

LETTERE SOPRA L'ARTE D'IMITAZIONE DIRETTE
alla Prima Attrice Italiana
ANNA FIORILLI - PELANDI
Dall'Artista
GIO. ANGELO CANOVA

TORINO, 1839
Dalla tipografia Mussano
Con permissione.

[p. 2]

L'Autore intende di voler godere del privilegio accordato dalle Regie Patenti del 28 febbraio 1826, avendo adempito a quanto esse prescrivono, e previene nel tempo inteso, che essendo queste Lettere scritte nel 1829, egli non rende ragione dei cambiamenti succeduti nel teatro, da quell'epoca a questa parte, tanto nel gusto del pubblico, quanto per l'abilità dei nuovi artisti.

[p. 3]

Al discreto Lettore

L'arte della recitazione non lasciando dietro lei che semplici reminiscenze, e non potendosi in suo onore erigere alcun durevole monumento, ne accadè che non si è molto riflettuto su tutto ciò che la costituisce... un attore eccellente pone in evidenza, per così dire, i sintomi della verità nei sentimenti nei caratteri, e ci mostra i certi indizi delle inclinazioni e de' positivi tumulti del cuore... le parole esprimono meno di un accento, l'accento meno d'una fisionomia, e l'inesprimibile è precisamente ciò che un sublime attore ci fa conoscere. Queste filosofiche parole della Baronessa di Staël (L'Alemagna tomo II. cap. 127.) m'aveano da gran tempo fatto nascere desiderio che surgesse un qualcheduno, e lo bramai sempre italiano, che dasse opera a gittar sulla carta illustri pensieri sull'arte non vulgare, come i vulgari estimano, della recitazione, e dasse come una norma alla scuola degli attori futuri. E leggeri troppo, e lo dirò, dozzinali m'erano sembrati i dettati del Riccoboni; né [p. 4] tutto adempieva il voler mio il sottilissimo Engel; ed avea sempre creduta poco filosofica la palestra del professor Morrocchesi; che avea costume insegnare la recitazione per via d'un contrappunto, tramandando d'età in età le cadenze, le inflessioni e gl'innalzamenti della voce, il rallentarla, il sospenderla, il precipitarla quasi per tradizione, lo che come restringa i confini dei modi di vedere, e d'esprimere; e cader faccia nel manierato, chi ha fior di senno, e pratica di quest'arte, a colpo d'occhio là scorge. E negar non voglio, che di recente il Cav. Compagnoni nella sua arte della parola considerata nei varii modi della sua espressione ha prodotte con generosa libertà osservazioni acutissime e vere sulla recitazione teatrale, che lo han palesato conoscitor non mezzano di quest'arte difficile in cui tanti senza i talenti di Garrick e di Talma si spacciano eredi di Roscio, e mettono in corso monete d'oro con quattro carati di mondiglia; onde si affretta il fallimento del gusto; ma già ogni disciplina, ogni arte, e in ogni secolo ha i suoi Cagliostro. Or pareami che niuno meglio d'un attor teatrale smidollar potesse, dirò così, l'argomento, ch'io desiderava trattato, e come s'esprimevano i Latini: rem proprius acu tangere; ché le segrete ragioni conoscendo dell'affettazione figlia della Mediocrità, che si dimentica la Rana del favoleggiatore di Frigia, meglio forse d'ogni altro pareami potesse por mano a troncarne in sul nascere le file, riconducendo sulle scene l'esule semplicità, madre del sublime che non è più sublime se si scompagna dal vero. Cara quindi, quanto inaspettata mi fu la lettura di uno scritto del mio amico Gio. Angelo Canova, che da molti, e molti anni, e ammirandolo sul teatro attore

ragionato ed applaudito, ed ascoltandolo precettore filosofo, svolgere minutamente il perché d'un accento, d'un atteggiamento, d'uno sguardo, fra loro i vari modi raffrontando degli attori i più distinti, ed i loro diversi perché, ravvisato lo avea per uno di quei pochi, che avrebbero potuto dettar maturi consigli, ed offerire un lavoro utile all'arte, e non indegno dell'Italia. Né contento dell'opinione mia; ché ben ne so il poco prezzo, amai che due valorosi ponessero a disamina questo scritto, e andai lieto, che Angelo Maria Ricci scrittore in [p. 5] cui gareggiano la profondità delle dottrine, e la eleganza dello stile che par foggiato alle grazie, e Vincenzo Folcari autore dell'Aristobolo, e delli a torto ancor non pubblicati Giugurta ed Eraclia, tragedie in cui le storiche fisionomie non sono imbellettate dai lisci, e dal minio della lirica; che questi due valorosi, io dico, confortassero in iscritto il Canova a rendere pubbliche queste sue lettere. Talora anche una soverchia modestia, da virtù degenera in vizio; ma questa volta le ragioni hanno domata la modestia, e credo me ne voglia esser grata quella immortale Pelandi, cui queste lettere sono dirette; perché amando, come io tengo per fermo, quest'arte in cui salì in tanto grido, da porre in disperazione di far più, e far meglio, le goderà il cuore di veder proposto un sistema di educazione teatrale; onde anche i nostri poveri nepoti s'abbiano le loro Internari, le loro Marchionni, le loro Tessari, e i Demarini, i Zannerini, i Pertica, i Vestri, i Modena; che se anche gli onesti voti del Canova rimanessero nella teoria dei sogni color di rosa, come il progetto della pace universale proposto da quel buon galantuomo dell'Abate di S. Pierre, dir almeno potrà con il generoso figliuolo di Priamo:

Si Pergama dextra defendi possent, etiam hac defensa fuissent.

[p. 6 bianca]

[p. 7]

*Alla rispettabile Signora
Anna Fiorilli-Pelandi
Celebre prima attrice*
LETTERA I.

Forse vi sorprenderà, o mia Signora, il vedere dopo tanti anni i miei caratteri, tanto più, che dopo la dolorosa malattia da me sofferta, e che minacciata mi avea la morte, vi sarete data a credere, che dal mondo civile interamente ritirato, coperta si sarebbe la mia memoria di un perfetto oblio; ma svanito il pericolo, e costretto solo ad una lunga, e penosa convalescenza, riandando nel mio pensiero i felici anni della mia passata comica carriera, mi rammentai con sommo piacere quel tempo in cui ebbi la sorte di esservi compagno, sotto la guida dell'ora estinto buon amico, ed ottimo attore Paolo Belli Blanes, la cui memoria resterà sempre impressa in chiunque da vicino il conobbe, e per cagione dei suoi teatrali talenti (nel coturno specialmente) e per le sue qualità d'animo, e di spirito, per cui caro si è reso nella civile società, e rispettabile nel teatrale agone, meriti che in parte sovra voi riflettono, perché da voi in parte scaturiti.

Carissima dunque riescendomi la memoria di quell'anno, in cui essendo vostro compagno, ebbi l'opportunità di ammirare i vostri talenti in quest'arte così difficile, ed attingere alla vostra fonte molte nozioni della medesima, che a me erano tuttora ignote; mi prese l'amichevole smania di scrivervi, e di rammentarvi, che di questa seco voi avidamente ragionando, mi pare, [p. 8] se male non mi appongo, che voi meco vi uniste a compiangere la sorte di quest'arte prediletta della natura, comunemente spregiata nella nostra bella Italia, sì per la poca o nulla protezione alla medesima accordata, sì per la poca cultura di chi questa professa, conseguenza forse della mancanza della prima, se pure fors'anco non della stessa cagione.

Conseguenza della prima, perché, e non del tutto io credo dal vero essere disgiunto, se dico primamente, che sino a tanto, che i Governi non si prenderanno cura di formare, e di educare un vero teatro, accordandogli quella protezione necessaria per una decente sussistenza agli attori, fino a tanto, che questi si vorranno *infami* (come dice il Carer nella sua vita di Goldoni) *agli occhi di tutti, perciò solo che sono attori, il teatro sarà sempre infetto da persone non ispoglie di vizii, e quei tutti, che potrebbero tornare in decoro l'arte, si rimarranno dal farlo, impauriti dalla rea fama, che n'anderebbe di lor pelle genti, e del severo giudizio che se ne farebbe.*

Secondariamente dico forse *cagione della medesima*, perché, fino a tanto, che coloro i quali si dedicano all'esercizio di quest'arte, non penseranno che a professarla meccanicamente, e solo come la natura gli porta a farlo, senza occuparsi di quei principii, che in questa, come in tutte le arti, o scienze sono necessari per condursi a ben conoscere, e riflettere su ciò che si legge, si deve dire, ed operare, senza conoscere la filosofia della medesima, ed essere a cognizione di tutte quelle altre arti, che a questa si addicono, ed atte sono a condurla alla perfezione, infine senza adornarsi di quella educazione, la quale sola può procacciare all'uomo rispetto, e stima nella civile società, l'artista, anco arricchito delle migliori doti naturali, non potrà mai generalmente, e presso gli uomini di senno, pretendere a quella attenzione, la quale a grado a grado conduce all'ammirazione, e procaccia credito, e fama all'artista di qualunque classe egli sia.

Di questi principii, e di questa educazione sentendomi io inclinato a seco voi ragionare, me ne andava formando in mente [p. 9] un piano nelle mie lunghe ore di silenzio, e d'ozio, deciso, subito che la mia situazione me lo avesse permesso, di comunicarlo a voi per averne la vostra opinione; ma ricorrendomi alla mente, che altre persone di tanto maggiori cognizioni, e migliori mezzi di me, già ne avevano parlato, come, per cagion d'esempio un *Napoli Signorelli* ne' suoi elementi dell'arte teatrale, un *Riccoboni*, celebre attore, nei suoi capitoli sull'arte rappresentativa; un *Engel* nelle sue lettere alla mimica, sì giudiziosamente, e con vaghezza tradotte dal chiarissimo sig. Professore Rasori, quasi mi ristava dalla mia concepita idea, se non che riflettendo, che appunto facendo tesoro delle loro già esternate saggissime sentenze, avrei potuto corroborare con quelle le mie meschinissime idee a voi dirette, mi faceva coraggio, tanto più che, non essendo mia intenzione certamente di dettar precetti in quest'arte, nella quale io mi confesso tuttor bambino, ma soltanto di andar via seco voi discorrendo, e farvi note le mie opinioni, onde queste possano essere da voi, come Maestra, corrette ed approvate, io mi credo di essere al coperto di ogni timore di venir tacciato di temerario, e troppo ardito, né da voi, né da chi per combinazione potesse gettar l'occhio sopra questo mio, forse mal concepito lavoro.

Se non vi increscerà dunque di perdere qualche ora nell'esaminar le idee, che tratto tratto vi andrò esternando in alcune mie lettere, io mi accingerò a porvi sott'occhio per *primo* punto: quale mi parrebbe esser dovesse l'educazione per un allievo comico, onde sviluppare il suo genio, ed aprirgli la mente per li necessarii studii da intraprendersi prima di entrare nella teatrale carriera; *secondo*, qual metodo di studio tenere ei debba per giungere al grado di attore; *terzo* in fine, quale il vero morale principio esser dovrebbe per tale mantenersi ad onore di esso stesso, e per decoro dell'arte. Eccovi il piano che io vi andrò svolgendo in queste mie lettere; il solo pregio delle quali sarà l'essere a voi dirette, come la più meritevole in quest'arte così difficile, e delle quali se vi compiacerete essere giudice imparziale, mi darete non equivoca [p. 10] prova di quella schietta, e disinteressata amicizia, di cui non mi crederò mai abbastanza onorato.

LETTERA II.

NOBILTÀ DELL'ARTE.

Ella è così, mia rispettabile amica, piena, zeppa, la mente come vi dissi delle idee suscitate in me nell'ozio ingrato, prodotto dalla mia lunga convalescenza! Idee, che in allora non mi fu permesso di esternare in iscritto, non so se per non affaticare il mio petto, già troppo indebolito, o se per frenare il mio cervello, troppo un giorno esaltato, per quanto far creder mi si volle; ora che un ozio più tranquillo, e la mia ripristinata salute me ne danno l'opportunità, e posso liberamente farlo, mi do coraggio, e meco in silenzio riandandole a voi le dirigo, acciocché le medesime esaminando, come espertissima in tal materia, possiate sinceramente dirmi se giuste ed adatte esse sieno all'arte nostra, che sorella a buon dritto io credo possa chiamarsi delle altre *Liberali*, quali sono la *Rettorica*, la *Grammatica*, la *Logica*, la *Poesia*, il *Disegno*, la *Pittura*, e la *Scultura*. E per verità! Se arti liberali vengono chiamate tutte quelle, che anticamente non erano esercitate, che da persone libere, e di un ordine distinto, noi sappiamo colla testimonianza di persone degne di fede, e di somma riputazione, che fra Greci e fra i Romani, gli Attori Tragici e comici venivano incoraggiati, premiati non solo, ma promossi ad onorevoli cariche; Roscio godé sempre i dritti di Cittadino, la familiarità de' Senatori, e da Silla fu ascritto all'ordine Equestre. (*Macrobio lib. 4° cap. 4 De saturnali*) più, Laberio Cavaliere Romano recitò per compiacere a Cesare, e dopo la recita andò a sedersi cogli altri del suo ordine (*Tito Livio lib. 7.*).

Gli Attori che rappresentavano le commedie di Plauto, e Terenzio giammai perdettero il dritto di Cittadini; militavano, e ritenevano il loro posto nelle proprie Tribù, perché non com [p. 11] presi tra gl'Istrioni, che l'arte esercitavano notati d'infamia, unitamente a tutti i mimi, pantomimi, e giocolari per costumi, e per condizione spregevoli, ben diversi dagli attori tragici, e comici, i quali erano scevri da ogni taccia.

L'Abate Andres dice: "che al principio del Teatro i Poeti stessi recitavano i loro componimenti, come si è usato anche ai tempi posteriori, nell'incominciamento dei nostri Teatri; Lopez de Vega, Shakespeare, Molière, ed altri moderni come Alfieri, Albergati, Pepoli sono stati al par di Tespi, Frinico, Eschilo, ed altri antichi, Compositori, ed Attori insieme dei loro Drammi: in seguito poi, l'arte della declamazione divenne un'arte di per sé, formando una parte della Poesia, e molti Poeti, mancando di petto, di voce, o d'altre doti necessarie a ben rappresentare le loro tragedie, abbandonarono questo esercizio; in allora alcuni attori essendosi acquistata una fama per l'eccellenza del recitare, si dedicarono più attentamente a ben coltivare quest'arte; gli applausi, i premi, gli onori accordati alla loro maestria gl'incoraggiarono sempre di più, ed ogni mezzo adopraron per meritarsi dal pubblico, aggradimento, e favore; quest'arte, venne a tale eminente stima, che noi vediamo un'Aristodemo, un Neottolemo, ed altri attori essere ricercati per li più rilevanti affari dello Stato, e posti in quel grado di considerazione a cui non giungevano, che i più gravi e nobili personaggi: l'affluenza, ed il potere, che allora ottennero i valenti Oratori accrebbe sempre più la stima ed il pregio degli attori di teatro; gli Oratori conoscendo quanta forza avesse negli animi degli uditori la maniera di recitare, esponendo le loro orazioni, si studiavano attentamente d'impararla dai tragici Attori, Eschilo fu attore prima di essere oratore, e rivale di Demostene, Demostene istesso, (come dice Quintiliano lib. 11^{mo} cap. 3°) prese a maestro di recitare l'attore Andronico, e Plutarco nella sua vita racconta, che non potendo egli da principio vincere alcuna causa, anzi essendo in ogni sua orazione, schernito dagl'uditori, deve all'attore Satiro suo amico tutti gli applausi, che poscia ottenne, per avergli fatta studiare con somma cura [p. 12] l'arte di declamare; così gli attori divennero sempre più ragguardevoli, ed importanti; e si fecero rispettare non solo dal popolo, ma altresì dagl'istessi dotti".

Quanto ho finora esposto può bastare, a mio credere, per provare, che fino dalla più remota antichità, e nel principio del teatro, le persone che hanno esercitata l'arte Comica, essendo degne di tutta la stima, e di tutto il rispetto, hanno perciò nobilitata l'arte loro, e resa degna che *Liberale* si appelli.

Ciò che però ancor più mi piace, e spero debba piacere a voi pure, che sì sublime foste in questa, è appunto quanto dice lo stesso Abate Andres "essere le arti liberali quelle, che hanno per loro primario oggetto il *bello*, e nell'esercizio delle quali s'adopra l'immaginazione". Ora ditemi: chi più del valente artista ha bisogno d'immaginazione nel rappresentare una Tragedia, o una Commedia? Chi più di lui tende al conseguimento del *vero bello*? Come potrebbe egli senza immaginazione ritrarre i caratteri dal Poeta delineati, e dargli vita colla varietà delle tinte, colla forza del colorito? Come esprimere l'*amore*, l'*odio*, la *vendetta* a tale da scuotere l'uditore! Come rallegrato con il giuoco Comico, che non senta di scurrilità, e rappresenti la bella natura, senza immaginazione? E per darvene un esempio in voi stessa; come mai avreste voi potuto senza immaginazione esprimere al vivo l'agitazione, l'amore, e la gelosia repressa dell'infelice *Mirra*! Come le furie di un disprezzato amore incestuoso di *Fedra*? ed infine, come il nobile impero dell'ambiziosa *Atalia*, al segno di farvi ammirare da tutta l'Italia intera, ed acquistarvi la fama meritamente di prima fra le prime!

Concludiamo adunque che l'arte della declamazione domanda ad un tempo tutte le qualità esteriori di un grande Oratore, e tutti i talenti di un gran Pittore; egli è di quest'arte come di tutte quelle, che gli uomini hanno inventate per divertire lo spirito, ed appagare le orecchie, e gli occhi; tutte sono figlie del Genio, tutte necessarie alla società perfezionata.

Ecco quanto ho creduto dirvi brevemente rapporto alla nobiltà dell'arte nostra, della quale, come tenerissimo amatore, [p. 13] vorrei pure che anche il bel Paese s'inducesse a far stima maggiore, ed apprezzarla quanto in altri paesi meno del nostro colti, e non più educati, essa viene altamente pregiata, e protetta.

Tale scopo per ottenere, e per farvi conoscere, che non del tutto indegnamente ho questa professata per il corso di venti, e più anni, mi farò ardito di esporvi quali, secondo me, dovrebbero essere i principii della medesima, giacché, siccome ogni arte ed ogni scienza ha li suoi proprii, così pure parmi dovrebbe averli l'arte Comica, e saggiamente mel conferma il sig. Napoli Signorelli (*Elementi di Poesia Dramm.*) dicendo *che sarà sempre un attore dozzinale da Teatro venale, colui, che impari l'arte solo per mestiero, senza lumi, senza principii, e senza filosofia.*

Io non so se mi riuscirà di giungere alla meta, che mi sono prefissa, ma se non mi sarà dato di ottenere questo intento, otterrò almeno quello di avervi attestata col mio debole discorso la profonda stima, che vi professo.

LETTERA III.

EDUCAZIONE COMICA.

A voi forse parrà strano l'udirmi parlare di principii per un'arte, la quale, secondo l'opinione generale, non ne ha, e non ne può avere, essendo figlia unicamente del Genio, ed a tal proposito mi occorre alla memoria quanto dice la celebre attrice francese M^{lle} Clairon, parlando della pretesa necessità di una scuola; "s'impara essa dice, a ballare, a cantare colla più possibile perfezione, perché nel ballo, e nel canto vi sono delle regole certe, delle convenzioni, le quali possono apprendersi dall'essere anche più idiota, e dallo stesso praticarsi; ma io non conosco né

regole, né convenzioni, che possano ispirare tutte quelle diverse sensazioni, e gradazioni di spirito, e di sensibilità, che sono necessarie per formare un grand'artista comico: io non conosco regole per imparare a pensare, ed a sentire, la sola natura può procacciare quei mezzi, che lo [p. 14] studio, le istruzioni, ed il tempo possono in seguito sviluppare". Io non posso a meno, di accordarmi intieramente a quanto dice questa intelligentissima attrice, anzi a me pare, che la medesima venga in mio soccorso, per provare ciò, che in mente ravvolgo su tale argomento.

Dirò dunque, che parlando io di principii, non intendo già di prescriber regole certe per l'ottima riescita di un eccellente attore, qualunque egli sia, come appunto succede nel canto, e nel ballo, io so bene, che senza un genio particolare, ed un intima tendenza sortita dalla natura per quest'arte, non si potranno avere che dei mediocri artisti, e siccome (al detto di Metastasio nella sua prefazione dell'arte rappresentativa) alle arti, che non hanno per oggetto il bisogno assoluto, ma il diletto degli uomini, non si perdona quella mediocrità, che facilmente si tollera nelle altre, le quali sono sempre di qualche utilità, anche non eccellentemente esercitate, così i principii che io intendo essere necessari al perfetto esercizio di questa parte delle belle lettere, sì sprezzata quando è mediocre, ma che quando è perfezionata contribuisce anche alla gloria di uno stato, (*Metastasio id.*) sono appunto quegli studi, e quelle istruzioni, che la sullodata M^{lle} Clairon ammette, in seguito del genio dalla natura sortito.

Prima per altro di svolgere questi principii, e di additare quali sieno li studi, che io credo necessari, fa d'uopo, che vi avverta intendere io soltanto di parlare dei figli dell'arte, vale a dire di quelli, che nascono da genitori artisti, e che dalla loro prima gioventù devono essere educati, instrutti nella medesima, e per la medesima; e prima di proseguire nella esposizione delle mie idee, permettete, che io vi dica: essere vergogna somma il vedere, che niuno o almeno pochi sono gli allievi formati nell'arte, parlando di quelli del maschil sesso, i quali sieno divenuti artisti di qualche fama, quando che all'incontro le migliori attrici, eccettuatane una che io conosco molto bene, e che fu un tempo onore delle Itale scene, sono tutte figlie dell'arte, ed allevate nella medesima, e per la medesima [p. 15] educate; e dicasi pure ad onore della verità, se abbiamo un *Demarini* dichiarato meritamente il Roscio dell'Italia, un *Vestri*, che col medesimo gareggia, ed il, da pochi anni estinto, l'esimio *Pertica*, figlio prediletto delle grazie, e della bella natura, tutti e tre nati ed educati fuori dell'arte, e condotti solo dal loro genio prepotente sulle scene per illustrarle, e procacciare al nome italiano una fama anche in questa non minore di quella, che suona per esso universalmente in tutte le arti belle, a buon dritto possiamo loro contrapporre una *Goldoni*, una *Marchionni*, una *Fabbrichesi*, una *Tessari* ed un' *Internari*, e voi per ultima (perché prima fra tutte) nate, ed educate per la Comica arte, Attrici somme, e maestre, che dietro se ne lasciano delle altre distintissime, aspiranti alla meta istessa.

Ora quale credereste possa essere la ragione per cui le sole femmine riescono eccellenti, ancorché figlie dell'arte a vergogna somma del miglior sesso? Io non credo certamente di errare, se parte l'ascrivo alla mancanza di educazione, la quale generalmente viene trascurata dai genitori comici, specialmente per la maschil prole, parte alla smania pernicioso invalsa presso quasi tutti i Capi-Comici, e specialmente uno dei primari, di servirsi piuttosto di accademici colletizi, che dei figli dell'arte, i quali per tal modo scoraggiati, abbandonandosi all'inerzia non istudiano, e diventano insipidi, meccanici recitanti, piuttosto che artisti di genio, ed attori sensati. Smania, dico, *pernicioso* perché per questa viene tolta alle famiglie la gioventù sul più bello delle loro speranze, e defraudata la patria di figli, che forse nell'adulta età potrebbero illustrarla o colle scienze, o colle arti, o con il commercio.

Smania pernicioso, perché di dieci alunni accademici, due riescono perché veri genii, ma otto per lo più non sono, che sfrenati giovinastri, i quali allettati dalle apparenti attrattive di una vita

girovaga, ed oziosa, ed inorgogliiti, chi di un bell'aspetto, ed avvenente, chi di una voce maschile, e un viso fiero, si danno a credere non di poter divenire, ma di essere già divenuti eccellente amoroso od abile *tiranno*, senza percorrere [p. 16] quella carriera, che in tutte le arti è necessaria per giungere a poco a poco, a forza di studio, e di esercizio a quel grado di sublimità cui dessi scioccamente pretendono di essere giunti, ed invece d'istruirsi, s'abbandonano all'ozio, al bagordo, all'immoralità, per cui con molta ragione dice il *Carer nella vita di Goldoni* "Dura tuttavia in Italia, e non altrove, questa opinione, che sia un gran che per un uomo il por piede sul teatro, ed hassi per vituperando chiunque abbia attinta l'ultima soglia di un recitator di commedie, tanto è l'influsso, che parte da quella gente, e sì largamente diffondesi! A dir propriamente, non si affaticano gran fatto i Comici a smentire, e togliere questa avversa opinione invalsa..."

A toglierla però, questa avversa opinione, potrebbe bastare quanto un filosofo francese dice a favore dell'arte nostra in una sua lettera a M^r Falchener "tutte le cose del mondo dipendono dall'abitudine: la Corte di Francia ballava sul teatro cogli attori dell'opera, e ciò in nulla ha sorpreso! E perché dunque sarà egli più sorprendente il recitare, che il ballare in teatro? Evvi forse altra differenza fra queste due arti, se non che l'una è altrettanto al di sopra dell'altra, quanto che i talenti in cui lo spirito ha una qualche parte sono al di sopra di quelli del corpo? Io lo ripeto ancora, e lo dirò sempre, nessuna delle belle arti è disprezzabile, ed è veramente *vergognoso* l'attaccare della *vergogna* a qualunque sieno i talenti".

Questa giustificazione potrebbe essere sufficiente, se tutti la pensassero in questo proposito, come la pensava il filosofo francese, ma siccome tale filosofia non è data che a pochi, ed alle sole persone di talenti distinti, per vincere, io dico, quest'avversione generalmente invalsa anche presso le persone meno colte, e più pregiudicate; due cose, a mio parere, necessarie si rendono, e sono: la prima, che i capi Comici sieno meno facili, e più guardinghi nell'ammettere nelle loro compagnie se non che degli accademici di abilità provata, e di ottimi costumi, tali che possino essere l'onore, ed il decoro delle scene, invece [p. 17] che l'obbrobrio, ed il disprezzo delle medesime: la seconda, che gli allievi non sieno, che gioventù nell'arte nata, ed accuratamente allevata con tale educazione, che adatta sia a rendergli uomini stimabili nella civile società ad un tempo, ed artisti sensati sopra il teatro. Di questa educazione, come primo di tutti i principii in ogni scienza od arte, specialmente che liberale sia, io in altra mia mi riserberò a parlarvi, lusingandomi, che voi sarete per approvarne il metodo, siccome degli effetti del medesimo avete date le più luminose riprove.

LETTERA IV.

Essendo quella della Religione certamente la più importante di tutte le cognizioni, così non vi parrà ch'io esca dal mio soggetto, se io credo debba precedere questa al metodo di educazione, che io imprendo a consigliare a' comici genitori, per la formazione di eccellenti allievi; giacché questa è inseparabile dalla buona educazione per qualunque cetto, per qualunque categoria di persone, quale essa siasi la scienza, o l'arte che uno intraprender voglia, e la nostra soprattutto le altre, la quale essendo più esposta ai pericoli della immortalità, e più soggetta alla altrui detrazione, è necessario porga degli esempi in pubblico, non equivoci di Religione, e di buona morale, perché quanto sulle scene da noi se ne espone, faccia maggior impressione nel popolo, se da noi stessi esercitato.

La miglior garanzia; che possa aversi per i costumi, e per la probità, è la Religione! È vano di millantare il bel titolo di galantuomo senza la Religione; per meritar questo titolo, è tanto

necessario di soddisfare ai doveri verso Dio, quanto a quelli verso gli uomini: la morale è una scienza indispensabile, che scaturisce dalla Religione; Essa ci dà le regole per ben condurci nella vita privata, e nella pubblica; dirige le nostre azioni secondo i doveri verso Iddio, e la patria, verso gli amici, la nostra famiglia, e gli uomini in generale; lo studio, e la pratica [p. 18] della morale furono sempre considerati dai saggi come le vie conducenti alla vera felicità! *Platone, Aristotile, Masson*, enciclopedia, *Martini* Emilio, *Cicerone, Dante, Newton*, tutti si professarono religiosi.

Ora non solo basterà ispirare all'allievo sensi interni di morale, e di Religione; ma sarà necessario avvezzarlo a praticarla esternamente, e non arrossire della medesima; a tal proposito eccovi quanto scrive il citato esimio dottor di medicina del mio paese, *Martini*, nel suo trattato di educazione intitolato *Emilio*: “Basta volgere d’ogn’intorno lo sguardo, per credere, che vi è una divinità! Se esiste un Dio, se esso credè l’uomo, e lo conserva, è troppo giusto che quest’uomo gli tributi il più riverente ossequio: dunque la necessità della Religione ci viene dal più intimo senso dettata; il culto esterno è necessario, perché gli atti esterni vanno utilmente nell’animo ridestando le immagini, che viva mantengono la Religione, ed eziandio perché noi dobbiamo agli altri dar prove di quanto nell’anima sentiamo. Vili si chiamano quelli, che arrossiscono di mostrarsi religiosi, è questa la più vile di tutte le viltà! Si debbe arrossire del mal operare, e non mai della virtù”. E per dirvi come io la sento, parmi che il vero galantuomo non debba mai dir parola, mai commettere azione, che dia sentore di non curanza di Religione, e specialmente della nostra parlando, che sublime nella sua semplicità! rende l’uomo superiore a se stesso, lo fa trionfare delle passioni, e come quasi *Sovrano detronizzato* (Paskal) gli fa disprezzare tutte le umane grandezze, persuaso, che una grandezza maggiore in altra vita lo attenda; il gran *Montesquieu* parlando della nostra Religione dice a questo proposito “che se l’immortalità dell’anima fosse un errore, egli sarebbe molto dispiacente di non la credere; confesso, ei dice, che io non sono così umile come gli *Atei*! Io non so come essi pensano, ma per me non voglio mettere a confronto l’idea della mia immortalità, contro quella della beatitudine di un giorno. Io sono contento di credermi immortale come il mio Dio!”

[p. 19]

Ciò basti sopra questo argomento, non essendo mio scopo lo entrare in discussioni metafisiche, ma soltanto di provare, che l’uomo religioso è sempre un ottimo cittadino, e che la Religione gli porge dei mezzi più efficaci, più certi per non fare delle cattive azioni, che il semplice galantomismo non saprebbe trovare.

E che in fine se questa esercitare pubblicamente è dovere di qualunque uomo in qualunque sia grado della società egli si trovi, tale pubblico esercizio sarà più che ad ogni altro necessario a chi l’arte nostra professa, onde togliere anche in questo l’opinione generalmente invalsa, cioè che il comico per nulla curi la *Religione* e che l’*ateismo* ne sia quasi il *caratteristico distintivo*.

D’altronde siccome *indipendentemente dalla Religione*, i buoni costumi sono necessari al sostegno della società, ed alla felicità delle Nazioni, e che queste più che colla forza delle leggi, colla forza del buon costume si sono non di rado rette, come scrive Tacito parlando dei *Fasti degli antichi Germani*, così parmi, che sia assolutamente necessario il cominciare anche la comica educazione coll’inspirare nell’allievo sensi di Religione, e per conseguenza di vera morale, perché egli diventi uomo, ed onesto cittadino prima che artista, ed abile attore.

Ora se dalla Religione attingerà l’allievo quei principii di morale, che dirigere lo devono nella società, onde ben distinguersi nella medesima, egli è pur necessario che sia allevato, ed educato con sentimenti, e con inclinazioni le quali lo sollevino al di sopra del suo stato, dovendo l’educazione di un attore essere tutt’altro che dozzinale, o volgare; perché (a detto del sig. Napoli

Signorelli) “Una educazione tabernaria, servile, e depressa non mai disporrà l’anima ad un’azione elevata, al sentimento, e alle maniere tragiche, o alla delicatezza, ed alla sensibilità della tenera commedia, e nobile”.

Concludiamo adunque, che per primo principio, debba l’allievo essere educato religiosamente e con sentimenti nobili, ed elevati, quali appunto aver dovrebbe se nato fosse in una condizione per cui aspirar potesse a cariche onorevoli, ed illustri impieghi nella società; il celebre attore Francese *Baron*, allevato da *Molière* diceva “che un comico dovrebbe essere allevato sulle ginocchia di una Regina”.

Compiuta così l’educazione del cuore passeremo in altra mia ad osservare quale esser dovrebbe l’educazione dello spirito, e quali sieno gli studi necessarii per questo coltivare, e render l’allievo atto alla professione della Comica arte.

Statevi sana.

LETTERA V.

A rendere l’allievo atto, come dissi nella precedente mia, alla Comica arte; avvegnaché molti sieno gli studi necessarii a farsi dal medesimo, nulli, o almeno insufficienti questi saranno se dal genio non preceduti, da quel genio sortito dalla natura, senza del quale non potrà mai riescire che un mediocre artista, in quella mediocrità, che mal volentieri si tollera in quelle arti, che di una assoluta utilità non sono. Nella vita di *Molière* si osserva, che quasi tutti coloro, i quali si sono contraddistinti nelle belle arti, le hanno coltivate perché guidati dal loro genio, anche malgrado i loro parenti, e che la natura ha avuto in essi più forza, che l’educazione: ciò prova, che quando il genio sortito dalla natura trasporta un essere ad una tale scienza, od arte, è quasi inutile il cercare di educarlo per un’altra opposta, per la quale non avendo le naturali tendenze, non potrà mai, che mediocrementemente riuscirvi.

Ammesso pertanto per prima base che l’allievo abbia il genio per l’arte (ciò che può anche facilmente avvenire, e per l’abitudine, che contrae il figlio di un Comico nel vedere, e nell’udire continuamente a rappresentare delle commedie, e per la necessità, che gli si affaccia, appena comincia ad avere l’uso della ragione, di dovere quella professare) credo, senza punto ingannarmi, che il primo studio al quale si debba questi assoggettare sia quello della lingua italiana, perché la propria lingua [p. 21] è quella cui più importa ben intendere, e perché, se s’ignorano le regole grammaticali, non si possono correttamente esprimere le proprie idee, né esattamente intendere quelle degli altri.

Lo studio della lingua è il più importante di tutti; il teatro debbe essere la scuola del forestiere, e di coloro in ispecie, che non sono nel caso di avere altri maestri; li stranieri vanno al teatro ad imparare la lingua.

Il nostro padre della tragedia, *Alfieri*, ci dice nel suo parere sull’arte comica “che l’attore deve saper parlare, e pronunziare la lingua toscana, senza di cui ogni recita sarà sempre ridicola, e prescindendo da ogni disputa di primato d’idioma in Italia, è certo, che le cose teatrali sono scritte, per quanto sa l’Autore, sempre in lingua toscana, onde vogliono essere pronunziate in lingua d’accento toscano; e se in Parigi un Attore pronunziasse in un teatro una sola parola francese con accento provenzale, o d’altra provincia, sarebbe fischiato, e non tollerato, quand’anche fosse eccellente”.

Ed infatti è veramente umiliante per l’arte nostra, che (come dice *M^{lle} Clairon* dei commedianti francesi) “delle persone destinate a rappresentare dei capi d’opera della nazione non sappiano ben soventi il valore di una lunga, e di una breve, che desse non mettano differenza tra il plurale,

ed il singolare, che confondano i generi, e che degli accenti provinciali annientino la melodia, e la nobiltà della nostra lingua! Pure, tale è pur troppo la maggior parte dei commedianti; chi non conosce il valore delle parole non può giungere a conoscere la virtù dei significati”.

Questo pungentissimo, e vergognoso rimprovero diretto agli attori francesi, pur troppo io credo possa dirigersi a qualcuno dei nostri, i quali pare realmente, che reputino come studio inutile quello della lingua, dandosi ad intendere, che come italiani, non vi sia necessità di studiare la propria, ed ecco la ragione per cui non si sente su i nostri teatri quasi mai una vera, e pretta pronunzia, meno che appunto negli attori toscani, in quelli per altro, che hanno una particolare cura di meno [p. 22] caricarla, essendovi naturalmente nella Toscana una pronunzia più dolce ed esatta di quella di qualunque altra provincia d'Italia.

Dunque, siccome in ogni provincia havvi una particolar maniera di pronunziare tanto le lettere, quanto le sillabe, e le parole, così è necessario, che ogni attore italiano s'industri di pronunziare colla maggior possibile perfezione la lingua Italiana, senza guastarla coll'accento del proprio dialetto: per esempio, l'*u* lombardo è uno dei principali difetti da doversi schivare, ma conviene fare attenzione di non passare all'altro estremo opposto, a cui passano alcuni, cioè di far sentire un *o* chiuso invece dell'*u* toscano; un altro difetto sensibilissimo, specialmente nei Lombardi è quello di profferir come semplici le consonanti doppie, massimamente quando sono in principio, o verso il mezzo della parola, e all'incontro sul fine di esse pronunziar doppie le semplici, come per esempio: *a-rico* invece di *arrico* e *caten-na* invece di *catena* p.e. Devesi inoltre osservare, che quando la voce posa sull'ultima vocale, questa si deve pronunziare con maggior forza; tanto più essendo accentato, ma però non incorrere invece nel difetto contrario di appena pronunziare l'ultime vocali non accentate sì, che si stenti poi ad intenderle; conviene pertanto avvezzarsi a spiccarle anch'esse distintamente, e per meglio riescirvi è d'uopo accostumarsi a profferire l'*o* e l'*e*, e le altre vocali in fin di parola non chiuse, e strette, come sogliono per lo più fare i Lombardi; ma larghe ed aperte, come usano i Toscani, ma di questo vi scriverò più a lungo quando tratterò del metodo che tener si deve nello studio della declamazione, seppure io sarò da tanto; ora terminerò col dire, che oltre i maestri, i libri, per mezzo dei quali l'allievo può essere instrutto nella lingua, la maggior scuola per esso sarà, di questa esercitare continuamente colla più scrupolosa esattezza, ed a viva voce leggendola, ed evitando in qualunque paese egli si trovi, in qualunque conversazione, e perfino nel seno della propria famiglia di far uso dei diversi dialetti, e specialmente del suo proprio nazionale, onde non contrarne i vizi, e le cattive [p. 23] abitudini; infine la lettura di scelti libri, e toscanamente scritti potrà compierne il corso, e fra questi scegliendo, specialmente quelli della istoria antica e moderna, come il secondo punto di educazione per aprire lo spirito, e formare un sano criterio.

Che per formare un buon criterio (quantunque questo più o meno abbondante, sia un dono gratuito della natura) sia necessaria la dottrina, e l'istruzione, me lo insegna Metastasio nella sua arte poetica.

“Quel buon senso, ossia buon giudizio, o *criterio*, che si spiega nel verbo *sapere* è certamente il fondamento principale del bene scrivere (come asserisce Orazio) di qualunque arte, di qualunque scienza, o di qualunque opinione umana; è questo un dono puro gratuito della benefica natura, e senza di questo il più distinto vigor dell'ingegno, e la più profonda dottrina, non solo non giovano, ma rendono facilmente ridicoli, e dannosi i più eruditi scrittori, questo per essere impiegato utilmente ha però bisogno della dottrina, la quale nelle cognizioni, e nelle pratiche esperienze (delle quali non può fornirci la natura) gli somministra la materia, e gl'instrumenti per operare utilmente, e la differente porzione di questo naturale preziosissimo dono, ha sempre

fatto, e farà sempre la più sensibile differenza fra i grandi, fra i mediocri, e fra gli uomini dozzinali”.

Ora avendo ammesso fino da principio, che prima di tutto è necessario il *genio* per qualunque arte, o scienza, questo genio, parola certamente non italiana, e che noi prendiamo in prestito dalla lingua francese in questo significato, cosa sarà, altro che un principio di quel buon *sensu*, ossia *buon giudizio*, o *criterio* relativo a quell'arte per cui uno si sente trasportato? E se per questo impiegare *utilmente*, vale a dire per renderlo perfetto è necessaria *la dottrina, le cognizioni* ecc. ecc. quale dottrina, e quale cognizione sarà più necessaria per formare un attore, che l'istoria antica, e moderna nella quale egli può attingere i costumi, i caratteri delle diverse nazioni, i loro usi, e le loro tendenze diverse, onde al caso di doverli rappresentare, possa filosofare sulli me [p. 24] desimi, ben giudicare delle opere degli autori, e renderne ragione?

M^{lle} Clairon dice “che non basta avere una conoscenza perfetta dell'effetto teatrale, un orecchio esercitato, un gusto sopraffino, e sicuro, uno spirito saggio ed attento; ma conviene sapere la storia, la favola; conviene conoscere ogni sorta di poesia, e tutti i Classici drammatici antichi e moderni, allora si sa decidere se l'Autore ha saputo trar bene partito dai tempi, dei luoghi, dei caratteri storici che ha descritti”.

Ad essere pertanto Attore esimio, e degno di mentovarsi al pari degli antichi bisogna avere studiato assai, per saper filosofare sull'uomo, sulle belle arti, e sul teatro; “la lettura dei sommi Poeti (dice Napoli Signorelli, Elem. di poesia dramm:) ingrandisce l'anima, e l'immaginazione degli attori” ma l'essere solo convenientemente istruito dell'arte di recitare, non basta, ma in tutte quelle ancora che ad essa si riferiscono è necessario, di queste ne intenderete in altra mia, se però già annoiata non siete di queste mie pedantesche, e forse mal digerite idee.

LETTERA VI.

Una delle belle arti che alla nostra si riferisce direttamente, e della quale utilissimo sarebbe l'aversi qualche cognizione dall'Attore, che distinguere si voglia, ella è certamente la pittura di cui una parte essenziale essendo il disegno, lo studio di questo giovar gli potrebbe mirabilmente per comporre con giusta proporzione la figura, così che colla scorta di questo egli riuscirebbe più facile nelle attitudini, specialmente nella tragedia, e nei così detti drammi spettacolosi; come pure si disporrebbe più sensatamente, ed in un modo più animato nei gruppi, che debbono sempre formare un quadro, e mettere in aspetto i principali attori: ma quando egli non possa intieramente di questa instruirsi, o per mancanza di mezzi, o di tempo, farà [p. 25] sempre bene, anzi sarà necessario, che si porti a consultare le famose pitture, e sculture dei più rinomati artisti, tanto antichi, che moderni, come appunto dice il sig. Napoli Signorelli: “giova altresì all'attore l'osservare le eccellenti pitture dei *Caracci*, dei *Raffaelli*, e dei *Coreggi* per apprendere la decenza, l'espressione, e le situazioni appassionate; le statue del Bernini che mettono sotto gli occhi le belle attitudini, e le scelte posizioni, che spiegano in un atteggiamento quel che fanno, o quel che hanno fatto, ovvero quel che sono per fare; questi modelli ispireranno in chi ben gli osserva la decenza, e l'aggiustatezza della pronunziatione verace, energica, grandiosa, ed appassionata”.

E siccome al detto del sig. *Carer*, *vita di Goldoni* “al vestito dee distinguersi subito il Greco, il Romano, lo Spagnuolo del tempo di *Rodrigo*, il Francese del tempo di *Merovingi*, il Marrocchino, il Turco, il Cinese, l'Americano ecc. ecc.” così l'attore potrà, consultando le pitture, e le sculture, arricchirsi anche delle cognizioni necessarie per ben vestirsi in carattere, e distinguere appunto l'epoche del medesimo, e non fare la solita confusione di vestire,

specialmente l'italiano del 300 come quello del 600; l'Inglese antico, come il Francese, e lo Spagnuolo, e non adoprare in somma un vestito generico, che presenti queste tre nazioni per il corso almeno di quattro secoli, nel qual corso questo è andato gradatamente mutando d'aspetto, fino a quello che vediamo da un secolo circa a questa parte.

Il ballo, e la scherma saran pure necessarie per la buona riuscita dell'attore; la prima specialmente potrà servirgli a ben presentarsi con nobiltà, a gestire con grazia, ed elasticità, a star ben fermo sulla scena, e per servirmi di un termine proprio del ballo, bene in *appiombò*, per non aver mai un'attitudine, che sia contraria alla bella natura, evitando però sempre di prendere il contegno ricercato di un ballerino, quale sarebbe una insopportabile caricatura nell'artista, che deve essere tutto natura, e nulla in sé mostrare che sia forzato.

[p. 26]

La seconda pure può molto aiutarlo, ed è necessarissima, non solo per porsi in guardia in regola sulla scena, ed eseguire, al caso, a dovere un assalto in un duello, tanto nella tragedia, che nella commedia; ma ancora per saper cingere bene, e con naturalezza la spada, e specialmente in quest'ultima, e non portarla, come ho veduto da alcuni, qual peso inutile al fianco, e tenersela con imbarazzo bene stretta sotto il braccio, quasi temendo che ella fuggire se ne voglia! Di più ancora la scherma lo disporrà a portar bene il corpo, a stendere con regola il braccio nella tragedia, per esempio, in atto di giuramento, o di comando, ed altre azioni, le quali senza la cognizione di quest'arte, non possono riescire che languide, ed irregolari.

Infine per compiere una buona educazione nel nostro allievo, e far sì che egli possa tutto dedicarsi allo studio dell'arte, sarà d'uopo ispirargli una specie d'orrore per l'ozio, essendo questo il capo d'ogni vizio, di tenerlo sempre occupato utilmente in qualche studio, e nelle sue ore di ricreazione procurargli la compagnia di altri artisti, come Pittori, Scultori, Poeti, coi quali possa sempre intrattenersi o delle loro arti, o della sua propria, per confrontarne le bellezze, ed arricchirsi sempre più di maggiori cognizioni, e sfuggire così le occasioni pericolose di viziose compagnie, le quali potrebbero a poco a poco ispirargli l'amore per il bagordo, per la crapula, ed altri vizi, i quali debbono assolutamente essere proscritti dalla buona educazione di un comico, perché, come dice saggiamente il sig. Napoli Signorelli "Non si attenda mai sublimità, e decenza per imitare personaggi eroici, in un uomo educato nella feccia del volgo; i vizi morali, l'ubbrichezza soprattutto nuoce alla perfezione dell'attore: come sperare verità, ed energia, e sobrietà in chi non è capace di posseder se stesso! Dicasi lo stesso di un abituato giuocatore; come sperare la dovuta attenzione da chi nell'avversa o prospera fortuna del giuoco, deve esser preso da tutt'altro, che da quella, che il dramma richiede".

E per nulla obliare di quanto io credo necessario alla perfetta [p. 27] ta educazione comica, tanto dell'uno, che dell'altro sesso, dirò per ultimo, parlando segnatamente del *gentile*.

Che somma, rigidissima, ed austera deve essere la cura che aver si debbe per le donzelle, acciocché con un contegno saggio ed onesto, smentire possa l'opinione generalmente invalsa, che i costumi siino più dissoluti nella gente di teatro, che in altrui; o quantunque si debba far ragione a *M^{lle} Clairon*, la quale su questo proposito, ed a giustificazione de' suoi compagni, dice "È forse vero, che la gente di teatro si sarà un poco dimenticata di se stessa, e può essere ancora, che la maldicenza si permetta di dirne più di quello che è! Ma comunque sia, se il pubblico esaminasse ciò che succede nelle altre categorie di persone, negli altri ceti, non condannerebbe con tanto rigore degli esseri liberi di ogni dovere, quando si sopportano i disordini estremi delle proprie famiglie".

Pure mi permetterete, che io confuti questo suo argomentare, il quale quantunque giusto appaia, alquanto erroneo a me sembra, volendo giudicare con rettitudine, e senza passione.

Egli è verissimo pur troppo, che in tutte le categorie di persone, in tutti i ceti vi sono dei disordini in materia di morale, eguali, e forse maggiori di quelli che nascono fra le genti di teatro; ma questo esempio oltre che non deve invitare la gente onesta ad imitarlo, deve essere più accuratamente fuggito, e specialmente dalle donne di teatro, e ciò per due fortissime ragioni; la prima perché essendo esse più in vista del pubblico, sono più soggette all'altrui critica e detrazione: la seconda perché facendo professione di dipingere la morale sulle scene, devono più di tutte, darne esempio, fuori di quelle, ed essere lo specchio dell'onestà, del pudore, e della decenza.

Ciò basti per quanto in mente io da tanto tempo ravvolgeva intorno alla educazione, che dar si dovrebbe ad un allievo comico onde renderlo uomo stimabile nella società, stima che di poi verrebbe a riflettere sull'arte medesima, ed infine attore colto ed intelligente: [p. 28]

Non so se nella esposizione de' miei pensieri avrò avuta la sorte di persuadervi! Ciò di cui sono certissimo si è, che la moralità della quale essi sono sparsi non potrà a meno di essere gustata da voi, che sempre si è eminente ad esempio altrui l'avete professata.

Assai più difficilmente mi verrà fatto il persuadervi, trattando del metodo, che tener si debbe dal comico per ben rappresentare qual vero attore, ed abile artista tanto la Tragedia, quanto la Commedia; ma io solo, come principiante scolaro tenterò di andar toccando a tentoni tutti quei punti, che l'esercizio almeno, e la pratica di tanti anni mi hanno insegnati, innanzi a voi provetta Maestra per somma intelligenza, e per sapere:

Vaglia questa mia giustificazione, perché v'induciate di buon grado a continuarmi la vostra attenzione, ed assicuratevi che non già orgoglio di erigermi in precettore, ma il solo desiderio di dimostrare quanta sia la mia stima, ed il mio amore per l'arte nostra, m' induce ad esternare queste, qualunque esse sieno, mie idee.

METODO DI STUDIO.

LETTERA I.

SCELTA ED UNITÀ DI CARATTERI.

Molte sono le definizioni, che dell'arte nostra si danno; chi la chiama arte di *declamazione*, chi arte *comica*, altri arte *drammatica*, ma io credo, che più giustamente si possa questa definire per arte d'*imitazione*, quali appunto sono la *scultura*, la *pittura* e la *pantomimica*.

Ora ditemi; non pare a voi che tutte queste arti dette d'imitazione sieno nella nostra riunite?

Non è nostro uffizio di comporre sulla scena (nella tragedia specialmente), il corpo, ed il viso con quelle giuste pro [p. 29] porzioni, e mosse ragionate, come appunto farebbe un eccellente scultore sopra un masso di pietra per renderlo quasi parlante?... di colorire il secondo a norma delle diverse sensazioni, mediante una squisitezza di sentimento, e sano criterio, in quella guisa che un abile pittore dà la vita ad una semplice tela?... di accompagnare infine con una adeguata *mimica* alla circostanza richiesta, la *parola*, quella parola che il *pantomimo* solo esprime col *gesto*, e *mimica*, e *fisionomica*? Non potremo noi dire che un attore il quale sensatamente, e con esattezza adempia in tutte le sue parti a quest'uffizio, non riunisca in sé tutte queste arti d'imitazione necessarie a rendere compito quel personaggio da esso rappresentato?

Che se il *pantomimo* viene del paro con noi in questa riunione di arti mute, noi lo superiamo in quanto che vi aggiungiamo la *parlante*, qual è la *poesia*, arte anch'essa da *Aristotile*, chiamata arte d'imitazione; alla intelligenza della quale noi concorriamo mirabilmente col giusto accento,

colla forza, ed energia necessaria ad esprimere i concetti, e le passioni dal poeta descritte, dipingendone al vivo sulla scena i caratteri a tale, che quasi paiono copiati piuttosto che imitati, quantunque questa copia sia impossibile, e per ciò sempre più ammirabile l'imitazione si rende. Metastasio distingue l'arte del copista da quella dell'imitatore. "L'arte del copista, ei dice, si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale, ma l'arte dell'imitatore si propone di dar solo la somiglianza possibile del suo originale ad una speciale materia da quella dell'originale differente, che elegge per sua imitazione". Questa giudiziosissima distinzione, che pare addirsi piuttosto alla *scultura*, che a qualunque altra arte, a me pare, che si possa benissimo alla nostra riferire; e ditemi di grazia, quantunque l'attore sia composto di carne, e d'ossa come l'originale di cui deve imitare la natura, siccome è fisicamente deciso, che niun uomo assomigli perfettamente ad un altro, così sarà impossibile, se anche la composizione dell'attore sia la medesima dell'origina [p. 30] le, pure abbia questi le medesime proporzioni, i medesimi lineamenti, le medesime tinte, per cui non gli verrà mai fatto di copiare esattamente l'originale riprodotto; ma l'eccellenza dell'imitatore (ossia dell'attore) consisterà nel difficile, e però mirabil'uso, ch'egli saprà fare de' suoi proprii mezzi fisici, con i quali si sarà impegnato d'imitare un originale qualunque, onde adattarsi al vero, senza mai cangiarne la natura (ciò che come vedete impossibile si renderebbe) e senza mai nasconderla, ma conservandola e facendone mostra, affinché lo spettatore avvertito da quelle istesse palesi difficoltà insuperabili, rifletta con meraviglia alle tante altre dal destro imitatore superate, di modo che, concluderò con Metastasio, "essendo l'attore imitatore e non copista, né aspirando perciò ad inganno alcuno, non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte le circostanze del vero, ma solamente quelle, che la sua industria può giungere a comunicare alla sua naturale materia, senza mai però abbandonarla o nasconderla".

Il sig. Napoli Signorelli dice, "che quest'arte così difficile, e così negletta per facile, e passata senza saldi principii per grossolana tradizione agli imperiti adepti del teatro, occupa maggiore ampiezza di quello, che uomo si creda; è questa l'arte di esprimere coll'*azione del corpo*, colle *mutazioni di volto*, e colle *inflessioni della voce*, i sentimenti che vogliono altrui comunicare". Ma siccome, a detto di *M^{lle} Clairon*, non esistono per quest'arte, e specialmente per l'attore tragico principii conosciuti, e che egli è nella storia di tutti i popoli del mondo, che questi deve prendere i suoi lumi, collo approfondirla, e rendersela familiare, adattando ad ogni *ruolo* tuttociò che una tale nazione può avere d'originalità, e ripetendo cento volte le medesime cose per sormontare le difficoltà che ad ogni istante si trovano, così sebbene l'educazione necessaria per un eccellente attore possa spianargli la via a divenirlo; ad esserlo per altro in attualità fa di mestieri che sia colto ed istruito, e che [p. 31] abbia singolarmente studiato sulla natura delle passioni, e dei caratteri: e per verità, come mai potrà esprimere col volto e col gesto, e con tuono di voce corrispondente, gli affetti, dei quali ignori le note distintive? *Ardeat qui vult incendere*, dice Cicerone; *si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi* diceva Orazio; *Roscio* presso Cicerone, affermava che, *caput esse artis, decere*, soggiungendo però essere questa l'unica cosa, che *tradi certe non possit* - come infatti dar precetti di ciò che *convenga...?*

L'intelligenza sola, la coltura, la sapienza insegna il *decere*: dunque siccome senza veruna istruzione è impossibile l'ottenere la vera decenza, così conviene prima formare la mente, arricchirla di cognizioni solide, imparare dai filosofi e dalla pratica del mondo la natura dei caratteri, gli effetti morali e fisici dell'ira e della compassione, del dolore, e dello spavento, cercare d'imitarli con acconciezza, ed allora si sarà conseguito quel *decere* per cui gli animi degli ascoltanti si mettono come in consonanza cogli attori.

Per mezzo di questo importantissimo studio si svilupperanno le idee dell'allievo, il quale dopo le piccole parti, che avrà eseguite, quasi da pappagallo, nella sua fanciullezza, dopo un'esatta pratica, nella sua gioventù, dei concerti da un abile direttore presieduti, e dopo avere attentamente assistito alle quotidiane rappresentazioni, fatto un accurato esame sopra se stesso, e colla scorta dello stesso direttore, potrà finalmente scegliere il carattere al quale a preferenza egli portato si senta, e per le sue fisiche disposizioni, e per le sue morali tendenze, per a questo solo dedicarsi, studiarlo, approfondirlo, e conservar sempre in tutti i suoi gradi, nel corso della comica carriera, alla cui meta per felicemente giungere, questo parmi il primo, e principale studio.

Ora per isvolgere alla meglio quelle tendenze morali, produttrici di un fisico corrispondente sulla scena, le quali io credo necessarie ad esaminarsi dal direttore nell'allievo, e dall'allievo medesimo vi proporrò un esempio; a quattro si riducono ordi [p. 32] nariamente i temperamenti della gioventù: il *melanconico*, il *collerico*, il *sanguigno*, ed il *flemmatico*.

Or bene, di tre giovinetti destinati al carattere di amoroso, uno ne troverete di temperamento *melanconico*... e perciò sensibile ed eccitabile per qualunque passione; questi avrà sulla scena per conseguenza un accento dolce, un'azione delicata, ed un contegno gentile, quindi una naturale tendenza al carattere di amoroso *drammatico*, per il quale dovrà essere esercitato, e sul quale dovrà studiare, e professarlo sempre fino che a grado a grado diventerà un abile primo attore, e finalmente un eccellente padre nobile.

Troverete nel secondo il temperamento *collerico*... e perciò irrequieto, iracondo, e pronto ad accendersi alla più piccola opposizione, e per conseguenza avrà questi sulla scena un accento aspro, un'azione vibrata, ed un contegno fiero, e quindi una naturale tendenza per il carattere di *tiranno*. Questo carattere che è il più facile a modicamente eseguirsi, ma il più difficile a portarsi all'eccellenza, ha bisogno di molto studio, e di molto esercizio per la tragedia specialmente, nella quale egli campeggia sopra ogni altro, formando lo scuro del quadro, e questo studio, e questo esercizio consiste nell'avvezzarsi da giovine a ben eseguire i caratteri simulati e di passioni veementi nella commedia, e nel formarsi a furia di fatica una voce forte e robusta, e che abbia del maschile, al contrario di quella dell'amoroso *drammatico*, la quale deve essere dolce ed insinuante, dovendo maneggiare con quella, ed esprimere i diversi affetti, infine nell'accoppiare alla fierezza del contegno, molta nobiltà, come quella che indispensabile si rende a ben rappresentare degnamente gli eroici personaggi, che a questo carattere si appartengono.

Troverete nel terzo un temperamento *sanguigno*... e perciò portato all'allegria, sempre gioviale, amico del piacere, della conversazione, e questi avrà per conseguenza sulla scena un accento né dolce né fiero, ma semplicemente naturale, ed animato, l'azione spontanea, il contegno disinvolto e pieno di brio, [p. 33] e quindi riescirà eccellentemente nei così detti *mezzi caratteri*, e questi studiando, e non si dipartendo mai dai medesimi potrà in seguito diventare un abile *caratterista* atto a sostenere i diversi caratteri intieramente pronunziati, con quella naturalezza, che tanto è necessaria in questo, più che in qualunque *ruolo* teatrale.

Del quarto temperamento poco giova parlarne, perché siccome dai temperamenti flemmatici, quando questi non siano *puri flemmatici*, carattere difficile a trovarsi, negati ad ogni squisitezza di piacere o di dolore, poco vi è da sperare, perciò i giovani di un tale temperamento non riesciranno che difficilmente, in un carattere deciso e non si avrà in essi che dei *generici*, spesse volte per altro buoni, e perciò di somma necessità per l'intero esito delle rappresentazioni.

Ora ditemi se quello, che dalla sua prima gioventù si sarà studiato di rassodare sempre più *un accento aspro*, un'azione vibrata, un contegno fiero, prodotti dalle sue morali tendenze, vorrà questi cambiare in progresso di tempo in *accento dolce*, in *azione delicata*, ed in *contegno gentile*, o così viceversa, credete voi ch'egli potrà ben riescirvi? A me pare molto difficile, e

perciò per maggior sicurezza io credo, che il bene scegliere, ed il serbare il carattere assunto sia indispensabile per chi giungere voglia ad acquistar la fama di eccellente attore, non essendovi vera gloria che per questi, mentre la mediocrità non è che generalmente tollerata, per non dire qualche volta anche negletta, e disprezzata.

Quanto ho detto degli uomini, dicasi pur anco delle donne, e quantunque da esse, nella loro gioventù non vi siano che due caratteri da scegliersi, vale a dire quello di *serva*, e quello di *amorosa*, pure siccome quest'ultimo può esser diviso in *tragico*, in *drammatico*, ed in *comico*, così debbono le giovanette bene istudiare le loro morali tendenze, le quali producendo in esse quelle fisiche disposizioni necessarie per uno dei suindicati caratteri, distinguere le faranno nei medesimi, questi conservando sempre, perché in loro stesse immedesimato anche quando nel [p. 34] progresso della loro carriera, passeranno dal grado di amoroze a quello di *prime Attrici*, e da questo, a quello di *madri*.

A provare il mio assunto permettetemi che io mi faccia ad osservare aver scorto sempre in Voi, tanto sulla scena, quanto fuori di essa quella nobile maestà, e quel aggiustatezza di dire che alla tragedia si convengono principalmente, e non isconvengono mai né al dramma, né alla commedia; come ho scorto nella inimitabile *Goldoni*, scolpito sempre nella sua fisionomia quel patetico, e quel flebile accento nel suo dire che è il vero caratteristico del Dramma, nel quale tanto essa si è distinta: ed in fine, lo dirò ad onore della celebre Angela Bruni, (la quale si davvicino mi appartiene), i cui lineamenti, il cui accento, e le cui mosse tutto annunzia ancora, benché da molti anni abbia abbandonato il teatro, la sua eccellenza veramente naturale nelle amoroze semplici, ed ingenue, per le quali fama acquistò non equivoca; come che trovo nell'esimia *Carlotta Marchionni* una tale versatilità di carattere espressa nella sua fisionomia, nella sua conversazione, e nel suo contegno, che al primo aspetto mi presentano la grande Attrice comica, da tutta l'Italia meritamente celebrata.

Pare da tutto il quanto sopra esposto, che la natura, e per conseguenza le morali tendenze abbiano prodotte in queste donne quelle fisiche disposizioni, che si famose rese le hanno sopra le scene, giacché conservano tuttora anche fuori di quelle i caratteristici segni dei *ruoli* da esse in prima gioventù giudiziosamente assunti.

Ora siccome dall'amorosa in gioventù si otterrà una madre nobile in età avanzata, così da una *servetta*, la quale stia sempre ferma nel suo carattere, si otterrà in progresso di tempo una buona *caratterista* comica, ma nobile, giacché la nobiltà non deve esser disgiunta nemmeno dal carattere della *serva*, la quale deve essere una *nobile comica*, e *spiritosa*, quale appunto fu la celebre Gallina.

A comprovare la mia opinione, che per poter bene imitare i caratteri naturalmente, e quasi come se proprii fossero, sia [p. 35] necessario prima il bene esaminare se stessi per iscegliere i medesimi, mi servirò del detto di *M^{lle} Clairon*, la quale avanti di esporre ciò ch'ella crede necessario per *quest'arte*, *molto più difficile di quello che comunemente si crede*, dice "che il primo studio di chi si vuole dedicare al teatro debbe essere quello di bene esaminare se stesso"; e in quanto alla necessità di conservare il carattere assunto per distinguersi nel medesimo, l'esempio degli Attori Francesi me ne fa ragione: costoro che generalmente sono riputati al di sopra di noi Italiani, realmente non lo sono, che per questo appunto, che non dovendo essi in tutta la loro carriera, che rappresentare sempre un solo carattere, giungono finalmente al punto di essere nel medesimo eccellenti, ciò che succederebbe più di spesso fra noi, se si volesse (o diciamo pur anco se si potesse) una tal regola scrupolosamente seguire, ciò che appunto è succeduto nel non mai abbastanza encomiato primo attore *Italiano De-Marini*.

Basti ora su questo articolo, quale io credo essenziale per chi voglia ragionatamente, e con fondamento intraprendere l'arte d'imitazione, e passiamo ad un altro non meno importantissimo per istudiare con frutto qualunque sia la parte, che un attore debba sostenere tanto nella tragedia, che nella commedia... ma siccome non è mia intenzione di troppo tediarvi, mi riservo a parlarvi di ciò in altra mia, e vi lascio colle solite proteste di stima, e di rispetto.

LETTERA II.

STUDIO DE' CARATTERI.

M^{lle} Clairon dice “Che non basta lo studiare ad un comico il suo ruolo, ma bisogna che studii la intera produzione, affine di mascherare la favola, di farne gustare le sue bellezze, e di subordinare il suo personaggio all'intiero della produzione”.

Ed infatti, come sarà mai possibile, che un attore possa be [p. 36] ne immedesimarsi del carattere ch'egli si è assunto, se non conosce prima quello degli altri personaggi coi quali interloquire deve, ed i quali debbono in certa maniera essere d'incremento al suo, come viceversa il suo agli altri, e sono come tanti fili, i quali, tutti tendono a formare quel nodo, che deve poi felicemente sciogliersi, se questi saranno stati ben tesi, e ben maneggiati dagli esperti artisti...?

Egli è pertanto mio parere, che un attore prima di porsi a studiare materialmente o il verso, o la prosa della sua parte, debba conoscer bene la rappresentazione, per indi svolgere e studiare il carattere che in essa egli deve rappresentare - per esempio: nel genere degli *amorosi* se sia *ingenuo* o *trasportato*, di *padre* se *affettuoso* oppur *severo*, di *tiranno* se *celato* oppure *scoperto*, e sopra tutto star bene attenti quando questo carattere sia promiscuo, vale a dire doppio, ciò che succede non solo nella commedia per lo più nel genere dei padri, e dei caratteristi, ma altresì nel tragico, nel genere specialmente di tiranno: come sarebbe appunto nei personaggi di *Egisto* nell'*Agamennone*, di *Filippo* nel *Filippo* di Alfieri, i quali devono modificare il carattere a norma degli altri personaggi con i quali interloquiscono, come pure a norma delle diverse passioni che gli agitano, e della situazione nella quale il Poeta gli ha descritti; ed infatti voi m'insegnate, che chi rappresentasse l'*Egisto* dell'*Oreste* in quella guisa colla quale ha rappresentato l'*Egisto* dell'*Agamennone* andrebbe errato di gran lunga, essendo questo secondo nella situazione di un uomo, che sotto mentito aspetto, e guidato da un sentimento di vendetta ed insieme di ambizione tenta di ottenere con arte seduttrice ciò che avendo nella situazione del primo ottenuto, deve dimostrare tutto l'orgoglio di un padrone, che ha già appagata la sua ambizione, e la tirannica freddezza di uno scellerato, che vuole e spera di potere intieramente compiere la già empiramente incominciata vendetta - siccome dovrà nella rappresentazione del secondo, modificarne il carattere p.e. umile e dimesso con Agamennone, ora affettuoso, o timido con Clitennestra, ora maligna [p. 37] mente ironico, e geloso, ed ora amante disperato; in fine ferocemente vendicativo ed ambizioso ne' suoi monologhi, cangiando in ogni mutazione di carattere, giudiziosamente contegno, viso, e perfino la voce. Quanto ho detto dell'*Egisto*, si può dire de' due *Creonti*, e tanti altri che si trovano sì nelle tragedie d'Alfieri, come in quelle di altri Poeti.

Or siccome non evvi alcun *ruolo* sul teatro, il quale possa dispensare il comico da uno studio profondo, e più si trova della rassomiglianza in tale e tale carattere, in tale e tale azione, più bisogna cercare dei colori diversi, ed essendo il *colorito* l'arte con cui il pittore sa imitare il colore di tutti gli oggetti naturali, con un misto giudizioso di materie coloranti per produrre gli effetti mirabili del chiaro-scuro, che danno rilievo alle figure, e fanno apparire la lontananza, così l'abile attore deve approfondire, e smidollare, se mi è permesso il dirlo, il carattere descritto dal

Poeta, per entrare possibilmente nelle idee del medesimo, e poter quindi produrre quel desiderato effetto teatrale, necessario per il buon successo di ogni, e qualunque rappresentazione.

Parlando della tragedia io credo sia assolutamente necessario, che l'attore non solo studi il carattere intrinseco della sua parte, ma egli faccia pure bene attenzione alla nazione cui appartiene, il personaggio ch'egli deve rappresentare, e l'epoca dell'azione, per non confondere il *Romano* con il *Greco*, il *Francese* collo *Spagnuolo*, l'*Asiatico* con l'*Europeo*, infine il contegno dei primitivi, con quello dei consecutivi tempi; a tal proposito mi permetterete, che io corrobóri la mia idea con alcuni versi del celebre Riccoboni.

Abbiamo nell'istorico Diario
Che i caratteri Greci, ed i Romani
Aveano tra *di lor del* suo contrario,
Grandi eran questi, ma ad un tempo umani
E non men grandi gli altri, ma feroci,
E 'l vediamo chiaro ne' loro Capitani.

[p. 38]

Or quando li riscontri di traverso
Dal Tragico Poeta immaginati
Se puoi, procura di tirarli a verso.

A tale effetto adunque, primo dovere sarà dell'attore il distinguere e nel contegno, e nella sua declamazione la *cupa politica* del *Greco*, la *forte franchezza* del *Romano* la *nobile fierezza dell'Italiano* del *Medio-Evo*, l'*orgoglio* dello *Spagnuolo*, la *superba asprezza* dell'*Inglese*, la *disinvoltura* del *Francese*, infine l'*enfiata pompa* dell'*Asiatico in generale*.

Parlando degli attori; voi ben sarete persuasa, che io parlo altresì delle attrici, le quali a parer mio generalmente sono in questo studio molto trascurate, e sì desse pure dovrebbero farvi molta attenzione, e voi ne avete dato l'esempio; a tal proposito mi occorre alla mente di aver letto quanto siegue, in prova della necessità di un tale studio, specialmente nel contegno.

“Le donzelle di Atene, Città che era il centro delle belle arti, della magnificenza, della filosofia, e dell'urbanità, non escivano mai dalle loro case, che per andare a delle feste, o cerimonie di religione; un velo nascondeva il loro volto, i loro parenti più prossimi erano i soli, che le potevano vedere, e parlarle; una tale educazione doveva necessariamente produrre dei caratteri puri e timidi, e questi si devono descrivere nella decenza degli sguardi, in un suono dolce di voce, in espressioni semplici ed ingenua, in un portamento misurato con dei gesti poco frequenti, morbidi, e delicati.”

“Quelle di Sparta all'incontro, dove non vi era lusso, le spese si facevano in comune, e la prole apparteneva allo stato, dove le mense si facevano in pubblico, senza distinzione di rango, di età, di sesso, ed i costumi erano della più aspra austerità; erano desse allevate a degli esercizi violenti, esse combattevano in lissa con gli uomini, i loro vestimenti lasciavano vedere nude le loro braccia, coscie, e gambe, e perciò esse diventavano forti e coraggiose, avevano una voce maschia, uno sguardo franco, un contegno fiero e deciso, [p. 39] e lo stesso *pudore* era in diversa maniera manifestato da queste due nazioni abbenché greche amendue”.

Ora se dal qui sopra notato esempio, l'attrice deve essere ben guardinga nel fare una distinzione nel suo contegno delle varie nazioni, che essa presenta, quale studio maggiore non dovrà mettere nel distinguere i caratteri ingenui che più frequentemente s'incontrano nel ruolo che sostenere si deve dalle giovani prime attrici specialmente nel *dramma*, e nella *commedia*?

Voi non potrete negarmi essere questo lo scoglio maggiore nel quale urtano la maggior parte di esse, trascurando quasi sempre la dovuta distinzione dal carattere *semplice*, *l'ingenuo*, e da questi due lo *sciocco* confondendo generalmente l'uno con l'altro, nulla curando d'interpretare la vera intenzione dello scrittore, e togliendo così alla rappresentazione quell'effetto teatrale, che il medesimo si era prefisso. - Ma a tal proposito mi permetterete una digressione, e che io faccia seco voi una declamazione ben giusta contro il pessimo gusto del pubblico Italiano in generale, il quale le più volte applaude soltanto a tutto ciò, che momentaneamente lo illude; restando egli al teatro per solo passatempo, e non per pascersi l'animo, come succede (a scorno del nome Italiano convien che il dica) presso altre nazioni dell'Europa meno colte della nostra, ma più riflessive, esso non osserva con attenzione, e non si fa una premura di scrutinare se quell'attore, o attrice ha ben conosciuto e cominciato il carattere che deve rappresentare, se con questo prosiegue a misura dell'incremento dell'azione, e finalmente se tale lo conserva allo sviluppo, dovere indispensabile del vero attore; ma pago invece di una tirata eseguita con forza ed entusiasmo alle volte tale da assordire più che da commuovere lo spettatore, oppure da un atto, o da una parola equivoca la quale solletichi anche indecentemente le sue sensazioni, si abbandona a dei smodati applausi, de' quali alle volte poi non è in grado nemmeno di renderne ragione: ed ecco come si guastano i giovani allievi! [p. 40] Paghi di quegli applausi che essi reputano giusti e ragionati, credono di aver già tocco l'apice della perfezione, e trascurano ogni studio che potrebbe a quella avvicinarli... ma che ne succede? Che passata la gioventù, scemato quell'entusiasmo prodotto dall'effervescenza della medesima, ed arrivati in quell'età in cui nulla più loro resta fuorché il sostenersi coll'arte, mancando delle necessarie cognizioni di questa, e non essendo attori, ma semplici recitanti, restano confusi nel volgo degli ultimi, e periscono nella miseria, senza nome, inutili a se stessi, ed a quell'arte, che dessi non hanno mai, che di nome professata.

Ed in verità che se il pubblico fosse meno prodigo di applausi, e più scrutatore del vero merito, la gioventù studierebbe per meritarseli, avremmo migliori attori, ed i pochi veramente tali, non avrebbero il dispiacere di vedersi alle volte superati da ignoranti sedicenti *artisti*, i quali vanno barcollando tentoni in un'arte così difficile, protetti solo da doni esteriori di natura, e dall'aura popolare, per non dire da quel ciarlatanismo degno più della piazza che del teatro.

Io spero che voi mi farete ragione, e converrete meco di quanto vi ho detto, e condonerete il mio trasporto al vivo desiderio che avrei di vedere stabilito un vero teatro, e che anche in quest'arte la nostra Italia primeggiasse sopra le estere nazioni,... ma voi mi direte che altri mezzi vi vorrebbero, e che noi soli non bastiamo tanto!... Avete ragione, facciamo adunque silenzio su ciò, e ritorniamo in argomento.

Ma io forse mi sono dilungato di troppo, e la mia digressione ha confuse in questo momento le mie idee... datemi pertanto un poco di tempo finché queste io raccolga, e possa proseguire l'esposizione del metodo di studio, incominciato, ed attendetemi all'ordinario venturo.

[p. 41]

LETTERA III.

NATURA, E COLORITO.

Essendo, come già vi dissi, a mio parere l'arte nostra, arte d'imitazione, quest'*imitazione*, che s'intende dei diversi caratteri, che nella società s'incontrano, e delle passioni, che distinguono, deve essere naturale, imitando però sempre la bella natura, e togliendo tutto ciò, che può essere disagiata sulla scena, e ributtante della umana natura, come una degradazione della medesima: ed ecco ciò che a tal proposito saggiamente dice il prelodato attore *Riccoboni*.

Natura sì, ma bella dee mostrarsi,
E il Dogma la propone a questo patto.

E siccome non bisogna poi nemmeno spingere tropp'oltre questa natura, tal che *freddezza* diventi, o per altro eccesso *mania* da Energumeno, siccome alle volte succede, allontanandosi allora da quella verità che deve guidare in tutte le sue azioni l'attore sulla scena, egli prosiegue:

Ha suoi confini ancora la natura,
E se troppo da quegli si allontana
Quel vero, è un ver che non si raffigura.
Oh! mi dirà talun che sulla scena
Deve imitarsi il natural vivente
E chi più cerca è un pazzo da catena.
È pazzo chi non cerca, e se ne mente.
Scherza talor natura, o talor falla
Ne la struttura dell'umana gente.
Or sia pur con tua pace; io me n'appello
Che debbansi copiar tutti gli eccessi
Che negl'altri vediam di questo e quello:
Di vederli e studiarli non si cessi,
Ma per sfuggirne il troppo, e dar scuola
A que' scomposti originali stessi.

Da questo si deduce che la bella natura si deve copiar soltanto, e sfuggirne gli eccessi, i quali sono sempre viziosi.

[p. 42]

Or siccome l'arte nostra, perché d'imitazione, non è che una continua simulazione della natura di quei diversi caratteri che rappresentiamo, egli è certamente, che male avvisano coloro i quali si danno a credere che basti il secondare gl'impulsi della loro propria natura, onde eseguire naturalmente li medesimi. È vero che il precetto dice - *ardeat qui vult incendere* ma questo, infiammarsi, s'intende sempre colla natura di quel tal personaggio che viene descritto dal poeta, la natura del quale noi dobbiamo prendere in prestito, immedesimandoci per così dire in quella come *se fosse nostra*, e non affidandoci alla nostra sola, la quale non può provare le medesime sensazioni, e nel medesimo grado che deve provarle il personaggio che noi fingiamo, ed ecco che in tale caso *l'arte* convien che venga in soccorso della nostra natura, perché la tenga come imbrigliata, acciò non vada di per sé vagando a suo capriccio alle volte con atti sconci, e troppo liberi.

Ed a persuadermi sempre più di una tale verità, ecco quanto il sig. Engel riporta *nelle sue lettere alla mimica* su tale proposito, parlando di un attore chiamato *Ekoff* dice "che egli atteggiandosi non si lasciava mai trasportare dalla corrente del sentimento per tema di non istare in cervello meno del bisogno, e scapitare in espressione, verità, e contegno". Indi prosiegue il sig. Engel giudiziosamente parlando "il più che potrà mai un attore abbandonandosi alla fuga del sentimento, sarà di riuscire a ritrarre fedelmente la passione ispiratagli dal poeta, ed invasarsi sulla scena del teatro, così come farebbe sulla scena del mondo, a dir breve potrà compiutamente aggiungere natura; ma puramente aggiungere natura, non è come le tante volte si è detto, e come

giova pur sempre ripeterlo, non è precetto buono tanto che basti ovunque si ha da imitare, è bensì vero che in molti casi la natura giunge a tale di perfezione, cui l'arte nulla ha da opporre, né questo può meglio che studiare quella con diligenza, e copiarla con fedeltà" e questo caso appunto lo rapporta Aulogelio, raccontando come un famoso attore chiamato *Polo* essendoli morto un [p. 43] figlio da lui unicamente amato, e dovendo nella *Elettra di Sofocle* rappresentare la parte di *Elettra*, la quale tenendo in mano l'urna, in cui credeva vi fossero le ceneri del fratello Oreste, amaramente lo piangeva per morto; quest'attore per rendere più vivo ed animato il suo dolore, presa in mano l'urna istessa nella quale vi erano realmente riposte le ceneri del defunto suo figlio, riscosse più applausi per il vero suo pianto, che non ne avrebbe riscossi del simulato e finto; ma questo esempio, oltre l'essere remotissimo, e non così facile, che un attore voglia imitarlo, pare a voi che si possa ricevere per una *prova* giusta, cioè che l'abbandonarsi alle volte agli impulsi della propria natura soltanto sia sufficiente per fedelmente ritrarre quella natura, che imitare si debbe di questo, e quell'altro personaggio della favola? Credo che meco converrete al contrario, perché se anche l'attore *Polo* per la somma premura di rappresentare al vero, ed in natura la sua parte, sarà pervenuto al punto, di poter far realmente piangere l'udienza al di lui pianto, questo suo pianto all'occhio di un diligente scrutatore, non sarà stato certamente quello di una donzella reale che piange il fratello che *suppon* morto, ma invece quello di un padre qualunque che piangeva il figlio realmente morto, le di cui ceneri stavano nell'urna, che seco recava, e perciò seguirò con il prelodato sig. Engel "in molti casi per adoprare che si faccia la natura non vi si giunge mai, in molti altri riesce a sconci, od illanguidisce più del dovere e qui è dove entra in campo l'arte la quale giovandosi delle osservazioni di che avrà fatto tesoro, ovvero dei principii che ne avrà potuto attingere, raddrizza li sconci di natura, menoma il più, cresce il meno, e mira a cogliere la perfezione". Concludiamo adunque, che l'*arte* cangiata in *natura* si deve dimostrare sulla scena, e non la *natura* cangiata in *arte*, giacché egli è certissimo che la natura senza l'aiuto dell'arte sarà sempre rozza sul teatro, ma l'arte senza natura sarà sempre troppo ricercata.

[p. 44]

È niente è più nocivo, e più molesto,
All'uditor che il far conoscer l'arte
In ciò che d'esser *finto* è manifesto.
La principale e necessaria parte
Del comico è di far chiaro vedere
Che dalla *verità* non si diparte.

RICCOBONI.

Allorquando l'attore abbia con somma diligenza ben istudiato ed appreso il carattere, che deve rappresentare, dovendo questo imitare a dovere secondo la bella natura, ha d'uopo di vestirlo di quei colori che al medesimo si addicono, onde ne possino risultare all'occhio dello spettatore tutte quelle passioni dal poeta descritte, con bella verità, quella verità, che soprattutto il pittore fa dominare nella pittura, sicché il quadro abbenché sia una finzione, imita perfettamente il carattere del suo modello;

Or siccome questo *vero* che chiamasi *semplice* è una imitazione semplice e fedele dei movimenti espressivi della natura, di modo che le carnagioni sembrano come vere, e le vesti stoffe reali, il tutto secondo le sue qualità, così l'abile attore deve con l'arte del colorito dipingere in maniera i caratteri, e le passioni a tal, che sembri la verità della bella natura, adoprando appunto come un pittore quei chiari-oscuro, e quella distribuzione di tinte, e mezze tinte, e diminuzione di colori,

che forma quella magia, mercé la quale la pittura fa una così dolce illusione ai sensi, e colpisce i più inesperti, ed ecco quanto rapporta *Quintiliano* a questo proposito.

“Gli attori scenici (egli dice) aggiungono tanta grazia anche alle migliori composizioni de’ poeti, che infinitamente più ci diletta udite a recitare che lette, e fanno dare orecchio anche alle più meschine, in guisa che quelle le quali non incontrano verun luogo nelle biblioteche, lo trovano facilmente nei teatri; un *Teodoro*, un *Demetrio* un *Atenodoro*, ed altri attori si prendevano la libertà di produrre al pubblico le proprie tragedie, e dando loro qualche pregio coll’eccellenza del recitare, le facevano gustare dal pubblico, intanto che pur [p. 45] troppo, sbandivano dal teatro il buon senso ed il buon giudizio”.

Vi pare mia rispettabile amica, che io vi abbia abbastanza provato col quanto sopra, corroborato dalle citazioni di uomini illustri, l’assoluta necessità per un attore di fare un profondo studio del colorito per il felice risultamento di una bella declamazione?

Ora, ad ottenere il necessario impasto di un tale colorito, due sono le materie, a parer mio, indispensabili, anzi le sole che possano il medesimo produrre perfetto, e quale si desidera, e queste sono, *pronunziatione*, e *mimica*, delle quali vi parlerò in altra mia.

Provvedetevi adunque di nuova pazienza, e fate prova così della vostra cortese docilità in ascoltarmi.

LETTERA IV.

PRONUNZIAZIONE.

Voce sonora, tuono temperato, ed accento giusto; ecco le tre proprietà necessarie ad ottenere una buona pronunziatione.

Ciò posto, della voce parlando prima di tutto; dovendo l’attore farsi udire per ogni lato del teatro, egli è indispensabile, che abbia una voce *chiara e sonora*; per colorire a dovere ciò ch’egli deve dipingere è necessario, che questa sia giusta, pieghevole, facile, e suscettiva di tutte le imitazioni possibili: la voce che manca di estensione, e di sensibilità non può adattarsi per la rappresentazione delle grandi passioni: ora dunque, voi mi direte, tutti quelli i quali non sono dotati dalla natura di una voce perfetta non potranno diventare buoni attori? A ciò vi rispondo, che per questi tali sarà certamente più difficile il toccare l’apice di una eccellente pronunziatione, e perciò gli converrà molto studiare per quella migliorare, e ridurla al punto, che possa essere pieghevole alle espressioni di tutte quelle passioni, che si debbono esprimere a norma della diversità dei [p. 46] caratteri, ed il mezzo più facile sarò, per ciò ottenere il declamare forte ad alta voce, affine di eseguire quelle inflessioni, che formano il colorito della bella pronunziatione, e giungere al punto di compiere il precetto d’*Orazio*, il quale così si esprime:

Or così meste voci al volto afflitto,
Minacciose all’irato, austere al grave,
Scherzevoli al festivo, unir conviene,
Che a sentir, la natura atti ci rende
Pria nell’interno ogni diverso affetto
Degli eventi a tenor: col duol ne affanna,
N’agita collo sdegno, e poi dell’alma
Per l’interprete lingua i moti accusa;

E se allo stato di chi parla i detti
Non son concordi, andran le rise in Roma
E nobili e plebee fino alle stelle

Aristotile parlando della elocuzione (rispetto al teatro) ei comprende la *pronunzia*, e il *gesto*, e dice: che la scienza sì dell'una, che dell'altra appartiene propriamente a quelli che professano *l'arte comica*; "essi sono specialmente in debito di sapere con qual volto, in qual atto, con qual tempo, ma segnatamente con qual tono di voce *si prega, si narra, si minaccia, s'interroga, e si risponde*".

È necessario adunque che provvedi
A' suoni della voce nel parlare
Secondo i gradi in cui sul palco siedì.

RICCOBONI

Napoli Signorelli raccomanda, che nella tragedia specialmente, sia la voce chiara, piena, acconcia alle modulazioni necessarie per muovere e piacere, coll'elevarsi ed abbassarsi a tempo, ed in diverso modo, conservando sempre quella certa dolcezza, che si fa ascoltare, e concilia benevolenza; una voce *sottile, sorda, e soffocata, grossa e chiocchia, aspra e stridente*, che si mandi in gola, quasi trangugiandola, o si dirizza al naso, tuttociò disgusta, scortica l'orecchio e ristucca potentemente.

E per dire la verità, quanti comici non vi sono, che colla lu [p. 47] singa di ostentare una voce maschile la mandano appunto in gola, e la rendono invece disgustosa, ed incapace di quella pastosità atta alle necessarie modulazioni...? e viceversa quanti non ve ne sono, che per ostentarla tenera, e delicata, la rendono stridula, ed incapace di produrre quelle sensazioni, che eccitare si debbono nello spettatore...? Per evitare adunque questi due eccessi io m'avviso, che principal cura debbe avere l'attore, studiando, di servirsi della sua voce naturale, vale a dire della voce di petto, la sola che produca appunto quel *tono temperato*, che alla giusta declamazione si addice.

Questo così detto *tono* in altro non consiste, che nello accento più o meno grave con cui si pronunzia, e siccome dice il sig. Engel nelle sue lettere alla mimica "ciò che può ottenere una maggior forza sovra i sensi dello spettatore, è appunto lo inflettere variatamente la voce, alzarla, rinforzarla, pronunziar le parole con quella veemenza, e con quella posa, e solennità che si richiede alla eccellenza maggiore dell'idea cui si vuole significare; e tale mezzo, per quanto ci sembri a prima vista fievole, nondimeno la esperienza ci mostra essere vevolissimo, e l'anima che intende pur bene l'avvantaggio suo, non resterà di farne buon uso col mezzo di un organo ben costruito".

Che perciò quando questo *tono* sia temperato, imitando la grata voce naturale, sarà il solo proprio per esprimere ed eccitare le passioni, e trasportato in un tono più acuto, o più basso, tosto se ne distruggerà l'effetto; il patetico non si otterrà certamente né cogli acuti (provenienti dalla voce di testa) proprii a mettere urli e grida, né coi gravi a' quali la natura scende difficilmente nelle sue espressioni affettuose: ed è perciò ch'io non credo si possa adoprare la voce di testa che appunto solo nelle espressioni di somma gioia, o sommo terrore, o in estrema disperazione; adoprando in tutto il resto la voce di petto più o meno forte, più o meno grave, secondo i diversi affetti, che esprimere si devon, riserbando pell'uomo nello stato di serenità, e perfetta tranquillità il tono di voce pacato, in nulla al [p. 48] terato, come quello che dipingere non deve passione di sorta veruna.

L'*accento* infine è quella parte della pronunziatione di maggiore importanza, giacché con il giusto *accento* si producono le inflessioni di voce colle quali si annunziano le mutazioni dei sentimenti, e specialmente servono a spezzare i versi nelle tragedie, segnatamente di Alfieri, onde far conoscere allo spettatore le varie idee dell'autore; con un giusto *accento* l'attore esprime i diversi sentimenti, dà un tono al cominciare, diverso dal finire un periodo, nota il punto finale, altrimenti dal punto che sol divide un periodo dall'altro, segna le differenti cadenze tra il punto ammirativo, l'interrogativo, e l'interrompimento; insomma serve a non cangiare il senso delle parole, e a marcar la diversità delle pause, non tutte richiedendo la medesima posa.

Un *giusto accento* consiste pure nel pronunciar bene li vocaboli chiaramente, quasi sonanti, nel far bene sentire le sillabe componenti le parole, nell'appoggiar sopra ciascuna a norma del diverso significato, infine nell'aprire abbastanza la bocca, e schiudere i denti acciocché nulla si perda dallo spettatore, essendo questo un dover essenziale dell'attore il far sì che le parole si spandono per tutto il teatro, e soprattutto il battere le ultime sillabe in maniera che generalmente siano intese, e non profferir le lettere scodate, e tronche, quasi fossero tante mute francesi.

I Greci coprivano di una maschera enorme il loro capo, la quale per una grande apertura di bocca, come per un condotto fonico, mandava fuori la voce spaventevole e sonora, sfericamente diffondendola per la periferia spaziosa dei loro teatri capaci qual di ventimila, qual di quarantamila, e qual di ottantamila spettatori; (nei costumi del sig. *Abate Ferrario* si trova una descrizione esatta di sì fatte maschere).

Or da questo si conosce quanto fosse fino d'allora conosciuta la somma necessità per un attore il farsi udire generalmente, ed esattamente intendere per produrre il desiderato effetto presso li spettatori.

[p. 49]

M^{lle} Clairon dice, che una voce grassa, un tono aspro e secco, ed una pronunzia provinciale sono ostacoli insormontabili per la veemenza, la nobiltà, l'aggiustatezza, e la sensibilità dell'espressione, e siccome il farsi bene intendere è la prima obbligazione dell'attore, così uno che sia bleso non deve mai mettersi sul teatro di declamazione.

Avendo io già a lungo parlato, trattando dell'educazione, che dar si deve ad un allievo comico, dello studio principalmente necessario della lingua, e soprattutto di formare una pronunzia pretta italiana, scevra da quei difetti portati necessariamente dal natio dialetto, i quali pur troppo, intieramente abbandonare non si possono, specialmente per quelli nati nella parte occidentale, e nordica dell'Italia, così altro non resta, secondo me, su tale argomento che di raccomandare agli attori di essere bene attenti a dire adagio, principalmente nella tragedia, e marcar bene quello che dicono, servendomi in ciò del precetto del nostro padre della tragedia, Alfieri (*Parere sull'arte comica.*).

“È dovere dell'attore di dire adagio a segno di capir esso stesso, e riflettere a quello che dice, mezzo infallibile per far capire e sentire agli uditori; un attore che dirà bene adagio si farà ascoltare per forza: dicano dal principio gli attori francamente, con intelligenza (cioè adagio) e toscanamente, ecc. ecc.”.

Che se nella tragedia è necessaria una somma pacatezza nel dire, nella commedia pure sarà necessario il non dir troppo veloce, sì che si affastelli un sentimento coll'altro, e si confondano le parole in modo da non farle comprendere allo spettatore; insomma tanto nell'un genere, che nell'altro sarà necessario di seguire quel metodo cui meglio si addice, evitando però sempre gli eccessi di un dire o troppo lento, o troppo celere.

Ora a compire questo studio della buona *pronunziatione* parmi sia necessario l'aggiungervi una accuratezza somma in formarsi dall'attore uno stile naturale, nemico di tutte quelle ca [p. 50]

ricature, che possono sentire o di predica, o di cantilena di qualunque specie, dovendo essere questo tal quale appunto si usa in società, più o meno grave, se nella tragedia, o nella commedia, essendo a parer mio falsa l'idea che molti si sono formata che la prima debba essere assolutamente declamata, come farebbersi da un Oratore sopra il Pergamo, o come si leggerebbe da un Poeta, solo intento a far conoscere la cadenza de' versi, e nulla riflettendo ad ispirare invece nell'animo dello spettatore le massime, e le diverse passioni, che in essa vengono agitate; A tale proposito non potrei meglio che riportare un passo dell'*arte della Parola*, opera ragionata del sig. cav. Compagnoni; il quale parlando dei versi della tragedia, e specialmente di Alfieri, dice "che colui il quale deve recitarli ha da portare la sua attenzione alla sentenza, che essi a parte a parte racchiudono; che la forza, e l'evidenza di essa è quella sola, che egli deve esprimere".

Il sig. *Riccoboni* il quale, quantunque abbia esistito un secolo prima, pure già era intensamente di tale massima persuaso; dice nelle sue terzine sull'arte comica.

... E sempre usiamo

Nella commedia un famigliar discorso
Siccome usava il nostro padre Adamo.
Certo è però che la tragica gente
È di una specie a non esser confusa
Col volgo da cui molto è differente
E che il metrico stile vuol la musa
Che vario dal comun sia sostenuto
Ma non vuol che ne sia natura esclusa.

Vario dal comun sia sostenuto, egli dice, ma non però declamato in modo che dalla natura si discosti¹; sarà dunque [p. 51] necessario che il comico si formi uno stile piano e famigliare nella commedia, forte, robusto, grave ed energico nella tragedia, ma però sempre parlante in modo, che apparisca, qualunque essi siano i personaggi, tanto comici che tragici, che parlano, ciò che essi dicono non essere studiato, ma semplice conato della propria immaginazione, prodotto da questa o quella passione la quale essendo più o meno sublime eccita anche un dire più o meno grave, e per conseguenza appunto quale succede generalmente nella società sì del nobile, che del medio ceto, riserbando al volgo uno stile più negletto, il quale sia al di sotto della famigliarità del secondo.

Non so se dal fin qui sopra detto si possa desumere, una buona e perfetta *pronunziatione*; solo aggiungerò la indispensabile necessità che s'incombe ad un attore, di dare il *giusto valore* a tutte le parole che egli pronunzia con maggiore, o minor forza, a seconda della maggiore o minore importanza delle medesime, infine trasandandole se di niuna; per cui mettendo l'*uomo morale*, e l'*uomo fisico in perfetta armonia*, (siccome dice il sig. Bidera nella sua *arte di declamare*) ne nasce, che provando egli intensamente la passione che deve esprimere, ne annunzia il concepimento prima col *volto*, indi la esprime colla parola giustamente pronunziata, accompagnata da un gesto spontaneo a quella corrispondente, e viene perciò a conseguire a dovere quella così detta declamazione teatrale, la quale altro non essendo che l'*eloquenza della mente*, e l'*eloquenza del corpo*, si serve della prima ad ordinar le idee, e ad animarle con

¹ Il celebre tragico della Francia Talma, diceva, parlando della declamazione tragica, che la felice mischianza di grandezza, senza affettazione di natura, scevra di trivialità, di accordo insomma dell'ideale col vero, costituisce le somme fila, che dovrebbe aggiungere un declamatore di tragedia, se ami d'innalzarsi sulla comune degli attori.

espressioni confacenti per ispirare in altrui quelle sensazioni che egli desidera trasfondervi, e della seconda ad isviluppare le idee indicate, in tutto il loro vigore, e in tutta la loro nativa bellezza.

Io forse non mi sarò abbastanza spiegato, giacché non sempre, e non a tutti é dato lo spiegare chiaramente ciò che essi sentono, ma però non credo di male appormi se mi lusingo di avere almeno data un'idea di quanto far dovrebbe un attore, per quella ottenere.

[p. 52]

A voi che meglio di me lo conoscete mi appello, e vi prego, a volermi attendere in altra mia, nella quale mi farò a parlarvi della Mimica, *materia* seconda per formare l'impasto dei colori necessari per lo sviluppo dei diversi caratteri in questa e quella rappresentazione descritti.

LETTERA V.

MIMICA.

Questa parte tanto necessaria per comporre quel colorito, che rappresenti al vivo le molteplici passioni, formanti i diversi caratteri da esporsi dall'attore sulla scena, questa, che *eloquenza del corpo* viene chiamata da Cicerone, e che forma una parte dell'arte di persuadere, mi pare si debba dividere in due, in *Fisionomica* e *Corporea*, vale a dire *azione del viso*, ed *azione di corpo*, necessarie ambedue, a dimostrare visibilmente i moti interni dell'anima, con questa differenza, che appunto come dice il sig. Engel, la prima si attiene ai tratti rimasti saldamente scolpiti, dai quali si argomenta di far ragione del complesso del carattere, e la seconda va dietro ai fugaci movimenti corporei, nunzii di certo stato passeggero dell'anima, ed è comunemente detta *gesto*.

Della prima ora io m'intendo di qui parlare come di quella

Per cui da mossa d'occhio ciglia e mento
L'alma si mostra e sulla fronte vola

Ed ecco ciò che saggiamente su tal proposito dice il sig. Riccoboni.

Senza degl'occhi il tuo parlare è morto,
Senza degl'occhi il tuo tacer non vale,
Senza degl'occhi un cieco anderà storto.

Che la mimica principale del volto stia nell'occhio, me ne fa fede lo stesso Engel. "Le parti del volto le più parlanti sono gli *occhi* in prima, le *ciglia*, la *fronte*, ecc. ecc".

"Lo stesso *Plinio il vecchio* dà la preferenza all'occhio sulle [p. 53] altre parti", ed il chiarissimo sig. *Rasorii* lo corrobora con un bellissimo verso di Dante.

Negl'occhi ove il sembiante più si ficca.

Se dunque l'occhio è una parte tanto necessaria per la viva dipintura di quelle passioni, che, l'attore sentir debbe, e portarle sulla faccia del personaggio ch'ei rappresenta, precipua deve essere la cura di questo il tener sempre l'occhio suo vivo e parlante, sempre pronto all'espressione delle rispettive passioni, non però in modo troppo marcato, questo ruotando

troppo frequente, per evitare la caricatura, ricordandosi sempre, che la natura deve essere modificata dall'arte onde renderla bella sulla scena, e non rozza quale ognuno la sente.

Egli è indubitato che le *ciglia* pure debbano avere una consonanza coll'occhio nella espressione, ed anzi il sig. *Le-Brun* citato dal sig. *Engel*, pretende che queste debbano avere la palma anche sopra l'occhio istesso, e per dir la verità, qui mi occorre alla mente l'*immenso artista Vestri* nei caratteri specialmente promiscui, i quali rappresentando, io fui testimonio spesse volte, l'aver egli riscossi dei generali applausi, appunto con una semplice mossa di ciglia, e voi più di qualunque altro me ne potrete far ragione, voi che al pari di me lo conosceste, e ne ammiraste i pregi.

I Greci, intimamente convinti della necessità di quest'arte, ebbero ricorso (non per mancanza d'un sentire esquisito, giacché molto ce ne vuole, anzi al sommo grado bisogna possederlo, per della *fisionomica* giovarsi, ma perché essendo i loro teatri troppo spaziosi, i lineamenti del loro viso naturale non avrebbero potuto certamente essere minutamente rilevati) all'uso della maschera colla quale si coprivano intieramente il capo, come già vi dissi nella precedente mia; ma siccome le mutazioni di volto, le quali devono manifestare le più delicate sensazioni dell'anima, non potevano campeggiare sopra un'insipida mostruosa maschera di cortecchia dipinta, ebbero ricorso ad un altro meschino artificio, cioè di fare delle maschere, ove da un lato appariva il viso di un *padre* sdegnato, col sopracciglio ti [p. 54] rato in su verso la fronte, e dall'altra mite, e col ciglio al suo luogo, volgendo l'attore la maschera da quella parte, che richiedevano le parole da esso profferite.

Da questo ben si comprende, quanta fosse la loro intima persuasione pari alla mia, cioè che dai moti dell'occhio e delle ciglia, in gran parte dipende l'effetto, che questo o quel carattere può produrre sull'animo dello spettatore ad onore dell'attore, ed a vantaggio della produzione.

Ora essendo la *fronte* il campo su cui risiedono questi due potentissimi agenti dell'anima, e senza il moto della quale immobile resta il secondo; e per conseguenza languida l'espressione del primo, è al mio credere necessarissimo, che questa sia sempre al più possibile scoperta, essendo quella la vera tavola su cui compariscono tutte le diverse affezioni dell'anima, col mezzo dell'*occhio* e del *ciglio*, le quali parti tutte devono agire in concerto perfettamente per il felice risultato della cosa: e perciò quanto più l'occhio sarà ben tagliato, e grande, il sopracciglio marcato, e la fronte spaziosa, sempre sarà questo maggiore, ed il carattere meglio espresso. A tale effetto a me parrebbe fosse da abolire l'uso generalmente invalso fra comici di mascherarsi la capigliatura, e presentare al Pubblico una certa calvedine, mediante certi pezzi posticci di drappo color di carne, scendente fino sul cipiglio, per cui essendo tolta tutta la mimica del sopracciglio e della fronte coperta, anche la mimica dell'occhio illanguidisce, ed è perduto tutto il *fisionomico effetto*.

E per ultimo, io credo, voi converrete meco, a dare una parte principale della *fisionomica* alla bocca, giacché essa pure con i suoi diversi moti annunzia, aiutata dai sopra citati agenti, le diverse sensazioni dell'animo, ed a tal proposito il signor *Engel* dice: "che un uomo, il quale voglia tener celato in società il proprio interno, deve far bene attenzione, e sopra ogni cosa invigilare su i muscoli della regione della bocca, come quelli che men seguono volere, e ai quali malagevo [p. 55] lissimo è il por freno, sicché con certi loro fremiti e moti non ti tradiscano assai leggermente".

Ed in fatti noi abbiamo avuti degli esempi sul nostro teatro di una tale verità, nei perfetti imitatori della natura, *Pietro Andolfatti*, *Pinotti* e *Pertica*, segnatamente nei due ultimi, i quali senza parlare e semplicemente col vario moto della loro bocca e mento corrispondente, annunziavano il proprio interno, cangiavano il carattere ed eccitavano alle risa lo spettatore; che più? Il famoso

Camerano, detto *Gian-Cola*, Napolitano, nel rappresentare il suo carattere di *Pulcinella*, e per conseguenza coperta la mezza faccia, non avendo di scoperto che la parte inferiore della medesima, cioè la bocca ed il mento, non eccitava a grado suo lo spettatore ad un piacevole riso con un semplice allargar le labbra, ed al pianto nel tempo stesso, col raccoglierle, e un poco prolungarle? E tutto questo senza l'aiuto della fronte e delle ciglia, e cogli occhi attornati dall'orlo della maschera: tanta era la mobilità dei suoi muscoli orali, e tanta l'arte sua *fisionomica*, per cui celebre si rese, e degno di essere studiato, ed imitato dagli attori stessi del nobile caratteristico.

Insomma conchiuderò con il signor *Napoli Signorelli*, che un *cenno*, un *sogghigno*, un *sospiro*, uno *sguardo fuggitivo* può esprimere l'interno sentimento.

Se ell'è dunque così, qual cura non si dovrà dare un attore per compiere sì esattamente uno studio, che tanto e da tanti uomini di sommo criterio e nell'arte teatrale versati, è stimato necessario alla perfetta pittura di quelle passioni, che, per iscuotere l'uditore hanno bisogno di tante tinte e mezze tinte, di quel chiaro-scuro il quale forma il tutto insieme del quadro...! Ma ora mai mi dimenticava, che parlo con voi, che avete fatto vedere a tutta l'Italia essere profondamente di tali verità penetrata, avendone dato con i fatti sì luminoso esempio. Mi taccio adunque per ora, riserbandomi a parlarvi in altra mia della mimica del corpo, cioè del *gesto*, sottoponendomi sempre ai vostri saggi giudizi de' qual farò buon conto come vostro ammiratore.

[p. 56]

LETTERA VI.

MIMICA DEL CORPO.

Questa seconda parte della mimica non meno necessaria della prima, e che azione si chiama, o comunemente *gesto*; secondo il signor *Napoli Signorelli* si divide in tre parti, in *imitativo*, *indicativo*, e *patetico*. Il *gesto imitativo* dipinge la figura, lo stato o il moto di qualsivoglia soggetto: per esempio, per rappresentare l'attitudine dolorosa di alcuno, lo dipingiamo col capo dimesso, colle braccia cadenti, collo sguardo abbattuto con moto lento, languido, e con voce flebile e fioca. Per ritrarre un superbo viceversa, ecc.

Il *gesto indicativo* mostra la cosa di cui si parla, o il luogo dove si figura che sia. Il *gesto patetico* dimostra la passione attuale di chi gestisce; ogni *gesto* però *imitativo*, *indicativo* e *patetico* ch'egli sia, secondar debbe la natura dei caratteri e della rappresentazione: differente *gesto* richiede la commedia, e la tragedia, e differenti pregi e proprii del genere, concorrer debbono nell'attore tragico e nel comico.

M. de Marmontel dando nella sua Enciclopedia alcuni avvertimenti per la declamazione tragica, non curò di occuparsi della comica, certamente per la ragione, che questa può dedursi nella vita civile; la natura, la vita civile sono come un ampio teatro, dove può apprendersi l'azione comica, e questa deve essere accuratamente dall'attore studiata appunto nelle azioni civili, osservandone minutamente le tinte, e le mezze tinte, che di gran lunga sopravvanzano la quantità dei colori primarii proprii della tragedia; l'azione di questa dovendo esser più grave e sostenuta, e nel tempo istesso più marcata, si riduce ad un *gesto* semplice e non frequente, dovendosi sfuggire l'eccesso di accompagnare con il medesimo ogni parola, quasi volendola dipingere imitando il *pantomimo*, il quale ciò fa in difetto di quella che non può esprimere colla voce, dovendo per necessità colla mira di farsi intendere, più ch'ei [p. 57] può, caricar tutte le espressioni, ed esagerar tutti i movimenti, ciò che non deve fare il comico, ma cogliere quel giusto mezzo, che in

tutte le arti è sì essenziale condizione della bellezza e che in questa nostra è così difficile; il *gestir frequente, l'accompagnare ogni parola col gesto è cosa scimmiesca e da fantocci di legno (Napoli Signorelli)*².

Io non istarò qui ad entrare nel vasto campo della differenza delle azioni, e dei gesti che nella commedia in ispecie s'incontrano, giacché oltre non essere mia intenzione di dare dei precetti per una scuola di declamazione, svolgendone minutamente tutte le parti ad essa appartenenti, da tanto non mi reputando, io credo, trattandosi principalmente di gesto, non possa meglio che consigliare qualunque attore a leggere accuratamente il trattato del signor *Engel*, e farsi tesoro delle tante idee, che il medesimo esterna nelle sue *lettere sulla mimica*, onde metterle in esecuzione nei diversi caratteri in esse descritti, e che nelle diverse rappresentazioni s'incontrano.

Solo mi permetterete di qui osservare, che il *gesto* qualunque sia, o tragico o comico, debbe essere spontaneo, e appunto quale la natura ce lo detta, esprimendo questo o quel pensiero, questa o quella passione, acciocché l'ascoltatore, anche in questa parte della declamazione s'illuda in maniera, che creda il tutto semplice conato del personaggio che si rappresenta e non cosa studiata a bella posta, ciocché diminuisce immensamente l'interesse del medesimo.

Egli è ben vero che anche nel gesto vi può aver luogo l'arte, la quale come in tutto il resto deve venire in aiuto della natura, ma soltanto perché bella, perfetta e non rozza in sulla scena apparisca; e in ciò mi fa ragione il signor *Riccoboni*.

[p. 58]

La principale e necessaria parte
Del comico è di far chiaro vedere
Che dalla verità non si diparte.
Così facendo, quasi persuadere
Potrai che non sia falso quel che è finto
E se fin là non vai non puoi piacere.
Per seguir il natural istinto
E muoversi senz'arte, or che s'ha a fare?
Scordare i quattro membri, e forse il quinto
Ch'è la testa; ma sì ben cercare
Di sentire la cosa che ci esponi
Che si creda esser tuo l'altrui affare.

Da questo adunque chiaramente rileviamo, che prima di tutto naturale deve essere l'azione appunto quale la richiede la verità, e non manierata in modo che l'arte si conosca, e non molto frequente, per evitare l'eccesso del *pantomimo*, specialmente nell'*abbattimento* doloroso, che pochissima ne richiede, nella riflessione che punto ne abbisogna, come pure negli accenti di *sdegno*, di *minacce* e di *disprezzo*, ne' quali rarissimo deve essere il gesto e quasi involontario, giovandosi in ciò più della *fisionomica*, che della *mimica*.

L'unico caso in cui, secondo me, parmi si possa, anzi si debba far pompa di azione e di gesti, è la narrativa specialmente nella tragedia, la quale essendo una vera pittura di ciò che uno ha veduto o ha udito, deve essere accompagnata dalli tre gesti principali, *imitativo*, *indicativo* e *patetico*,

² Il celebre Talma doveva certamente aver letto tali avvertimenti, giacché sempre raccomandava nella tragedia economia ne' movimenti e nel gesto, sobrietà di contegno, non avventate declamazioni, avendone egli dato sublime esempio sopra il teatro Francese, del quale egli fu meritamente chiamato il riformatore della tragica declamazione, parlando.

come quei colori che devono, aiutati dalle tinte e mezze tinte della fisionomica, compire il quadro dalle varie inflessioni formato, e toni di voce, tal che presenti al vivo allo spettatore questo o quel fatto succeduto, come se in realtà si vedesse sotto l'occhio il medesimo.

Nulla più mi resta da aggiungere su tale proposito, fuorché rimontando a quanto già vi scrissi nella mia lettera 5^a dell'educazione necessaria per un allievo comico, ripetere che lo avere un'idea del disegno, e dell'accademia della figura sarebbe [p. 59] molto utile per un attore, perché nella tragedia il suo *gesto* fosse nobilmente e regolarmente espresso, giovandosi perciò anche solo in visitare, e ben considerare li capi d'opera di scultura e di pittura; dietro a queste considerazioni egli certamente non cadrà nel vizio di estender troppo le braccia tese *orizzontalmente*, appunto come un palo, senza elasticità, oppure d'alzarle *verticalmente* sopra la testa, atto contrarissimo al buon disegno, ma tenendole mollemente penzoloni un poco incurvate sulla metà del corpo, oppure composte una sopra l'altra appoggiate sotto la bocca dello stomaco, le troverà sempre pronte ad un gesto nobile, il quale deve contornare semplicemente la figura, e mai superarla al di sopra della spalla; per bene approfittare di un tale studio, concluderò con il signor Napoli Signorelli, il quale dice: "fa di mestieri che l'attore non si fidi che de' proprii occhi, e si consigli in uno specchio, il quale tutta riceva la sua effigie, come praticava *Demostene* (appunto come spettatore di se medesimo); senza ciò, un attore non sarà mai, che un attor da dozzina, manierato, e caricato intempestivamente, lontano dalla verità, dalla passione, dalla decenza, e dalla bella natura".

A voi che foste maestra in questa parte, come in tutte le altre della tragica declamazione, come intelligentissima della comica, sarà inutile ch' io dica, rapportarsi il quanto sovra alla sola tragedia, che in quanto alla commedia, semplice natura e spontaneità deve nell'azione seguirsi, solo studiando nella vita civile, e nella comune società, come già ho detto, quei gesti parziali che sono proprii delle diverse *nazioni*, dei diversi *caratteri*, delle diverse *condizioni*, infine delle diverse età per appropriarle sulla scena a questo o a quel personaggio che si rappresenta, trattandosi specialmente del gesto *imitativo* a parer mio il più difficile, perché appunto come lo chiama il signor *Engel* di *contraffazione*, deve questo o quel carattere contraffare, che nella civile società comunemente s'incontra.

Recapitoliamo; sebben mi ricordo, io vi ho parlato nelle mie del metodo di studio; *della scelta, ed unità di carattere fisico*, [p. 60] *sullo studio dei caratteri diversi morali, da assumersi, sulla natura e colorito, sulla pronunziatione, sulla mimica del viso, ossia fisionomica, e sulla mimica del corpo, ossia gesto*; ed ecco appunto quanto, secondo mi detta la esperienza, costituisce lo studio dell'attore in se raccolto nella solitudine del suo gabinetto; voi però m'insegnate in questo solo non restringersi il dovere di un attore, il quale, se da questo suo solitario studio, passasse a primo slancio a valersene sulla scena in faccia al Pubblico, senza prima ripeterlo, concertarlo ed unirsi cogli altri compagni per più e più volte, andrebbe a rischio di confondersi e di trovarsi isolato, quantunque in mezzo a dieci altri attori, e non saprebbe muover passo, mancandogli quell'esercizio tanto necessario per impadronirsi di quel possesso che costituisce l'*attore* indipendentemente dalle altre qualità, e studii fatti, i quali teorie chiamare si possono³.

Di questo secondo studio (che studio di pratica chiameremo) mi farò a parlarvi in altra mia, progredendo così al fine di questa intrapresa, se non degna di lode per il merito suo, almeno degna di compatimento per la mira cui tende, alla quale benché a stento, potrò giungere, aiutato dal vostro valevole patrocinio.

³ Che se queste teorie dell'arte altro non sono che un risultato della pratica di questa, allorquando era ancor bambina; ora che è fatta adulta, questa pratica, per essere perfetta, non può, e non deve essere, a me sembra, che il risultato delle prime giudiziosamente ed accuratamente apprese.

LETTERA VII.

CONCERTI E DIREZIONE.

Molti sono i comici in Italia, i quali falsamente si danno ad intendere essere il concerto (o la così detta prova) se non inutile almeno poco necessaria, persuadendosi che basti lo studio teorico fatto da per sé nel proprio gabinetto; io per altro la [p. 61] penso tutto al contrario, e sono intimamente persuaso, che il concerto sia di prima necessità, e che dalla quantità ed esattezza dei medesimi dipenda l'esito delle rappresentazioni, giacché la teoria sola non basta, senza la pratica, che in questa come in tutte le altre belle arti, indispensabile si rende; a tale persuasione mi hanno indotto non solo la esperienza, ma il metodo di alcuni veri attori, coi quali ho avuto la sorte di esercitare quest'arte, e voi fra gli altri, per cui sebbene fossero inutili, per esser già al fatto di una tale o tal altra commedia o tragedia, pure diligentissima ed esattissima vi ho trovata al concerto, e per il bene degli altri compagni, ed anche per richiamare a voi stessa, non le parole, ma quelle azioni, e quei punti di unione tanto necessari per la felice riuscita delle medesime, e pel proprio vostro vantaggio; a tale effetto voi stessa non isdegnate le molte volte di presiedere alli concerti e di comunicare le vostre idee con questo o con quella attrice, avendo per tal mezzo arricchito il nostro teatro di ottimi allievi, quali appunto furono la celebre *tragica Carolina Internari*, la quale sì dappresso vi ha raggiunta che é parere men duro, l'allontanamento vostro, e l'esimia *comica Teresa Fini*.

Ed in fatti io tengo nel sicuro che al buon andamento ed alla buona riuscita del concerto sia necessario un abile direttore, il quale non solo tenga in freno la negligenza, e disattenzione dei comici in generale, e metta in iscena le rappresentazioni, vale a dire questi concerti; ma vegli esattamente altresì acciò che tutti vestano il carattere dal poeta descritto, potendo anche i migliori attori sbagliare nel medesimo, indi attenda all'unità dello stile, all'unione delle voci, alle diverse posizioni, infine alla formazione delli quadri, il che tutto insieme produce quella armonia, la quale persuade il pubblico, e che fa apparire le comiche compagnie di *buone, ottime*, e di *cattive, mediocri*.

E per farmi a dimostrare brevemente, ma ripartitamente le notate parti formanti il buon concerto, e producenti l'*armonia*, comincerò dal domandarvi; pare a voi che faccia un bell'udire quella diversità di stile nel recitare, che in molte compagnie [p. 62] s'incontra, per cui uno dissuona dall'altro, ed a quale di questi non sapendo il Pubblico appigliarsi, ne nasce quella confusione, onde tanto si diminuisce l'interesse delle rappresentazioni.

Non sarà bene al contrario, che tutti cerchino di modellarsi sopra lo stile del più abile attore della compagnia, anzi del direttore istesso, il cui stile si suppone debba essere sempre il migliore ed il più naturale, e presentare così al Pubblico un metodo unito, qualunque ei sia, che se anche nel genere barocco, può passare, e fors'anche incontrare perché tutto eguale, e dal generale della compagnia praticato? Dunque *unità di stile!*... e non credo di male appormi se lo metto per primo studio da praticarsi nel concerto, il quale non può risultare che dall'unione frequente, e direi quasi quotidiana dei singoli soggetti della comica compagnia.

L'unire insieme le voci sicché una non dissuoni dall'altra, e non offenda l'orecchie dello spettatore è la seconda parte necessaria per formare quell'*armonia*, che dal concerto solo può essere prodotta.

E qua mi cade in acconcio l'osservare colla scorta di uomini illustri e scienziati, che l'*armonia* propriamente riferendosi alli diversi toni della *voce* bene concertati, e non dissonanti fra loro, è

quella appunto che più deve studiarsi non solo dalli cantanti, i quali la stuccano coi toni misurati, ma dal comico ancora per mezzo delli concerti, e coll'aiuto di un armonico orecchio. Che un armonico orecchio sia necessario per un attore, me ne farete fede voi stessa, e qualunque l'arte nostra conosca. Imperciocché non solo questa *armonia* deve aiutarlo per non dissonare colla sua dalle altre voci, ma altresì deve guidarlo a ben sentire la misura e consonanza del verso, la prosodia del quale quantunque egli non conosca, studio che molto ne adornerebbe l'educazione, pure deve ben guardarsi dallo sbagliare le tragedie specialmente in recitando. Ora parlando dell'armonia, ecco quanto dice *Metastasio* nel suo estratto dell'arte poetica: *Armonia* "parola derivata dall'vocabolo *armo* [p. 63] *zin*, significa propriamente concordare, connettere, ed asserisce *Platone* che l'ordine della voce (rispetto alla mescolanza dei gravi e degli acuti) si deve chiamare *armonia*; (prosegue lo stesso *Metastasio*): il dottissimo particolarmente nella scienza armonica, *P. Maestro Martini* ha verificato dopo lungo esame, che gli antichi non intendevano sotto il nome di *armonia* (come al presente s'intende) quel concerto o accordo che si forma dalle varie parti di diverse voci nel tempo istesso cantate, oggetto del moderno contrappunto, ma intendevano unicamente la convenienza che debbono avere tra loro i gradi successivi di una voce sola nel salir dal grave all'acuto, e nello scendere dall'acuto al grave, per non uscire senza regola dal ricevuto *armonico sistema de' toni*".

Dal quanto sopra chiaramente impariamo, che questa *Armonia* s'intende in primo luogo, secondo il *Metastasio*, nel concordare, e connettere tutto ciò che può concorrere alla buona riuscita di questa o quella operazione, e perciò, dell'arte nostra trattando, nel concerto delle singole parti sopra descritte; ed in secondo luogo nell'ordine della voce, secondo *Platone*, e nella convenienza, che devono tra loro avere i gradi successivi della medesima, secondo il prelodato *maestro Martini*.

Ora dunque, se una voce sola ha bisogno di questa armonia per scendere dall'acuto al grave, e salire dal grave all'acuto, per non uscire dall'*armonico sistema de' toni*, a maggior uopo si ridurrà il bene armonizzare fra loro le diverse voci, le quali devono l'una all'altra succedersi, benché sempre isolatamente espresse, come appunto per salire *dal grave all'acuto* nei dialoghi, che debbono essere rapidamente, ma gradatamente espressi, e scendere *dall'acuto al grave* nel chiudere dei medesimi, la di cui chiusa deve essere ben marcata con voce grave, e ferma; come pure nel dialogo naturale per prendere *armonicamente*, nel rispondere, il tono con cui ha terminato l'interlocutore la sua proposta, in fine per adattare la propria voce, sempre in [p. 64] consonanza delle altre, a norma delle diverse periferie delli teatri, e secondo la maggiore o minore sonorità delli medesimi.

Come dunque si farà a regolare quest'armonia della voce senza l'esercizio nei concerti della medesima?

Diverse sono le posizioni, ossia situazioni che può prendere l'attore sul teatro, queste cambiando a norma delle diverse scene, che egli deve eseguire, riuscendo una cosa stucchevole all'occhio dello spettatore, il veder sempre due o tre personaggi fermi come pali nella medesima situazione, senza quella cambiare a norma dell'incremento delle azioni, dei dialoghi, e delle passioni dai medesimi espresse: queste diverse posizioni, e questi diversi cambiamenti, i quali non debbono certamente essere molto frequenti, specialmente nella tragedia, debbono sempre essere portati naturalmente dall'azione, ed eseguiti spontaneamente, come prodotti da un qualche istantaneo moto interno che conduce la persona a togliersi da questa, per portarsi a quella parte, ciò facendo nobilmente, con bella natura, sfuggendo anche in ciò la troppa ricercatezza del pantomimo.

A queste succedono ordinariamente le *pause in quadro*, nelle quali gli attori concorrono tutti cogli occhi, col volto, e colle braccia, formando naturali, ma pittoriche posizioni, attissime,

quando siano bene eseguite, ad ispirare nello spettatore, terrore, dolore, compassione, pietà, ed anche riso, secondo le diverse azioni dalle quali sono promosse, e che danno un risalto maggiore alla rappresentazione; or come si potranno ottenere tutti questi risultati senza un concerto esatto, e l'occhio e l'orecchio raffinato di un abile direttore?

Più da un concerto diligentemente ed esattamente fatto si otterrà quella scioltezza, e naturalezza di gesto tanto raccomandata, quel franco passeggiare del palco, in somma quel possesso di scena, che distingue il professore dal principiante, col ripetere alla prova la propria parte, come se realmente si recitasse alla sera, uno se ne impadronisce, se ne immedesima come di una cosa propria, e non istudiata; dall'unione di tutti gli attori insieme in un concerto dal direttore presieduto, ne nasce, come [p. 65] quasi un mutuo insegnamento, nel quale ognuno nell'altro specchiandosi scopre i propri difetti, si comunicano vicendevolmente le proprie idee, talché poi ne risultano nuove bellezze, che trovate non si erano nel privato studio del proprio gabinetto; infine da questo quotidiano esercizio s'impara un certo meccanismo, il quale dalle teorie diretto conduce il comico al grado di attore, grado al quale non tutti si possono vantare di giungere, giacché, come voi me lo insegnate, per essere tale non basta, solo esattamente recitare la propria parte, ma conviene che il comico questa aiuti coll'arte, la quale non altrimenti si perfeziona, che col esercizio dei concerti, e delle prove con precisione fatte.

Ecco pertanto il *pratico* studio da farsi dall'attore, studio, che in se tutti li riunisce per concorrere a formare quell'*armonia* produttrice del perfetto esito teatrale d'ogni singola rappresentazione; ed ecco giunto l'attore al punto da potersi presentare al Pubblico, onde far prova degli studii fatti, e riscuoterne nell'applauso quel compenso, che dal medesimo viene, e con ragione, reputato il primo, e del quale ne è così tenero, perché succedendo immediatamente all'opera, passa e non si può riprodurre, come avviene nelle opere degli altri artisti, le di cui permanenti restando, possono riscuotere applausi anche per girar di secoli.

Ma perché l'attore degno di questi si renda, tre punti essenziali rimangono ancora a consigliarsi, e sono; *contegnò*, *controscena*, *vestiario*, ed *acconciatura in costume*; di queste vi parlerò in altre mie, persuaso che voi mi farete ragione, se necessari li credo onde far bella mostra in sulla scena di que' studii teorici e pratici, che io tentai debolmente indicare sol per dimostrare, che non inutilmente del tutto ho professata l'arte d'imitazione, ed in qualche parte mi sono giovato del vostro efficacissimo modello.

[p. 66]

LETTERA VIII.

CONTEGNO E CONTROSCENA.

Io non credo di errare, se, facendomi a parlare prima del contegnò da tenersi sulla scena da un attore, questo divido in due parti, in *naturale*, e *nobile*.

Volendolo naturale, io intendo di qui parlare di quella natura che esser debbe propriamente figlia di quell'intenso interesse, che l'attore prende per qualunque sia il carattere, che rappresentar deve, per cui egli si presenta sulla scena, come se si presentasse in luogo qualunque ove si finga la rappresentazione, dimenticandosi ch'egli è in teatro, ed alla presenza di un pubblico intiero, ed ecco ciò che dice su tal proposito il sig. *Napoli Signorelli*, per bocca del quale io non farò che esporre le mie idee.

“Uscendo l'attore sulla scena pensi di trovarsi non già in un teatro, ma in Roma od altrove, che porti l'azione; non si ricordi di avere in faccia a lui una platea occupata da spettatori, ma invece un muro che chiuda la periferia del luogo designato, e pieno così del suo carattere, e della sua

situazione, non si perderà a guardar le loggie, o la platea, ma o mediterà tutto solo alla più energica verità, o ascolterà attentamente i personaggi, che con esso lui confabulano”.

A questo aggiungerò per maggior testimonianza della verità di cui vi parlo, e che voi meco accordate senza dubbio, due terzine del sig. *Riccoboni* di tale verità intimamente persuaso:

Nell'arte della rappresentazione

La prima delle regole è supporre

Che tu sei *solo fra* mille persone,

E che l'attore, che teco discorre,

E il solo che ti vede e ch'egli solo

I veri sensi tuoi deve raccorre.

Tale intima persuasione di essere solo a confabulare cogli altri personaggi con esso rappresentanti, e non alla presenza di [p. 67] un pubblico ascoltante, non deve però portare l'attore all'eccesso di essere con questo sgarbato, e togliergli il piacere di ascoltare da lui i bei concetti del poeta, la di lui buona pronunziatione, e di ammirarne la mimica e la fisionomica, giacché allora inutile si renderebbe ogni studio fatto, e la rappresentazione perderebbe tutto il suo effetto; pertanto proseguirò col suddetto *Signorelli* “l'attore per parlare od ascoltare si rivolga con garbo e proprietà all'interlocutore, ma in guisa però che la voce possa diffondersi al di fuori del proscenio perché l'uditorio non la perda, e perché i movimenti del corpo, il parlar degli occhi, il cangiamento di viso possano osservarsi da chi li ascolta; egli però non si presenti goffamente, né tutto in faccia agli spettatori, né di profilo, per non mostrar inciviltà coi personaggi con cui parla, o non perdere ogni studio ch'egli ponga nel gesto, nel volto, e la voce non vada a percuotere rettamente il muro laterale inferiore della scena, e rendere così vano l'oggetto dello spettacolo”.

Prima di passare a parlar della nobiltà di contegno, non vi dispiacerà che io aggiunga per la naturalezza del medesimo, un piccolo cenno sopra i *monologhi* comunemente detti *soliloqui*.

Pare a voi che seguano un contegno naturale que' comici, che restando soli a parlar fra se stessi, dirigono le loro parole all'udienza, come se alla medesima le raccontassero, chiamandola così a parte di ciò che essi pensano? mi risponderete di no sicuramente, anzi mi soggiungerete, dover l'attore mandar fuori le parole, come concepite dalla propria immaginazione, e tutto in quella concentratosi fissare lo sguardo in esso stesso, di tratto in tratto alzarlo verso il cielo come in atto di riflessione, oppure sul suolo, meditando in silenzio, o passeggiando incerto, interrotto, sfuggendo le minutezze, ed il troppo gesteggiare, giovandosi in tale situazione più della fisionomica, che della mimica; ecco ciò che io penso, conformandomi sempre alle vostre saggissime massime, prodotto dell'esperienza, e di quel sano criterio, primo requisito alla buona riuscita di ogni e qualunque scienza od arte intrapresa.

[p. 68]

Passando ora a parlar della nobiltà del contegno, dirò: che questa pure deve mai sempre essere unita alla natura in qualunque sia il carattere dall'attore rappresentato, dico unita alla natura, perché questa nobiltà non sia né troppa, che si avvicini alla caricatura, né troppo poco che si avvicini all'indecenza, cogliendo possibilmente quel punto di mezzo, difficile sì, ma che solo può condurre alla perfezione.

Il più volte citato attore *Riccoboni* dice a tale proposito:

Un antico proverbio ci rapporta

Che lo stato di mezzo sia il migliore:
 Questa sentenza sarà nostra scorta.

Perché questa non ecceda in caricatura ...
 Sia Prence o Rege, ossiasi Imperadore
 Che tu figuri sempre in mente avrai
 Che dei *piacere* al vile ed al signore.

Noi far sì grande che non possa mai
 Il prence in lui specchiarsi, o almen pensare
 Che anch'ei sarebbe qual tu il pingi o il fai.

Perché questa non declini in bassezza ...
 Tu puoi nella commedia dimostrarmi
 Le più cittadinesche basse forme,
 E fino il *ciabattino* effigiarmi
 Ma di maniera al grado suo conforme
 Si vesta il Re; se un Re fia che si abbassi
 Mostriamlo bello non giammai difforme.

E qui mi cade in acconcio una osservazione non inutile al certo al nostro soggetto; la maggior parte de' nostri comici restringono la loro società o fra compagni, o con persone spesso a loro inferiori, ignare affatto, o almeno nemiche di quelle civili costumanze, che stabiliscono le culte e buone società, per cui se talora per combinazione sono in alcuna di esse introdotti, si trovano direi quasi paralizzati e sorpresi, e come fuori del loro centro, imbarazzati ed incapaci in esse a distinguersi, siccome a buon dritto si attenderebbe da persone educate e professanti un'arte sì nobile e liberale; che se le civili società, e le colte [p. 69] adunanze servono ad aprir l'ingegno, e ad adornar lo spirito, infine ad ingentilir la persona, or dunque, e chi più di un comico dovrebbe queste frequentare? Là egli può imparare a presentarsi, ed a ben conversare decentemente con il bel sesso, con familiarità con i suoi pari, a mantenere un decoroso rispetto con i superiori senza avvilitarsi, ed a soprastare agli inferiori senza orgoglio, per indi ritrarre sulla scena que' diversi caratteri, e diversi gradi di persone che in essa società egli ha incontrati con quel contegno nobile e naturale, che nel vero attore si richiede; l'esempio dei comici stranieri mi sia di prova, non per voi, che come alcuni altri attori ve ne siete giovata, ma per chi creder potesse inutile, ed esagerato il mio consiglio.

Per rimettermi adunque in argomento proseguirò coi dire; qualunque sia il personaggio, che sulla scena si rappresenti, esser deve questo sostenuto con una certa nobiltà propria del maggiore, o minor grado del medesimo, sfuggendo i due eccessi, i quali sempre sono viziosi, non si dimenticando mai la massima generale, che la bella natura si deve presentar sulla scena, e non la rozza: *Metastasio* parlando dell'arte d'imitazione dice, che si può essere afflitto senza esser vile, si può essere agitato e commosso senza prendere in prestito l'*ali di Pindaro*.

Questa sentenza, che pare si addica direttamente allo stile, pure si può benissimo adattare al nostro caso per dimostrare che il comico deve sempre mantenere un certo contegno, il quale non sia affatto vile nella miseria, né eccedentemente magnifico nella prosperità.

Ora se tanto commendabile si rende questa qualità nell'attore, il quale nella sua maschia virilità non esprime che delle passioni maschie e robuste, anche trattandosi di quella dell'amore, quanto maggiormente sarà questa da insinuarsi nell'attrice, specialmente nelle prime, le quali attirando a se principalmente gli occhi dello spettatore, ed il di cui uffizio essendo quello di mollemente ispirare ed esprimere l'amore, se questo non è espresso con somma nobiltà e decenza, al rischio

si pone [p. 70] d'inspirare del *sentimento*, invece, il *senso*, imitando più la *voluttà*, che la *sensibilità*!

M^{lle} Clairon dice “che la nobiltà del sangue, la modestia del sesso non deve giammai sparire dalla scena; se ne deve trovar l'abitudine nei più gran trasporti dell'amore, della disperazione, e della vendetta; l'attrice nelli ruoli teneri e semplici non debbe giammai perdere di vista l'aria di purità, di candore, che alla sua età si convengono, ed al suo rango; nel dipingere ciò che l'amore ha di più tenero, conviene evitare con molta attenzione tutto ciò che può dipingere la *voluttà*: il tono, il contegno, e lo sguardo di una donna galante, non possono mai convenire all'innocenza ! La tragedia invece deve essere la scuola della purità de' costumi, come la è delle grandi passioni”.

In somma

Ornamento primier del gentil sesso
Sieda il pudore.

Questa nobiltà di contegno si deve estendere pure nel comporre il viso in modo, che non isconvenga alla decenza della scena nella espressione delle diverse sensazioni, che in essa si dimostrano.

Nel pianto sia però cauta ed intenta

L'arte a non sfigurare la faccia in guisa
Che produca l'opposto che presenta (*Riccoboni*).

Ed in verità molte volte si vedono de' comici esprimere con tali sconci, e sberleffi di viso, che piangendo promuovono le risa, e quasi fanno piangere ridendo, e s'investono al punto della loro situazione, che, secondando soltanto la rozza natura, per mostrare, per esempio, l'ambascia, tirano il fiato con istrepito quasi sorbendo tabacco, o ronfando, oppure per mostrare una certa ansietà di ridere, imitano il sopraffiato di un cavallo bolso, il che tutto si oppone diametralmente alla bella, e buona pronunziatura tragica, o comica ch'ella sia: conchiuderò per sempre più provare la mia opinione con sei versi dell'*arte poetica d'Orazio, tradotti da Metastasio*.

[p. 71]

L'uman sembiante imitator s'adatta
Al pianto, al riso altrui; se vuoi ch' io pianga
Piangi tu primo, ed al tuo duol trafitto
Eccomi allor: ma le commosse parti
Se male esprimi o Telefo o Pelio
M'inviti al sonno e mi commovi al riso.

Ora giovandomi appunto di questi precetti del padre, in generale, dell'arte d'imitazione, mi farò a parlarvi brevemente della controcena, una delle parti essenzialissime della medesima.

“Se vuoi che io pianga - piangi tu primo” egli dice; ora come si potrà ottenere questo intento dal poeta raccomandato, se questo pianto prima non è preparato? Come sarà mai possibile, che lo spettatore possa commuoversi tutto ad un tratto alle parole dell'attore, se questo non ha, prima di esprimerle, composto il suo viso in maniera che il suo pianto trasparisca, e si conosca appoco appoco concitato da una interna passione, la quale succeda ad un'altra, qualunque ella sia? E questa regola parmi non solo si debba tener dall'attore, esponendo colle parole le proprie sensazioni, ma eziandio intanto che l'espone il personaggio col quale egli sta confabulando,

dovendo l'attore che tace eseguire l'importante ufficio di secondare in silenzio l'altrui discorso, e disporre col viso, ed anche qualche volta col gesto, l'uditorio alla sua risposta, la quale giungerà sempre indigesta e fredda se non preparata e preceduta dall'azione del viso principalmente; dico, *solo qualche volta nel gesto*, perché l'essere troppo frequente di gesto, tacendo, mentre un altro parla, si va a rischio prima di tutto di distrarre l'udienza traendola a se dalla dovuta attenzione a quanto dice l'interlocutore, e disturbare per conseguenza la scena, oltre a ciò pare che sia cosa da pazzo il gesticolare da per sé, mentre si deve dare ascolto all'altrui discorso, e questo non debbe essere permesso che nel caso l'impeto lo spinga ad un movimento concitato e pronto, per cui abbandonandosi ad un tratto alla risoluzione dell'attore, un gesto interrotto allora serve anzi d'incremento [p. 72] alla maggiore o minor forza del discorso dell'interlocutore, ed anche qualche volta a farne cambiare l'andamento, essendosi il personaggio che tace imprudentemente scoperto da questo o quel gesto affermativo o negativo, da un'attitudine di gioia o di terrore, e così via dicendo.

Vi è pure il caso, in cui ascoltando di nascosto ciocché due, per esempio, dicono tra loro, una novità scoperta astringe il personaggio muto a sospendere o cangiare di posizione, d'idea, o di risoluzione, ed allora il volto deve sempre dimostrarlo, ed il nuovo dolore, o la nuova gioia, la nuova speranza, od il nuovo timore dovrà sempre trasparire dagli occhi o dal gesto; in somma in qualunque stato l'attore si trovi, o di dialogo o di soliloquii, o di azione muta, deve sempre far precedere la mimica del volto alle parole, ed alla nuova azione, e palesare con questo l'interno combattimento, sinché non prorompa a parlare:

Con somma attenzion dunque dovrai
Ascoltar chi proponga, o chi risponda
Se avrai *interrogato*, o se il sarai.
Se avversa al tuo genio oppur seconda
Sarà la cosa udita, dei nel volto
Mostrare *impression* aspra o gioconda (*Riccoboni*).

Non si potrà mai abbastanza raccomandare all'attore di seguire la natura anche in questa parte della buona pronunziatione, ma la bella natura, perché nulla venga di stentato, e contrario a quanto l'azione chiede, perché il ridere forzatamente di cosa non visibile, è non far ridere, ma annoiare lo spettatore, come il piangere senza necessità, più che dolore e pianto, produce rabbia e dispetto: per ultimo faccia bene attenzione l'attore nella scena muta e controcena, di marcare bene la mimica sì del corpo, che del viso, perché, siccome abbiamo raccomandato al medesimo di ben sillabare e dir chiaro ed adagio, perché il pubblico tutto oda, ascolti, e per conseguenza intenda, ché è quanto s'addice all'elocuzione della voce; così deve a *forziori* ben marcare l'elocuzione del volto e del corpo, che è la [p. 73] mimica, e la fisionomica, quando questa non è aiutata dalla parola, per ottenere nello spettatore quell'intento di cui si è di sopra parlato.

Ecco tutto ciò che dirvi posso in quanto alla controcena, la quale deve tener l'attore obbligato in un'attenzione non mai interrotta, per la continua azione nella quale deve occuparsi o sia di volto, o sia di gesto, o sia di parole, dipendendo da ciò specialmente quell'illusione, che non deve mai sparire sulla scena, e che forma quel tutto insieme, che come abbiamo già detto, armonia si chiama.

Del vestiario in costume, ed acconciatura della testa in altra mia vi parlerò, come l'ultimo studio da farsi dall'attore, quantunque il primo col quale si presenta al pubblico, e del quale egli si serve

per conciliare l'attenzione dello spettatore, siccome anderò via svolgendovi nel venturo ordinario.

LETTERA IX.

VESTIARIO IN COSTUME ED ACCONCIATURA.

Come vi dissi nella precedente mia, questo studio, il quale par l'ultimo per un attore (come pur troppo per tale da molti comici si tiene, trascurandolo affatto) e che per l'ultimo io lo metto nel metodo dello studio pratico, non tralascia però di essere forse il primo, giacché si suol dire comunemente "Attore ben vestito, mezza parte fatta". Ma questa espressione di *ben vestito* non è già diretta alla necessità di vestiario ricco e fastoso, come la maggior parte si credono, e nella quale sogliono eccedere, succedendo spessissimo di veder meglio vestito il servitore del padrone, la cameriera della padrona, ma invece è diretta alla necessità assoluta, che questo sia in costume ed in carattere, acciocché al primo colpo d'occhio che getti lo spettatore sopra l'attore, egli indovini facilmente il personaggio, che quegli deve rappresentare, più perché il vestiario in costume esatto aggiunge moltissimo alla illusione dello spettatore, e [p. 74] l'attore prende più facilmente con quello il tono del carattere, che rappresentar deve, ed ecco perché si dice "*che in tal caso ha mezza parte fatta*".

Ma voi direte (per averlo inteso a dire, non già perché lo pensiate) come faranno la maggior parte dei comici ad eseguire questo importante dovere non avendo i mezzi di procurarselo, essendo sì meschini li proventi dei medesimi, e per altra parte tante le rappresentazioni, che per la novità si necessaria su i nostri teatri, l'una all'altra succedonsi?

A questo vi risponderò, come ad essi risponderai; egli è ben vero, che difficile è assai, anzi quasi impossibile ad un attore, meno che a qualcuno dei primarii, l'aver in tutte le rappresentazioni, il vestito perfettamente in costume, specialmente per quelli, i quali si assumono un doppio carattere, e trattandosi segnatamente del vestiario antico nella tragedia: ma potrà bene il diligente comico supplire a questa mancanza, con adattare quello che ha, alla meglio, facendogli fare diverse figure.

Per modo d'esempio, nel tempo dei Greci e dei Romani antichi, il vestiario era il medesimo di tutte le nazioni in Europa, e questo non differiva in Asia ed in Africa, che nell'uso delli calzoni, e delle berette, e quantunque il manto dei Greci, chiamato propriamente *pallio* fosse di figura semicircolare, ed il manto dei Romani detto propriamente *toga* fosse di figura quadrata, ciò non ostante col medesimo manto, e colla medesima tunica si potrà ben rappresentare questa sera un Romano, portando questa lunga, ed il manto posto a *toga* (quantunque di figura semicircolare) vale a dire appuntato sulla spalla dritta, lasciandone il braccio libero, ed increspato sulla spalla sinistra in modo che la figura resti quasi tutta avviluppata, e domani a sera rappresentare un Greco col medesimo vestito, accorciando la tunica per mezzo del cinto fin quasi alle ginocchia, e mettendosi il manto con un lembo cascante sul braccio sinistro, e l'altro passato sotto l'ascella destra, e gettato sulla spalla sinistra pendente dietro la schiena, lasciando la parte superiore dritta del corpo, ed il braccio scoperto, come appunto si scorge dalla [p. 75] maggior parte delle sculture e pitture greche: s'aggiunga li calzoni lunghi e stretti al Romano, ed un berretto frigio fatto a corno, e si avrà un Asiatico, si lascino i calzoni larghi al Greco, ed il manto si ponga con i due lembi pendenti sovra ambe le spalle ed avrassi un Affricano... ma troppo io dovrei estendermi se volessi dare un'idea generale del vestiario di tutte le nazioni, solo volli con ciò dimostrare che il comico avendo fatto lo studio dell'istoria, consultate le pitture, e le sculture

degli artisti classici come di sopra si è raccomandato, potrà con un poco di diligenza indicare almeno in qualche parte il costume della nazione che rappresenta, e non vestire il Greco col manto alla romana, o viceversa, come non abusare di un vestiario ricco ove l'epoca lo chiami semplice, e specialmente nei colori, riserbando la porpora alli soli Sovrani, oppure ai Magistrati, colla diversità che quella dei primi debbe essere del color della *marittima*, vale a dire *violacea*, e quella dei secondi *terrestre* o *minerale* vale a dire *scarlatta*, che appunto è quella che si usa oggidì, essendo la prima perduta; ma ripeto, troppo io dovrei estendermi, e non è mio assunto dare un trattato di vestiario, ed a tal proposito non posso che raccomandare come ho già fatto, all'attore la lettura dei costumi diversi delle nazioni dell'*abate Ferrario*, dove egli troverà tutto quanto a tale oggetto e necessario.

Circa alla commedia ognuno sa presso a poco l'abito che deve indossare, solo amerei che si distinguesse meglio il signore dal plebeo, il nobile dal mercante, il padrone dal servitore, quando quest'ultimo non debba indossar la livrea; ed a tal proposito pare a voi, che sia giusta la massima invalsa nella maggior parte dei nostri *amerosi*, di eliminare del tutto dalla scena il vestito ricamato, e la spada, il solo che distingue appunto sulla scena il nobile dal semplice cittadino, il signore dal cameriere, e riducendosi alla necessità, dovendo adoprare la spada, di servirsi di un'arma indegna dell'uomo onesto, qual è lo stocco!

Ma odo comunemente a dire, *siccome più non si usa questo vestia* [p. 76] *rio nella civil società, così questa imitando non si deve neppur più usare sopra la scena...* Voi vi unirete però meco a combattere questa opinione colla salda ragione, che nel modo istesso, che tutto sulla scena è alterato, che gli avvenimenti stessi i più naturali, pure esposti vengono dal poeta con delle tinte assai più marcate, di quello che naturalmente succedono nella società, richiedendo quella non miniature, ma quadri in grande, e manierati per promuovere l'illusione, ed eccitare le diverse sensazioni, così pure il vestiario deve unirsi al metodo medesimo, e come già dissi far sì che lo spettatore al primo comparire dell'attore, riconosca qual è il personaggio che rappresenta.

Ciò tutto sia detto rapporto al carattere esteriore che deve indossarsi l'attore; in quanto poi al carattere interiore questo è il più difficile da annunziarsi, e li è dove l'attore deve fare il maggior studio, e questo consiste nell'acconciatura della testa, e nei diversi tratti del viso, e finalmente nel colore pure del vestito; in quanto all'ultimo rimettendomi sempre alli piccoli mezzi che ha un comico nell'Italia, potrà questo adattarlo alla meglio, cercando però sempre di far conoscere un certo criterio nella scelta, la quale dimostri la sua coltura, e non invece quella negligenza nunzia, o della poca volontà, o della crassa ignoranza.

Dall'acconciatura della testa, e dai lineamenti del viso principalmente viene annunziato il carattere del personaggio dall'attore assunto, questa diversità di caratteri è propria specialmente del padre nobile, del tiranno, e del così detto caratterista; e perciocché questi devono quasi direi ogni sera mutare l'indole dei medesimi, debbono certamente fare uno studio particolare nel modellare l'acconciatura della loro testa, col mezzo delle diverse parrucche adattate a questo o a quel carattere, ed il loro viso, col mezzo delle diverse tinte onde cangiarlo a norma del medesimo.

La scuola dell'attore per tale studio, oltre la consulta delle migliori pitture, le quali vi mettono sotto gli occhi le fisionomie [p. 77] degli uomini dell'antichità, ed anche generalmente dei vani caratteri originali, che compongono la civile società, questa medesima esser deve principalmente osservata, dalla quale egli può copiare diligentemente le diverse fisionomie, che in essa s'incontrano per poterle poi imitare sulla scena col mezzo, ripeto, delle diverse tinte colle quali ei deve, dirò così, qual pittore dipingere il proprio viso; per esempio, le sopracciglia folte e nere danno una certa severità, aggiungete in mezzo a queste una linea che le unisca, e marchi il

cipiglio, ed una leggera ombreggiatura sotto gli occhi, ed annunzierete oltre la severità, una fisionomia equivoca, e di mala fede; molto rossetto dà un'aria gioviale, poco rossetto la rende sentimentale e patetica, nulla annunzia la crudeltà e la ferocia, ed a questa si addice la capigliatura rossiccia, od estremamente nera; la fronte scoperta, piccole sopracciglia, e molto rossetto quasi sotto l'occhio vi darà una fisionomia buona e sincera: in somma la *toilette* (per servirmi del termine tecnico) è uno studio importantissimo per tutti gli attori onde aiutare la *fisionomica*, le quali unite insieme attestano quella diversità di caratteri, di cui tanto ho parlato, e di cui, voi me ne farete ragione, non si può mai abbastanza parlarne.

Questa *toilette* s'addice però agli attori in preferenza delle attrici, le quali devono bensì farla consistere nell'acconciatura del capo, ma non nella pittura di volto, il quale deve essere sempre semplice, e possibilmente naturale per fare agire semplicemente le molle, che muovono la *fisionomia*.

M^{lle} Clairon aveva fatto uno studio particolare della anatomia della testa per metterla più facilmente in grado di agire, e perciò non faceva uso, come dice ella stessa, dei soliti impiastri, e consigliava agli attori francesi di leggere a tale oggetto, la *descrizione dell'età virile dell'uomo nell'istoria naturale di M Buffon vol. 4°, pag. 278, seconda edizione*; ed io aggiungerei il consiglio ai nostri di leggere attentamente il sistema di *Lavater* onde conoscere le diverse mutazioni del viso umano, annunzianti le diverse sensazioni del cuore, e perciò i diversi caratteri degli uomini.

[p. 78]

Io fui testimonia, recitando colla famosa *Goldoni* una commedia intitolata *i prestigii dell'oro, di Camillo Federici*, della forza di questo studio; essa rappresentava una povera ragazza, la quale sedotta da una cattiva vicina s'induceva ad andare ad una festa di ballo ad insaputa del padre suo; al partire ch'essa faceva per questa festa, era pallida, smonta, e la sua fisionomia annunziava la miseria, e la melanconia; al suo ritorno non pareva più quella, la sua fisionomia era animata, i suoi occhi brillavano, e la sua immaginazione piena degli oggetti tutti per essa nuovi che aveva veduti, si manifestava sul suo volto, i di cui lineamenti agivano consentanei a quanto essa sentiva, ed erano come tante molle, che ne facevano agire la fisionomia per illudere naturalmente lo spettatore; e tutta questa metamorfosi era operata con una semplice sfumata di rossetto maestrevolmente disposta sopra 'l viso, aiutata però sempre da quella fisionomica propria dell'attore senziente non solo, ma intelligente, giacché gioverà pur sempre il ripeterlo, natura senz'arte sarà mai sempre rozza ed imperfetta, ed arte senza natura, caricatura manierata, sì che, se il comico non è artista, non sarà mai vero attore.

Concludiamo adunque; il vestito nella donna sia in costume secondo la nazione, l'epoca, la condizione, l'educazione, e l'età del personaggio che rappresenta, e l'acconciatura del capo sia corrispondente con il volto non inverniciato, in modo che i lineamenti del medesimo possano agire, come di sopra si è detto; nell'uomo, oltre il vestito, e l'acconciatura della testa, i tratti della fisionomia sieno cangiati ed alterati da quelle tinte necessarie e giudiziose, per dimostrare a primo colpo d'occhio allo spettatore il personaggio da esso rappresentato: dico che queste tinte sieno giudiziose per evitare l'eccesso anche in questo, come mi è toccato di vedere tante volte, delle faccie così cariche di rughe, e fatte così a caso, che questa era diventata svisata a segno, che non si avrebbe più saputo decidere se fosse d'uomo, oppure di bestia; natura adunque sì, ma sempre aiutata dall'arte, ed allora avremo degli attori, de' quali pur [p. 79] troppo (degli uomini parlando) pochi ne abbiamo, perché pochi appunto sono quelli che studino a tavolino non tanto le parole, quanto il carattere che devono rappresentare, e quello cercando di rendersi famigliare, e di vestire perfettamente coll'abito, coll'acconciatura, e col volto, e col tono di voce perfino,

quella cangiando a norma dell'età non solo, ma della condizione e dell'educazione del personaggio da rappresentarsi; e perciò sia pur sempre lode al nostro maestro *De-Marini*, ad esso che aveva l'arte perfino di non farsi conoscere quando esciva sulla scena, prendendo per così dire, in prestito il personaggio da rappresentarsi, sostituendolo al *De-Marini* di fuori della scena, tanta era l'illusione, che questo artista era giunto al grado di ispirare nell'uditore, grado a cui vorrei pur vedere tendere altri, ma...! ma voi qui m'interromperete, e secondando le generali opinioni, mi direte *genio* vuol essere, più vi vogliono certe doti naturali come sarebbero *figura, fisonomia, voce, memoria*, ed ecco i veri materiali coi quali si può diventare attori, e questi se la natura non li dà, come si acquistano?

A questo vi risponderò appunto per terminare questa mia lunga, e forse pedantesca cantafiera, sul metodo di studio necessario d'un attore, vi risponderò che avete ragione, e che ne ha da vendere chi così opina con voi.

Ma io mi proverò a persuadervi, che una porzione di queste doti, pure si possono dal diligente comico acquistare, riserbandomi a farlo in altra mia, ultima su quest'argomento.

LETTERA X.

DOTI NATURALI.

Non parlerò del *genio*, principale dono della natura, per cui l'uomo si sente trasportato per quella o quest'arte, e senza il quale qualunque ella sia, riesce sempre fredda e snervata, e chi la professa farà sempre in essa scorgere un certo meccani [p. 80] smo, il quale non essendo spontaneo, non potrà mai condurlo alla eccellenza, ed ecco la sola dote di natura, che non si può acquistare, a meno che, peraltro sempre debolmente, coll'abitudine, come vi ho già osservato, se ben lo rammentate, nella mia terza lettera sull'educazione comica.

In quanto alla *figura*, egli è ben vero, che appunto, a detto del signor *Napoli Signorelli*, “è necessario nella tragedia, che il comico sia dotato di una statura piuttosto regolare, e vantaggiosa, anzi che piccola, perché la meschinità, e la piccolezza disconviene alla gravità della medesima, come una statura sovverchia e gigantesca, specialmente se fosse assai magra, non farebbe armonia cogli altri di statura ordinaria, e regolare”; ma a questo risponderò con *Quintiliano*, che i comici Greci e Latini nostri maestri non potendo colla loro statura ordinaria, figurare sopra i loro immensi teatri, vi supplivano coll'arte, ed il corpo rendettero colossale, ingrossandolo e sollevandolo dal suolo con grandi coturni; ciò basta, io credo, per provare la mia opinione, ed è che coll'arte, e colla maniera di vestirsi, si può anche rendere il nostro corpo meno meschino, e correggere in parte almeno le mancanze della natura: dirò inoltre aver veduti attori nella tragedia, di bassissima statura, eppur rendersi famosi colle altre qualità acquistate dallo studio e dalla diligenza. Il celebre *Menichelli* me ne fa fede; e quantunque i Francesi non ammettano sopra il loro teatro, specialmente nella tragedia, che delle figure nobili ed eleganti, come dice *mademoiselle Clairon*, pure ella stessa ci rapporta che il celebre *Le-Kain* era di cattiva figura, ignobile e mal fatto, eppure coll'arte sola e collo studio giunse alla celebrità: dunque, *genio, studio ed applicazione* per imparar l'arte, colla quale poi si perviene a vincere anche la natura.

Quintiliano dice, “che il personaggio il quale si determina alla somma varietà e difficoltà richiesta nella commedia, conviene che abbia una fisonomia simpatica, gioviale ed aperta, ma pieghevole alle modificazioni degli affetti, che [p. 81] attiri a se, ed inviti, e non già che rigetti e respinga con difetti personali, i quali insensibilmente sogliono produrre in chi ascolta, antipatia, e controgenio”.

E chi potrà contraddire alle sentenze di questo profondo filosofo? Nessuno, né io pretendo di oppormi, ma solamente di provarvi che col genio e coll'arte, si può giungere a mostrar sulla scena si fatta fisionomia, anche che la natura, tale non ce l'abbia accordata, col *genio*, perché chi ha *genio sente* veramente, e chi *sente*, modella la sua fisionomia a norma delle proprie sensazioni, secondo le detta la natura, la quale modificata dall'*arte*, si rende perfetta qual sulla scena si richiede, come abbiamo tante volte riguardato. Dunque *genio e studio dell'arte*, ed anche questo vantaggio sarà ottenuto.

Nella lettera quarta del metodo di studio, parlando della pronunziatione, credo di aver detto quanto basta per provare la necessità di una voce chiara e sonora, acconcia alle modulazioni e non nasale, ed una pronunzia schietta, *sicché l'attore scilinguato, è difettoso e sconvenevole per ogni genere, dice il Signorelli*; e chi nega questa verità incontrastabile? Eppure quanti non conosciamo attori ed attrici essere defraudati dalla natura di un tal dono, e costretti dalla medesima a sfigurare, se coll'arte prima, e poi coll'esercizio di declamare a viva voce non avessero questa resa chiara, di rauca e nasale, la stessa pronunzia difettosa coprendo, come appunto fece l'immortale *Demostene*, il quale vinse la difficoltà della medesima coll'arte di tenere in bocca dei piccoli sassetti per promuovere io credo la salivazione, e vincere così quell'aridità dalla quale egli ripeteva tale difetto? Che più? Quanti cantanti non si conoscono, i quali avendo sortito dalla natura una pessima voce, pure coll'arte e coll'esercizio questa rendono soffribile, e giungono perfino alla celebrità? *Arte* adunque, e sommo esercizio, ed ecco guadagnato anche questo punto, perché coll'esercizio rinforzandosi il petto, dal quale come già abbiamo osservato, principalmente deve la voce partire, e le *tonsille* per le quali deve passare, come da un condotto, che la depura e la tramanda fuori della bocca, questa si renderà forte, robusta e sonora; [p. 82] e coll'arte si potrà dirigere per le differenti modulazioni, producenti la buona pronunziatione.

Ora parlando per ultimo della *memoria*; egli è certo che senza questo requisito un comico non potrà mai diventare un attore, perché potendo appena a stento imparare le parole della sua parte, non gli resta il tempo necessario per riflettere sulla filosofia della medesima, e ristretto così alle sole idee del momento, senza principii, senza mezzi di paragone, pone tutto al medesimo colore, e rimane forzatamente al disotto di ciò ch'egli rappresenta.

Mademoiselle Clairon dice, "che senza una gran memoria, sicura ed inalterabile, è impossibile che l'attore possa unire i necessarii studii ai giornalieri lavori, il solo genio sarebbe insufficiente", ed io dubito che senza una gran memoria si possa aver del genio e dello spirito.

E per dir la verità come è possibile, anche avendolo questo genio, si possa dimostrarlo, trovandosi l'attore non padrone della sua parte, e per conseguenza incapace di eseguire quegli slanci, di dare quel colorito, che alla medesima si addice, e che egli abbia, benché superficialmente, stando a tavolino conosciuto? - *Il solo genio non basta*, dice la suddetta. - E noi Italiani lo dobbiamo confessare più di qualunque altra nazione, volendo essere sinceri sopra noi stessi; ditemi un poco, siete voi ben persuasa, che l'italiano sopra qualunque altro, porta questo al più alto grado, quando lo possiede anche nell'arte nostra, come in tutte le altre liberali appellate? Io credo di sì, e pure dobbiamo nel tempo istesso confessare, che quegli attori, i quali da questo solo si lasciano trasportare, trascurando li necessarii studii, e specialmente il principale che è quello di saper la loro parte a memoria, vanno d'errore in errore, dicono spesso ciò che non sanno, e contentandosi di una tirata detta con enfasi e naturale trasporto, fanno un impasto di sconessioni sì nel discorso, che nell'azione, per cui terminando (ordinariamente, è vero pur troppo, con applauso) non sanno né essi ciò che hanno detto o fatto, e né il Pubblico perché gli abbia applauditi.

[p. 83]

Così gli attori nell'inganno involti
Fan di buono e cattivo un tal lavoro
Ch'or savii li diresti, ed ora stolti.

Riccoboni.

Dunque dirò con Alfieri, “che l'attore deve sapere la parte a memoria, a segno di far tutte le prove senza rammentatore”, questa mettendo per prima base per diventare buon attore; Ecco adunque, mi direte voi, la somma necessità di aver sortito dalla natura il dono della memoria! avete ragione, e certamente che colla buona memoria, unita al genio, si ponno fare delle grandi cose, anche indipendentemente dagli altri studi da me indicati, come da noi se ne vedono giornalmente gli esempi; ma oltre che questi due requisiti non bastano a formare l'attore ragionato, e che senza lo studio, il comico invece non sarà mai, più che un semplice recitante, se egli non avrà ricevuto dalla provvida natura questo dono, potrà bene procurarselo con il sommo esercizio di questa, il solo mezzo per rinforzarla, e renderla attiva e capace di quella necessaria ritentiva per l'arte nostra professare; e se questa sarà costantemente e quotidianamente esercitata dall'allievo fino dal principio della sua educazione ne' vari studi della storia, della lingua, del disegno, infine de' classici autori tragici e comici, tanto più questa, essendo tenera e capace di qualunque impressione, guidata dal genio, si troverà in grado di ritenere con pochissima difficoltà tutte quelle parti, che appoco appoco si affolleranno nella sua gioventù per intraprendere e proseguire la sua comica carriera, sì che il rammentatore per esso diventi come un semplice aiuto in caso di aberrazione della medesima, e non come un aiuto di assoluta necessità.

Io non so se dal fin qui detto, sia giunto a persuadervi che anche l'allievo privo dei doni di natura, può questi acquistare in parte, con lo studio, coll'esercizio, infine coll'arte, assistita però dal *genio*, unico requisito che, come dissi, esser dee figlio della natura, ma che da quel arte istessa deve esser sempre guidato e rattenuto.

Se a tanto sono giunto, nulla più mi resta da aggiungere, [p. 84] persuaso di aver indicata secondo quei principii che mi ha suggeriti il mio piccolo criterio, e l'esperienza, quella via che batter si debbe da un allievo comico per diventare attore, e per tale conservarsi, titolo che pochi certamente possono vantarsi di meritare, quantunque molti se lo usurpino, anche con aggiunta di celebrità... ma fin che in Italia non avremo un teatro, questa verità non si potrà conoscere, e pur troppo dubito che mai sia per essere conosciuta.

Ma qualora questa via a voi sembri giusta, e meco conveniate nelle mie massime, spero converrete ancora con me in due consigli da darsi a quegli attori, i quali amano di veramente poggiare, per quanto è possibile, all'apice della eccellenza: ma perché questi trovino maggior credito presso di voi, ve li dirò per bocca di due persone classiche, e degne fede.

L'Alfieri dice “e l'attore dopo la commedia riflette al più o meno effetto ottenuto, ragiona, combina, varia, riprova, e così in capo di dieci recite l'attore viene migliorato dello spettatore, il quale vicendevolmente ha imparato dall'attore”.

Ed in verità quanti difetti non si scoprono dopo fatta la prima recita, o viceversa quali nuove bellezze non si ritrovano dal diligente attore, osservando concentrato nell'azione sulla scena, e riflettendo a sangue freddo sull'esito della medesima nel silenzio del suo gabinetto? Sarà dunque bene che l'attore si giovi di tale consiglio onde migliorare sempre se stesso, come l'Alfieri dice, ed il pubblico a vicenda.

M^{lle} Clairon sostiene che “l’attore deve studiare il gusto del pubblico, scrutinare il cuore di tutti quelli che lo avvicinano, distinguere i rapporti, il perché, di tutto ciò ch’egli vede e di tutto ch’egli sente” questo a parer mio è un sanissimo consiglio, perché l’attore studiando il gusto del pubblico, e scrutinando in generale la civile società potrà meglio, e con più ragione filosofare sopra i caratteri diversi, che dovrà imitare sulla scena, e questi rappresentare secondo la *bella natura*.

Concludiamo adunque, che anche in questa, come in tutte le altre arti liberali non si ha mai abbastanza studiato, e non si è mai abbastanza provetti; felici quei pochi, che a vostra imitazione, si sono veramente con tutto lo studio dedicati a sviscerarla per conoscerne, e farne conoscere tutte le bellezze, e mostrare così alle altre nazioni, che anco in Italia esistono dei genii in quest’arte, come in tutte le altre, e molti più, e superiormente a quelle ne esisterebbero, se questa fosse protetta, e ricompensata.

Di questa protezione, e di questa ricompensa vi parlerò nel terzo punto che io mi sono prefisso di trattare, per dimostrarvi quanto l’arte nostra abbia da un secolo circa a questa parte guadagnato, specialmente della *moralità* parlando, primo, e vero suo principio, e per provarvi quanto l’attore potrebbe influire al lustro della medesima, qualora fosse di questo principio intimamente convinto.

Non vi stancate per carità di prestarmi la vostra attenzione, ora che siamo alla conclusione di queste mie meschinissime idee, e persuadetevi solo, che queste io mi sono indotto ad esternarvi per provarvi la mia stima ed il mio rispetto.

LETTERA I.

MORALITÀ DELL’ARTE

Non avendovi io fin qui ragionato che di cose di fatto, vale a dire di educazione, la quale, più o meno estesa, pure in massima deve certamente essere quella, che vi ho indicata, e di studii più o meno necessari, da me felicemente, o infelicemente immaginati, bene, o male descritti, ma che però il risultamento de’ quali non può a meno che influire direttamente all’eccellenza di un attore, il quale giovare se ne voglia; non credo troppo supporre di me stesso, se mi lusingo di avervi persuasa nella esposizione del mio progetto, frutto soltanto di una lunga esperienza, e della mia tenerezza per un’arte così bella e necessaria, e d’altronde sì poco in Italia pregiata.

Ora però che di un punto parlar vi voglio, direi quasi *metafisico*, e di *speculazione*, perché al solo spirito si addice, di quella *attiva filosofia*, che prendendo di mira le umane azioni, tutte vorrebbe tendessero ad ottimo fine, io dubito, non già di [p. 86] persuader voi per la moralità di mio assunto, perché questo sarebbe fare un torto alla vostra virtù, ma di esser tacciato di troppa severità nel medesimo, la quale può sembrare soverchia, perché non confacente agli umani principii diretti in ogni operazione dallo interesse soltanto, da quel interesse che solo ha per iscopo il contentamento del corpo, e del proprio orgoglio, per nulla tenendo la spirituale soddisfazione ad uno scopo morale tendente.

Pope nel suo saggio dell’uomo, disse “che il corpo e lo spirito uniti d’interesse agiscono di concerto” se questo è vero, ecco una sentenza che viene in mio soccorso per provare il principio che sono per esternarvi, ben inteso che di quello spirito io intendo parlare che alla morale è diretto, e non di quello che le idee concepisce, per far quindi consentaneamente agire il corpo, ciò che mi pare avervi debolmente dimostrato nelle altre mie.

Mi ricordo d'aver letto nel catechismo morale di Elvezio "che dal momento in cui gli uomini si riuniscono in società per assicurare il loro ben essere particolare, gli è giusto, che ciascuno di essi colla sua dolcezza, colla sua umanità, e colle sue virtù contribuisca per quanto è in lui al bene di questa medesima società".

Se dunque questo è il dovere dell'uomo in qualunque grado egli si trovi, qualunque sia la scienza, o l'arte ch'egli professi, non pare a voi che tale dovere si spetti all'attore sul teatro, il quale, qual ape industriosa, succhiando dai diversi fiori da poeti immaginati e descritti, il miele della morale dei loro concetti, questa cerchi d'instillare nel cuore dell'uditore? Ciò posto degnatevi di esaminar meco quale realmente sia stata la istituzione del teatro per indi venire alle prove del mio assunto.

"Il teatro (dice Francesco Beccatini nel suo compendio universale di scienze ed arti) considerato nel suo principale oggetto, è la scuola morale degli uomini per mezzo della imitazione pratica, che colpisce ad un tratto la vista e l'udito; in esso tutte le arti imitatrici con meraviglia a gara concorrono ad un tal fine, perciò fu *di tempo in tempo* diretto non solo a incivilire, ma anche a docilizzare le nazioni, la tragedia fu [p. 87] destinata a porre dinanzi agli occhi le più illustri, e le più veementi passioni de' grandi, e specialmente di quelli, che, o premono, o ambiscono, o circondano il trono, inspira l'ammirazione dell'eroiche e politiche virtù, e l'orrore per i gran delitti; la commedia, intenta a dipingere i costumi de' nostri simili, colla sferza del ridicolo, ne corregge i vizi, i difetti, ed eccita l'amore per le virtù domestiche e sociali".

Notate bene egli dice "fu di tempo in tempo diretto non solo a incivilire, ma anche a docilizzare le nazioni" *di tempo in tempo* egli dice, e con ragione, giacché dando un'occhiata alli tempi primitivi in cui fu istituito il teatro fino ai giorni nostri, noi vediamo a quali vicissitudini egli sia stato soggetto, della di lui *moralità* parlando, quella moralità tanto necessaria, la quale fece dire all'*ab. Andrei* quasi precettivamente "sarà una lodevole premura il cercar sempre con arte e con istudio, la più utile moralità, e fare il teatro quale esser deve, la vera scuola della vita umana, e della riforma dei costumi, per quanto liberi e scostumati sieno li spettatori, tutti bevono con piacere i medicati liquori che lor si presentano in sì grate e soavi tazze, e sentono volentieri le lezioni che lor si fanno in sì piacevol scuola".

Se non vi rincresce adunque, noi trascorreremo insieme le varie epoche del teatro antico, medio, e moderno per conoscere a quale punto di barbarie fosse giunto dalla sua prima istituzione, per indi salire, quasi direi, all'apice della moralità, e civilizzazione in cui presentemente si trova, per indi animare con tali esempi anche gli attori ad essere consentanei nella loro esecuzione, ai sentimenti da' quali sono animati a' tempi nostri i teatrali scrittori.

Non piccolo a dir vero egli è questo mio assunto, quantunque il più ovvio se si vorrà mirare allo scopo cui tende, del quale un doppio risultamento può tornare, e la *gastigatezza dei costumi*, e la *buona fama degli attori*; nel breve parallelo che io impredo a farvi della moralità dei teatri antichi con i moderni, io mi anderò giovando come per il passato delle autorità d'uomini saggi, e conosciuti, che in tale materia hanno scritto, [p. 88] esternando le mie idee, non come parto del mio piccolissimo ingegno, ma come quasi una emanazione delle loro, parto di un sano e ragionato criterio; state sana ed attendetemi al venturo ordinario.

LETTERA II.

TEATRO GRECO.

Io non istarò ad investigare se l'origine della tragedia sia stata nel Pelloponeso, come vogliono alcuni, o nell'Attica, come vogliono altri, o seppure nella Sicilia, ma accomodandomi alla comune opinione quale è, che il principio del greco teatro si debba prendere dalle feste che si celebravano in onore di Bacco, non vi parlerò come *Tespi* pensasse di lordare colle feccie di vino il volto di coloro, che sopra un carro cantavano le lodi del loro dio, sì per assomigliarli a tanti satiri, quanto perché non fossero conosciuti dal popolo, non essendo il mio assunto quello di esporvi la storia del teatro tragico e comico in generale, ma di parlarvi semplicemente della moralità del medesimo nelle diverse epoche che lo hanno seguito, dalla sua istituzione fino all'epoca presente.

Dirò adunque, che a *Tespi* successe *Eschilo*, il quale con saggia avvedutezza pensò ad introdurre i dialoghi, ed invece del carro inventò pure un piccolo palco decorato soltanto di rami d'albero, e fronde disposte in maniera che formavano un ottica illusione alle rappresentazioni richiesta; questo tragico però, il quale ottenne il nome di padre della tragedia, non pensò con i suoi componimenti certamente di adornare i medesimi di quella moralità che fu in seguito conosciuta necessaria per l'educazione, e maggior civilizzazione del popolo, ed accontentandosi di esporre i fatti nazionali con quella rozza natura che gli permetteva il cominciamento dell'arte, scrisse le sue tragedie piene di scurrilità e laidezze a detto di *Metastasio* nella sua traduzione dell'*arte poetica*. Egli ne porta i seguenti esempi a conferma della suddetta opinione, "nella tragedia intitolata *le Coreofore*, ossia *portatrici di libazioni*; al verso 893 Clitenne [p. 89] stra per muovere a pietà il figlio, perché non l'uccida, gli scopre il seno, e gli ricorda che sonnacchiando egli una volta ne succhiava il latte; al verso 754 la nutrice d'Oreste, credendolo morto, lo piange, e si ricorda quanto ha sudato per allevarlo, e non trascura di rammentare gl'incomodi da lei sofferti nell'assistarlo nei piccoli di lui naturali bisogni".

Queste espressioni, che in se stesse nulla hanno d'immorale, sono però oscene per la maniera colla quale sono espresse, e tali sicuramente che il buon costume non potrebbe tollerarle, e sì pure erano espresse ad un pubblico, che si suppone fosse civilizzato, quale era il popolo di Atene.

Eschilo fu superato nella sua vecchiezza da *Sofocle*, il quale fece pompa nelle sue tragedie di gastigatezza, e buona morale, inventò il coturno perché gli attori innalzassero la loro statura, e riescissero più maestosi nella tragedia, della quale egli generalmente ne fa riconosciuto il *principe*.

Non si può però dire che la gastigatezza di *Sofocle* fosse un effetto di una maggior civilizzazione del teatro, giacché suo contemporaneo fu *Euripide*, le di cui tragedie sono sparse di oscenità quanto quelle di *Eschilo* istesso, quantunque egli goda la preferenza sopra gli altri due presso di *Quintiliano*, di *Aristotile*, e di *Racine* istesso; *Metastasio* ci racconta: quanto segue "nell'Ecuba di Euripide, Ecuba volendo persuadere Agamennone a secondare la sua vendetta, non si vergogna di dirgli, che si ricordi, che la sua figlia Cassandra è di lui concubina, che ogni notte gli dorme in grembo, e che gli uomini sogliono esser docili e compiacenti in tali circostanze" pare a voi che si possa dire nulla di più indecente, e far prova di maggiore impudenza? eppure si tollerava, e dove?... in Atene!

Nell'*Andromaca* dello stesso autore "fra le invettive, e rimproveri bassi e scurrili, che *Peleo* fa e *Menelao* giunge perfino a dirgli, che avendo recuperata *Elena* doveva subito ucciderla, ma che egli vedendo appena quelle *zinne*, aveva gettata la spada, ed era corso al bacio, ed alle carezze!" certamente che un tragico moderno, avrebbe trovato una maniera più decente di rimproverar *Menelao*, e di far trionfare la forza della beltà fatale di *Elena*!

[p. 90]

Pare adunque a voi che regnasse una certa costumatezza, e perciò quella moralità vera, che non può dalla prima essere disgiunta, nel greco teatro, della tragedia parlando? lascio a voi il giudicarne!

Parlando ora della commedia, la quale venne in seguito, ecco ciò che ne dice lo stesso *Metastasio*; “ad Epicarmo Siciliano attribuisce Aristotile l’introduzione della commedia, la quale viene distinta in tre epoche: *antica, media, e nuova*”, questa fortunatamente andò per incremento passando dal più al meno basso, ed impudico, e giunse finalmente si può dire allo specchio della moralità, ed ecco come ne parla il prelodato *Metastasio*.

“L’*antica* aveva un illimitata libertà di schernire, di riprendere, o di calunniare chicchessia, nominando espressamente, ed esponendo alle pubbliche risa, ed alla popolare indignazione i più distinti e ragguardevoli personaggi, come un *Socrate*, un *Pericle*, un *Alcibiade*, il quale dopo aver fatto gettare in mare *Eupoli* poeta comico, per vendicarsi de’ di lui sarcasmi, fece un bando per cui era vietato nominarsi sul teatro qualunque personaggio vivente”.

Questa sola vicenda basta a mio credere, per provare quanto immorale fosse allora la commedia, giacché esponeva a tali cimenti i migliori cittadini, ed era tolto però il primo principio della medesima, si bene in seguito da Orazio dettato - *castigat ridendo mores*.

Ed infatti a questa commedia vecchia successe la *media*, della quale *Aristofane* fu il miglior poeta; egli però che chiama l’antica, bassa, scurrile, ed impudica, (segue lo stesso *Metastasio*) “ci presenta nella sua, in mezzo ad uno stile forte e robusto molte bassezze, impudenze ed oscenità che ne ributtano la lettura; per esempio nella commedia, gli *Acarnesi*, *Lamaco* gravemente ferito torna dalla battaglia, e trova *Dicopoli* fra i trasporti più scandalosi di Bacco e di Venere, facendo fare a due fanciulle, che ha seco, ciò che le persone più sfrontate nascondono fra le tenebre dei più reconditi lupanari”. (nota bene) La scena si finge in piazza! - *Plutarco* conclude [p. 91] non esser questi poeta sopportabile per gli uomini onesti e bene educati; di più, egli osservava non essere in nulla al di sopra dell’antica commedia l’uso di satirizzare le persone benché sotto finti nomi, in modo però che tosto erano conosciute: ed ecco che, a parer mio, da questo lato nemmeno in quest’epoca il teatro aveva guadagnato in quanto alla civilizzazione ed alla moralità. Successe alla *media*, la *nuova*, la quale ponendo un freno alla licenza, ed alla satira personale segnò una nuova epoca pel miglioramento del buon costume sopra il teatro, il quale perfetto si rese al comparire di *Menandro*, il miglior poeta di questa commedia, la quale per esso solo aggiravasi intorno ai costumi in generale, ed ai caratteri dei vizii, senza offendere le personalità, come in seguito fu presso i Romani, e tutte le più colte nazioni; questa commedia sebbene scritta in versi, usava un attico linguaggio, e chiaro specialmente in quelle di *Menandro*, nelle quali viene conservato il più conveniente decoro: “in quasi tutti i suoi drammi si scorge una morale savia, e dolce, piena di filosofia, ed umanità”. (*Metastasio*).

Ecco provato intanto dal fin qui detto sopra il teatro greco, che fino dalla più remota antichità, e direi quasi del suo principio, la istituzione del teatro tragico e comico, ebbe per principale scopo la *moralità*, e la *gastigatezza de’ costumi*, quantunque fino d’allora sia stato questo soggetto ad epoche diverse, ora di maggiore, ed ora di minor civilizzazione, a norma dei poeti che lo hanno dominato, abbenché ci pare, a dir vero, che fino all’epoca di *Menandro* non sia questo giunto all’apice della vera moralità.

Dal teatro greco passeremo in altra mia a trascorrere l’epoca del teatro romano, il quale parve decadere da questo sano principio, almeno nel suo cominciamento, della quale decadenza mi attenderò di darvene debolmente la ragione, secondo però il mio piccolissimo intendimento, che io lascio sempre al vostro subordinato.

[p. 92]

LETTERA III.

TEATRO ROMANO.

Io non credo di male appormi, se ascrivo la decadenza del Teatro Romano dal Teatro Greco, all'aver avuto questo il suo principio, quantunque anche informemente, nel solo quinto secolo della repubblica, epoca in cui certamente il popolo Romano cominciava a degenerare da quella rozza sì, ma illibata morale condotta, mercé la quale sì grande si rese e sì formidabile, ed eccitò l'invidia e l'ammirazione di tutte le nazioni; è noto che appunto a misura che questo popolo si andò civilizzando mediante le conquiste a mano a mano fatte, specialmente nell'Asia, egli corruppe pure la santità de' suoi costumi, corruzione, che pur troppo a grado a grado produsse le intestine dissensioni, e perciò la perdita della repubblica, e quindi la dissoluzione di un così vasto impero, il quale impose leggi a tutto il mondo.

Io credo pertanto che se il teatro fosse stato istituito in Roma ne' suoi primitivi tempi, quando i costumi erano ancora illibati, benché minore la civilizzazione, l'istituzione di questo sarebbe stata consentaneamente diretta a mantenere i primi ed a promuovere la seconda, e non invece ai soli disonesti piaceri, ed all'allettamento de' sensi.

Nel secolo quinto adunque della repubblica ebbe principio il Romano Teatro nella occasione di una gran peste, in cui furono chiamati in Roma per placare la divinità, dall'Etruria, certi giocolari in etrusco, chiamati *Istrioni*, i quali saltando a suono di tromba formavano degli atti disdicevoli e sconvenienti; in seguito, nel principio del secolo sesto (secondo Cicerone nelle sue Tuscolane) *Livio Andronico* venuto dalla magna Grecia, scrisse una favola, che recitò egli stesso un anno prima della nascita di *Ennio*, essendo Consoli *Cajo Claudio*, e *Marco Tuditano*, questi due diedero un qualche incremento al Romano Teatro, benché sempre con delle favole rozze ed inurbane, e non si può chiamare questo veramente stabilito, che all'epoca in cui comparvero *Plauto*, e *Terenzio*, dei quali solo giova par [p. 93] lare, come i soli che si conoscono, cui si possa a buon dritto dare il titolo di Comici Poeti.

Plauto, e *Terenzio* si modellarono sopra i due Poeti Greci *Aristofane*, e *Menandro*, il primo camminando sulle traccie di Aristofane ne conservò il basso ed il triviale, sebbene in modo più piacevole, e non fu certamente più morale del maestro; *Terenzio* il quale a giudizio di tutti i saggi conoscitori antichi e moderni, è meritamente dichiarato il principe della romana commedia, quantunque ei paia che abbia avuto per suo primo principio il correggere il vizio e migliorare i costumi, e quantunque sulle traccie del Greco maestro che egli imprese ad imitare, abbia ne' suoi drammi (che tali piuttosto si vogliono chiamare le sue rappresentazioni, anziché commedie) fatta pompa di decenza di espressioni, di una gastigata eloquenza, e di verità ne' costumi, lasciando a parte i personaggi *giullari*, e *buffoneschi* dell'altro, ed imprendendo a descrivere soltanto amanti appassionati, afflitti padri, ed innocenti fanciulle, pure non si astenne dall' esporre sulle scene delle accorte *meretrici*, e spargere i suoi drammi di massime poco morali, ed eccone un esempio nella sua commedia intitolata *L'Eunuco*, "Egli nell'atto 3°, scena 5a introduce un giovine dissoluto, il quale si propone Giove per suo esemplare, per avere commesso uno stupro, ed osservando questo dio in pittura, che cade sopra Danae in pioggia d'oro, dice, ma! e qual dio è questo? È appunto quel dio che col tuono scuote fino le sommità de' templi celesti! ed io che sono un semplice omicciolo non potea far lo stesso?... Io l'ho fatto, e l'ho fatto con sommo piacere".

Ora fatemi ragione di grazia; non vi pare che in questa scena vi sia non solo una immoralità decisa per l'argomento della medesima, ma ancora una filosofia empia, avuto riguardo alla

religione che i Romani professavano? eppure questo si permetteva, e sarà stato, certamente applaudito!

Quest'Autore però, il quale fu quasi sempre immorale nei suoi argomenti, portò pure all'apice la commedia romana, come *Menandro* aveva portata la greca; della tragedia non giova parlare, giacché siccome osserva *Racine*, in Roma non si poté certamente numerare un *Sofocle*, un *Euripide*, come si numerava fra gli attori un Esopo un Roscio, in preferenza degli attori greci, deducendo da ciò aver fatto la declamazione presso i Romani maggiori progressi della stessa poesia teatrale, in questa da' Greci superati.

Il pessimo gusto, e l'immoralità sul teatro prevalse quasi sempre presso i Romani non solo nel popolo, ma nel ceto altresì de' cavalieri, a detto di *Orazio* istesso, sì che trionfavano i mimi colle oscenità, e colle laidezze.

Parlando dei *mimi* mi permetterete di deviare per un istante dal mio intrapreso assunto, per fare una riflessione, che io non credo del tutto male appoggiata, e perciò non priva di fondamento.

Apulejo chiama *mimi* certi personaggi che avevano la testa tosata, e che si chiamavano *Planipes* altrove *mimi fulgine faciem obducti*; altrove parlando dell'abito che portavano, lo chiama *centunculo*, che è quanto dire *abito di cento pezze*, ed il *Riccoboni* dice, "planipes graecae dicitur mimus, ideo autem latine planipes, quod actores planis pedibus, idest nudi, proscenium introirent"; da tutto ciò pare a voi che non si possa ragionevolmente dedurre, che fino da quei tempi si usasse, fuorché nella favella il nostro *arlecchino* vedendolo così bene descritto, e nell'abito di cento pezze, e nella faccia annerita, in fine nella calzatura color di carne, anzi come dice *Riccoboni* col piede nudo? come pure non si possa concludere non essere stati i *mimi*, altro che que' buffoni, i quali rappresentavano le *favole attellane*, e *commedie tabernarie*, (a detto del Tiraboschi) primo abbozzo dei drammatici componimenti, chiamati in Roma dall'Etruria, come di sopra vi ho osservato? Se ella è così, dunque i *mimi* de' nostri tempi, altro non saranno che i giocolieri di strada, come pure quelle compagnie erranti, che nel finire del passato secolo ancora si vedevano rappresentare delle commedie *a braccio* sul palco, nelle pubbliche piazze, se pur anco non vogliamo aggiungervi tutti quelli che si coprono colla maschera ancora ai giorni nostri, rappresentando *servi sciocchi*, e [p. 95] che divertono colle loro arguzie buffonesche il popolo ignorante non solo, ma anche le persone sensate, quando queste sono bene immaginate, e con grazia e gastigatamente esposte, lontane però sempre da quella moralità che sulla scena si richiede, questi *mimi* si accoppiarono in seguito per compire il pessimo gusto ed immorale del teatro di quell'epoca, i *pantomimi*, i quali trionfarono al punto che due di questi, i famosi *Pilade*, e *Batillo*, furono li padroni di Roma, e per questi furono abbandonate quasi del tutto le tragedie, e le buone commedie; lo stesso *Terenzio*, ebbe il rammarico di vedere troncata una sua commedia, a cagione degli schiamazzi insani del popolo, il quale, non i scenici, ma i gladiatori, e ludrici spettacoli a piena voce chiedeva, amando a preferenza l'esterna pompa, e le maestose comparse, che la buona drammatica poesia.

Sembraci però che il teatro romano si sia mantenuto in una certa tal qual decenza e moralità, e negli ultimi anni della repubblica, e nei primi dell'impero, giacché oltre i sani precetti di *Orazio*, abbiamo pure una testimonianza di Cicerone istesso, dalla quale apparisce che *ne' suoi tempi gli attori erano portati come per esempio di buon costume e severo contegno, tanto fuori di teatro, quanto in teatro, conforme le produzioni che rappresentavano, in altro luogo egli chiama la commedia giustamente imitazione della vita, specchio di costume, immagine della verità*; più da *Napoli Signorelli* sappiamo che io stesso S. Girolamo delle commedie parlando (di quelle certamente più gastigate, come del *Greco Menandro*, e del *Romano Terenzio*, scritte appunto

secondo i precetti di Orazio) diceva di esse; “*cuius finis est humanos mores nosse, atque describere*”, facendone una onorevole pittura.

Giunti finalmente all’epoca di *Nerone*, *Tacito* ne’ suoi annali, lib. 13, ci fa sapere, che i comici furono a cagione della *licenza ludricana* invasa nell’teatro, discacciati da Roma, non dice per altro, che questo teatro si chiudesse intieramente, ma che se ne bandirono i *licenziosi, impudenti istrioni*, restando gli *attori onorati*.

Questa però pare l’ultima epoca della decenza e moralità [p. 96] del teatro, giacché nei secoli susseguenti, fino alla nuova restaurazione del medesimo, o non si conoscono rappresentazioni ed autori, o questi e quelle così infami ed oppostamente dirette al buon costume, che quasi fa raccapricciar d’orrore il solo parlarne, pure per seguitare, sebbene brevemente, il filo del mio discorso, e per venire gradatamente dimostrandovi le diverse epoche, le diverse mutazioni a cui fu soggetto il teatro italiano, onde provarvi, il meno debolmente che sia possibile, l’altezza a cui egli è giunto nell’epoca nostra, sempre della moralità parlando, è necessario che voi vi provvediate di nuova pazienza per venir meco scorrendo il ludibrio, e la depravazione nella quale egli fu immerso negli ultimi secoli dell’impero, e nei primi del medio evo; attendetemi adunque al venturo ordinario, e state sana.

LETTERA IV.

TEATRO DEL BASSO IMPERIO E DEL MEDIOEVO.

In tutto il tempo degl’Imperatori Romani, da *Nerone* in poi e ne’ bassi secoli, si può dire spento ogni buon gusto, e sana morale della teatrale poesia, e toltane qualche rappresentazione sacra, eseguita anche nel segreto delle chiese, si sa che ai tempi degli ultimi Imperatori Romani i teatri erano diventati esattamente bordelli, ove la scostumatezza regnava come in suo proprio trono; fa terrore quando si sente in *Lampridio* il comando di *Eliogabalo*, il quale imponeva che sulle scene ed alla presenza di tutto il popolo si desse compimento ad azioni, per commettere le quali, i più scostumati si giovavano dell’ombra e del mistero! di qua (a detto del signor *Napoli Signorelli* nella storia critica de’ teatri antichi e moderni vol. IV. pag. 797 lett. XXII), le giuste e robuste invettive de’ padri della Chiesa contro ogni rappresentazione teatrale; non già però perché questi padri fossero precisamente e definitivamente contrarii allo accostumato e morale teatro, giacché sappiamo dallo stesso *Signorelli*, che *s. Antonino*, *s. Francesco di Sales*, *s. Filippo Neri*, ed il sommo metafisico *s. Tommaso d’Aquino*, approva [p. 97] rono le ingegnose ed oneste commedie e tragedie; ma perché sventuratamente alli tempi ch’essi declamavano non si vedevano sul teatro che *mimi e pantomimi*, e le mimiche rappresentazioni erano giunte a così alto punto di corruzione, ed oscenità, che altro non rappresentavano che adulterii, ruffianesimi e commerci meretricii, e ne erano sparite del tutto la buone tragedie e commedie greche e latine.

Per provare quanto avessero ragione i padri della Chiesa di scagliarsi contro i teatri de’ loro tempi, eccovi ciò che si raccoglie nelle opere di *s. Gio. Grisostomo* su tale proposito, quantunque del teatro greco si parli, e non del latino. Egli dice, “che nel tempo di *Teodosio il grande*, e di *Arcadio* suo figlio, dai teatri era sbandita ogni sorta di pudore, e di decenza; egli parla di giovanetti, i quali ivi rigettando indietro l’elegante loro capellatura, cogli sguardi e cogli abiti, e coi gesti affettavano i costumi e l’aspetto di una vaga donzella! di vecchi che al contrario si facevano radere la testa onde insieme con i capelli spogliarsi d’ogni pudore; che questi si allacciavano la cintura, e che le loro guancie sporgevano per essere schiaffeggiati, e pronti erano a dire, ed a fare qualunque cosa la più abominanda”.

Insomma per dare un'idea della indecenza dei teatri di quei tempi, e delle laidezze che vi si commettevano, basterà il dire, che le dame istesse apparivano in teatro tutte nude, e che essendosi in que' tempi introdotte nei teatri le *piscine*, le dame così nude gloriavano di nuotare in esse, e di sollazzarsi al cospetto d'innumerabili persone.

Io capisco bene che di tali oscenità parlando non si parla né di tragedie né di commedie *oscene*, ma bensì di spettacoli teatrali *osceni ed indecenti*, tutto ciò per altro potrà almeno provare essere in que' tempi appunto del tutto sbandito il buon gusto e la morale del teatro, regnandovi soltanto l'immoralità ed il mal costume.

Ritornando ora al teatro latino; in Italia ancora nel 560 dell'era nostra, esisteva secondo la testimonianza di *Cassiodoro*, una specie di commedia, però sempre di genere immorale, [p. 98] giacché egli non parla nel capitolo 20 che di mimi; come pure nel 1224 s. *Tommaso* ci parla della commedia de' suoi tempi, come di uno spettacolo che da molti anni sussisteva, chiamandolo *istrionatus ars*, e quelli che lo rappresentavano *istrioni*, vale a dire que' *mimi o pantomimi*, che rappresentavano le commedie *Attellane* ed *a soggetto*, e non già *comedianti*, i quali rappresentavano una volta le buone commedie di *Plauto* e di *Terenzio*.

Nel fine del 1300 cominciò di nuovo a rinascere la commedia regolare, però li comici di professione, i quali altro non erano in sostanza che *mimi* ed *istrioni*, seguirono sempre a recitare a soggetto ed all'improvviso in lingua barbara, vale a dire in latino corrotto, azioni basse e triviali non solo, ma indecenti ed immorali, e così durarono in quasi tutto il secolo XV, in fine del quale cominciò la drammatica poesia in lingua volgare.

Il *Sismondi* nella sua letteratura italiana vol. I, pag. 293, dice: "Questo teatro nel principio del secolo XVI, se non erasi avanzato alla perfezione, erasi almeno esteso rapidissimamente; le prime commedie erano state quasi copie pedantesche di latino, e si rappresentavano alle spese delle corti davanti a società di eruditi, ma in brevissimo tempo, benché non si sappia precisamente in quale epoca, apparvero delle compagnie mercenarie, le quali s'impadronirono di dette commedie e le recitavano al pubblico che pagava per udirle; da quel punto il gusto del popolo divenne più importante, e per gli autori e per gli attori, non bastò più che un dramma fosse conforme alle regole che i critici pretendevano d'averne avute dagli antichi, bisognò di più che questo ricreasse ed interessasse".

Ora non pare a voi che da questo risorgimento della buona commedia, e nella lingua, e nell'osservanza delle buone regole, infine nella esecuzione in parte del precetto di *Orazio*, cioè di *ricreare*, ne venisse non già come conseguenza, ma per primo principio la moralità e la gastigatezza del costume? Eppure lo stesso *Sismondi* nel capitolo VII, parlando delle com [p. 99] medie del Machiavelli, dice: "esser gran danno che i pubblici costumi autorizzassero allora sul teatro una licenza così sfrenata, che non è pur possibile dare un'analisi di tali commedie".

Lo *Shlegel* nella sua *drammaturgica*, lez. 9. p. XXVI. dice "Che pareva allora, che gli intrighi d'amore dovessero soli costituire gl'intrecci delle commedie, e che lo spirito di libertinaggio fosse il genio comico". Lo stesso nel vol. II, dice: "che la licenza del parlare essendo estrema a' que' tempi in Italia, le commedie di *Pietro l'Aretino* la spinsero all'estremo grado; nessuno va innanzi all'*Aretino* nella esecrazione de' posterì, divenuto come egli è, nome di cui ci serviamo a significare un uomo rotto ad ogni vizio, e degno del massimo vituperio".

Napoli Signorelli, parlando della *Mandragola* di *Macchiavelli* dice, "se le oscenità dell'argomento non la tenessero lontana dal moderno teatro, potrebbe rendere accorti gli stranieri di quanto abbiano gl'Italiani preceduta la nazione Francese nella bella commedia di carattere".

Il signor *Giov. Gherardo De-Rossi* osserva, che anche al costume in generale di quell'età siamo debitori delle oscene espressioni, dei lascivii episodii, e dell'immodesta licenza, che

deformarono la maggior parte di quelle commedie, e riflettendo altresì alla maniera di novellare, e molto più a quella della poesia bernesca, che in allora fioriva ed era sì bene accolta, confessare bisogna, che veramente in quel secolo furono cercati sovente i fonti della piacevolezza, e del riso, fra le sozzure della oscenità!

Ora ditemi, ammesso appunto quanto osserva il prelodato signor *Gio. Gherardo De-Rossi*, non sarebbe stato dovere dei poeti di quei giorni, il cercare colla moralità delle loro rappresentazioni la correzione del pubblico mal costume, attenendosi forti al precetto di Orazio, *castigat ridendo mores*, anziché fomentarlo invece colle medesime, e vieppiù sempre confermarlo? Perché sebbene Orazio dica ne' suoi precetti, che lo scrittore comico deve dall'eseemplare della vita, trarre le sue [p. 100] espressioni, ed essere imitatore de' costumi del giorno, egli intende però, che qualora questi costumi sieno viziosi, debbano essere corretti da una sana morale, e non lasciati trionfare come colori dominanti della commedia, invece che semplici oscuri atti a far vieppiù risplendere il chiaro della virtù, primo scopo del citato maestro.

Nel 1530 un certo *Ruzzante*, autore ed attore superiore a *Roscio* ed a *Plauto*, secondo il grido che aveva a' suoi tempi, inventò le *maschere*, e scrisse sei commedie in prosa, ed in cinque atti, nelle quali gli attori vi parlavano il Veneziano, il Bolognese, il Villano della Padovana, il Fiorentino, e perfino la lingua Greca vi viene mischiata coll'Italiana; egli cercò di render comica la parte dei vecchi, fredda per se stessa, e con ciò formò un Pantalone, un Dottore, servendosi delle mascherate pubbliche del carnevale per connettere il vestiario de' suoi personaggi, essendo queste da gran tempo in uso in Italia.

Questa istituzione delle maschere sul teatro, per quanto ingegnosa ella sia stata, e giovevole per divertire lo spettatore, io credo sia stata diametralmente opposta alla buona moralità del medesimo, ed a confermare la mia opinione della quale io sono sempre pronto a dubitare, viene in mio soccorso una saggia riflessione del citato *Gio. Gherardo De-Rossi*, che io vi trascriverò parola per parola a mia giustificazione, ed a vostra maggior persuasione.

“Dirà alcuno, che le maschere fanno pur sempre ridere? Mi si dica però se eccitano quel riso, che deve eccitar la commedia... Quel riso dolce che conduce all'utile? La sferza del vizio poi perde assolutamente ogni vigore, quando si pone in mano delle maschere; ancorché su di uno scrittore a vestirla nella più acconcia maniera del difetto, cui vuol far guerra, esaminiamo il nostro cuore, e vedremo che inclinati ad adular noi stessi, cerchiamo sempre chiudere l'ingresso ai rimorsi, che potriano agitarci, e di torcere il volto dallo specchio, in cui possiamo vederci deformati: quindi appena un esatta imitazione ci può talvolta costringere a riconoscere in noi l'originale di cui vediamo effigiate [p. 101] le copie; quando la pittura de' vizii è eseguita dalle maschere, siccome siamo già assuefatti a riguardarle come personaggi ideati, ed in certo modo esseri di un'altra classe, non applichiamo a noi stessi quello che in esse vediamo di riprensibile, e per così dire le riguardiamo, come un quadro Cinese, in cui pare inutile pena l'andar ricercando la somiglianza colle nostre fisonomie”.

Eccovi adunque provato, che colla istituzione delle maschere in nulla ha guadagnato la moralità del teatro, e da questo lato anzi che progredire in meglio, ha fatto un passo retrogrado.

Presso a poco in quell'epoca furono in quasi tutta l'Italia ammesse le donne sul teatro, invece dei giovanetti di bello aspetto, i quali ne avevano fino allora sostenuta la parte; non so se in questo la moralità del teatro abbia migliorato anzi che no; lascierò a voi il giudicarlo, non essendo mia intenzione di tanto internarmi a discutere un punto, che può esser preso in diversi aspetti, ed essere perciò tacciato il mio giudizio.

Eccoci al fine del secolo XVI, secolo a ragione detto illuminato, e che celebrato sarà mai sempre per gli uomini illustri da' quali egli fu dominato, secolo fortunato per la letteratura italiana, in cui

le scienze e le belle arti fiorirono, non esclusa la nostra, in tutto però, fuorché nella moralità come abbiamo più sopra osservato; ora prima di parlarvi del secolo, che a quello succedette, e che tanto a quello fu minore per la barbarie in cui ricadde l'Italia, e per conseguenza infelice pur troppo anche per l'arte nostra, lascio riposare la vostra pazienza, e vi attendo all'ordinario venturo.

LETTERA V.

TEATRO DEL 1600.

Cadute nel XVII secolo le lettere in Italia, sarebbe stato un prodigio se il teatro si fosse sostenuto in sua regolarità! Invece di tragedia vi venne sostituita la tragicommedia spagnuola; l'Imperatore Carlo V aveva lasciato in Napoli, nella Sicilia, e nel Ducato di Milano, ed altre provincie dell'Italia molte Corti [p. 102] di signori Spagnuoli, per cui il gusto del teatro venne guasto, e corrotto, nelle stesse tragicommedie erano introdotte le maschere, e la commedia a soggetto restò di nuovo la padrona assoluta del medesimo. Per esempio, *La vita è un sogno*, *il Santone*, *il Convitato di pietra* erano i suoi capi d'opera, e le poche commedie scritte non furono comunemente, che un tessuto di buffonerie ridevoli, senza regolarità, senza verosimiglianza, senza stile, e ripiene di oscenità, e di lordure, e ciò, per ottenere dalla vile plebaglia quell'applauso, che dalle colte persone non potevasi ottenere; il *Porta* fu in quel secolo forse il poeta più fortunato, e le sue commedie, secondo ci avverte il sig. Cav. *Giovanni Gherardo De-Rossi*, furono ripetute con applauso non solo in Napoli, ma in molte altre città dell'Italia, e lo sarebbero (egli prosiegue) state anche in seguito, e non invece lanciate in abbandono, se non fossero queste macchiate di quella libertà lasciva, che troppo ragionevolmente è stata in appresso esiliata dal Teatro. Dice l'*Ab. Andres* "che il teatro regolare ne' suoi principii, ma languido e freddo sbandì poi nel secolo XVII, e nel principio del XVIII ogni legame di regolarità, e abbandonate le tragedie, e le gastigate commedie, altro non presentava che pasticci drammatici, come dice il Maffei, che né di tragedie, né di commedie meritavano il nome, e quel che è peggio ripiene di mal costume, di sentimenti viziosi, di disonesti esempi, e di laidezze".

Tale influsso maligno di scostumatezza, ed immoralità sul teatro, pare che fosse generale in quel secolo, e che non solo regnasse in Italia, ma in Francia pure, dove, ad onta della gravità, e severo contegno del gran *Cornelie*, il quale nel 1641 fioriva, Luigi XIII allora regnante, dovette, per opporsi, almeno ei pare, ai progressi di tale influsso, fare una dichiarazione in favore de' comici nell'occasione della recita del *Poliutto*, tragedia del sovra prelodato Autore, nella quale si esprime in questi precisi termini:

"Nel caso, che i commedianti regolino in modo le azioni del teatro, che siano esse totalmente scevre d'impurità, noi vogliamo che il loro esercizio, il quale può innocentemente [p. 103] divertire i nostri popoli da diverse occupazioni, non possa essere loro imputato a biasimo, né pregiudicare in pubblico alla loro riputazione".

Non pare a voi, che il dire nel *caso regolino le azioni del teatro in modo che siano scevre d'impurità*, sia lo stesso che ammettere, che su quel teatro pure questa regnava, motivo per cui i commedianti ne venivano biasimati, e la loro riputazione pregiudicata? Io non credo di errare se questo suppongo, come non posso a meno, che di compiangere i teatri italiani di que' tempi, i quali furono per non avere chi carico se ne desse, lasciati in balia alla loro corrente, e perciò divenuti veri ginnasi dove il mal costume s'imparava, ed i soli sensi degli uditori erano divertiti,

nell'atto che il loro cuore si corrompeva sempre di più, e per cui finalmente lo spirito pubblico nella barbara ignoranza s'immergeva!

E per compiere questa fatale disgrazia dell'Italiano comico teatro, e rendere vieppiù molli ed effeminati i costumi di quel secolo, venne in campo il teatro musicale, e salì in tale grado di fanatismo, che, ad onta, e malgrado le altre dichiarazioni, e mordaci invettive de' poeti, segnatamente del Rosa, e dell'*Abati* (a detto del sig. De-Rossi) gli *Eunuchi*, e le *Frini colla loro voce canora, ottenevano le più grandi ricompense ed onori, mentre i sudori de' comici grondavano sul fango della miseria*; e per dire il vero, abbenché i primi si sieno di mollo civilizzati, ed i secondi un cotal poco dalla miseria riscossi, pure non tralascia di essere tuttora *questo mostro musicale* (come lo chiama il Voltaire in una sua all'Ab. Cesarotti) la vera disgrazia del comico teatro italiano, e perché per quello s'interessano i Governi, e per conseguenza i così detti impresarii speculatori per quelli profondono intieramente, quanto almeno dovrebbe essere con questo in qualche parte diviso, e ciò perché? Dicasi pure, e mio malgrado, e a disdoro del nome italiano (generalmente parlando) perché, appunto come seguiva saggiamente il notato De-Rossi:

“La commedia per la via di diletto ha per suo scopo l'utile, e la musica invece non ha per suo fine che il diletto, e l'uomo [p. 104] è sempre stato prodigo coi ministri de' suoi piaceri, ed avaro con quelli de' suoi vantaggi”.

In fine del 1600 si mancò assolutamente anche di buoni attori; non più amorosi instrutti, non più donne colte, e quel che era peggio per que' tempi, non più *arlecchini*, che unissero a qualche cognizione dell'arte dei talenti naturali; i *truffaldini* chiusero in Italia la porta ai buoni arlecchini; nel 1690 il sig. *Riccoboni* celebre attore in seguito, e che s'è giudiziosamente dell'arte nostra ha scritto, cominciava a frequentare li teatri: egli ci assicura che i comici di que' tempi erano molto ignoranti, ed eccettuati certi signori *Gio. Battista Paghetti* e *Galeazzo Savorini* nessuno ne conosceva, che avesse fatti gli studi necessari almeno per conoscere la lingua, e dar la forza dovuta alle parole, ed evitare i controsensi; per lo più quelli che facevano gli *amorosi* erano figli dell'arte, ineducati, ignoranti, e privi di ogni istruzione, oppure giovani scapestrati d'infime condizioni, che abbracciavano l'arte comica, solo a fine di abbandonarsi all'ozio, ed al libertinaggio; circa alle maschere, essendo mancati, come dissi, i buoni *arlecchini*, i capi-comici dovettero servirsi dei saltimbanchi di piazza! Da questa inversione d'ordine rapporto agli attori, si può dedurre facilmente quale scarsezza vi fosse di buoni autori, e perciò quale il pessimo gusto del Pubblico, e quale specie di commedia regnasse in quei tempi! Mancando la novità, che potesse risvegliare la curiosità della gente onesta, e non avendo que' commedianti ignoranti, e senza spirito, né talenti, né educazione, e perciò buoni costumi, non trovavano altra risorsa che nelle oscenità, nelle turpitudini dalle barbarie del secolo pregiate.

Da una tale decadenza del teatro italiano, nell'epoca appunto in cui fioriva il teatro francese per mezzo di *Cornelie*, *Racine*, e *Molière* pare ne dovesse venire una totale dissoluzione del medesimo, ma siccome è provato col fatto, che quando gli umani eventi giungono all'estremo, debbono necessariamente retrocedere, così successe appunto fortunatamente anche per il nostro teatro nel susseguente secolo XVIII, nel quale questo si andò per incremento accostumando, e civilizzando in modo che all' [p. 105] apice giunse, e credo di non esagerare, se dico di perfezione, nel principio del nostro, come ora lo vediamo... purché egli tale si conservi, e non dobbiamo avere il rammarico di vederlo per senso inverso soggetto ad una crisi pari a quella del secolo XVII al secolo XVIII!

Di questo dovendovi io parlare come del più importante, permetterete, che le mie idee io raccolga, onde alla meglio parlarvene in altra mia.

LETTERA VI.

TEATRO DEL 1700.

Non essendomi io impegnato di parlarvi che della sola *moralità del teatro*, perché dalla prova di questa sola derivar debbe la conclusione del mio assunto, non imprenderò a ragionarvi di tutti quanti i poeti tragici, e comici, i quali hanno illustrato il teatro del secolo XVIII, e questo hanno reso degno di rivalizzare colle altre nazioni sì nella tragedia, che nella commedia, ma vi contenterete che io scorra brevemente nelle diverse epoche del medesimo i poeti, che maggiormente si sono distinti nel ristaurarne il buon gusto non solo, ma la gastigatezza, infine i diversi mezzi per i quali questo sia avvenuto.

Nel principio del secolo, un certo Romano per nome *Cotta* si attentò di ricondurre il buon costume sul teatro, ma invano, e vedendo egli trionfare sempre più il pessimo gusto, pensò di ritirarsi; a questi successe il già nominato *Riccoboni*, il quale levata una compagnia si fece ardito di esporre qualche tragedia tradotta dal francese, indi la *Sofonisba* del *Trissino*, il *Torismondo* del *Tasso*, infine la sempre fortunatissima *Merope* del *Maffei*, capo d'opera tanto di greca semplicità, quanto di morale; egli riescì di ristabilire la tragedia in una porzione dell'Italia, e specialmente sui teatri di Venezia, quantunque colà con maggior fatica. Ma per ottenere il suo intento principale, quale era quello di correggere i costumi, e la immoralità che su quelli regnava, egli era necessario di stabilirvi la vera e sana commedia: ed [p. 106] esigliarne perciò quella all'improvviso, ma in questo non potendo egli in verun modo riescirvi, presentatasi una favorevole occasione, passò in Francia, confessando di non aver coraggio di difendere il teatro de' suoi tempi, certissimo di fare una pessima figura, per essere questo la scuola del mal costume, ed atto solo a traviare la gioventù con indecenti amori.

Ed invero egli ebbe ben ragione di ritirarsi in Francia, dove pare che la cosa fosse totalmente diversa, se dobbiamo prestar fede a quanto ci lasciò scritto il *Voltaire*:

“Di tutte le arti che noi coltiviamo in Francia, ei dice, l'arte della tragedia non è già quella che meriti meno l'attenzione pubblica, imperciocché si è al teatro che la nazione si raduna, è colà dove lo spirito, ed il gusto della gioventù si forma, niuna cattiva massima vi viene tollerata, e niun buon sentimento si ascolta senza essere applaudito”.

Dopo il *Riccoboni*, e le inutili cure dello stesso *Maffei* colle sue tragedie, e morali commedie, e di altri buoni e valenti ingegni italiani, continuarono i comici ad adoprare come per lo innanzi, fino che comparve qual astro benefico l'*Avv. Carlo Goldoni*, il quale con il suo vasto genio, e con la sua vivace fantasia purgò il teatro dalle sconvenevoli, assurde, e scipite azioni, cercando di onestamente correggere il vizio con ragionato riso, e morale sferza, per cui meritamente ottenne il titolo d'*italiano, Terenzio*; ed ecco la prima epoca del risorgimento del teatro italiano dopo la barbarie nella quale era caduto dal teatro romano in poi; risorgimento chiamato dal *Voltaire* *l'Italia riformata dai Goti*.

Si accinse il *Goldoni* circa la metà del secolo, non però senza grande stento, d'impegnare le comiche compagnie nello studio di buone e dialogate commedie, togliendo la libertà alle maschere, ed agli altri comici di dire a loro capriccio ciò che loro veniva alla bocca, quantunque il tutto fosse preparato nella loro testa per mezzo del così detto *zibaldone*, ossia soggetto della commedia che si rappresentava; fino a quell'epoca “egli si era, per così dire, lordato fra 'l fango delle composizioni gradite ad uno scorretto teatro (a detto del sig. Gio. Ghe [p. 107] rardo De-Rossi) ma il suo talento comico aveva sempre inclinato al buono, ed il suo ingegno aveva sempre guardato con occhio appassionato la natura; fino dalla sua prima gioventù la lettura della

Mandragola del *Macchiavelli* gli avea fatta la più forte impressione, e detestandone l'empietà, aveva concepito altissimo concetto della bella strada d'imitazione della natura, nella quale è condotto quel rarissimo lavoro”.

Quantunque questo luminare del nostro teatro abbia talvolta lasciata troppo libera la penna allo scherzo, ed all'equivoco, frutto degl'indecenti modi, che usavansi allora dagl'istrioni sul teatro, questa libertà però convien confessarlo, riguarda il solo dialogo, e non mai l'intreccio, il quale nelle sue commedie, è il più gastigato e morale, se alcuna eccettuare se ne vuole, come, p.e., la donna di garbo, ecc. ecc.

Concluderò adunque (colla scorta sempre dello stesso De Rossi) che al *Goldoni* dobbiamo il merito di aver fatto lasciare ai comici quell'insulso dialogo di parole equivoche, specialmente alle maschere, di scurrilità indecenti, di acutezze insoffribili, colle quali pretendevano di eccitare le risa, costituendo egli i veri fonti del ridicolo nei caratteri, e se anche in qualche sua scena si può desiderare maggior gastigatezza e decenza, gli si può perdonare, pensando che scacciò dal palco la nauseante licenza, che era stata fino allora l'arbitra del teatro in generale.

Malgrado però gli sforzi di questo restauratore emerito del Teatro italiano, ad esso pure non era riserbata la sorte di purgarlo intieramente, com'era la sua intenzione, e di ridurre il gusto del Pubblico a quella semplicità tanto commendata, e tanto pregiata ai nostri giorni; egli ebbe a combattere con romanzieri, che per via del suo terrore, e del ribrezzo volevano la morale insegnare, o con altri, che per mezzo del favoloso, e del solo comico giuoco volevano correggere i costumi, infine con i comici, i quali sdegnando il freno salutare, che egli voleva imporgli, distruggendone le commedie all'improvviso, non tralasciavano, secondati dalla corrente di un gusto non intieramente ancora depurato, di rappresentare le loro insulse arlecchinate ed immorali commedie.

[p. 108]

Il signor *Napoli Signorelli* dice “che il teatro il quale abbraccia tanta parte della società, è il solo atto ad occupare l'altissimo incarico di pubblico educatore, appartiensi ad esso mostrare alla svelata quali gli uomini siensi, e quali essere dovrebbero, rettificarne i costumi, presentar loro le belle forme della virtù, e le brutte, e le ridevoli del vizio, ingentilirne le maniere, e svilupparne le perfettibilità; questo solo educatore può essere bene accolto perché, lontano dall'insegnare, e riprendere con questa precettiva rigidità, che coll'aspetto della fatica, e della noia disgiunge gli animi, invece di unirli, esso per la via del piacere invita, e chiama l'attenzione col dolce nettare di un grato spettacolo, che gli colma di gioia nel tempo istesso, che gl'inspira probità, sapienza, moderazione, e rispetto per le leggi”.

Come quasi da queste massime penetrati, sorsero in seguito, siccome voi ben sapete, un *Marchese Albergati Capacelli*, un *Giovanni Gherardo De-Rossi*, infine un *Camillo Federici*, le cui commedie, e drammi si possono ben dire con ragione, esempi di buon costume.

Se il mio assunto non fosse di parlar della moralità soltanto, quella encomiando, come precipuamente necessaria sopra il teatro, non dovrei passar sotto silenzio la felicissima penna del sig. *Avv. Simon Sograffi* specialmente nelle sue due commedie *Olivo e Pasquale*, e *Lauretta di Gonzales*, nelle quali tanto si avvicinò alla semplicità del maestro, non molto la moralità curandone; come invece unirmi dovrei con altri, i quali il *Federici* tacciano di avere troppo in queste abbondato nelle sue espressioni, ne' suoi dialoghi, e nelle sue sentenze, perché (come giudiziosamente osserva l'*Ab. Andres*) “le lezioni che si presentano al Pubblico nella piacevole scuola del teatro si ricevono volentieri, ma queste lezioni, e queste moralità non si hanno a profondere in massime importune, e in distaccate sentenze, ma nella condotta degli affetti, nella espressione dei caratteri, e nel fondo istesso dell'azione devono consistere”.

Ed ecco il pregio eminentemente posseduto dal *Goldoni* sopra [p. 109] tatti, e dagli altri due soprannominati, i quali sulle di lui tracce han sì felicemente camminato.

Afferma Orazio, che il fine del dramma è di dilettere, ovvero di giovare, ed a questo soggiunge Napoli Signorelli: “egli è certamente lavoro assai più sopraffino, e degno di un ingegno nobile, e di una mente divina, il combinare in maniera il diletto coll’insegnamento, sì che la moltitudine si ralleghi, e si instruisca”.

Se ella è così, ditemi di grazia, chi più avrà toccata questa nobile meta, che il tanto benemerito de’ comici, poeta *Avelloni*, detto il *poetino*? Non vi pare che la fortunatissima sua allegoria intitolata la *Lucerna d’Epitetto* non sia un capo lavoro di *utile*, e di *diletto*? Dove trovate voi una più robusta morale accompagnata da un più piacevole gioco comico? Non vi pare che in essa siano al vivo esposti tutti i vizii degli uomini, da un’attica sferza corretti? In fine non vi pare che in essa egli abbia intieramente compito il consiglio di *Orazio*,

E pensa alfine
Che se diletti sol, ti disapprova
La saggia età; la giovine ti sfugge
Se insegni sol; ch’entrambi i voti unisce
Chi sa mischiar, mentre giovando alletta,
Con l’utile il piacer.

Sia lode adunque ad esso che di tale gioiello arricchì il nostro teatro, e lasciamo alla posterità il giudicare de’ suoi talenti, meglio della presente età.

Il *Voltaire* dice “che il teatro sia tragico che comico, è una pittura vivente delle umane passioni. L’ambizione di un *Prence* si vede nella tragedia, e la commedia mette in ridicolo la vanità di un semplice borghese”.

Quest’ultima già esisteva in Italia, e in modo da non aver invidia delle altre nazioni, essendo anzi a qualcuna superiore, quando sorse gigante a stabilire anche la tragedia il sommo ingegno, il *Sofocle italiano*, il *divino Alfieri*, perché il nostro teatro potesse finalmente innalzare francamente la fronte, e guardare se non più in alto, almeno in parallelo gli oltremontani [p. 110] teatri... ma piano! Voi mi direte, che io esco d’argomento, e che trasportato da soverchio amor patrio mi dimentico del mio assunto, per immergermi nel merito in generale del nostro teatro, argomento certamente troppo vasto per me, e d’altronde da sublimi ingegni trattato! Avete ragione, e ritorniamo dunque al primo soggetto.

Dal teatro greco in poi io non vi ho più parlato di tragedie in quanto alla moralità, meno che della *Merope di Maffei*, giacché pare che dopo quello non siasi stabilito in Italia un teatro tragico, fino all’epoca appunto del secolo XVIII al sorgere del nostro *Astigiano*, il quale accoppiando la robustezza dello stile, l’elevatezza dei sentimenti, e la sublimità de’ concetti, ad una scrupolosa esecuzione delle *aristoteliche regole*, purgò pure il suo teatro da quella oscenità, e massime basse, e scurrili, che nei maestri greci abbiano osservate, se eccettuare se ne voglia *Sofocle* sul quale egli si è modellato.

Che se non alla tragedia principalmente si spetta il correggere i costumi, e lo sferzare i vizii in generale della società, essendo questa, esclusiva proprietà della commedia, non è egli però men vero, che a quesiti si aspetta lo afforzare gli animi, nobilitare i cuori, e sublimare le menti, cioè tutto insieme concorre a formare la moralità delle nazioni: alcuni pretendono che le tragedie d’*Alfieri* sieno poco morali, accagionandone il frequente trionfo dell’*antagonista* vizioso, sopra il *protagonista* virtuoso ed infelice! Io però spero, che voi meco converrete esser

questi in errore, come brevemente mi accingo a dimostrarvi. Prima di tutto essendo lo scopo della tragedia quello d'inspirare il terrore, e far sì che il popolo esca dal teatro piuttosto atterrito, che contento e soddisfatto, *Alfieri* non poteva certamente procurare questa soddisfazione colla punizione dell'antagonista, ciò che sarebbe stato diametralmente contrario a questo scopo; d'altronde egli non ha introdotti nelle sue tragedie dei vili e bassi scellerati, privi di quella sublimità, e grandezza, che alla tragedia conviensi, ma degli uomini crudeli sì, ma che spinti da grandi interessi, ed eccitati da forti e robuste passioni, sono sempre coperti da qualche leggera virtù apparente, o decorosa [p. 111] mente accompagnati da' rimorsi, da' quali vengono agitati non solo tratto tratto nel corso dell'azione, ma scoppiano nella loro pienezza terminata la medesima, ciò che ne rende la catastrofe terribile e morale nel tempo istesso. Come per cagion d'esempio: *Creonte* nell'*Antigone* - conduce alla morte la protagonista, perché ribelle a' suoi voleri, ma più di tutto perché cagione della ribellione del proprio figlio, pure alla vista della morte di questo, esclama... o del celeste sdegno

Prima tremenda giustizia di sangue,...
Pur giungi alfine... io ti ravviso - io tremo.

Pur giungi alfine ei dice - dunque era da gran tempo ch'egli la prevedeva questa giustizia di sangue; se la prevedeva dunque, conosceva di meritarsela; infine l'ultima parola *tremo!* annunzia il più deciso rimorso, giacché chi non ha rimorsi non trema.

Filippo dopo avere ottenuto colla sua cupa e feroce politica la perdita del figlio e della moglie, esclama:

Ecco, piena vendetta orrida ottengo,
Ma felice son io?...

E poi si volge a Gomez e gl'impone che il tutto rimanga celato, raccomandandogli quasi la sua fama, prova incontrastabile, che i rimorsi gli annunziano il male che ha fatto!... per cui si confessa egli stesso *più infelice di prima!* Non vi parlerò poi di quelle tragedie, che includono in se una maschia, e forse feroce sì, ma pur vera morale, avuto riguardo sempre ai tempi, ed alle azioni dal poeta descritte, come sarebbe un *Saulle* fulminato dall'ira divina, una *Virginia* salvata colla morte dall'infamia in fine una *Sofonisba* nella quale tutti i personaggi concorrono a gara a dar prove di una morale generosità, porgendo in essa egli un mirabile saggio, che anche senza antagonista, e col solo contrasto degli affetti, e l'urto delle passioni, quando queste sieno veramente tragiche, si può ottenere il teatrale effetto, l'utile col diletto mischiando: infine non pare a voi che le continue invettive a cui sono sottoposti gli antagonisti trionfanti per parte dei protagonisti sofferenti non sieno bastanti a persuadere gli ascoltatori che i vizi di quelli sono da sfuggirsi in confronto delle virtù di questi? Ed ecco per conseguenza otte [p. 112] mito lo scopo morale, ed ecco distrutta la taccia, che le tragedie di Alfieri sieno immorali.

Stabilito adunque anche in Italia un teatro tragico e comico per mezzo delle opere di due maestri dell'arte, da altri castigati autori da vicino seguiti, pareva che conseguenza necessaria ne fosse il perfezionamento del pubblico gusto, e ciò che più importa la soda moralità del medesimo, ma pur troppo anche al termine di questo secolo abbiamo dovuto vederci giungere, senza ottenere questo bramato intento, e voi meglio di me il sapete, voi che in tale epoca illustravate di già col nome vostro le italiche scene!

Al secolo XIX pertanto spettava il cogliere i frutti della felice rivoluzione prodotta da mezzo secolo in circa dal sempre benemerito comico italiano Carlo Goldoni; di questo secolo io anderò ragionandovi in altra mia, come dell'ultimo per giungere allo scopo, che mi sono prefisso; buon per me se mi sarà dato di giungervi felicemente, sì che non vi abbia inutilmente con queste mie soverchiamente annoiata.

LETTERA VII.

TEATRO DEL 1800.

Le vicende politiche dalle quali fu agitata nel finire del secolo XVIII e sul principio del XIX l'Europa, e segnatamente l'Italia, avendo necessariamente influito sul carattere in generale della popolazione di quell'epoca, aveva resi gli animi aspri, i costumi inurbani, ed i teatri non erano frequentati che da gioventù torbida, irrequieta ed intollerante, cui la semplicità di Goldoni era poca per allettarla, e la sublimità d'Alfieri troppa per fissarla, e tutto ciò che sentiva di morale e presentava il buoncostume, era nauseante ed insulso! Non si amavano che delle azioni clamorose, le quali scuotessero rozzamente, e solleticassero le passioni predominanti del secolo, o di quelle che trattenessero romanzescamente per il momento un'attenzione, spessissimo interrotta da spiriti furibondi (in allora detti spiriti forti) i quali i teatri avevano resi ridotti di conversazioni [p. 113] libertine, anziché scuola di moralità, e di buon costume; ed ecco perciò in trionfo quel genere sì pericoloso per la corruzione del buon gusto, così detto de' *drammi spettacolosi*, genere spurio, che non avendo né la sublimità della tragedia, né la semplicità della commedia, né infine il ragionato interesse, e naturale del dramma di sentimento, non poteva né nobilitare gli animi, né correggerne i vizi, né commoverli colla viva esposizione di fatti teneri, e compassionevoli; se qualche commedia si rappresentava, o era a null'altro diretta che a promuovere le risa, senza accoppiare l'utile col *diletto*, o disgraziatamente era colle maschere, ed a soggetto, dove non solo regnava l'immoralità nell'argomento, ma era sparsa, segnatamente nelle maschere, di equivoci osceni, solo al vizio tendenti.

Calmati finalmente i torbidi della guerra intestina, e riflettendo i governi, (siccome saggiamente riflette sig. di *Voltaire*) "che non v'ha parte della letteratura, la quale più strettamente si colleghi agli usi, alle opinioni di un popolo, della drammatica, essendo questa un vero a tutti palese, e di cui la semplice esposizione tien luogo di prova, e quella per conseguenza, che deve a se chiamare l'attenzione dei legislatori, e di que' tutti a' quali è commessa la cura de' pubblici affari", si avvisarono, dico, i Governi che diventando il gusto del teatro di maggior peso per la pubblica opinione, necessario si rendeva che questo fosse depurato perché diventasse la scuola del buon costume, e che per ciò ottenere, conveniva tenerci d'occhio con una oculata revisione politica non solo, ma morale, affidata a persone esperte ed intelligenti.

Questo saggio divisamento, del quale ne abbiamo un esempio nei secoli addietro *in s. Carlo Borromeo* Vescovo di Milano, il quale si prendeva egli stesso la cura di correggere di suo pugno le commedie, per farle senza rischio del pudore e decentemente recitare, questo saggio divisamento ripeto, fece sì che prima di tutto si sbandissero dalle scene le maschere e le commedie a soggetto, relegandole nei teatri dei fantocci, indi spogliate le fiabe e le altre incomposte rappresentazioni, di tutto ciò che vi era di equivoco, basso e scurrile, d'immorale [p. 114] ed impolitico, e rese così quasi ignude d'ogni loro pregio, e perciò intollerabili presso il pubblico che a poco a poco faceva ritorno al buon gusto, s'inducessero le comiche compagnie a rivolgersi nuovamente alla buona tragedia, alla sana commedia di carattere, ed al commovente

dramma di sentimento, promuovendo così colla civilizzazione del teatro, quella pure della nazione, depurandone la morale ed i costumi.

A questo risorgimento del buon gusto, e della civilizzazione del teatro, contribuirono non poco alcune persone educate e gentili, le quali desiderando di procurarsi un onesto ed utile passatempo, e d'altronde dai lumi del secolo scorso rischiarate, formavano delle colte società d'accademici (o dilettanti) ed aprivano dei teatri particolari, su i quali rappresentar non si dovevano che i capi d'opera del teatro Italiano, e dove il buon costume vi fosse in tutto il suo vigore conservato; fra le altre meritavano certamente il primo posto quella di *Torino*, presieduta dall'egregio attore dilettante, e chiarissimo autore comico *Stanislao Marchisio*, le di cui commedie chiamare si possono, se alcuna se ne eccettui, lezioni di sana morale; e quella celebre, che tuttora si conserva, dei filodrammatici di Milano, diretta per molti anni dal rinomato attore Pietro Andolfasi.

Al compiere questo risorgimento del teatro Italiano, ed a stabilirvi quella gastigatezza di costume, e sferza del vizio, sì da *Orazio* inculcata, mancava che nelle città capitali si stabilissero compagnie drammatiche permanenti, il cui repertorio sopravveduto da illuminati censori, soddisfacesse alla comune aspettazione di un pubblico più educato di prima, a sentire il bello, ed a far ragione delle parole e dei fatti.

Di questa necessaria istituzione penetrato il Governo Italico, aveva stanziata quella Reale Compagnia Italiana, della quale essendo voi primo ornamento, potete dirmi con quanto zelo vi travagliassero i due celebri letterati, un *Cav. Monti*, ed un *Luigi Lamberti*, per formarvi le necessarie discipline, ed un repertorio delle migliori produzioni originali, o tradotte, le quali corrispondessero al duplice intento di recreare gli animi, e di educare il costume, ma specialmente di rimettere come [p. 115] in loro proprio trono, i due sublimi maestri *Alfieri* e *Goldoni*, accordandogli quel meritato trionfo dopo morti, che vivi non avevano potuto ottenere!

Le ricompense in danaro dal benemerito capo-comico Fabbrichesi profuse agli attori ed ai poeti, ed i premi d'onore dal Governo accordati nascer fecero quella utile emulazione, che migliorò i primi, e creò i secondi e perciò ecco risvegliata quella moltitudine di bravi ingegni de' quali sempre è abbondante la nostra Italia, a scrivere ora buone, ora mediocri tragedie e commedie, sempre però tutte tendenti all'utile scopo d'incivilir la nazione, ed a correggerne i vizi, e fra gli altri, non mi taccierete sicuramente di soverchio amor patrio particolare, se metto per primo il rinomato *Avv. Alberto Nota*, le di cui commedie hanno formata un'epoca onorevole per la provincia subalpina, altronde già chiarissima per il divino Astigiano ed il filosofo moralista *Federici*.

A tale punto di perfezione era il nostro teatro, quando la dissoluzione del Governo Italico, e perciò della reale compagnia parve un astro fatale che eclissare ne volesse tutto lo splendore passato, e per quanto facesse il sunnomato *Fabbrichesi* per tenere unita la grande compagnia d'ottimi attori, ch'egli aveva raccolta, questa dovette assoggettarsi a delle perdite considerabili, e prima di tutte la più imponente alla vostra.

Rifugiatosi egli a Napoli con non piccolo emolumento da quel generoso Sovrano accordatogli, ed a voi sostituita la benché giovine, pur esimia prima attrice signora *Cavaletti Tessari*, la quale per tanti anni formò quindi la delizia di quel teatro, assecondò egli per molto tempo il gusto delicato di quel colto, ed intelligente pubblico, fino a' che impoverito il di lui repertorio delle migliori rappresentazioni sì tragiche, che comiche, dovette forse per dare delle novità al teatro, e d'altronde per non lasciar languire il proprio interesse, ricorrere a delle produzioni meno classiche, e perciò guastare alcun poco il buongusto Napolitano... quel buon gusto che per il corso di tanti anni, prima di quell'epoca aveva fatto riputare a buon diritto quel teatro comico per

il primo d'Italia, e per le scelte [p. 116] compagnie formate dalle diverse imprese, ed infine per l'ottima compagnia Perotti, la quale la Fabbrichesi precedette.

Si fu allora che cedendo in qualche parte alla estremità dell'Italia, era dato il farlo risorgere alla provincia che ne è il capo, a quella capitale *subalpina*, che madre di già di tanti benemeriti autori, doveva dare anche una conveniente stanza a' buoni attori, i quali da' primi animati ed instrutti, potessero quella civile e morale educazione del teatro mantenere, che già da prima diffondersi pareva per tutta Italia, e che in molte Città capitali specialmente, ancora esiste in più eminente grado, che mai per gli antichi tempi non fosse. Volesse il cielo che un tale esempio fosse stato da altri Principi Sovrani seguito a maggior lustro de' comici teatri, ed a perfezionamento della loro morale e gastigatezza!

Ma siccome a compiere questo perfezionamento, io sono di avviso concorrere non poco vi potrebbero i comici con la loro non solo esterna, ma interna morale; di questo punto mi riservo a parlarvi nell'ultima mia, punto è vero come già dissi, filosofico, e quasi metafisico, del quale vorrei pure persuadervi, e con voi tutti quelli che l'arte nostra professano, onde associargli così a partecipare di quella gloria dovuta a coloro, che all'ingrandimento di quella hanno contribuito, e contribuiscono, come di sopra vi ho dimostrato.

LETTERA ULTIMA.

MORALITÀ DELL'ATTORE ACCOPIATA A QUELLA DEL TEATRO

M di Voltaire dice in una sua lettera al *march. Albergati*; "si guarda il teatro come un divertimento, e infatti lo è fuori d'ogni dubbio, e di gran lunga superiore ad ogni altro; ma poiché senza diminuire del piacere, che vi procura, anzi notabilmente accrescendolo, potrebbe avere un efficace influenza sopra il costume, illuminare la ragione, regolare il cuore, ispirare onesti ed eroici sentimenti, reprimer le follie, infine correggere i vizii degli uomini, il non cavarne sì gran van [p. 117] taggi sarebbe un deprimere l'augusta maestà della poesia, e volere imitare quell'Imperatore romano, il quale con esorbitanti spese menava nelle gallie un'armata, soltanto ad ammassar conchiglie".

Se di questo sano principio intimamente persuasi si sono uniti i governi con accurate censure, i Principi con discrete ricompense, in fine i poeti, e gli autori con i loro gastigati componimenti a promuovere tutti questi beni dal francese *filosofo* descritti, e perché non dovrà per ultimo a questi unirsi anche l'attore comico, colla sua morale esterna non solo, ma interna, siccome necessario ed indispensabile strumento a compir l'opera, senza del quale vane si renderebbero le altrui cure? Ed in fatti se non vi fossero attori che eseguissero ciò che i poeti inventano, e rendessero al vivo sulla scena quelle azioni da essi semplicemente descritte, queste si restringerebbero sul tavolino dei letterati, e le popolazioni non ne ritrarrebbero quel profitto, per lo cui quelle sono scritte, e per la gastigatezza e decenza delle quali si sono impegnati, come abbiamo veduto, e Principi e Governi.

Della morale esterna necessaria ad un attore, io vi ho di già parlato in una mia dell'educazione comica trattando, e parmi di avervi dimostrato, essere di dovere, che un comico il quale porge continue massime di morale sulla scena, questa pure egli eserciti in pubblico fuori di quella, onde persuadere, che queste massime da esso, come proprii conati, esternate per la correzione in generale del vizio, e la promozione del buon costume, da esso stesso in particolare hanno incominciato, e ciò per non seguire l'esempio del Romano Imperatore dal *Voltaire* portato, e per

confermare la sentenza del celebre *Giureconsulto Perez*, il quale scrive “che le tragedie, e le commedie, che eccitano all’onestà, ed alla virtù gli *attori*, e gli spettatori vogliono ammettersi” notate bene egli nomina prima gli *attori* degli spettatori, quasi volendo meco convenire, che primi gli *attori* debbono praticare la virtù per poi meglio agli spettatori ispirarla.

Ora dico io, come si potrà questa virtù *praticare*, e quindi [p. 118] *inspirare*, se intensamente non si sente? E se questa intensamente si sente, e perché non vorremo noi fare questo intenso sentimento come precipuo ministro della ispirazione negli altri? Ed ecco, secondo il mio avviso, quella morale *interna* di cui abbisogna il comico, per indi ritrarne il doppio risultamento, come nella prima mia, cioè di *gastigatezza di costumi, e di fama all’attore istesso*.

Di *gastigatezza di costumi* dirò prima di tutto; perché questo deve essere la prima e principale guida dell’attore nell’eseguire la sua parte, come la prima e principale è stata quella del poeta nello scriverla, e siccome a detto del chiarissimo *professor Martini* nel suo *Emilio*, parlando dei doveri di cittadino, cioè “che tutti gli uomini debbano considerarsi come membri di una grande famiglia, quindi debbono reciprocamente giovarsi, e mancano perciò coloro che favoriti dalla natura di qualche talento, passano nell’ozio, ed in occupazioni indegne di chi sente alquanto la sua grandezza, ecc. ecc”.

...Così l’attore il quale solamente per semplice principio di distinguersi, per indi ritrarne fama e danaro, recita macchinalmente, facendo semplicemente uso dell’arte acquistata, e dei doni dalla natura compartitigli, potrà dirsi a ragione ozioso, rispettivamente al bene comune; che se invece *sentendo* alquanto *la sua grandezza* egli quest’arte, e questi doni farà servire al nobilissimo scopo di giovare a *questa grande famiglia*, della quale egli deve considerarsi come membro, potrà vantarsi a ragione consocio del *filosofo poeta*, col quale collegata intensamente l’opera sua, ne avrà con esso lui il primo risultamento ritratto, cioè quello d’inspirare l’amore della virtù, e l’orrore per il vizio, insomma la *gastigatezza del costume*.

E di fama all’attore istesso!... Oh qui voi mi risponderete che per questa acquistare non evvi certamente bisogno di morale esterna, ma tanto meno di quella *interna*, e mi porterete per esempio moltissimi attori resi celebri dalla *fama* per la loro abilità solamente, e che di moralità esterna, ed interna sentivano sì poco, che invece si avrebbero potuto chiamare a buon dritto decisamente immorali! E qui pur troppo, avete ragione [p. 119] ... ma voi vi rammenterete avervi detto, in principio di queste mie, non essere mia intenzione di dettare precetti indispensabili per la riuscita di un buon attore, non credendomi io da tanto, ma solamente di esternarvi alcune mie idee all’arte nostra concernenti, ed al di lei perfezionamento dirette, dalle quali al più si potranno dedurre dei *consigli* e null’altro, se pure avverrà che qualche cosa di buono dedurne si possa.

Ma ammettiamo che questi dedurre si possano; non sarà dunque *buon consiglio* il mio, se avvertirò che l’attore comico, allorché sarà penetrato da questo sanissimo principio, cioè di unirsi moralmente con il poeta, ad ispirare le massime di virtù, che quello avrà descritte, nel cuore degli ascoltatori, essendone prima di tutti egli stesso convinto, potrà con maggior forza, ed esito migliore questa utile rivoluzione operare, di ridurre il vizio in virtù, i costumi aspri e libertini, in gentili ed educati, siccome appunto successe ai tempi di Goldoni, nella rappresentazione della *buona moglie* del medesimo, nella quale le parole del figlio ravveduto, scesero talmente nel cuore di un giovine disviato, che divenne in seguito un uomo di dolci e specchiati costumi, per non estendermi in altri esempi ai giorni nostri avvenuti nelle rappresentazioni, come sarebbe della *riconciliazione fraterna*, di *misanthropia* e *pentimento*...? Ora ditemi se l’attore che rappresentava la parte del *figlio ravveduto*, dava saggi di vera morale esterna fuori della scena, per cui convien credere che internamente la sentisse, non avrà egli acquistata maggior *fama* in operare, d’accordo al poeta, questo miracolo, più che se egli fosse stato fuori del teatro appunto

libertino come quel giovine da esso rappresentato? E per verità l'ottenere questo effetto, non sarà egli senza paragone, e di maggior decoro, e di maggior fama per l'attore, che *il ferirsi da per sé, o ferire qualche compagno sulla scena per troppo entusiasmo, che il piangere per amore con realtà per troppo sentirlo, infine che lo svenirsi davvero, od anzi morire*, come si racconta se non m'inganno, di un attore Francese, per essersi troppo investito della sua situazione, ed ottenere così l'intento che ottenevano gli antichi Greci nelle loro trage [p. 120] *die di pianti dirotti e generali, di aborti di donne gravide, di fuga di ragazzi atteriti*, ecc. ecc.: effetti tutti del sommo orrore che quelle producevano? Seneca con i suoi trattati del disprezzo delle grandezze umane, e della inutilità delle ricchezze ottenne pochissimo effetto, e perché? perché esso con i fatti dimostrò tutto il contrario.

Io sperò voi converrete meco nella giustezza di questa mia idea, la quale, se, come già dissi, pare troppo metafisica, ed attivamente filosofica, non la credo però né inesequibile, e ciò che più monta, né fuori di proposito; che se fino dai tempi de' Romani l'*attore Roscio* fu da *Silla* promosso all'ordine equestre, e più avanti nel secolo XVII *Luigi XIII* Re di Francia colmò d'onore un certo Andreini primo amoroso, per dimostrare, che i comici modesti, e nelle loro azioni sono degni della stima dei più gran Sovrani! Se il famoso attore inglese *Garrick*, e la celebre attrice *Lady Offields* ebbero l'onore di avere una tomba distinta nell'*Abbadia di Westminster* accanto agli uomini più illustri dell'Inghilterra per i loro talenti non solo, ma per la loro regolare condotta, non potranno ancora gli attori italiani a tali onori aspirare, se alla loro abilità una *interna morale* accoppiando, questa in pubblico mostreranno, presentandosi anco fuori di teatro, modelli di educazione e di buon costume? Tali e quali, dice Cicerone, erano gli attori de' suoi tempi, siccome in altra mia già vi dissi?

Non sarà questo il mezzo più potente onde finalmente scuotere di nuovo i governi d'Italia a prendersi cura e proteggere quest'arte sì nobile, e sì necessaria, e d'altronde ora mai pericolante, perché negletta, ed anzi in qualche paese appena tollerata, purgandola per primo principio di tutti que' sedicenti comici, che questa professano per solo oggetto di speculazione, o brama di buon tempo, ritenendone i soli veri artisti, già tali diventati o degnamente occupati per diventarli? Sicché ridotto il numero di questi a pochi, ma buoni e divisi fra questi pochi i prodotti del teatro, e le ricompense del principe, ne risulterebbe con il loro maggior decoro maggior lustro all'arte medesima?

[p. 121]

Se così è, male non mi sarò apposto, avvisandomi che alla moralità delle rappresentazioni debba andare unita quella degli attori per l'esatto adempimento dello scopo da *Orazio* dettato, e meglio non potrò concludere queste mie, forse mal concepite, e peggio descritte idee, che coll'attestarvi, essere appunto questo il principio da me intensamente sentito, e del quale, troppo bene vi conosco, per non persuadermi, possiate pur voi, esserne intimamente convinta; state sana.

Gentilissimo signor Canova,

Le vostre lettere stilla declamazione teatrale comprendono tutte le teorie dell'arte, cui potrebbero servir come di un codice. Pochi hanno scritto di proposito su questo genere particolare di declamazione, che dovrebbe essere il primo, poiché l'oratore si fa eloquente per se stesso, dichiarando i propri sentimenti; il comico al contrario dee cercar dall'arte sembianze e forme, e voce, e modi a rappresentare i sentimenti altrui. E poiché vi è piaciuto di chiamarmi consigliere dell'opera vostra, io vi dirò schiettamente, che ne sono stato oltremodo contento, e vorrei che la patria vostra, la quale ha dati i più illustri autori nel genere drammatico, ed ha

stabilita una compagnia permanente teatrale sotto gli auspicii d'un governo illuminato e benefico, rivolgesse uno sguardo sopra di voi per rendere durevole la buona pratica dell'arte sulle basi della teoria. Dacché io era occupato nella direzione de' Reali Teatri di Napoli (dove mi fu forza ritirarmi negli ozii domestici per cagion di salute) molti attori conobbi, ed anche di molta fama; la maggior parte però istituiti dalla natura, e dal genio più che dallo studio, e dalla ragione. Vero è che la regola nacque postuma figlia dell'arte; ma quando questa manca, l'attore è sempre incerto dell'esito, e non potrà mai toccare il sublime, se non in quelle situazioni che fortuitamente s'accordano al di lui temperamento. Gli attori han degradata l'arte in Italia; la miseria gli rese vili; la viltà gli fece immorali; il loro vizio fu imputato all'arte innocente, che era pur quella di proclamar la [p. 122] morale "essi eran fatti (diceva Eustasio) per evangelizzare la virtù e la virtù sdegnavasi d'esser annunziata da labbro impuro".

E perciò non posso abbastanza lodare l'intenzione che traspare in tutte le vostre lettere, cioè di educare alla sana e tranquilla morale gli attori per farli ottimi artisti; instituirli nella storia, onde sappiano imitar secondo la fisonomia storica i personaggi che da tempi remoti dovranno produrre e chiamar sotto gli occhi nostri, fissare il loro criterio sullo studio del vero, e renderli ingenui dipintori della natura umana qual fu ne' secoli trascorsi, qual è ne' costumi del giorno, in che spicca la commedia, la quale esser dovrebbe, come pretese Aristotile, contemporanea e cittadina - mentre per altro io mi trattengo a regalar vasi a Samo, e civette ad Atene, temo d'incorrere nel difetto che in altri vo meco stesso rimproverando, cioè che abbiasi ardire di parlare di un'arte di cui non si conosce la pratica, la quale è la pruova della teoria, come la somma è la pruova della sottrazione. Tutte le vostre teorie son belle e buone, e fruttuose, perché voi ne faceste sublime sperimento sul palco, ed avete a favor vostro il giudizio delle tavole, il quale come diceami il vecchio amico mio, Pietro Napoli Signorelli da voi lodato, vale in fatto di teatro più che il giudizio del tavolino.

Pure perché siate lodato da buon giudice, voglio ripetervi ciò che scriveva il sofista Gorgia, che avea pur calcate le tavole, onde dalla corrispondenza de' di lui sentimenti unisoni ai vostri, siate certo d'aver detto assai bene, e d'aver meritata la lode che quel buon sofista vi replica per mezzo mio, mentre la mia cameretta m'offre la scena; e sofisticando divengo attore anch'io - "L'attore che teme gli Dei, e gli Efori, che inorridì sulle sventure di quelli che più non sono, che abborrì l'empietà; che ebbe il cuore per fremere, la mente per ispiare, e smascherare il delitto, che rise senza amarezza su i difetti de suoi cittadini, che conobbe il misero Iloa, e noi disprezzò, che distinse Aspasia da Leonzio, Leonzio da Frine; il tempio dal foro, il foro dal trivio; egli è desso l'attore, che non teme dell'ostraca, ed eccitò a suo piacimento ire non colpevoli, fremito di sano sdegno, lagrime non vili, riso ingenuo, di cui Diana, e la Tritonide non s'avrebbero preso scorno, accadendo matronalmente sul palco: e. qui si riduce la musica della tragedia ecc. ecc. —"

Io parlo a voi, mio gentilissimo sig. Canova, e credo di parlar bene perché dico il vero, e di recitar bene ciò che dico, perché lo sento nel cuore.

[p. 123]

Vi respingo i quaderni che ho letto con molto piacere, e che desidero di veder presto uscir dallo scrigno alla luce. Gradite intanto l'assicurazione della stima distinta, con cui mi pregio di essere Di Voi gentilissimo Signore,

Dep.mo Servitore vero Obb.mo ed Ammiratore

ANGELO MARIA RICCI

Chiarissimo ed egregio signor Canova,

Voi già eravate salito in gran fama ed onore, allorché decoraste di vostra persona questo nostro Romano Teatro. Ogni comica vostra fatica fu coronata dal più felice successo, e veniste in ogni tempo per attor sommo celebrato da un pubblico più all'indiscretezza, che alla moderazione proclive. Io nel crescer suono di bocca, e di mano al plauso comune, veniva tratto tratto dalla ragione convinto, che l'eccitare in tanta varietà di caratteri sì calde passioni e sensazioni si vive, esser non potea l'opera di una dozzinale meccanica scuola di declamazione, ma bensì il risultamento di una facoltà sommamente intelligente, di un sommo studio, di un filosofico criterio, di una perfetta cognizione del cuore umano.

Una per me fortunata combinazione mi portò poscia ad avvicinarvi personalmente, e nelle brevi nostre conversazioni ben mi mostraste non essermi ingannato nell'alta opinione che io avea concepito di voi, dandomi campo di discoprire i vostri talenti, le doti di spirito, delle quali siete a dovizia fornito, e la socievole nobiltà del vostro conversare. Pur non era ancor giunto ad intieramente conoscervi. Gli scritti vostri sull'arte comica, de' quali vi siete compiaciuto darmi comunicazione, mi portano a definitivamente conchiudere qual degno posto vi si convenga.

Io non posso a meno di non riputare, in ogni lato, pregiatissimo questo vostro lavoro, e tale che non saprei ben dire, se più a vostra gloria ritorni l'averlo immaginato, ed a fine condotto, o a sommo vantaggio di loro, che fossero per profittare della bella vostra fatica, qualora siate indulgente, siccome mi auguro, a renderla per la stampa di pubblico dritto.

[p. 124]

Non mi tratterrà ne' rimarchi della somma erudizione, di cui fate mostra istoricamente, trattando dell'indole de' teatri delle diverse nazioni, di tutti i tempi, sagacemente e diligentemente annotandone i difetti ed i pregi, del che lode tanto maggiore vi si dovrebbe, quanto che uso facendo della sana vostra filosofia, argomento ne traete a conchiudere quanto il teatro de' nostri giorni per varietà alternativa fra vizioso e mediocre, sia in pregio salito sopra quello de' tempi trascorsi.

Né pur vuò restringermi a far conto del molto studio e dell'applicazione indefessa, che senza meno vi fu mestieri di fare sull'opere di quei migliori maestri, che de' varii argomenti trattarono, che a quest'arte appartengono, del che fan fede gl'innumerabili tratti che all'opportunità passo passo citate ne' vostri scritti.

Io ammiro (e protesto di esprimermi coll'interna persuasione del mio animo) quella filantropica generosità colla quale cercate di rendervi utile a tutti coloro, che dell'arte della personale imitazione prendon diletto, o cercan lucro, chiamandoli a parte del frutto de' vostri studii, e loro additando la via sicura per giungere ad acquistare nome e gloria d'attore. Qual norma di fatto più sicura di quella, che voi porgete allo studioso dell'arte, colle dieci lettere principalmente, che sul metodo dello studio comico si raggirano, colle quali, trovandolo di già infiammato per le prove che gli deste della nobiltà della medesima, quasi per mano lo conducete ad apprendere le parti tutte, di che la buona ed esatta imitazione viene costituita, e inverso la perfezione il spingete.

Né vuò defraudarvi del sommo merito che vi procacciano le posteriori otto lettere, colle quali, a dimostrazione riducendo quanto alla perfezione necessaria si renda la moralità dell'arte, al sommo bene aspirate di veder formato in un cetto di degni ed ottimi cittadini un esteso numero di persone pur troppo in altri tempi di vizio, e di demoralizzazione, non irragionevolmente imputati.

Vivete sano e felice pel bene de' vostri simili.

Verace e stimat.mo del vostro merito,
VINCENZO FOLCARI