerà più al *morire* che al suo *fianco*, si perderà una grande spiegazione dell'ardito pensiero, e rimarrà oscuro lo scioglimento. Tutto il periodo poi vuol essere più vibrato e con maggior esclamazione esposto del rimanente della parte, poiché soggiogata Mirra dal troppo lungo e con grave stento mantenuto ritegno, è forzata quasi a squarciare il mistero da cui era coperta.

Si trovano alcuni traslati per comodità del verso da' quali verrebbe una costruzione invertita al senso, qualora l'accento non facesse rialzare il vero nominativo. Per esempio, nel Torquato del Goldoni il Tasso dice: - *Il cor del mio Signore sedotto ha il mio nemico* - Recitando come sta scritto quel verso, e non posando l'accento sulle ultime parole si verrebbe ad asserire [p. 34] che il cuor del Principe ha sedotto il nemico. Nell'Agide Anfarò dice:

È la sua pompa di virtù antiche  
Finta in biasmo di noi...

L'accentazione sull'aggettivo *finta* mette al sicuro, staccandolo, che non s'interpreti - *finta in biasmo* - cioè fingendo biasimarci.

Non si può passare senza gradi alla calma dall'impeto, né dal vigore alla spossatezza; conviene prepararvi lentamente l'uditore.

Il contegno.

Non s'addice il medesimo tuono di rimprovero a tutti i ceti della società. Più fermo è quello del superiore col subordinato, e più mite colla donna che verso l'uomo, e questo spetta al terzo cardine della dizione; al contegno.

La dizione spiccata e concisa allontana le anfibologie, e toglie dall'imitare le male abitudini: ci trattiene sulla via del vero.

Ben diversa è la recitazione in Teatro da quella de' Pergami e delle Tribune, ma anche la prima regolar si deve secondo l'ampiezza de' luoghi ne' quali trovasi il dicente ad eseguirla, e saggiamente nella Reale Compagnia Torinese si evitano le diurne arene e possibilmente i dialetti delle maschere eccettuato il più dolce fra essi il Veneziano, per conservare la pronunzia esatta, e la dizione sincera e verosimile.

Distintiva impresa ell'è del dicitore di Teatro l'istruire colla sferza di Momo, l'allettare colle grazie di Talia, ed atterrire collo stile di Melpomene colore che de' ridicoli vizi della Società, o delle vili, violente, e turpi azioni si trovano macchiati.

[p. 35]

## LE PARENTESI E GLI A-PARTE

Le parentesi.

Le parentesi e gli a-parte esigono alcune cautele per esporli con naturalezza verosimile. La parentesi può eseguirsi abbassando alquanto la voce e rialzandola poi al tralasciato suo tono appena terminata. Il non valersi di questo modo confonderebbe molte volte il verso senso del periodo. Per esempio, Agide, dice ad Agesiade:

Tu raro esempio

Fra guasti tempi di verace antico  
E filiale e coniugale amore.

Alfieri non avea al certo l'intendimento di biasmare siccome guasti i tempi di verace filiale e coniugale amore, ma bensì colla parentesi innalzare la moglie che in quasi tempi erasi conservata sì saggia. Si ottiene questo adunque separando la parentesi fra guasti tempi e rialzando poi la voce ecc. si dovrà dire: - Voi eravate in altri tempi, signore, povero di beni e di fortuna. Se il titolo di *signore* non venisse distaccato, e variando il tono di voce, pronunziato qual effetto di civiltà, potrebbe interpretarsi quale sinonimo di ricco, locché si mostrerebbe contraddittorio alla frase: consimile osservazione è applicabile ad ogni detto dove il dubbio senso richieda opportuno schiarimento.

[p. 36]

Gli a-parte.

Gli a-parte si pronunzieranno colla persona immobile se brevi, o fingendo l'occuparsi intorno di se stessi allorquando sono prolungati. Debbonsi considerare come uno sfogo dell'animo nostro, il quale non s'abbia a palesare ad altri. Trasandate simili precauzioni, non si crederebbe possibile che l'altro personaggio, cui tendono le occulte parole, non si avesse a porre in guardia fatto accorto del sospetto che deve in esso germogliare pe' cenni degli occhi e delle braccia di chi parla. Per esempio, Tizio dice a Sempronio: - Mi fido a voi - e questi con un a-parte soggiunge - (fidati pure, meglio per me) - accennando in tal guisa l'animo suo di tradirlo. Se da Tizio venisse traveduta la secreta espansione del core di Sempronio, si renderebbe palese una circostanza necessaria molte volte d'essere ad ognuno celata per l'inviluppo del componimento. Rimanendo adunque immoto, indicandolo co' soli occhi e piccolo moto di labbro si mantiene l'illusione, e si rimane verosimilmente nello stato primiero.

[p. 37]

## I SOLILOQUJ

Molta sottigliezza d'arte usar vuolsi per eseguire con verità i discorsi a solo. L'uomo non ha d'uopo di ripetere a se stesso quanto sa, né di palesare altrui ciò che brama di tacere e di nascondere, tanto meno allorché, svelate simili cose, danneggiasse il proprio stato, e compromettesse la vita, la fama, o ne dipendesse la rovina d'un progetto favorito. Eppure in ogni componimento scenico si rinvencono i soliloquj, e nelle commedie francesi alcuna volta un personaggio giunto all'improvviso risponde a tali espansioni del cuore, e, quello che è peggio, ne forma un dialogo spiritoso di concettini, e di epigrammi tra il pensatore ed il sopravvenuto, che di soppiatto l'ascolta. Il più grande fra i tragici Autori italiani, Alfieri, fece grand'uso de' monologhi per iscacciare dalle sue scene i personaggi di poca importanza ed i confidenti.

L'attore per serbarne quel poco di verosimiglianza che può, darà al soliloquio il tono di uno sfogo mal represso dell'animo valendosi di un atteggiamento riflessivo anziché narrativo, il quale diverrebbe inopportuno a chi è solo. In tali circostanze sfuggono appena alcuni monosillabi, od esclamazioni senza volerlo. Se poi l'argomento del soliloquio fosse di cose grate, si chiameranno quasi a rassegna le antiche idee per rallegrarsene e dimostrare che non si è rivolto all'astante, ma assorto in una vera concentrazione.

[p. 38]

## LA DECLAMAZIONE TRAGICA.

*Vidimus Comoedos in Tragoedia.*  
Cic.

Non si prenda abbaglio per l'etimologia del vocabolo *clamatio*, vale a dire grido. Nella Tragedia la declamazione dev'essere grave, sostenuta, adoperando modi energici e più solenne vibrazione della voce, ma non gridante o cantata.

Le passioni e gli atti, non che la dizione essendo sublimi in essa al pari degli eroi che vi campeggiano, alcuna lieve esagerazione si esige quindi per imitarli; si ponga però mente di non passare fino all'ampollosità, siccome di leggieri accade in coloro, i quali hanno soverchio timore di apparire triviali. Il poema tragico richiede un tono elevato per la grandezza dei pensieri, la nobiltà delle frasi, e l'armoniosa favella poetica fra noi sì diversa dalla prosaica; siccome nella scultura e nella pittura le opere destinate ai luoghi più eminenti si disegnano con precisione ma colle forme più gigantesche; così l'atteggiamento nobile, il contegno grave, dignitoso basteranno a guidare l'artista fino al punto necessario.

In grand'errore cade colui che si figge in capo l'idea di eseguire la sua parte, col progetto d'impiegare poca fatica in principio, onde riserbarsi la massima forza nella scema più interessante. Il vero declamatore deve pareggiare [p. 39] l'energia de' suoi modi al sentimento della frase in qualsiasi momento. A cagion d'esempio, Egisto nell'Agamennone dell'Alfieri si presenta la prima volta in iscena, spinto dalle ultrici furie di Tieste, che lo invitano alla vendetta; se uscirà riflessivo, e non disperato, sbaglierà di botto quel carattere, tanto più che i Greci tenevano le furie fra le Deità, e e prestavan fede all'evocazione degli estinti. Invece se Egisto nella Merope, non si presenterà alla regina in atto umile e dimesso, credendosi delinquente, non potrà acquistarne i suffragi e perderà di vista la sua vera posizione.

Diversificare si debbe nelle narrazioni il tuono per distinguere se il fatto sia accaduto a noi, a persone degne del nostro amore, ovvero se trattisi di sconosciute, o indifferenti. Nel primo caso si mostrano gli affetti quasicché si provassero, nel secondo basta eccitare il sentimento che si ha nell'animo di scuotere.

È necessario altresì di modificare il calore della declamazione in relazione dell'affinità, dell'amicizia, o degli obblighi che ci stringono alle persone di cui si parla. Un figlio descrivendo l'ultimo addio della perduta madre può articolare appena le voci, l'amante nel rammentare la morte della diletta sua donna, è compreso da così grave affanno, che gli pare tuttora vederla in atto di cercare l'amico del suo core. Al contrario, trattandosi dell'estremo istante di uno sconosciuto, l'uomo sensitivo ne mostrerà dispiacere, il tiranno gioia o disprezzo, l'egoista indifferenza.

[p. 40]

Anche la distanza del tempo trascorso dall'epoca della sventura a quella del racconto esige qualche diversità. Si risentono molto più i mali prossimi che i remoti. Da simili ben calcolate gradazioni si ravvisa l'ingegno del recitante. S'egli perviene ad immedesimarsi nello stato di colui, del quale rappresenta il personaggio, ne troverà più facilmente gli adatti colori. Per esempio: Ottavia, nella

tragedia di tal titolo, benché di carattere mite e paziente, dopo aver tentato ogni più dolce mezzo, rimasta da Nerone delusa, dopo una pausa esclama con ira per isfogo del represso sdegno:

Misera me! Crudo Neron! pasciuto  
Di sangue ognor, di sangue ognor digiuno!

Tale transizione ben sentita non cangia il carattere, ma dimostra al vero il cuore umano. Nella tragedia si esige il verso. Lo sciolto in Italia, sebbene misurato nelle sillabe e negli accenti, ha molta libertà; ma riesce null'ostante maestoso. Il declamatore contrae il dovere di sostenerlo, non di seguirne servilmente le appoggiature. Adunque adoprerà in modo che non si oda la sonante poesia, e s'abbia una giusta recitazione, tenendo dietro al sentimento; senza avvilitare la nobiltà del concetto. Ogni motto anche ingenuo e comune, perfino l'ironia ed il sarcasmo debbono in tragedia essere esposti con tono serio, affinché si evitino le risate, dalle quali si distruggerebbe il vero scopo di tale poema, prescritto da Aristotele - il terrore, e la compassione.

[p. 41]

#### LA RECITAZIONE COMICA.

*Castigat ridendo mores.*  
Esopo.

La Commedia è l'imitazione delle virtù, e dei vizi, de' costumi, e delle ridicolaggini sociali. Fra le produzioni dell'inganno umano è la più utile, ed insieme la più gradita poiché mette in derisione abitudini scorrette, o mostruose, non punite dalle leggi, veglianti a migliorare colla severità gli uomini con cui viviamo, ed ottiene il suo scopo per mezzo del piacere.

Ogni fatto, sebben vero, non si addirebbe alla convenienza del teatro; perciò il recitante tener deve maniere colte e gentili, ricordandosi d'essere in presenza d'un rispettabile convegno di persone, che formano un corpo morale, ed hanno acquistato col proprio danaro il diritto di biasimare negli altri ciò che alcuna volta in essi pure è riprovevole.

Questo componimento riesce più difficile a bene recitarsi che la tragedia. Poiché imita la verità, e ciascun astante, in quanto lo concerne, [p. 42] può far confronto del verosimile coll'esagerato, e diviene giudice inappellabile.

Nella commedia non bastano le squisite qualità di natura, cioè la persona ben fatta, la voce omogenea, il forte sentire, ed il gesto spontaneo disegnato (attributi utilissimi nella tragedia, purché il declamatore sia fornito di accademica intelligenza); ma conviene che sortito abbia inoltre le grazie privilegiate di Talia, e l'acume di Momo, col cui flagello percuotere indistintamente ogni classe viziosa o ridicola. È necessaria pertanto la profonda conoscenza di tutti i gradi, e più la facilità di contraffazione, per cui rimanga illuso lo spettatore, come avendo sott'occhio gli originali. Tali trovo scritto essere stati Shakespeare alla presenza della sua protettrice la regina Elisabetta, e Garrik, e Molière, e tali al mio tempo ravvisai i chiarissimi commedianti Andolfati Pietro, Pertica, e Vestri Luigi, i quali coi vestiti del *gran Federico*, del *ciamberlano Frankenstein*, e del *poeta fanatico* rapirono in estasi, e deliziarono gli affollati loro spettatori. Un'altra difficoltà consiste nell'averne il tempo di riuscire in arte così lunga e faticosa, per cui l'iniziato diviene omai vecchio prima di averne conseguito la filosofia, e la pratica; ma dacché alcuni dotti commedianti, coraggiosi, e teneri amatori della loro professione tracciarono ai seguaci le opportune memorie spettanti a tali insegnamenti, oggidì l'allievo assiduo e studioso può incominciare di là dove trafelato ed anelante pervenne il suo istruttore.

[p. 43]

Le attrici hanno maggior uopo di sollecita riuscita, perché l'ingiustizia di alcuni uditori le avvisa, che la gioventù e l'avvenenza sono loro necessarie al paro dell'abilità per sostenersi con acclamazione, e di ciò a loro costo si avvidero in Francia le signore Mars e George, cui fu preferita la giovane damigella Rachel.

L'allegria, il brio sono requisiti necessari al recitante comico; ma il riso è la sensazione men facile a conseguirsi, allorché scevro sia da sguaiataggine, e dalle scurrilità. V'è un limite che non bisogna mai oltrepassare.

La fisionomia contenta predispone lo spettatore alla gioia, epperò il recitante comico si abbandonerà alla tristezza colla medesima difficoltà con cui il tragico deve indursi al riso, voglio dire a gradi, e come a cosa da sfuggire.

Si trovano alcuni caratteri nelle commedie, che possono chiamarsi parodia degli eroi tragici, e richiedono una sostenutezza affettata.

Il Padre, il Magistrato, il Filosofo, il Principe hanno un contegno serio e debbono essere distinti. Simili personaggi dignitosi nei casi di allegrezza imitati saranno con gioivialità senza smorfie, senza contorsioni delle membra, e senza bassezze. Invece basta ai servi, ai buffoni, agli esagerati per dimostrarsi nobili sul teatro il non cadere nelle scurrilità.

L'imitazione.

Due modi ha per sé la commedia: l'imitazione e la contraffazione; la prima impiegasi nelle parti dignitose, e singolarmente nella commedia nobile e nel dramma; e la seconda conviene più alle parti plebee, conservando però [p. 44] le maniere de' personaggi rappresentati, affinché non apparisca stupido colui che deve rimanerne illuso. Sarebbe stolidezza in vero prendere il servo in iscambio del padrone, solo perché ne ha indossato il vestito, e s'è posta in capo di lui la parrucca, se il portamento, gli atti, e le parole mostrassero niuna educazione, e l'inesperienza d'ogni tratto civile. Un lieve imbarazzo nell'essere costretto a comparire d'un grado superiore, qualche ricaduta nel proprio, e lo studio per rimettersi formano il ridicolo conveniente e naturale. I babbei, e gli stolidi possono abusare anche nel contraffar un Giudice, un Filosofo, un Letterato. Si reputano emancipati al pari delle maschere; chi vorrebbe assegnar loro un giusto limite? sarebbe lo stesso che distruggerli.

Le donne sebbene villane, serve, o caratteristiche sono più miti degli uomini anche nelle contraffazioni più esagerate, e debbono armarsi di coraggio per sacrificare i superflui ornamenti ed essere più ligie all'epoca, alla verità. Si videro con derisione sulla scena alcune amanti disperate a scomporre una parte sola della loro acconciatura de' capegli, più per farne pompa che per la necessità della posizione; e ciò accadde perfino allorché tratte venivano dall'acque in cui erano immerse. *Spectatum admissi risum teneatis amici?*

L'uomo si affatica, per brama innata, all'ingrandimento dell'arte cui si è dedicato. Il compenso degli applausi è seducente per modo che l'artista molte volte trascura il vero per seguire l'utile. Certissima via per ottenere il riso delle [p. 45] persone sensate è l'antitesi teatrale, cioè il piangere nella gioia, il ridere nella collera, e nelle situazioni più scabrose. In questo è collocata la risorsa del valente comico. Il recitante col secondare di buona fede la natura, piangendo giungerà a commuovere, e ridendo a rallegrare; ma l'alterazione della fisionomia in contrasto co' detti, e la voce modulata in opposizione alle parole ottengono quasi sempre lo scopo comico. Il passaggio improvviso dal timore alla speranza, dal contento al terrore, iterrompendo la frase e qualche volta anche la parola, il dare grande importanza alle cose più frivole, sono sicure fonti di piacere, e di riso.

Quanto è più stravagante un motto, minor parte prendere ne deve per se stesso l'attore, altrimenti egli si godrà, e gli spettatori si annoieranno.

[p. 46]

## LA SCENA MUTA.

L'attenzione costante d'un attore, ancorché non debba interloquire, è un'apprezzabile prerogativa; essa tiene legata e seguente l'azione, e rende gradito il recitante sebbene di sola mediocrità di talento sia fornito.

La distrazione all'opposto è talmente disgustosa, che allo sciagurato colpevole eccita il pubblico sdegno, ed esso ne viene soventi volte punito.

Di fatto, non è forse noncurante de' suoi compagni e degli uditori colui, del quale si parla bene spesso, ed egli s'occupa di tutt'altro fuorché dell'insieme del componimento? L'incitare con moti analoghi l'incremento del dialogo è cosa ottima; l'abusarne sarebbe mala educazione ed incomoda agli altri. Ogn'atto dev'essere impiegato opportunamente e relativo al senso del personaggio che si rappresenta. Non voncien fare di più di ciò che s'eseguirebbe parlando. In ogni carattere si può avere il predominio di una scena; allora anche il protagonista divenuto per quel poco di tempo subalterno, deve contenersi in modo che l'attenzione dell'uditore non venga distratta da' suoi motti, locché si renderebbe facile in chi è già favorito dalla pubblica predilezione.

Pur troppo è smania di qualche artista fregiato di altri meriti il procacciarsi le risate con movimenti dannosi a que' che fanno ogni loro sforzo onde condurre lo spettatore al pianto, ma sarà sempre un controsenso del tutto insieme da evitarsi.

[p. 47]

L'inferiore deve tenersi indietro con rispettosa distanza dal superiore di grado, né mai toccarne le membra, le vesti, eccettuati rari casi di necessità e di abbandono.

Per qualche momento anche un servo si accosta ai signori onde mostrare premura ed attenzione; ma subito dopo si rimette al suo posto. Si offre la parte destra della scena, o del canapé alle donne ed alle persone di grado intervenute, e non si è mai il primo a sedere ne' convegni in casa propria, né coll'atto si comanda agli altri di farlo; ma si prega sempre con bel garbo attenendosi in tutto (come si è già detto altrove) alle più scrupolose regole de' moderni galatei.

Le minacce coi pugni chiusi, ed altre basse maniere delle genti di piazza, sono troppo ardite sul teatro, e tollerate vengono con istento negl'infimi plebei. Invece di correre sul palco sarà più decente l'accelerare il passo allorché si debba dimostrare premura molta ed urgenza; hanno diritto di eccezione in ciò le parti buffe, la servetta, il brillante, ed il servo sciocco.

La nobiltà dell'atteggiarsi non ha leggi universali, ma relative alle forme dell'artista. Non ostante ciò, la disegnata direzione delle membra, l'erezione del capo, la positura delle gambe valgono a prepararla. Per isventura, alcuni s'ingegnano di porre in pratica i più savj suggerimenti, ma hanno sì mal garbo nella fisionomia, nella voce, e nell'insieme della persona che non possono riuscire ad essere nobili sulla scena. Altri non trovano mai la scioltezza, ed appariscono [p. 48] duri, e goffi in quegli atteggiamenti stessi in cui risulter dovrebbero vispi e giocosi. A costoro converrebbe il cangiar d'impiego, perché hanno la prova d'aver sbagliata la vocazione del proprio stato.

Ogni commovimento dell'animo, o mutazione di pensiero deve dipingersi altresì nella fisionomia dell'attore, se brama di farne partecipe l'astante per quell'interesse che lo tiene legato al teatro fino al termine dell'opera. I moti di concerto, per continuare un dialogo con maggiore vibrazione, sono qualche volta necessari ed utili, tal'altra riescono un poco studiati e gravosi. È bene di rifletterci prima di adottarli, e nel caso affermativo eseguirli al momento preciso, e renderli analoghi al grado, all'età, ed al carattere del personaggio rappresentato.

Molte fiato due sensi diversi ci vengono ispirati da un detto medesimo, la soddisfazione, poi lo sdegno, o viceversa. Li esprimerà bene chi è conscio di tutto il componimento. Il prendere il posto conveniente ed assegnato, il disegnare la persona ne' quadri, il formare un semicerchio, trovandosi molte persone in scena per dar luogo a tutti, fanno buon concetto all'artista, e stabiliscono la precisione di quella magia, la quale rende più gradita una società d'attori mediocri, e bene concertati, che un'altra di più abili. Ciò addiviene dal zelo combinato di tutti insieme, di cui se non

ottengono immediato applauso, la pubblica soddisfazione lo concede poi volentieri a ciascuno in particolare che è attento a contribuirvi.

[p. 49]

## LE PAUSE.

La posa è un breve intervallo necessario ad abbandonare la concepita idea, per adottarne un'altra. Senza d'essa troppo si paleserebbe l'artificio di quanto viene esposto, sparirebbe la verosimiglianza, e nascerebbe la monotonia. L'anima non fa due cose contraddittorie senza l'azione del pensiero che le sostituisce l'una all'altra gradatamente.

Il periodo non è sempre uguale nelle pause. Altre sono brevissime per la incertezza dell'opinante che le avvicenda, altre più lunghe, ed ammettono movimenti di persona e di membra, come il passeggiare, sedersi, fissar gli occhi nel cielo quasi per trarne le ispirazioni, sulla terra per non distrarsi dal soggetto che si brama di calcolare, e simili.

Ciascheduno de' suddetti movimenti scaturir deve dall'ultima idea che l'ha fatto nascere, e variarsi a seconda del pensiero nuovamente abbracciato. Tale riposo riunisce l'utilità del recitante alla soddisfazione dell'uditore. Dopo una scena vibrata e rapida modera il calore del tono intrapreso, e rimette gli animi in tranquillità.

La cagione che fece nascere le pause deve essere subito rilevata. Nelle scene di mistero danno campo a travedere ciò che non si dee palesare. [p. 50] Se uno teme di rovinare un progetto, svelandolo, si vale d'una pausa per indicare lo stento; azzarda una parte del concetto, e subito dopo ne ritrae la proposizione. Tutti i mutamenti hanno d'uopo di pause per alterare l'impazienza, l'affanno, la fiducia, la tema, e la risoluzione.

Nelle pose di attenzione si rimane immobile collo sguardo fisso in chi la desta; e nella notte buia, o nel caso di ostacoli frapposti, si tende l'orecchio verso la situazione che l'ha promossa corrispondendo con atti affermativi o negativi secondo le sensazioni relative.

Prima d'incominciare un'esortazione, un'arringa, od una lunga narrativa la pausa richiama la tranquillità negli ascoltanti purché venga posta fra l'annuncio della parlata, ed il di lei principio. Per esempio, un Generale conciona la sua armata e dice: Soldati, udite. - L'onore v'invita ecc.; l'intervallo dopo l'*udite* concede agli armati il tempo necessario a ricomporsi onde prestare la dovuta attenzione al comandante, e frattanto chi recita se la procaccia dallo spettatore.

Una pausa è opportuna allorché s'allontana da noi un uomo che ci abbia minacciati ferocemente, oppure quando il risultato della scena sia una sentenza morale, per dar luogo alla riflessione che ne consegue. È necessaria dopo una inchiesta che ammetta varie risposte a fine di pensare alla più ovvia. Così pure ove si rimanga convinto d'una colpa, o confuso, essendone imputato, da circostanze combinate a nostro danno. [p. 51] La sorpresa, la rabbia repressa c'impediscono l'articular le parole nel rimprovero, ed alcuna volta ce le fanno replicare dopo breve pausa, come - va... va, scellerato. Tale ripetizione dà forza al periodo, e mostra lo stento degli integumenti della lingua cagionato dalla bile.

Sincopi e svenimenti.

Le sincopi, l'abbandono de' sensi (pause d'un altro genere) potrebbero nomarsi azioni e non riposi; ma dovendo essere preparate, è necessario un breve intervallo, siccome accade in natura dopo aver preso un veleno. Contorsioni quasi involontarie, pressioni della mano sul petto e sul core dispongono all'illusione. Siccome l'uomo sano non è mai sorpreso dall'abbandono totale delle forze, o delle facoltà intellettuali, senza una posa che lo disponga, così dovendo contraffare e fingere uno svenimento, o le donne le convulsioni, lor converranno i cambiamenti improvvisi.

Le virgole ed i punti.



Sono riposti di brevissima durata le virgole, e gradatamente i vari punti: passeremo dunque a rassegna quest'importante osservazione, singolarmente sugli interrogativi tanto difficili a modularsi con giusto suono.

La virgola è la posa più breve in tutti i ragionamenti, segna la separazione delle frasi, e delle espressioni dominate da un medesimo nome, verbo, o pronome: e toglie la confusione del rapido corso de' concetti. Per esempio, Egisto nella Merope dell'Alfieri dice allorché viene a conoscere che il ladrone da lui ucciso è creduto dalla Regina il suo proprio figlio:

Ed io l'uccisi? Ah! mi punisci:  
Il merto, il chieggo, il vuo'.

[p. 52]

Questi tre verbi di significato diverso, rimarrebbero confusi non venendo dalle opportune virgole distinti, Con ciò il declamatore si procaccia il modo per dare ad essi la inflessione relativa al crescente loro valore.

Il punto e virgola.

Il punto, e virgola, detto altresì da' grammatici *comma*, adoprasì per scernere quelle frasi che debbono cadere sotto il regime dello stesso periodo, abbenché offrano idee diverse; ma divenute necessarie a sviluppare il pensiero dell'autore, non ne potrebbero essere divise che alterando la totalità del concetto.

I due punti.

I due punti, benché sia quasi comune lo scambiarli col punto e virgola, hanno bisogno d'una posa un po' più prolungata; di modo che sarebbe agevole il togliere ciò che si trova dopo di essi, senza alterare il senso. L'attore però deve segnarli in guisa da chiarire la dipendenza delle seguenti parole col detto anteriore, e l'opportuno loro legame. Per esempio - Cessa: non abusare della mia debolezza - ognuno intende che la seconda è legata colla prima proposta, abbenché sia facile togliere l'una senza detrimento dell'altra.

Le due virgole.

Due virgole poste una in principio, l'altra in fine d'un pensiero staccato, stanno in vece della parentesi e sua chiusura, e debbono avere una posa per somministrare il tempo all'attore di variare la voce, siccome abbiamo detto a suo luogo.

Il punto finale.

Il punto finale ha per sé non equivoco suono quasi sentenzioso e solenne; rende il sentimento compiuto, assicura l'uditore che non gli rimane [p. 53] altro da ascoltare, e chiude fermamente il moto d'un dialogo o di un discorso. Ci servirà di esempio il sempre citato conciso verso del gran tragico italiano, col quale Creonte nell'Antigone dice:

Scegliesti? *Ant.* Scelsi. *Cre.* Emon? *Ant.* Morte. *Cre.* L'avrai.

Quel punto finale dopo l'avrai fa cessare tutte le idee antecedenti.

I punti interrogativi.

I punti interrogativi sono di varie sorta, e denotano ciò che dev'essere pronunziato con voce più alta, eccettuati i casi d'un mistero, ne' quali la voce sarà di tono cauto bensì, ma un poco più elevato. Prova ne sia che nella buona educazione trovasi conveniente, interrogando persone di grado superiore, di premettere la scusa.

Evvi un interrogativo semplice, come - Dove andate? - State bene? ecc. Un interrogativo assoluto quasi di rimprovero. Per esempio - Chi v'ha incaricato de' miei affari? - Gomez, ami il tuo Re? -

Un altro dubitativo - M'amate poi sinceramente? - Non m'avete ingannato mai? Un altro di ripetizione al già detto dall'interlocutore, quasi non si avesse bene capito e si riandassero le udite parole per confermarsene; v.g. - Debbo io ringraziarlo d'avermi percosso? -

E finalmente uno ammirativo e di pentimento - Ed io ho potuto offendervi?! o spregiativo - E tu mi vincesti?!

Questi punti interrogativi hanno un suono rispettivo a ciascuno, familiare per pratica al [p. 54] buon recitante; ma confuso ed abusato dall'accademico.

Non è facile il definirli cogli scritti, ma si distinguono e chiariscono opportunamente dalla viva voce d'un esperto modello, o dell'artista istruttore.

Le reticenze.

Le reticenze, o vari puntini s'impiegano in due maniere. Sia per la mancanza delle forze fisiche come per correzione dell'anzidetto. Per cagion d'esempio - Corri... no, aspetta - e simili, oppure al termine d'una proposizione in dialogo affinché venga subito interrotta.

Nel primo caso portano seco la necessità di una pausa per accordare alla mente il tempo di cangiare le idee. Nel secondo invece si richiede la massima sollecitudine onde troncare un discorso nocivo o disgustoso. Come p.e. - Siati noto, o padre... - mentre la figlia sta per palesare un secreto pericoloso, la madre provvida, o la governante interrompe - Che giova l'annoiarlo con racconti inutili? - ed altre del medesimo genere.

L'abilità dell'artista drammatico sta egualmente nel preparare che nell'eseguire e nel rimettersi in tempo col mezzo delle pause, onde non sia snervata la scena per lentezza, o tradito il senso per la soverchia fretta. Ma pochi cenni bastano sul teatro, ed equivalgono ai molti che s'impiegherebbero nella vita comune.

[p. 55]

## L'ANIMA, O IL CALORE DELLA RECITAZIONE

*At orat*

*Ut rideat miseris, abeat fortuna  
superbis.*

Horat.

Chiamasi anima, fuoco, o calore nella recitazione l'energia con che si dipingono i vari slanci delle passioni, e si tenta dall'esponente di colorarli per veri.

S'egli brama di ottenere la illusione compiuta, deve spingerli fino al grado, che lo faccia credere allo spettatore tocco, e penetrato da tali sensazioni, quasi fosse nel caso esposto; ma dovendo pur condurre a termine la parte intiera che assunse, l'arte deve fargli serbare quel tanto di riflessiva tranquillità con che misurar possa ogni sua ulteriore fatica. Le situazioni focose alternandosi rapidamente sulla scena, ove tre ore suppliscono a 24 fra i classici, e fra i romantici a mesi ed anni, se l'attore s'abbandonasse davvero alla forza delle passioni straordinarie che imprende a descrivere, non troverebbe poi a tempo opportuno i mezzi di variarle a norma del progressivo argomento, e portarsi ad altri eccessivi ed anche opposti commovimenti. Un abbandono smodato alla foga delle violente sensazioni prova che l'attore è dominato dalla smania di rendersi singolare e di [p. 56] carpire gli applausi colla mal calcolata seduzione, e non ch'egli sia esperto dell'arte sua, e la eseguisca debitamente. Si ponga pure in mente che l'ascoltatore o sbalordito dagli'incessanti gridi, o irritato da sconci modi inevitabili in tali esagerazioni, biasima l'incauto, mentre applaude al martire. Né giova il dire - Non posso farne a meno: - chi lo crede? Se que' modi, que' sentimenti li avete ripetuti cento volte per istudiarli, se li avete provati forse nella stessa mattina della recita! Come potete rimanerne commosso fino a quel segno, sorpreso ed atterrito? - Risulterà migliore la sua recitazione e più verosimile, se qualche lagrima cadrà dall'occhio del sensibile spettatore, se tremeranno le membra del concitato, dell'iracundo; ma l'attore conservi la forza di poter transigere occorrendo, ond'essere nel caso di proseguire con maestria anche nelle scene seguenti. Questo è l'apice del merito artistico, non il gettarsi da forsennato nel pericolo di non poter condursi al fine, e di aprirsi presto la tomba.

L'entusiasmo.

L'entusiasmo è un'altra qualità dell'anima e della dizione accalorata, ma diversi ne sono i gradi secondo l'origine che l'ha destato.

La profezia ha gli atti composti ad ispirazione, la voce invasata, enfatica, gli occhi fissi nel cielo, i moti parchi e involontari. Una insolita maestà è il segno caratteristico di tale posizione, che obbedisce ad una forza soprannaturale, e non si confonde col furore energumeno della Pitia sul tripode.

Quell'entusiasmo, che nasce dall'amore [p. 57] della gloria, della patria, della libertà in altre guise dimostrasì. Un tribuno per eccitare il popolo a liberare un innocente oppresso dalla tirannide, o volendo in quello destare i sopiti sensi di patria carità, di vergogna per la viltà, o di coraggio nella battaglia slanciarsi con poca misura ed offende senza riguardi coloro, chiunque siano, cui rivolge i rimproveri, più alla forza dell'eloquenza che ai debiti modi affidandosi.

Appartiene il nome di sentimento a quel calore ne' commovimenti, che sono parti dell'anima, e si alternano a seconda de' casi.

L'amore e l'ira.

Due ve n'ha che divengono poi fonte di molti altri; l'amore e l'ira.

L'ambizione e l'avarizia sono passioni di calcolo. La pietà è la primogenita dell'amore. L'odio, il disprezzo nascono dall'ira.

Vi sono adunque sentimenti di due qualità, i teneri ed i gagliardi. La tenerezza usa modi squisiti e dolci; e s'esprime con bel garbo: l'ira gli ha rapidi, violenti, incomposti; ma in ogni situazione si trovi, sarà meritevole di riprensione colui che si mostra freddo ed insignificante, poiché atterra l'opera sua; quando invece otterrà certamente accoglienza benigna ed applauso quell'animoso ed accalorato artista il quale in proporzione de' suoi mezzi slanciarsi con sudore nel gradito arringo di una dizione energica e vibrata.

[p. 58]

## L'EPILOGO

Dove si tratta eziando degli impieghi d'ogni recitante.

Per qual motivo un componimento degno di plauso riesce alcuna volta nauseante? per cagione de' metodi nella recitazione, perché in vece d'imitare la bella natura si copiano i vizi d'un declamatore lodato, e si fa più conto delle tradizioni consacrate dall'uso che dello studio e del progresso nel perfezionarsi.

La pratica è la conferma della filosofia di un'arte; con questa si formano le idee, coll'altra si stabiliscono. Per acquistare il possesso del teatro conviene aver fatto passare a rassegna ogni stato, grado, ed abitudine dei viventi. Per la commedia aver familiarità coll'uomo della plebe, per il dramma e la tragedia conoscere i convegni de' personaggi distinti per nascita, educazione, o letteratura.

Il primo dovere d'un recitante è il rendersi intellegibile, il secondo il dir bene. Per conseguire tutto lo scopo conviene aver pronunzia pure, tattica artistica, e nobiltà ne' tratti; saper calcolare il tempo delle pause, per cui minorasi la fatica, e vengono chiariti i concetti dell'autore. La poca forza fa snervato il dire; la troppa sconcio e triviale. Una sentenza pronunziata con leggerezza perde il suo merito, e si corre [p. 59] il rischio di rovinare un componimento scenico per non aver adottati degnamente i caratteri.

Diviene inutile, o almeno sterile qualsiasi arte imitativa che non adempisca al prefisso di lei istituto d'istruire, e dilettere. Per toccare sì lodevole meta bisogna essere fornito di mezzi fisici, ed acquistare i filosofici. Nell'imitare le passioni violente conviene far studio per modificarle e conservare la dignità rispettiva in ogni condizione. Il retto giudizio anche nell'ira somministra le modulazioni della voce ora veementi ora represses, ed il riposo necessario alle transizioni dell'animo

con la conservazione delle forze. La troppa fretta danneggia l'autore, la soverchia lentezza annoia l'ascoltante.

Gli applausi parziali lasciano sospettare di cagioni estrinseche alla rappresentazione, quelli ottenuti dal saggio concerto dell'insieme sono prove di zelo nell'esercente. La petulanza, e l'ampollosità non sono da confondersi col calore animato, ed il fuoco dell'esperto dicitore.

La lettura de' fogli sulla scena, e le narrazioni di fatti lontani debbono essere pronunziate con una piccola cantilena per distinguerle dalla dizione de' fatti proprii. Non pertanto si mostrerà sorpresa o furore, soddisfazione o rabbia, timore o speranza, a norma delle circostanze relative alle cose narrate, o cadenti sotto l'occhio del lettore.

La scena percorre tutte le fasi de' personaggi rappresentabili affinché ne risulti l'illusione. per commettere un minore numero di sbagli, conviene tener d'occhio la verità con acconcio [p. 60] proteismo, e correggere la natura ne' suoi eccessi coll'arte provvida e sagace. L'affettazione è riprovevole difetto, il buon gusto è la divisa del recitante.

Il passo più scabroso è l'indovinare tutti i doveri de' rispettivi impieghi sul teatro senza alterarli od uscire dalla prefissa loro periferia.

L'amoroso.

La parte *dell'amoroso* abbraccia ogni carattere, e deve mostrarsi nobile ed ingenuo anche ne' casi di essere tradito o di tradire, appassionato, geloso, giocatore e talvolta perverso. Allorché non deve mostrarsi concitato dalle suddette passioni adotterà un aspetto ilare e tranquillo, ma ritornerà colla prima occasione ad essere caldo fino all'effervescenza, incauto nei tentativi, e malfermo nella presa risoluzione.

Se l'argomento esige un tuono tenero farà la distinzione fra i gradi della tenerezza. Per la madre gran sollecitudine e rispetto; per la donna cui aspira, ardore, entusiasmo, abbandono; per la patria coraggio fino all'eccesso, e percorrerà in tal modo tutti gli stadii dell'affetto, dell'impeto, dell'imprudenza. Finché la gioventù glielo concede, l'amoroso illude e può essere accolto favorevolmente; allorché discende la curva dell'arco dell'età deve lasciar campo agli iniziati, ed appigliarsi all'incarico dei padri.

Il primo uomo.

Evvi fra questi due impieghi un altro, che in Francia ed in Germania li assorbe tutti e due, ed è chiamato *primo attore*; in Italia è il perenne fonte delle discordie fra gli artisti.

[p. 61]

Il padre.

Il carattere di padre va soggetto a poche variazioni, e per colui che ha già corsa con applauso la carriera delle parti ingenuae, tenere, e sentimentali rendesi più agevole e piano. Un contegno serio e talvolta affabile, il passo moderato, gesticolazione parca e cicospetta, voce modulata più alla gravità che al chiasso, modi cortesi e dignitosi bastano al disimpegno di questo impiego; sempre però ricordando che la gravità stanca, e la versatilità non è degna del saggio, che il vecchio è tenace nelle sue abitudini, e difficoltoso nell'affidarsi ai giovani. - Vi sono due specie di padre: una riflessiva e nobile; l'altra gioconda, fanatica, e popolare. A questa viene assegnato il titolo di *caratterista*.

Il caratterista.

Il caratterista, nome generico d'ogni buon tempone, non meno che del credulo, dell'esagerante, o dello schernito, ha nel suo impiego il mezzo di adoprare un proteismo costante. È il più facile da assumere, il più scabro ad eseguire; comunemente si crede sia più universale il far ridere che l'eccitare al pianto, perché l'uomo ride ogni dì delle debolezze anche di personaggi gravi e distinti; ma questi portarono seco nel nascere alcune pecche. La natura si compiace di scherzare nelle sue creazioni, e riunisce talvolta il pregevole e singolare alle mende d'una selvatica rusticità e dabbennaggine.

L'attore deve da queste prendere a prestanza con accorta imitazione le smorfie, la maschera, le voci, le affettazioni, e gli atti, ed esporli poi come proprij anche senza avere l'aiuto degli [p. 62] organi fisici a ciò predisposti e formati. Il buon gusto e l'esperienza somministrano al caratterista quella piacevolezza nel dire che vien chiamata comica; ma guai a chi ne abusa! Invece di piacere fa dispetto. Ella consiste in gran parte nell'antitesi, cioè nel piangere ridendo, e mostrandosi ilare nella

collera. In tali casi chi seconda in buona fede la natura schietta giungerà a commovere gli animi ovvero a rallegrarli. Invece mostrando l'uno mentre si prova l'altro, tenendo la fisionomia composta allo sforzo che ne risulta, formasi un contrasto gradevole e sensato. Altro mezzo è il non ridere mai dei propri spropositi, serbando un volto imperterrito. Quanto vive ingannato quell'inavveduto, il quale si lusinga che il suo ridere faccia strada a quello dell'uditore! - *Sic vos, non vobis mellificatis apes*, ripete con Virgilio chi ha fior di senno. Studiate di gradire agli altri, non di sollazzare voi stessi. Se non s'incontrassero simili difficoltà, chiunque abbia coltura, franchezza, e belle forme sarebbe certo di riuscire eziando buon recitante, eppure il numero n'è così scarso! L'ingegno d'un attore dev'essere sorretto da lunghe analisi, e si acquista quasi sempre a prezzo di errori, e di correzioni.

Le parti brillanti.

Un'altra classe di caratteristi più giovani sono i zerbini, i camerieri accorti, i faccendieri, insomma i *brillanti*. Questi sogliono fare scala per giungere in più matura età all'impiego di cui si è parlato.

I caratteri brillanti spaziano per tutti i generi de' giovani affettati che si rinvengono nel [p. 63] l'umana società; e debbono mostrarsi versatili, briosi, e giocondi.

Un provinciale solito ai pettegolezzi, uno sconsigliato che pretende molto, e vuol farsi giustizia da sé, un pazzo che svela ogni segreto, il prodigo, il misero che serva le pratiche della dissipata sua ricchezza, e ne risente il bisogno tuttora, se avviene talvolta che abbiano a mostrarsi afflitti, pentiti, e corretti, debbono essere atti a cambiare di contegno e di modi. Nell'insieme dell'opera son lesti in tutto, s'affaccendano incessantemente, ma conoscono i doveri della più scelta società. Spetta loro una nobiltà relativa fra la dignità, e la dabbenaggine. Inspirano l'allegrezza senza sforzi, e nel caso anche di viltà hanno l'impronta della ricevuta educazione. Siccome è la più animata fra le parti ridicole, dev'essere imparata perfettamente, e recitata con voce chiara, pronta, volubile, con gesti e modi scorrevolissimi.

L'esagerazione del vestiario, il buon gusto nell'acconciarsi il capo, nell'ornarsi giova molto alla felice riuscita d'un impiego, il quale torna facilmente gradito perché sempre gioviale, e coerente in gran parte alla gioventù da cui sono popolati i teatri. L'uditore sa buon grado a chi suda per divertirlo, e lo premia col plauso.

Il tiranno.

Gli antagonisti de' caratteri brillanti sono il traditore nella commedia e nel dramma ed il *tiranno* nella tragedia. Tali impieghi riuniti in Italia, per scarsità di mezzi, nella società dei commedianti, vengono quasi sempre affidati al medesimo personaggio.

[p. 64]

Quanto è più difficile della tenerezza, del trasporto, e della giocondità la seduzione, l'ipocrisia, il tradimento! In queste passioni l'uomo rimane sempre padrone di se stesso, ed il recitante deve ostentar come proprie alcune sensazioni che non avrà forse mai provato. I modi troppo violenti divengono scurrili, e bene spesso ne' teatrali spettacoli il traditore appartiene alla più distinta classe della società. Filippo nella tragedia di questo titolo dice:

Gomez, s'asconda

L'atroce caso a ogn'uom, a me la fama,  
A te, se il taci, salverai la vita.

E Maometto in quella di Voltaire:

Perduto è il regno mio, se l'uom si scopre.

Quanto è profondo e cupo il raggio nel tradimento! Il sospetto che lo accompagna lo fa cauto negli sguardi e negli atti quanto nelle parole.

Il declamatore di simili parti deve conoscere tutti i più celati recessi della finzione, contraffare l'uomo dabbene, cortese, umano, mostrare talvolta la più lodevole moderazione degl'impeti nell'ira, e prorompervi, allorché è sicuro, con scherno e sarcasmo. Alla presenza del più forte parlar con

voce repressa, con modi umili, ed appoggiar su quei sensi che predicano la sua vendetta a tempo opportuno. Tornano di grande effetto le reticenze nel furore; ma bisogna economizzarla. Un trasporto d'ira troncato a mezzo e corretto dalla riflessione fa spesso volte applaudire anche la parte più odiosa. La compiacenza del proprio delitto e del sangue versato, [p. 65] le esclamazioni - oh rabbia! - sono scurrili ed eccitano il biasmo. La voce in alcuni tratti parrà tuono, in altri s'ammorzerà per l'ansia soffocata, il gesto parco e concitato, gli occhi sfavillanti mostrano la perizia dell'esecutore. Il furore anche esso ha più gradazioni. Nell'amatore deluso è di specie opposta a quello del vendicatore di antiche offese. Al primo non s'addice una voce concentrata, ma bensì la veemenza e l'abbandono. Orosmane, Erode, Otello hanno un furore da forsennati. Il graduare opportunamente simili sentimenti è il risultato dell'intelligenza, il raffinamento dell'arte. Il servo sciocco ed i secondi caratteri.

Molto esteso è l'obbligo d'un servo sciocco sui teatri italiani, e s'esegue pressoché sempre bene dai figli degli artisti comici, e singolarmente da quelli che sproveduti di bella voce, e di corporatura disegnata, non sarebbero atti a più nobile incarico. Quelli allievi vengono compensati dalla natura colla facilità di contraffazione, e con ciò si rendono utili, e graditi nel basso comico.

Riescono felicemente nell'imitare i collegiali, gli stupidi, gl'imbecilli, che fanno ogni cosa a rovescio credendo operare il bene. Allorché si avanzano in età si adattano con fortuna a scimmiare i vecchi acciaccati, i notai, gli uscieri, ai quali essi attaccano qualche ridicolo di balbuzie, o di voce nasale a fine di ravvivare nelle scene accessorie gli ascoltanti, che dopo quelle di commovimento, bramano riposarsi con grato diversivo. In essi basta la buona volontà, la mutua corrispondenza e la grazia. È una [p. 66] specie di nobiltà per tali caratteri il non divenire scurrili, verità il fare il plebeo, o plateale. Gioverà però il rammentar loro di mantenersi coerenti fino al termine della recita, e di non disturbare con azioni mute, ridicole, i momenti serii degl'interlocutori che hanno diritto alla padronanza della scena.

Troppo lungo sarebbe l'indicare in quanti modi s'imprenda la derisione d'ogni caricatura. La contraffazione de' vizi delle infime classi delle popolazioni non richiede gran fatica nel commediante avvezzo già da fanciullo all'esercizio teatrale, e proclive all'ironia. Il pubblico lo accoglie con piacere purché non si distraiga sdegnoso della piccola parte assegnatagli, e si affatichi zelante a far spiccare l'insieme del componimento. La qualità del vestiario preciso, il gusto nell'acconciarsi con garbo il capo ed il volto contribuiscono alla buona riuscita dei personaggi secondari. Colui che studia per darsi una fisionomia particolare ne segue più agevolmente le tracce, ed appaiono freddi e monotoni gl'indifferenti e trascurati. Il dimostrare poca grazia nel portare la parrucca, la spada, il cappello formerà altresì un grato ridicolo. Il precetto più utile agli attori accessori è di star bene sull'avviso che la goffezza de' stenterelli, e dei meneghini diviene pesante, stucchevole all'uomo di conto, se non sarà dalla parsimonia, e dalla grazia accortamente sorretta.

[p. 67]

## LE DONNE.

Abbiamo serbato all'ultimo il trattato sugli obblighi delle attrici, ma non saranno trascurate. Esse meritano i più accurati riflessi, poiché ne dipende il ben essere delle comiche compagnie.

La prima attrice.

La *prima attrice* in Italia può dirsi il perno principale su cui s'aggira la fortuna de' recitanti. S'ella è avvenente, graziosa, colta, ed insieme fornita di qualche abilità vien portata alle stelle, riscuote buoni appannaggi e si trova in grado di condurre la vita lautamente e forse con lusso. Le più avvedute (non comunemente però) terminano la loro carriera o con matrimoni distinti, o con sufficiente peculio frutto d'un risparmio che assicura loro una quieta vecchiezza. Ma per godere di simili vantaggi hanno molti doveri da adempiere, e qualche volta sono troppo presto guaste dalla

soverchia fatica. Tal'altra sono le vittime d'una ingiusta parzialità che preferisce non di rado la gioventù e la bellezza al merito consacrato dallo studio e dall'abilità.

La prima attrice va soggetta alle medesime leggi degli uomini che hanno grado eminente sulla scena; quindi basterà il soggiungere che essendo più mite e gentile il sesso, loro s'addice miglior contegno, e maggiore riservatezza. Peccano, pur troppo, alcune egregie recitanti d'una eccedente bramosia di piacere; ma qual è la donna giovane in ogni società che non sia dominata da simile desiderio? Basterà per le commedianti di non lasciarlo vedere, mentre si [p. 68] trovano in scena, o col raddrizzare i propri ornamenti allorquando il calor dell'azione li avesse un po' scomposti, o col girare civettando lo sguardo intorno per mantenersi amici i plaudenti; e non si distraggano coll'interrogare la vicina e la confidente di cose estrinseche al teatro.

Superato prudentemente questo scoglio, sogliono essere zelanti dei propri doveri.

L'ingenua, o l'amorosa.

L'*ingenua* deve atteggiarsi poco, mostrare il suo pudore parlando e tacendo, valersi a tempo d'un sogguardo, o di un breve sorriso a fior di labbro.

La scaltra cammina velocemente; è prodiga d'azione, domina tutti, e si distingue colla sicurezza e la vibrazione. La sguaiata farà poca pompa d'educazione ed avrà minori riguardi; interrompe chi parla, abbraccia ognuno, ed appoggiasi agli uomini con troppa confidenza.

La vecchia caratteristica.

La vecchia *caratteristica* ha per lo più buon core, affabilità, piacevolezza, e talvolta è avara, sospettosa, loquace, ostinata. Nell'ultimo caso ha voce rauca, tremito delle membra, guardo obliquo; è un carattere attivissimo nel suo genere, ed in oggi molto necessario e valutato. Deve istruirsi bene degli antichi rococò per adottarli con gusto, e valersene analogamente alle parti di cui è investita.

La cameriera.

La *cameriera* sul dimostrarsi vispa, mordace, pettegola. Copia tutti i caratteri, ne contraffà le voci, i modi, gli atti. Scimmia i difetti delle donne che frequenta non esclusa la padrona, delle quale alterna le maniere colle sue [p. 69] proprie; ma è pronta a cangiar di tono, e rimettersi venendo sorpresa. Sa far la bacchettona, o la seduttrice secondo che l'uopo lo chieda. A tale impiego suole unirsi la parte di ballerina, di albergatrice, di cantante, purché sia giovane e giocosa. Ha un discorso volubile, lo sguardo fino ed acuto. Ora lo tiene in giro, ora fisso nel volto della persona di cui ceca indaga i pensieri. Finge pudore, contegno, saviezza colla sua signora, o col vecchio, da cui vuol carpire doni o danaro. È poi leggera, maliziosa, sagace col servo da lei preferito. L'acconciarsi analogamente al proprio carattere sarebbe di sommo vantaggio in tale impiego, ma per isventura la smania di soverchiare fa dimenticare le attrici d'una precisione doverosa, la quale servirebbe altresì a renderle ogni sera variate e distinte. Io temo che dall'abuso delle loro vesti, e degli ornamenti, dallo sfoggio di ricchezza sproporzionato ai guadagni di chi è costretto a cibarsi del pane altrui servendo, nata sia la dimenticanza in cui posero gli autori questo utilissimo carattere. Avranno osservato che non volendosi mai desse distaccare dal gareggiare colle padrone, coltivavano solo una duplicità dannosa al rapido andamento della commedia, e si valsero più volentieri degli uomini cui la livrea esenta da simili eccessi. Ne venne quindi la disgustosa conseguenza che, volendo primeggiare sopraffatto, le cameriere dell'unico loro rifugio si trovarono escluse. Mi rimane ancora una speranza, che sorgendo una giovane aggraziata [p. 70] dal suo letardo, col fino intendimento di farsi modello delle tante svariate classi delle servette, e studiandone il vestiario, le cuffie, i bisogni, i difetti, alterando alcun poco la pronunzia, ed esagerandone il ridicolo, farà nei poeti rinascere il ticchio di procacciarsi un tale mezzo efficacissimo a dilettere gli accorrenti. Nel dramma e nella tragedia non è d'uopo che di governanti, o serie nutrici, ed anche di sole confidenti; personaggi opportuni per l'insieme in generale, ma di poca entità e considerazione per loro medesimi.

Nelle tragedie non occorre il mentovare che le somme parti di Seramide, Clitennestra, Antigone, Fedra, Mirra ecc. richiedono studio esattissimo non solo de' versi, ma anche della storia, della mitologia, delle cronache dei bassi tempi, e de' trattati sui costumi delle nazioni, lasciando ai segreti gabinetti delle femmine agiate ed oziose quei tanto nocivi romanzi, da cui si attingono le affettazioni, le smorfie sdolciate, e la mania di morire almeno quattro volte per settimana.

Le madri.

Passato il primo stadio nel cammino della vita, per esistere sul teatro, conviene alle prime donne l'assumere il carattere di *madre*. Hanno gli stessi affetti, sono dominate anch'esse dalle passioni, ma con più pacatezza e riflessione. Basta per ottenere gradimento in questo ristretto carattere l'essere fornite di buona intelligenza, di alta statura, di voce sonora e ricca di toni, ma principalmente del dono d'un pianto facile e sincero; e con questi pregi si [p. 71] possono rendere a lungo memorabili ad una intera nazione le sagge ed esperte interpreti delle opere più sublimi.

Mi varrò d'una brevissima frase per dimostrare, nel concludere le mie osservazioni, quante siano le diversità dell'espressione rispettiva ne' svariati caratteri della difficile arte drammatica. Per esempio, si trova scritto: - *Sono innocente*. In quante guise ha l'obbligo di esporre un tal motto un vero artista! Non basta dare il giusto significato delle semplici parole, occorre modularle con voci ed atti altrettante volte opposti quanti sono gli assunti impieghi e le conseguenti situazioni.

L'amante ingenuo dice all'oggetto più caro del suo cuore: - Sono innocente - colle voci di scusa, di raccomandazione, o di abbandono, e disperazione. Il traditore lo asserisce con quella enfasi che ha premeditata col suo delitto. Il padre coll'accento sicuro lo dice ai propri figli, ai giudici, agli astanti. Il giovalone colla certezza della sua netta coscienza; il zerbino colla noncuranza e sufficienza del suo carattere, a chi ebbe l'audacia di accusarlo. Il servo raggiratore, astuto con sogghigno derisorio. Lo sciocco lo pronunzia interrotto da singhiozzi, e l'ipocrita lo assevera coll'unzione mendace della dissimulazione. La ingenua lo profferisce colle sue lagrime sincere all'ingannato amante. La donna di maneggio, presaga dell'avvenire e d'un esito corrispondente, lo afferma quasi deridendo i creduli. La civetta lo pronunzia con seduzione agli amici sorpresi: la carat [p. 72] terista, perduto l'equilibrio della ragione, lo ripete col tuono della rampogna; e la versatile vispa cameriera lo alterna, e lo varia anche a mezzo le parole secondo la qualità de' suoi accusatori. Sono innumerevoli i modi relativi ad una brevissima frase per accennarla colla dovuta proprietà. Dimostrasi adunque ad evidenza la necessità della più accurata analisi, e dello scrutinio del cuore umano, nelle ascose latebre del quale deve aggirarsi con sicurezza colui che aspira a meritare il titolo di Artista drammatico.

[p. 73]

## INDICE DELLE MATERIE CONTENUTE IN QUESTO TRATTATO

Dedica	p. 3
<i>Introduzione</i>	» 5
<i>Breve discorso preparatorio</i>	» 15
<i>L'entrare in iscena, lo starvi, l'uscirne</i>	» 19
<i>Il gesto, o l'azione mimica</i>	» 20
<i>La voce e le di lei intonazioni</i>	» 26
<i>La dizione teatrale</i>	» 29
<i>Le parentesi, e gli a-parte</i>	» 35
<i>I soliloquj</i>	» 37
<i>La declamazione tragica</i>	» 38
<i>La recitazione comica</i>	» 41
<i>La scena muta</i>	» 46
<i>Le pause, le virgole, ed i varii punti</i>	» 49
<i>L'anima, ossia il calore della dizione</i>	» 55
<i>L'epilogo, ove si tratta pure di ciascun impiego dei recitanti</i>	» 58