

[p. 3]

TEATRO  
ITALIANO

DI  
FRANCESCO RIGHETTI

ATTORE  
DELLA COMPAGNIA DRAMMATICA

al servizio di S. M.  
IL RE DI SARDEGNA

Volume Terzo

TORINO  
dalla Stamperia Alliana  
con permissione

[p. 4 bianca]

[p. 5]

STUDIO  
SULL'ARTE DELLA DECLAMAZIONE TEATRALE

INTELLIGENZA

Fra le qualità morali necessarie in un comico, la più importante, la più utile, è l'intelligenza. La natura avara de' suoi doni non ne arricchisce così di leggeri un solo individuo; ma abbiasi pure un attore tutti i tesori di sì bella madre; senta pur egli tutta l'imperiosa tendenza all'arte teatrale; si lanci pure con tutto il coraggio e la costanza in questa difficile carriera; sarà assai avventuroso se otterrà qualche successo. Ma [p. 6] ben altro e di mestieri per salire a quel grado di perfezione di cui è quest'arte suscettiva. Il calore, il gesto, il portamento, la dizione, il movimento, l'espressione, sono qualità essenziali che si esigono da un comico in tutte le parti che deve rappresentare; quindi metterà in piena luce tutti i doni ricevuti dalla natura per esprimere, dire, agire, muoversi, animarsi; ma i gradi del fuoco nell'animarsi, l'aggiustatezza nel dire, la verità nell'esprimere, sono attributi che un comico non acquista che coll'intelligenza. Questa intelligenza nasce dallo studio, e dalla pratica del Teatro. Essa detta la norma dell'uso da farsi dei doni della natura; sua mercé l'attore stabilisce i confini del sublime; si fa una legge di non oltrepassarli per non dar nello stravagante; distingue la semplicità dalla trivialità, la naturalezza dall'affettazione. È facile dopo ciò comprendere, ch'io non parlo di quella [p. 7] intelligenza all'ingrosso di cui la maggior parte de' comici sono a sufficienza provveduti, ma di quella fina intelligenza, che non si contenta di non dire alla rinversa que' ragionamenti che l'autore ci ha posti in bocca, ma a concepire quale relazione abbiano le parole col carattere affidatoci, e colla

situazione in cui siam posti in scena, e con quell'effetto che l'autore ha immaginato nell'intera azione. Un attore intelligente comincia a farsi conoscere per tale al primo comparir sulla scena. Nel suo vestimento, nella sua fisonomia e più di tutto nel tuono della sua voce dà immediatamente un'idea del carattere che deve rappresentare, quand'anche fosse *buon giorno* la prima parola che proferire dovesse. L'attore intelligente darà a questa parola il tuono convenevole al suo carattere, ed alla sua situazione, o dolce, o tenero, o freddo, od inquieto, o soffocato, o grazioso, o brusco, o affettato, [p. 8] o afflitto, o timoroso, o franco, secondo che sarà o amante felice, o padre tenero, o padre severo, o avaro, o geloso, o lusinghiero, o burbero, o superbo, o melanconico, o colpevole, o furbo, ecc.

Se la gioventù che si dedica al teatro fosse vivamente convinta della indispensabile necessità di formarsi uno spirito coltivato per ricevere e comunicare ne' giusti gradi le varie sensazioni, e quegli effetti delicati, e preziosi, che soli ci rendono atti a sentire le profonde emozioni, e trasmetterle in chi ci ascolta; se sapesse che un comico senza coltura, e studio della sua arte, anche dotato de' più bei doni della natura, non gode che d'un effimero e passeggero trionfo, che sarà sempre lontano da un successo solido e durevole fondato sui progressi sensibili, e meriti reali, oh! come molti attori andrebbero meno cianci per casuali applausi macchinalmente, o per [p. 9] servile imitazione di fortunati slanci, e colpi d'arte in teatro riscossi. Egli è appunto per ciò, ch'io non mi stancherò mai dal raccomandare a chi battere vorrà la comica carriera, che anche l'arte della declamazione, siccome tutte le arti liberali, ha le sue regole, i suoi precetti; che quantunque l'ispirazione v'abbia una grande influenza, la sostanza dell'arte sta però sempre nella cognizione più, o meno profonda delle regole e de' precetti su cui è quest'arte fondata.

Ogni artista senza genio sarà sempre un artista mediocre, ma un artista di genio non potrà mai sviluppare tutte le sue facoltà, se non sarà profondamente dotto della scienza e de' precetti dell'arte sua, e l'arte drammatica è forse quella che più d'ogni altra ha bisogno di queste due qualità, genio, e coltura. Il genio somministra all'anima dell'attore quelle fortunate ispirazioni [p. 10] che lo esaltano, lo trasportano, e lo rendono maggior di se stesso. Il suo fuoco si comunica agli spettatori. Il fuoco morale assume in teatro le qualità fisiche. Ubbidiente alle leggi dell'equilibrio con una velocità elettrica investe il cuore degli spettatori, che vieppiù s'accende in ragione della fiamma ch'arde l'anima dell'attore. Strascinato lo spettatore e rapito dalla commovente, e terribile situazione in che si trova un personaggio da un attore di genio rappresentato, concentra tutte le sue facoltà, palpita, si commove, piange, freme, rabbrivisce, come vuole l'attore, non può più né parlare, né agire, e l'attore intanto padrone del cuore, lo diventa in breve anche della sua mente. Quante rappresentazioni ben mediocri andarono debitorici del loro buon esito al merito degli attori, e caddero poscia per la debolezza d'altri attori, che tentarono di riporle in scena! [p. 11] Un attore di genio che ha lasciato profonde sensazioni nel cuore dello spettatore, rimane impresso nella memoria, e chi vien dopo, se non lo supera, o non s'innalza infino a lui, cade colla rappresentazione. Il pubblico ritorna al teatro pieno della memoria delle prime sensazioni, e chiama risponsabile il nuovo attore dei medesimi effetti; se non li prova, guai! ecco la magia del genio.

L'attore fornito di fina intelligenza non dimenticherà mai ch'egli è l'interprete dei pensieri, che l'autore ha voluto esprimere; egli deve svilupparli, adornandoli di tutti i fiori dell'arte sua; il carattere del personaggio da rappresentare, e l'intenzione dell'autore saranno la sola sua guida, né gli sarà permesso d'allontanarsene un solo momento. Se l'attore non può innalzarsi alla grandezza del personaggio che rappresenta, lo impicciolisce, lo trasforma, lo cambia, [p. 12] e rompe la catena, che stringe i nodi dell'azione; non rimangono più che varie parti separate, che sublimi nel tutto, divengono fredde, e senza effetto quando sono distaccate. Se Tito nel dramma

di Metastasio, se l'Aristodemo tragedia di Vincenzo Monti; ma che dico? se Saul nella tragedia di Vittorio Alfieri non ha nella sua grandezza ciò che è necessario per ispirare il rispetto dovuto alla sua persona, ed alla sua dignità; s'egli non è tocco da una nobile e visibile sensibilità per penetrare nel cuore degli spettatori, commoverlo, sedurlo, strascinarlo, straziarlo, l'edifizio innalzato dall'autore crolla; le parti accessorie meno forti, meno interessanti saltano agli occhi del pubblico, e la tragedia che doveva eccitare tanta ammirazione, far colare tante lagrime, trasfondere tanto terrore, non ispira che deboli sensazioni, trae seco la noja, e diviene la preda de' critici.

[p. 13]

Lo stesso accade nella commedia. Non basta aver bella voce, buon aspetto, disinvoltura: bisogna avere quella fina intelligenza che s'acquista col lungo studio e colla pratica dell'arte, quella intelligenza per cui un eccellente comico vale assai più d'un uomo di spirito, perché se la qualità d'uomo di spirito traesse con se necessariamente quella intelligenza, di che intendo parlare, tutti quelli a cui la natura fu larga di tal dono sarebbero in istato di recitare la commedia; ma fatalmente abbiamo troppe prove in contrario, ed abbiamo veduto molti comici, che forniti di molto spirito e di educazione, ciò non di meno non giunsero mai ad intender bene la loro parte.

La Therillière, celebre comico francese del principio del secolo passato, credeva non esservi un solo monosillabo inutile nella sua parte. Un *sì*, od un *no* nella sua bocca indicava sempre la situazione ed il carattere. Egli è dalla [p. 14] mancanza di cotesta intelligenza, che vediamo una gran quantità d'attori, e quel che più somma, anche attori di vaglia, ad annojare il pubblico per la loro monotonia nel parlare, nell'agire e nell'esprimere. Cotesta monotonia nasce dalla mancanza di quella fina intelligenza che insegna al comico, ch'egli è incaricato di rappresentare lo stato dell'anima in tutte le passioni, in tutte le azioni, e senza la quale estingue, ed oscura le bellezze del personaggio che rappresenta, per l'impossibilità in che si trova d'innalzarsi alla sua grandezza. Il dotto attore francese La-Rive ha detto, che il valore d'un comico è lo specchio fedele che deve presentar l'uomo all'uomo; egli deve presentarlo non solo co' suoi tratti fisici, ma colla sua fisionomia morale, e sotto un aspetto sì vero, che ciascheduno possa riconoscere tutta la sua anima, la sua energia, le sue passioni, i suoi difetti, le sue [p. 15] virtù, i suoi vizj. Come potrà sortire un intento così difficile un attore fornito soltanto dei doni fisici della natura, e d'una intelligenza comune? Onde produrre questi magici effetti, è di mestieri, che l'attore possa sentire ed esprimere tutte le passioni, tutti i gradi dell'emozione distinguere il ridicolo dalla buffoneria, moltiplicarsi in mille guise, e sotto mille forme, e sempre quadranti col carattere che rappresenta, e che l'espressione riesca semplice, vera, e naturale. L'attore intelligente, che ha vivi nella memoria i precetti dell'arte, e dotato dalla natura di felici disposizioni, non cerca di esprimere ciò che non sente, ma a dare a ciò che sente l'espressione più vera. Egli deve insinuarsi nel cuore d'ogni spettatore, e prepararlo a confondere le sue sensazioni particolari in una sensazione generale, e la sola anima ha il privilegio di parlare alle anime, e l'anima dell'attore, che avrà pro [p. 16] fondamente meditato sul carattere del personaggio da rappresentarsi, e si sarà immedesimata in quello, corrisponde con fili diretti coll'anima di tutti gli spettatori, ed egli è in quel felice momento che fatto maggior de' mortali e di se stesso, a sua voglia dispone di tutti coloro che lo ascoltano. Potrà un attore privo di quella fina intelligenza di che ho parlato finora, operare questi prodigi? No, e poi no... Io ho più d'una volta attentamente considerato qualche attore, a cui la natura non fu avara dei suoi doni, e pei quali il suo nome era separato dall'oscurità di molti altri nomi, e commisto colla celebrità di pochi; e siccome l'esempio è stato sempre un'utile lezione, così non riuscirà, spero, infruttuoso il fatto, me presente, accaduto in una delle più cospicue città d'Italia. Si rappresentava una sera in teatro un

dramma del Metastasio. Un comico di grido sosteneva la parte [p. 17] del protagonista. Non ho mai veduto un eroe rappresentato più plebejamente dell'eroe di quel dramma. Nessuna maestà, nulla di quella nobile franchezza, che dà tanto risalto al carattere d'un grand'uomo; nulla di quel dignitoso rispetto dovuto alla presenza d'un gran monarca; non uno di que' bellissimi versi del gran Poeta declamato nel suo giusto senso, e colla vera espressione. Questo gran quadro era senza disegno, le tinte senza gradazioni; ogni periodo moveva le risa, ogni gesto ricordava l'educazione dell'attore, ed il pubblico applaudiva. Maravigliando del contrasto in che si trovava la mia anima posta in confronto con quella degli altri spettatori, incominciai a dubitar forte di me, e mi sentiva di già inclinato a credere, ch'io non aveva bene inteso, e sentito, ciò ch'io aveva letto, ciò ch'io aveva meditato, e che il lungo studio fatto per ornare il mio spirito di lezioni [p. 18] teoretiche tanto necessarie per la pratica della più difficile delle arti, era falso, mal concepito, e mal diretto, quando terminata la rappresentazione, ed entrato nel vicino caffè, udii un ben diverso giudizio sul valore di quel comico. Tutti furono rilevati que' difetti, che ferivano il mio udito ed il mio intelletto durante la rappresentazione; ed il più derisorio sarcasmo accompagnava la censura di quel crocchio d'intelligenti persone. Incominciai allora a tener per buono l'effetto delle mie letture, e de' miei studj. Ciò nulla di meno ruppi il mio silenzio facendo le maraviglie dei loro ragionamenti tanto opposti agli applausi in teatro dall'attore riportati, e volendo del tutto tranquillare l'animo mio, tentai un cotal poco discolparnelo; ma tali e tante ragioni posero essi in campo, che pareva averssermi letto nel cuore, e che a vicenda le togliessimo a prestanza; mi convinsi allora per intero [p. 19] della stoltezza di chi gongola di gioja per l'applauso di sciocchi, e di donnicciuole, e l'animo rivolsi per quanto era in me, a cercare la stima di coloro che sanno, e dirigere a miglior meta la pratica collo studio, e colla guida de' precetti.

Quando un giovine attore avrà fatto tesoro di tutte quelle nozioni che si acquistano collo studio, e cogli ammaestramenti, con maggior sicurezza e fidanza nelle proprie forze entrerà nella teatrale carriera, andrà meno in traccia di effimere illusioni, ed avrà più a cuore la scenica gloria. Ei riderà nel suo interno del ringalluzzare di certi attori al suono de' plausi prodigati dalla parte matta del pubblico, che invece d'essere spettatrice, diventa spettacolo alla mente dell'attore colto, e dotto dell'arte sua. Cotesta frazione di pubblico non è fatta per entrare a parte dell'azione rappresentata, e gustarne il buono. Il dimenarsi furibondo per la sce [p. 20] na, il batter di piedi, lo strapparsi i capelli il cader di piombo alla rinversa, elettrizzano gl'inesperti, e queste bravure da rompicollo non seducono l'attore sensato, che vuol render ragione a se stesso, ed a tutti di ciò che dice, di ciò che fa. Ma ben presto la fina intelligenza degli attori corregge anche gli spettatori degli errori in che cadono bene spesso nei loro giudizi; tutto si ottiene dal tempo che s'avvicina più presto in ragione della forza, e del calore, che s'impiegano alla riforma delle cose.

Lungi da noi, lo ripeterò pur sempre, la falsa idea, che le disposizioni naturali, e la pratica tengono luogo di studio; egli è da cotesto inganno, che siamo sempre in contraddizione colla verità. Sono molti gli attori provveduti in buon dato di doni di natura, ma pochi gli studiosi che abbiano posto animo e cura a ben applicarli nelle singole circostanze in che si trovano in sce [p. 21] na, e non è che dal lungo studio del cuore umano, e degli arcani dell'arte, che un attore potrà diventare intelligente, e declamare con esattezza e giudizio. Impadronirsi, e seguire il piano d'una rappresentazione, posseder l'arte di proporzionare i gradi dell'espressione ai gradi dell'interesse che prende il personaggio nell'azione, graduare gli effetti a misura ch'essi divengono più necessarj all'intelligenza, all'andamento, allo sviluppo della parte che gli viene affidata: ecco ciò che fa di mestieri per essere buon attore. Si fermi l'attenzione su quell'attore che confidando nella pratica sa carpire un applauso dal pubblico, e lo vedremo rimanere incerto, senza attitudine, senza disegno nella pittura d'uno scabroso carattere da qualche grand'autore

delineato. I grandi personaggi tracciati dai grandi poeti, sono lo scoglio in che rompono questi attori *d'effetto*. Stretti al senso letterale di [p. 22] una frase traggono da questa il senso caratteristico del loro personaggio, e colla più cara disinvoltura tradiscono l'intenzione dell'autore, lo scopo della rappresentazione, e la vera qualità del personaggio. Egli è perciò che vediamo talvolta da cotesti attori d'effetto rappresentare la parte di Saul nella tragedia del grande Alfieri in un senso diametralmente opposto al carattere storico, ed al carattere ideale dato dall'autore a questo re infelice, ed appoggiati ai versi dell'atto terzo:

Del vecchio cadente  
Sol si brama la morte, altro nel core  
Non sta de' figli che il fatai diadema  
Che il canuto suo capo intorno cinge.  
Su via strappatelo, su spiccate a un tempo  
Da questo omai putrido tronco il capo  
Tremolante del padre...

rappresentano Saul re paralitico e cadente, il che forma il più ributtante contrasto colla [p. 23] situazione scenica di quel protagonista, che si trova in campo general comandante delle sue armate, che agogna la battaglia e molto più quando grida:

Doman duce son io. L'intero giorno  
Al gran macello ch'io farò fia poco.

e quindi:

Che Gionata! che David! Duce è Saul.

e dopo ancora:

E che sovrasta? morte?  
Morte in battaglia, ella è di re la morte.

Non hanno considerato costoro che le grandi passioni dipinte da una ispirazione poetica strascinano Saul per tutti i gradi della più profonda tristezza, al più elevato entusiasmo, e che colpito, ora da un'inesprimibile malinconia, contra cui non ha altro rifugio che David, immagine viva della sua intima convinzione d'una forza superiore all'umano potere, ed ora uscendo a un tratto dalla vaga contemplazione dell'avvenire, e [p. 24] dai timori d'un'anima combattuta ed incerta, rientra nella regione della vita, s'impadronisce dei fatti della sua storia, vede a se davanti schierati i suoi trionfi, e si riveste del suo carattere naturale di re forte e guerriero; e per conseguenza se l'attore non abbraccia ad un colpo d'occhio e sino agli ultimi confini del possibile tutte le diverse situazioni dell'anima di questo gran personaggio, sarà esposto a tutti gli errori, e a tutte le fallaci illusioni, in che lo condurranno le frasi sparse maestrevolmente dall'autore in questo quadro d'esaltate passioni sempre grande, sempre vario, sempre imponente. Ecco di quale intelligenza intendo io di parlare, e di che vorrei fossero i comici provveduti; intelligenza difficile è vero ad aggiugnere, ma che pure si aggiugne collo studio, e colla perseveranza; intelligenza, senza cui un attore non diverrà mai ciò [p. 25 mancante]

[p. 26]

## MEMORIA

Que surtout la mémoire en ces momens fidèle,  
Lorsque vous commandez ne soit jamais rebelle,  
Et ne vous force point, glaçant votre chaleur,  
Aller, en son défaut, consulter le souffleur.

Dorat. *Art de la déclamation.*

La memoria è un ricco magazzino, dove il gusto, l'odorato, l'orecchio, e l'occhio depongono le immagini di quegli oggetti dai quali furono colpiti, e che senza il di lei soccorso, non lascerebbero che una traccia passeggera, e svanirebbero come un'ombra leggerissima. Il tempo e l'uso la indeboliscono<sup>1</sup>. Mi allontanerei troppo dal mio proposito, se volessi scrivere una disserta [p. 27] zione sulla memoria presa nel lato senso; io non tratterò che quella parte, che ha un immediato rapporto coll'arte del comico. Chi volesse conoscere tutta l'importanza di cotesta qualità necessaria cotanto in tutte le scienze, troverà di che saziarsi a josa in Kirche *saggio sulla memoria*.

Se la memoria è un dono prezioso, e quasi indispensabile in tutte le scienze, nell'arte teatrale è di tale e tanta necessità, che il non esserne a sufficienza provveduti, ci toglie alla possibilità di ben riuscire.

Un attore che abbia una memoria dura, e lenta arriverà appena, ed a malo stento a studiar le parole; non gli resta più tempo a riflettere; ogni indagine è per lui impossibile; circoscritto nelle sole idee del momento, senza principj, senza mezzi di comparazione, fuori di stato di dilatare la sua periferia, diventa monotono, e rimane per forza sempre inferiore a qualunque perso [p. 28] naggio, ch'ei rappresenta. Si può senza coltura avere un'intelligenza naturale, e concepire qualche volta alcune idee giuste, e vere sovra semplici oggetti, e commoventi situazioni ma senza memoria, ogni illusione è distrutta, ed ogni azione rimane fredda. Dizione, inflessioni vocali, atteggiamenti si confondono assieme senza l'analoga armonia, cosicché l'occhio, l'orecchio, e la mente dello spettatore sono amaramente feriti, e non ricevono che disgustose impressioni. Senza l'imperturbabile sicurezza della memoria, si rompe la catena delle idee, che è il principio della memoria. Ad un attore privo di sì bel dono si ha un bel dettare teorie, e principj mnemonici: tutto è inutile.

Esposte queste poche verità generali, scendiamo a particolari osservazioni all'arte comica relative.

Un attore dotato di felice memoria ha bisogno di lungo esercizio per trarre tutto [p. 29] quel profitto che da lei si può. Io non so se potrò spiegare con sufficiente chiarezza quello che sento intorno la memoria. So col mezzo della storia i prodigi operati in forza di cotesto dono da Ciro, da Mitridate, da Seneca, da Pico della Mirandola, da Mazzoni, e da tanti altri; conosco personalmente uomini illustri viventi, che hanno fatte prove erculee di memoria; mi sono noti attori, e più particolarmente attrici, che mi hanno altamente tocco per la straordinaria prontezza

---

<sup>1</sup> Delille

con che impararono in brevissimo tempo lunghissime parti di commedia, e tragedia, e le declamarono con imperturbabile franchezza. È fuor di dubbio che tutte coteste persone andarono, e vanno debitorici alla natura d'una dote sì preziosa; ma la natura non ha somministrato loro che il seme, ed a farlo germogliare, ed a farne sortire i frutti fu tutto opera dell'esercizio. Egli è però sulla norma di questo esercizio, ch'è [p. 30] difficile assegnare precetti mnemonici, che possano essere di sicura utilità in tutti i casi, ed a tutte le persone. Molti modi sono stati immaginati relativi all'esercizio della memoria. Leibnitz raccomanda d'imparare una frase, e poi recitarla, poi ripetere la prima colla seconda, quindi la prima e la seconda colla terza, e così via via.

Lekain, per imparare la sua parte, la leggeva due volte la mattina, ed altrettante la sera; quest'esercizio lo continuava per lungo tempo, ed in seguito imparava i versi.

La-Rive per lungo tempo sul principio della sua carriera studiava le sue parti periodo per periodo; questo metodo lo stancava molto, ne immaginò un altro, ed era di leggere dieci, venti volte una parte intera, senza curarsi d'impararla; gli bastava d'intenderla.

Altri si faceva una legge d'imparare una cosa in un dato tempo, in un quarto d'ora, [p. 31] in una mezz'ora, in due ore, in un giorno, perché lo spirito, essendo pigro per natura, se non si trova astretto da un motivo, si lascia strascinare dal primo oggetto che di lui s'impadronisce.

Tutti questi metodi, e queste forme, credo, se mal non m'appongo, che non si possano ridurre a principi teoretici applicabili ai singoli casi, ed a tutte le persone. Lekain, che studiava le parti leggendole due volte la mattina, e due la sera, impiegando lungo tempo in tale esercizio; e La-Rive che leggeva dieci, e venti volte le sue parti non curandosi d'impararle, perché gli bastava d'intenderle, sono due strade opposte, che non così di leggieri possono essere praticate da tutti per aggiugnere la medesima meta. Io credo che l'esercizio varia in ragione della maggiore, o minore intelligenza di chi studia e legge. Infatti Le-kain, secondo la pittura che ne fa la ce [p. 32] lebre Clairon, non era tanto sublime attore nelle tragedie di Corneille, e di Racine, come lo era in quelle di Voltaire. I sentimenti profondi, e lo stile robusto, laconico, e qualche volta aspro del primo, e la semplicità del secondo erano forse al disopra del suo genio. Delle tragedie dell'uno, e dell'altro non declamava bene, che quelle scene, che permettevano alla sua anima di abbandonarsi a quei grandi trasporti di che aveva quasi sempre bisogno. Nelle tragedie di Voltaire Lekain era nobile, vero, sensitivo, profondo, terribile, sublime come l'autore. La-Rive all'incontro uomo dotto, e letterato, non che attore di genio, era presso che eguale in tutte le tragedie. Per poco che si voglia riflettere sul più, e sul meno di Lekain, e sul costante livello di La-Rive, ne verrà di conseguenza, che il primo intendeva meglio e con più facilità le tragedie di Voltaire, e perciò le sentiva con [p. 33] più forza, e verità, e con maggior prontezza, e minor fatica le imparava, ed il secondo intendendole tutte egualmente, gli bastava d'intenderle per sentir bene, e di sentir bene, perché gli rimanessero impresse nella memoria senza molta fatica.

Vi sono tante qualità di memoria, quante vi sono qualità d'intelletto, e sì l'una che l'altro vanno consumandosi col tempo e coll'uso. In quell'età, quando gli organi ancora nuovi hanno tanta attitudine, e tanta energia, quando tutte le percezioni sono così vive, si è capaci di tutto intraprendere, perché tutto fa breccia nel nostro cuore, ed il passato ci è sempre presente. Andrò errato nel mio avviso, ma confesso, che credo impossibile il dettare un metodo uniforme, e costante per imparare a memoria. Io non ho letto il metodo dei signori Come et Aimé Paris, di che fa l'elogio l'Aristippo francese, ma quanto ho letto finora [p. 34] mi torna se non del tutto oscuro, per certo non del tutto evidente. Quel luogo per collocare le immagini come sulla carta; le immagini per rappresentare qualche cosa come i caratteri; l'ordine, la pratica dei luoghi, e delle immagini, punti su cui si è voluto stabilire la base del metodo di ragionare, e ricordarsi; quel dover collocare nella mente le parole, e la materia, di che vogliamo conservare memoria col

mezzo della rassomiglianza delle parole, colla comparazione, colla finzione, coll'illusione, colla concatenazione, principj metodici per la pratica della memoria artificiale, sono per me un laberinto, ne' di cui giri tortuosi la mia ragione si perde<sup>2</sup>. [p. 35] Io credo, che il metodo più vero sia di tentare molte maniere, e conservar quella che ci fa ottenere l'intento, e ci costa minor fatica.

Venendo al concreto dell'argomento, la memoria o naturale, o artificiale è un requisito di prima ed assoluta necessità ad un comico, e sopra tutto in Italia. Ogni comica compagnia ha un repertorio composto di tragedie, commedie, drammi, melodrammi, *spettacoli*, allegorie ecc. Se si eccettuino alcune commedie di Goldoni, poche [p. 36] tragedie d'Alfieri, e qualche commedia, e tragedia di particolare affezione d'un attore, e d'una attrice; il comico che passa da una compagnia all'altra trova al suo arrivo un fascio di parti a lui del tutto sconosciute; l'anno teatrale principia colla quadragesima, ed il novello comico aggregato alla data compagnia bisogna che si prepari nel corso tutt'al più di quaranta giorni a recitare per lo meno venti parti nuove di tutti i generi, ed oltre a cinquanta nel corso dell'intero anno. La speranza dell'impresario di poter impinguare la cassetta riposa su due basi: sulla fama di qualche attore, ed attrice per il loro valore in quella tragedia, od in quella commedia, e sulla novità delle rappresentazioni. È forza quindi che le comiche compagnie abbiano in pronto molte rappresentazioni, ed in conseguenza facciano conto sulla memoria degli attori. Le memorie prodigiose sono rare, e le comuni [p. 37] non bastano a tanto scopo; quindi si ha ricorso all'ajuto del suggeritore, che diventa il magazzino, ossia il deposito generale della memoria de' comici. Io conosco attori, che avendo appena un embrione in testa della loro parte, la recitano francamente sulla scena, senza che il pubblico s'accorga, che di quanto hanno detto, non sono capaci di ripeterne otto linee consecutive a memoria. È facile da ciò comprendere che l'attore deve impiegare molt'arte per cogliere quasi d'assalto le parole del suggeritore, e dare ai periodi quella pausa, e quelle espressioni convenienti all'uopo, e che quest'arte non si apprende che a forza d'abitudine; ma ella è questa un'arte, che in qualunque misura la si possenga, ed alla quale è pur forza che un attore italiano s'appigli, comperata a grave discapito del vero, e del bello, e non v'ha attore in Italia, per valente ch'è, sia, che talvolta non ismarrisca il cammino o per [p. 38] uno sbaglio del suggeritore nel leggere, o per non aver udito bene una parola, od una frase suggerita, o per non aver potuto afferrare di slancio il senso, ed allora l'azione è sforzata, e la voce perde le sue giuste inflessioni. Da questa fatale, ed inevitabile abitudine spuntano poi mille difetti, che col crescere degli anni divengono vieppiù sensibili, e che non ci abbandonano più per tutto il corso della nostra carriera; la monotonia di modulazioni, di cadenze finali, e d'inflessioni; un certo strascinamento di parole, a cui succede una rapidità, od uno stento di articolazione; una respirazione affannosa; conati senza necessità, ed atteggiamenti disarmonici, e del tutto disdicevoli alle cose dette, ed al carattere che rappresentiamo. Dal minor danno traggasi norma del maggiore. Gli esperti attori, allorché si trovano in tal guazzo, tanto fanno, pestano, e si dimenano, che alla [p. 39] fin fine n'escono se non del tatto sani, almeno salvi; ma i comici d'ordine inferiore? Ella è veramente una pena a vederli, un affanno, che ti toglie il respiro: sono uccelli al vischio, che più si dibattono, e più s'imbrattano, e perdono ogni forza che valga a

---

<sup>2</sup> L'estensione della memoria del Mazzoni era maravigliosa. Jacopo Gaddi nel tomo 2° *De Scriptoribus* citato dal Corniani ne' suoi *Secoli della letteratura Italiana* riferisce, che il Mazzoni ripeteva a memoria intere pagine di Dottori della Chiesa, e di Filosofi senza omettere una sola parola. Il dottissimo abate Serassi ci narra che il Mazzoni aveva accresciuto la sua memoria coll'arte, e che gli era riuscito di fissare dieciottomila, e più luoghi da valersene nelle occorrenze. Confesso la debolezza del mio ingegno che non arriva a comprendere quali fossero questi luoghi, né con quale artificio potè stamparsi nella mente. Certo è gran danno che non si abbia miglior traccia di un'arte sì importante, non potendo altri valersi di simili incogniti ajuti.

scamparli. E da che deriva questa fatale necessità dell'attore di formar quasi un'arte separata dell'abitudine di recitare, per così dire, col suggeritore? Dalla mancanza di compagnie permanenti, dal niuno incoraggiamento alla perfezione possibile, dalla avidità del pubblico di rappresentazioni nuove, e dal grave peso che si addossa agli attori. Ed è pur la dura cosa per i poveri artisti comici italiani l'essere tuttodì bersaglio della puntura, della critica degli intelligenti spettatori, e particolarmente degli stranieri per un'abitudine viziosa, che ad acquistarla è pur d'uopo avere uno spirito pronto per non ismarrirsi, gran pratica di [p. 40] scena per temporeggiare senza lasciar vacuo, e feracità d'ingegno per sostituire con giudizio! Da qualunque lato vogliam noi mirare i mali che affliggono l'arte teatrale in Italia, sono sempre l'effetto dell'abbandono, e dell'avvilimento. Siamo sempre accusati di non sapere le parti a memoria, e non sanno gli accusatori quanto ci costino di studio, e di fatica i nostri difetti medesimi. I nostri connazionali reduci da Parigi, e sopra tutto i Francesi, ci vantano ad ogni ora il loro teatro, ed i loro attori, e specialmente per non essere costretti d'udire la commedia due volte nello stesso punto, come succede qualche volta in Italia per causa del suggeritore. Ma, sanno essi che in Italia i comici recitano da un giorno all'altro lunghissime parti del tutto nuove, e che con due, o tre prove mandano in scena tragedie, e commedie nuove affatto per tutti gli attori? che non v'ha attore, [p. 41] che non possa annoverare a centinaia le parti recitate? Ma questo è male, mi diranno essi; lo so anch'io, risponderò loro; ma, chi può far fronte alla fatalità? e domanderò anch'io la mia volta a' Francesi, Tedeschi, Inglesi: come avete fatto per giungere al punto che siete? Non mi potranno rispondere che coll'incoraggiamento, co' premj, e con utili e savie istituzioni. Dunque suspendete il vostro giudizio, finché, data la medesima causa, non sortano i medesimi effetti; intanto lungi dal disprezzarci, maravigliate del tanto che abbiamo fatto, e compatiteci sul rimanente che non si può fare.

Ma sia necessità, o fatalità, che costringa gli attori italiani a servirsi più che non si dovrebbe del suggeritore, è però sempre vero, che l'azione rappresentata non può correre al suo termine con quel brio, con quella naturalezza, con quella celerità necessaria a mantenere l'il [p. 42] lusione negli spettatori. Sarò forse da taluni accagionato di soverchia parzialità per la real compagnia piemontese, a cui sono addetto, se metto in campo confronti che tornano al di lei vantaggio ed onore a petto delle compagnie ambulanti; ma le verità che si emettono alla presenza di centinaia di testimonj tolgono ogni dubbio sulla retta intenzione di chi le proferisce, ed ottengono quella sanzione inappellabile, contra cui nulla valgono sofismo, ed invidia. Quante rappresentazioni nuove d'autori nazionali viventi, o tradotte dallo straniero non si sono vedute dalla suddetta real compagnia senza che l'orecchio degli spettatori venisse offeso dall'incomoda voce del suggeritore? Quante altre, che recitate dalle compagnie ambulanti promossero un effetto opposto all'effetto immaginato da chi le espose, e ripetute poscia dalla nostra compagnia ottennero un clamoroso successo? Cotesti fatti incontrasta [p. 43] bilmente veri, sono la conseguenza di quei vantaggi, che sperar si possono dalle compagnie permanenti, e sussidiate da provvide discipline. Anche nelle compagnie ambulanti s'incontrano attori degni della pubblica estimazione, i quali ove avvenga che il nerbo della rappresentazione, e l'interesse principale siano concentrati nella loro parte, sanno col loro valore nel sostenerle impor silenzio in teatro alla critica sui difetti o della commedia, o della tragedia; ma accade sovente altresì, che essendo cotesti attori sottoposti a quella dura legge d'imparare le parti con rapidità, e con pari sollecitudine rappresentarle, malgrado del loro impegno, fervore, ed intelligenza a studiarle, mal secondati dagli attori inferiori, si veggono a forza strascinati fuor di via, e la memoria perde gran parte della sua attività per le continue distrazioni a cui vanno soggetti, o per gli spropositi, o per le stiracchiature, o [p. 44] per l'inerzia de' compagni co' quali si trovano a dialogo; quindi il

languore degli attori si comunica agli spettatori, i difetti della rappresentazione saltano agli occhi di chi ascolta, l'attenzione si stanca, l'interesse si distrugge, e subentrano la noia, il mal umore, e la rappresentazione termina traendo seco non equivoci segni del pubblico malcontento. Nella compagnia real piemontese all'incontro le prove si ripetono tante volte, quante fanno d'uopo perché ciascuno sappia la parte sua a quel punto da non mettere a pericolo l'effetto della commedia, o della tragedia, e la molta intelligenza, e pratica di chi sorveglia alle prove somministrano ajuto, e lena agli attori secondi, ed ove il bisogno lo richiegga, stimolo, e consiglio ai primi, cosicché fine le infime parti sono in armonia colle più importanti: sono l'ombra del quadro che serve a dar risalto alle figure principali.

[p. 45]

Da questo accordo, e da questa intelligenza di concerto nasce, che il suggeritore non è costretto d'alzar la voce, l'azione scenica è animata, il fuoco degli attori investe l'anima degli spettatori, e questi strascinati dall'impressione che ricevono, giudicano più col cuore, che colla mente, e la rappresentazione è applaudita, ed ecco come il vero bello non iscema mai del suo effetto, e come il mediocre, e talvolta il cattivo gli disputa l'onore del trionfo. Ma, lo ripeto: tutti questi felici risultamenti, se sono in gran parte dovuti al merito, allo zelo, ed alla buona volontà degli attori, non lo sono meno alla disciplina, alla sorveglianza, ed ai consigli di chi è incaricato della direzione di questa real compagnia. E poiché, parlando dell'arte in generale, ogni comico italiano è quasi un ente isolato, e che tutto deve sperare, e conseguire dal solo suo merito; così conoscerà [p. 46] il comico di leggieri quanto importi l'esercizio della memoria per ben riuscire nell'arte sua; ed in cotesto esercizio v'ha uno scoglio, che un assennato attore deve assolutamente evitare ad onta dell'altrui esempio coronato del pubblico vivissimo applauso.

Per ordinario la prima cura d'un attore che studia una parte, è di trovare quelle situazioni, ove impiegando i suoi soliti luoghi comuni dell'arte, giunge a strappare alla folla degli spettatori il consueto applauso, e quindi impara assolutamente a memoria, e, come dicono i Francesi, *par coeur*, quella parlata, che d'ogni altra più lunga, contenga più frasi atte a risvegliar l'applauso del pubblico. Per ciò che riguarda i soliti luoghi comuni dell'arte, si ricordi l'attore, che anche le cose più ben fatte, se sono ripetute troppo più del bisognevole, o non cadono in acconcio, perdono parte, o tutto del loro effetto. In quanto al discorso im [p. 47] parato a memoria troverà infiniti vantaggi, se tutto ciò che vorrà fare, ed esprimere sarà prima ben considerato, ed inteso; ed il maggior studio è di non mai dar a divedere agli spettatori, ch'ei lo recita coll'intenzione appunto di far loro comprendere che lo ha imparato a memoria.

A maggior chiarezza di questo mio consiglio cito un esempio. Ho veduto talvolta attori, e particolarmente un tale, che non diceva mai tanto male quanto i discorsi imparati a memoria. Prima di tutto con un cenno visibile agli spettatori imponeva silenzio al suggeritore, quindi pronunziava il suo discorso con tanta rapidità da far rimanere sospeso il fiato in corpo a chi l'ascoltava, e rinforzando la voce nelle corde alte fino, per così dire, alla quinta del tuono, precipitava la cadenza con una inflessione di voce sulle corde basse; il pubblico applaudiva a pieno coro, e l'attore [p. 48] persuaso d'aver varcato *mare magnum* menava baldoria di sì bel trionfo. Non è così, signor mio, che si recitano le cose imparate a memoria; quell'applauso del pubblico è l'effetto della sorpresa, non del ritto giudizio, e non può allettare l'attore di senno. Gli spettatori in generale si trasportano con facilità ad applaudire tutto ciò che loro sembra straordinario e nuovo; ma anche l'arte comica ha le sue imposture. Il silenzio del suggeritore desta la meraviglia del pubblico accostumato a sentirlo, la celerità della dizione dell'attore la ingrandisce, ed il pubblico applaude alla novità, ed alla stravaganza del caso, senza essere tocco da nessun'altra impressione. Cotesta foggia di dire è una vera ciarlataneria, e torna a danno

dell'intelligenza dell'attore; lo spettatore vien tolto all'illusione, e non vede più che la persona dell'attore, e non il personaggio che rappresenta. Bisogna imparare a memoria [p. 49] per non essere imbarazzati dall'incertezza nel dare la giusta intonazione alla voce, i veri colori alle immagini dello scrittore, e l'analogia espressione ai sentimenti.

Sia pur lode al vero. Gli attori che facciano un uso cotanto ridicolo della loro memoria sono pochi, ed altri ve n'hanno, che non meno attivi e pronti nell'imparare, impiegano un metodo più vero, e più giusto nel dire, ed il pubblico non solo ammira la feracità della loro memoria, ma è vivamente tocco dalla loro espressione. Vorrei che tutti i nostri reduci da Parigi maravigliati della memoria degli attori francesi si trovassero presenti, allorché la nostra reale compagnia rappresenta il Saccente, capriccio drammatico del sig. Kotzebue, e la commedia del nostro Carlo Goldoni l'Avvocato veneziano. Se la parte del Saccente non fosse detta tutta a memoria, perderebbe gran parte del suo effetto; ma il nostro attore, che quella parte [p. 50] rappresenta, non solo la dice tutta a memoria, ma in quell'immenso caos di citazioni d'autori greci, e latini, in quelle minute particolarità di erudizione, colle quali interrompe i discorsi dei personaggi che si trovano in iscena con lui, in quell'entusiasmo che impiega per far pompa della sua letteratura fino al punto di non avvedersi d'essere rimasto solo, non v'è un'immagine, un'idea, una parola, che non sia espressa in modo da essere profondamente, e senza fatica intesa dall'uditore, e la parte è di tale lunghezza da spaventare il più coraggioso mnemonico. In quella dell'Avvocato veneziano in dialetto veneto, in quella lunghissima arringa, con quanta maestria non predispone gli animi a suo favore nell'esordio! con quanta chiarezza entra in materia e sbriga i nodi della questione! con quanta precisione cita i testi legali in appoggio del suo assunto! per quali giusti [p. 51] gradi sale a poco a poco fino al punto estremo della forza, e della veemenza oratoria, senza mai dimenticarsi la nobiltà, e la dignità dell'azione, tutto fedelmente adempiendo il precetto di Quintiliano di conciliare, persuadere, commovere, e dilettere<sup>3</sup>! Costante nel mio divisamento di nominar con franchezza gli attori pei quali cade in acconcio la lode, sicuro da non poter essere da nessuno con buone ragioni smentito, sappiasi che cotesto attore è il signor Domenico Righetti. Ecco in qual modo deve essere impiegata la memoria, quel dono prezioso, senza cui non si può divenire grand'attore, dono che ce lo dà la natura, e il di cui artificio sta nel tenerla esercitata, e cotesto esercizio si [p. 52] riduce a tre punti. Prima ben concepire, indi ragionare, e poi rileggere frequentemente.

[p. 53]

## NOBILTÀ E MAESTÀ

La noblesse est un heureux accord de la dignité, delà grâce et de l'élégance.

L'air imposant est un don de la nature, mais lui seul ne suffit pas encore pour donner de la majesté. La majesté est la noblesse portée à un degré audessus de l'ordinaire.

*L'Aristippe Français.*

---

<sup>3</sup> Tria autem praestare debet pronuntiatio. Conciliet, persuadeat, moveat: quibus natura cohaeret ut etiam delectet.

Si crede da taluno che la nobiltà, e la maestà s'abbiano dalla sola natura, e che né arte, né riflessione vi possano aver parte. A dar forza a siffatta opinione si citano esempj; e in vero vi hanno uomini di bellissima presenza, e spogli d'ogni nobiltà, e viceversa uomini di corpo mal regolato, e di aspetto ignobile, che emettono i pensieri, e le parole con nobiltà, e con pari nobiltà passeggiano sulla scena. Garrik, e Le [p. 54] quain, i due più celebri attori, il primo dell'Inghilterra, il secondo della Francia, non erano né di bella persona, né di bello aspetto. Da questi medesimi esempj io all'incontro traggo conseguenza, che la nobiltà, e la maestà, anzi che dalla natura, si possono acquistare dalle osservazioni, e dall'arte. In che consiste la nobiltà? Nella perfezione del gesto più che in qualsivoglia altra cosa; ad ottenere la desiderata perfezione è di mestieri lo studio, e lo studio maggiore è da far sì, che i movimenti appajano facili, e non istudiat: nessuna durezza nel camminare, semplicità nello stare, dolcezza e scioglimento di braccia fanno nobile un attore. La maestà va più oltre ancora; ella è una nobiltà innalzata ad un grado non ordinario; per ben esprimerla sulla scena è forza che l'attore senta nell'animo suo, quanto la sua parte lo renda superiore a tutti quelli che lo circondano, [p. 55] ed ove ottenga che lo stesso spettatore si avvegga di cotesta superiorità, sarà veramente maestoso. Rappresentando la parte di un re, od usi clemenza, o adoperi comando, o sia preso dall'ira, non deve mai dimenticare la maestà; esprimendo tutta l'amicizia che sente per un suddito, che gli è caro, il suo contegno faccia vedere, che la grandezza sua gl'impedisce di scendere a quella dimestichezza che userebbe con un suo pari; s'egli comanda, nella sicurezza della sua voce, e del suo atteggiamento si vegga la forza d'un sovrano, a cui non si può disubbidire; se è mosso dall'ira, non deve abbandonarsi a tutti que' conati che natura ci detta nell'espressione di cotesta passione; ei deve aver sempre in mente che la sua grandezza lo innalza al di sopra di tutti gli uomini, ch'ei non ha altri eguali, che quelli del suo grado, che ogni nemico è debole al suo paraggo. In un uomo sì [p. 56] grande l'ira è vinta dal disprezzo, e dall'idea che non si deve, e non si può insultarlo. Si è detto altre volte che a canto del sublime vi è lo stravagante; e dal maestoso al ridicolo non v'è che un breve passo. Questo ridicolo lo si scorge in tutti quegli attori che coperti da magnifico manto, cinto il capo del diadema reale, facendo del braccio sinistro un angolo acuto, ed appoggiando forte il pugno sul fianco, colla testa elevata, camminano duri duri sulla scena come fossero sui trampoli; quando fanno pompa del loro vestimento; quando ingrossando la voce emettono un suono gutturale e sforzato; quando ad ogni cenno imperativo battono un piede; e finalmente quando lasciano vedere lo studio, e l'artificio nel loro portamento per cui il tutto insieme diventa affettazione. Meno lo spettatore vedrà in noi pena, e travaglio, più l'illusione farà il suo effetto, e l'attore non comparisce mai tanto [p. 57] ridicolo, come quando i modi per esprimere grandezza sono affettati.

La nobiltà, e la maestà adunque sono qualità indispensabili ad un attore per ben rappresentare, e particolarmente nella tragedia; senza di queste è impossibile, ad un attore di cattivarsi la stima, ed il favore del pubblico, almeno della parte sana del pubblico. Ad acquistare queste due preziose qualità non v'è miglior mezzo che lo studio, e la contemplazione di que' grandi uomini, che tali divennero per quelle alte virtù che ispirano ammirazione e rispetto. Allorquando si deve rappresentare sulla scena un eroe, vada l'attore in traccia, svolgendo le pagine della storia, di tutto ciò che può renderlo istrutto del carattere, delle virtù, e delle azioni dell'eroe. Quasi tutti i grandi uomini della storia hanno conservato nel corso della loro vita alcuni tratti particolari, che esposti sulla scena, daranno a [p. 58] conoscere, che l'attore non opera a caso, e ch'egli ha composto le sue tinte ed i colori dietro la pittura che ne fece la storia, e si acquisterà grido d'attore colto, e studioso. Quell'arti belle, colla cui contemplazione può l'attore aitarsi per la naturalezza ed espressione del gesto, gli forniranno altresì i modelli per presentarsi al pubblico

con nobiltà e maestà. Allorché l'animo suo avrà sentito vivamente l'importanza della superiorità della sua parte in confronto delle altre con cui si trova a dialogo, il disegno, la pittura, e la scultura gli forniranno in copia esempj di atteggiamenti analoghi.

Le arti sono sorelle, e in quella guisa, che talvolta il pittore, standosi spettatore in teatro, s'imprime nella memoria un atteggiamento espressivo ed analogo d'un attore di genio, e lo ripete sulla tela, così l'attore, tocco dalla bellezza e dalla verità d'una pittura, può prendere norma per ben [p. 59] disegnarsi sulla scena. Egli è dalla negligenza di coteste osservazioni, e della lettura, che si veggono non di rado attori ben fatti della persona rappresentare eroi antichi e moderni, senza quel colorito caratteristico con cui li dipinge la storia, e senza quella nobiltà, e quella maestà indispensabili alle qualità del loro grado; ed ecco un punto importantissimo del bello ideale dell'arte, che talvolta scostandosi dal vero, e dalla natura comune, emenda, colla idea di perfezione, il difetto di natura. Per esempio: la storia ci presenta Alessandro conquistatore piccolo di statura: si vedono non di rado monarchi di forme irregolari del corpo, uomini grandi, illustri guerrieri, che al loro contegno, ed al loro aspetto si distruggerebbe ogni impressione di meraviglia, e di estimazione senza la ricordanza delle loro famose imprese: eppure guai a quell'attore, che piccolo di statura rappre [p. 60] sentasse Alessandro sulla scena, o qualunque altro monarca, o grand'uomo, od illustre guerriero! ov'ei non fosse di straordinario merito per voce, gesto, espressione e calore, come un Garrik, ed un Lequain, che giunsero perfino ad ingannar l'occhio sulla loro persona, anzi che darci un'idea della grandezza del personaggio che rappresenta, lo farebbe scendere al livello della sua picciolezza, e ne diverrebbe la parodia.

Conosco attori di piccola statura, che forse sono migliori nella tragedia, che nella commedia; ma siccome il bello della tragedia s'avvicina alla perfezione ideale assai più che la commedia, così la mediocrità lascia un certo vuoto nell'animo dello spettatore colto ed intelligente, effetto d'un desiderio non del tutto soddisfatto, e che il suo cuore agognava. A compensar il torto di natura, deve l'attore di piccola statura innalzarsi colla grandezza dell'animo, sentir vivamente [p. 61] le bellezze della sua parte, e colla nobiltà de' suoi atteggiamenti far scomparire all'occhio del pubblico la persona dell'attore per offrirgli sempre allo sguardo, ed alla mente il personaggio rappresentato. Se si facesse parlare Federico secondo re di Prussia in una pomposa rappresentazione ed in versi, quell'attore che volesse per una mal intesa imitazione del vero passeggiare sulla scena con rapidi, e corti passi, fiutar tabacco estraendolo dallo scarsellino della sottoveste, con una spalla più elevata dell'altra, tutto il patetico, ed il sublime della rappresentazione ecciterebbe una sensazione affatto contraria allo scopo; posto Federico in quella situazione, Federico non è più qual era veramente, ma quale doveva essere; non così nella commedia: il suo nome, e la qualità del suo grado bastano a conciliare ammirazione, e rispetto, sempre che gli atteggiamenti non sieno caricati oltre misura, e che [p. 62] non gli si faccia tenere un linguaggio basso e triviale, non gli si mettino in bocca freddure invece di sali spiritosi, e concetti indegni di sì gran personaggio come qualche volta è accaduto. Un mezzo infallibile, e in gran parte trascurato da' comici per far tesoro di nobiltà ne' gesti, e negli atteggiamenti, si è quello di seguire con occhio indagatore i modi delle distinte società del così detto bel mondo. Con questo studio si impara ad essere rispettosi, evitare quella familiarità che degenera in disprezzo, ad essere puliti e gentili, ad essere modesti senza umiliarsi, a concepir stima di se stesso senza orgoglio, s'impara il contegno dell'inferiore verso il superiore, e viceversa; a dar il tuono conveniente alla qualità del grado fino ne' difetti di che non è scevra anche la classe più distinta, come l'ignoranza, la presunzione, la leggerezza, il giuoco, l'ebrietà, il libertinaggio, ed il ridicolo. [p. 63] Tutti questi vizj comuni a tutti gli uomini, si mostrano con diverse tinte all'occhio dell'attento osservatore, e l'attore arricchito di tutte le analoghe cognizioni, saprà

rappresentar sulla scena, ora l'uno, ora l'altro de' succennati difetti, variandone i modi secondo la qualità della classe a cui apparterrà il personaggio rappresentato.

Dalla perfetta cognizione del bello l'attore acquisterà quel tatto fino, e delicato, che lo terrà sempre nei limiti di proporzione, e sarà nobile in ogni parte. Sappiamo dalla tradizione, e dalla testimonianza di comici ancor viventi, che uno de' più celebri attori del secolo scorso portava una impressione fortissima al cuore degli spettatori, succeduta da vivissimi applausi in una scena, ove ei, padre infelice, e addolorato, reclamava giustizia dal suo principe; si animava egli in tal guisa nell'espansione del suo dolore, che infuocandosi [p. 64] a grado a grado, batteva di una mano fortemente la tavola a cui era il principe assiso. Io credo che se un attore s'avvisasse in oggi di accompagnare la sua espressione con un gesto di tal fatta, produrrebbe un effetto ben diverso; la sola idea dell'immensa distanza che passa fra un suddito ed il suo principe basterebbe a far ravvisare quel gesto improprio ed indecente, ed a distruggere tutte le emozioni che avessero potuto eccitare nell'animo le sue parole, e l'aspetto del suo dolore. A me sembra che quell'attore in quel momento non sentisse che la sua superiorità d'artista a petto del suo collega che rappresentava il principe. Non meno ignobile, e ridicolo trovo quello sfibbiare con mano convulsa i bottoni della sottoveste, per abbottonarli senz'ordine onde dinotare il disordine de' sensi, come quel lasciare cadere a poco a poco la cravatta dal collo nell'espressione dell'ira, o del do [p. 65] lore, come se lo spettatore non dovesse avvedersi del grossolano artificio, che ella era affibbiata o legata in modo da potersi sciogliere allo scuotimento del capo, e delle spalle. In tutti cotesti artifizj anzi che scorgere il genio d'un attore ben ispirato, non veggio altro che caricatura, affettazione e ridicolo. I pregiudizj che accompagnano in Italia la condizione del comico, e la niuna considerazione alla persona che l'esercita, ha fatto contrarre ad una gran parte de' comici abitudini, per le quali sempre più si allontanano dal nobile, e dignitoso contegno, e mercé che le persone di grado distinto a malo stento si degnano di conversare con essi; ma, in ogni tempo vi furono attori colti, e ben educati, i quali furono sempre ben accetti, ed accolti da persone anche le più qualificate, e cotesti attori ammessi nelle più pulite società, trassero, dalle attente osservazioni, utilissime lezioni. Non potrò mai [p. 66] abbastanza raccomandare a' comici, qualunque sia il loro merito nell'arte, di distaccarsi da abbiette compagnie, dalle quali nulla si può imparare di buono né per la morale, né per l'arte. È vero, che anche dalle più rozze persone della plebe può un attore acquistar utili lezioni, ed allora non è necessario famigliarizzarsi con essi; ma bensì studiare i loro modi nella pittura delle passioni, le quali variano in ragione della varietà delle condizioni, ed in quella guisa, che dalle persone d'alto grado si può apprendere la cortigianeria, e quel non so che da esse chiamato saper le creanze, saper vivere, e che in sostanza è un formulario di belle apparenze; così dalla plebe si possono imparare quegli atteggiamenti analoghi alle rispettive passioni, dettati dalla semplice natura, e non architettati dalla educazione; ma senza addomesticarsi con essa. La frequente compagnia di persone, o vi [p. 67] ziose, od oziose, se fu sempre fatale ad ognuno di qualunque condizione egli sia, lo è molto più ad un comico, la cui arte è sottoposta al giudizio del pubblico, e la cui persona è nota anche a chi non è da lui conosciuto; i modi ignobili co' quali ei rappresenterà caratteri nobili, faranno fede della fonte da cui scaturiscono, e diverrà oggetto del pubblico disprezzo. Ma sia lode al vero; l'arte comica non iscarseggia in oggi di pulite e ben educate persone, che colla loro condotta come uomini, e col loro contegno sulla scena fanno argine al malefico influsso di quelli, che tenendo in non cale la stima di se stessi, provocano contro l'arte intera quegli ingiusti pregiudizj, che le hanno recato, e possono recarle tuttavia anto danno. Vorrei che que' comici, che disonorano se medesimi coi loro vizj in società, e la loro arte in teatro colla negligenza, od ignoranza di tutto ciò che a cotest'arte ap [p. 68] partiene, invece di prender in ridicolo le persone dabbene loro

confratelli, le prendessero invece ad esempio, e si ricordassero, che ormai siam giunti a tale, che tutto il disprezzo della società anzi che rovesciarsi sull'arte in generale, si rivolge a chi la deturpa.

Rientrando nella via, giova ripetere che nell'arte comica tutto è studio ed osservazione, e che sì l'uno, che l'altra divengono vieppiù d'assoluta necessità, in ragione del giudizio del pubblico, che ogni dì più va raffinandosi. Quelle bassezze, que' gesti sconci, quegli atti, e motti indecenti, anzi che il riso, provocano l'indignazione degli spettatori, ed ove per avventura vengano dagli idioti applauditi la sera in teatro, all'indomani nelle case, nelle adunanze, nei caffè, nei pubblici fogli sono altamente biasimati dagli intelligenti, dal cui solo giudizio deriva la buona, o cattiva fama degli [p. 69] attori. La nobiltà adunque, e a suo tempo e luogo la maestà denno essere le principali cure di un attore di senno, e stia egli ben in guardia per non iscambiare la nobiltà coll'alterigia, la maestà colla caricatura. L'alterigia attira seco l'avversione, la nobiltà ispira rispetto; la prima segna il disprezzo de' suoi simili, la seconda raccomanda l'umanità. La nobiltà innalza la nostra anima col sentimento della virtù, ed abbassa al nostro sguardo l'alterigia in proporzione della superiorità che vuol esternare in faccia al nostro cospetto; allora noi non concediamo all'uomo altero, che ciò che non possiamo ricusare al suo grado, il nostro omaggio non è al livello del suo potere, e non s'alza alla giusta proporzione se non quando l'uomo potente coi tratti luminosi della sua virtù ci convince ch'è degno d'esserlo. È facile immaginarsi il magico effetto che può produrre in teatro un attore ben [p. 70] penetrato da questi principj! che risalto darà egli alla sua parte in un dialogo fra un personaggio altero, ed un personaggio nobile! Tutte coteste distinzioni, e rispettive gradazioni bisogna conoscerle, e per ben conoscerle bisogna sentirle. La bassezza e la trivialità sono imperdonabili ad un attore dal massimo all'infimo personaggio ch'ei rappresenti, ed anche nelle espressioni delle passioni sentite sempre con forza dal volgo, deve l'attore prefiggersi un confine dettato dalla decenza, e dal sentimento del bello; ed in quella guisa che uno scrittore deve astenersi dal linguaggio famigliare alla feccia del popolo, quando vuol farla parlare sulla scena, così l'attore deve fuggire tutti que' conati, e que' gesti di che fa uso questa razza di gente. Lo studio dell'imitazione de' modi di cotesta classe di persone è facile, perché le loro abitudini s'accostano più alla natura, che non nelle persone ci [p. 71] vili, a cui l'educazione e pratiche diverse hanno, per così dire, dettate le regole, e tracciati gli esempj della civiltà; tutta l'attenzione deve essere impiegata ad evitare que' modi che ributtano. Un comico francese dovendo rappresentare la parte d'un facchino in un teatro di Parigi, e volendo ritrarre dal vero più che gli fosse possibile l'espressione de' gesti analoghi, indossò l'abito di facchino, e concertatosi con un suo compagno, andò in un quartiere di facchini col pretesto di riscaldarsi al fuoco per alcuni istanti; poco dopo giunge il suo collega in abito civile, e chiama un facchino qualunque che lo seguisse. Il comico si presenta il primo, e parte con lui; un altro facchino gli tien dietro in qualche distanza, e vede che entrambi entrano in un magazzino, ove si carica il comico d'una balla di mercanzia, ed a cui l'altro dice: *ritorna al quartiere dove io t'aspetterò per* [p. 72] *darti la mancia*. Il vero facchino corre al quartiere, e dà parte a' suoi compagni dell'accaduto, i quali adirati perché un facchino d'un altro sestiere si buschi una mancia, che doveva spettare ad essi, attendevano ansiosi il suo ritorno; in fatti dopo un dato tempo, eccoti il buon uomo che rientra in quartiere già aspettato dal suo collega, il quale cava la borsa, e lo regala d'uno scudo. La generosità della mancia accende vieppiù que' facchini, che chiedono ragione al comico dell'usurato danaro; questi risponde loro con mal garbo, quelli infuriano, finché avvedutosi il comico che incominciavano dalle parole a passare ai fatti, svelò loro la burla, ed unito un altro scudo al primo, ne fe' dono ai veri facchini, che cambiarono rapidamente di tuono, e di modi, e convertirono in riso, ed applauso un'avventura, che poco

prima aveali mossi all'ira. Il comico intanto, che nulla aveva [p. 73] perduto di quanto aveva osservato nei loro atteggiamenti, e nei loro gesti, piena la memoria degli animati, e naturali modelli, rappresentò la sua parte in teatro con tanta verità, che si meritò i più vivi applausi. Ecco un'imitazione tratta dal vero: ma crediam noi, che quel comico avrà tutto servilmente imitato dal vero nell'espressione, e nei gesti? No certamente: egli avrà rinforzate alcune tinte, ed infievolite alcune altre, egli avrà scemato dal vero tutto ciò che poteva renderlo plateale ed indecente, ed aggiunto di bello da quanto gli avrà fornito lo studio della sua arte: egli sarà stato vero e naturale, ma con un grado di perfezione ideale superiore alla verità ed alla natura della sua condizione, cioè: con una tal quale nobiltà di contegno proporzionata alla qualità del personaggio rappresentato, la quale consiste nei confini ch'ei si sarà stabiliti fra la verità, e la decenza, fra la natura, e l'arte.

[p. 74]

Tutto in teatro è imitazione, dunque bisogna osservar tutto, e la difficoltà dell'imitazione cresce a misura dell'importanza dell'oggetto imitato.

Ad un caratterista torna assai difficile in Italia, e ancor più nelle compagnie ambulanti ad aggiungere la desiderata nobiltà, a meno ch'egli non sia tanto coraggioso da rinunciare ad alcune allettatoci sensazioni, e capace d'essere sempre presente a se stesso. Molte cause s'uniscono ad ingrossare le difficoltà. Il passaggio dal carattere di barone, conte, marchese, ecc. a quello di facchino, di contadino, di servo, e talvolta anche di melenso; la diversità notevole delle abitudini, e de' costumi in Italia di una provincia all'altra in tutte le classi, anco nelle più distinte della società, ed il troppo modico prezzo, che si paga alla porta del teatro, per cui le nostre platee sono affollate bene spesso da molto popolo, che tanto [p. 75] più ride spiatellatamente, quanto più scurrili sono i mezzi adoperati per farlo ridere. Se un caratterista non imporrà a se stesso una rigorosa legge di non oltrepassare i confini stabiliti dal vero bello, se non sarà sempre in guardia per non lasciarsi sedurre dalla foga di voler far ridere a qualunque costo, s'egli non si farà un dovere preciso di comporre le tinte per la pittura de' suoi caratteri, che quadrino colla qualità della persona, ei diverrà per forza monotono, darà nel grossolano, e se sarà per anco nel tutto insieme buon attore, scapiterà tuttavia non poco nel giudizio degl'intelligenti. Il passaggio da un carattere di persona la più qualificata a quello della più abietta, e conservare i modi proprj a ciascuno di essi, è difficile, ma la difficoltà riman vinta da un fermo volere; tutto deriva dall'essere presente sempre a se stesso, darsi cura dello studio del carattere, e non dello studio di far ridere.

[p. 76]

L'attore mentre studia, mentre raccoglie i suoi materiali deve essere padrone di se stesso, per essere in caso sulla scena di ricordarsi delle singole particolarità delle sue osservazioni, ed il suo studio sarà di farsi una legge positiva d'essere sempre nobile sulla scena, pieno l'anima di quel precetto *turpidinem non turpiter designare*.

[p. 77]

## GESTO

Labori dent veniam, qui nihil credemus esse perfectum, nisi ubi natura cura juvetur.

QUINT. *Init. Orat.*

Il gesto è un atto, un cenno, col quale si esprime gli affetti dell'animo<sup>4</sup>: cosicché dagli atteggiamenti corporei si possono comprendere le disposizioni dell'animo, e congetturare dagli atti, gesti, e portamenti delle membra gli interni nostri affetti. Questo ramo dell'arte comica abbraccia tutti i caratteri, ed è di tale, e tanta importanza in teatro, che un gesto sconcio, un atteggiamento senza garbo, un atto indecente, basta a distruggere tutto l'effetto delle parole per interessanti che siano.

Il gesto è il linguaggio dell'universo; Quintiliano così lo chiama. Questo linguaggio è espresso dagli occhi, dagli orecchi, dalle braccia, dalle mani, dai piedi; infine da tutti i movimenti del corpo.

Il tuono della verità del gesto parte dall'imitazione della natura è vero; ma ciò non basta per lo spettatore intelligente ed illuminato; egli esige che il comico non solo sia imitatore fedele, ma sia pur anco creatore, ed è sotto quest'ultimo punto di vista, che si distingue l'attore studioso, e di genio, dall'attore comune. Il gesto d'un valente attore dà qualche volta anima ad un discorso, ad una scena per se stessa fredda ed inconcludente, e se serve a dar maggior forza ed espressione ai pensieri più felici, non di rado giova mirabilmente a nascondere i difetti; ma questo gesto, conseguenza del raffinamento dell'arte, deve parer natura, e non arte.

Allo studio di questa difficilissima ed importantissima parte dell'arte teatrale, deve con particolar cura dedicarsi chi aspira a diventar buon attore, e dove ei non sia da tanto da divenire creatore, in forza del suo genio, avrà già fatto non poco, se coll'assiduo studio, e pertinace osservazione della natura, sarà giunto ad esserne fedele imitatore. Ad acquistarsi i materiali più sicuri per aggiugnere lo scopo, io non saprei suggerire all'amatore dell'arte comica scrittore più profondo, che abbia raccolto più utili insegnamenti, quanto Enghel nelle sue lettere sulla mimica, tradotte in italiano dal celebre dottor Rasori. Molti de' suoi precetti e consigli hanno bisogno di schiarimenti, e non è così agevole per un giovane, che in cotest'arte dà i primi passi, a svilupparli [p. 80] da per se in mezzo a quella sottile, e talvolta oscura metafisica in che sono avvolti; ma quelle lettere sono una miniera così feconda d'istruzione per un comico, ch'ei potrà chiamarsi a dovizia provveduto, facendo uso soltanto delle più chiare, ed intelligibili lezioni.

Gli attori italiani sono accusati di far un abuso di gesti, ed incontro negli stranieri scrittori di cose teatrali, frequenti rimbrotti per cotesto abuso; io al contrario non accagionerò i miei confratelli d'arte dell'uso troppo più del bisognevole del gesto in scena, né voglio menar buona l'accusa degli stranieri; quella natura che fa economo di gesti l'Alemanno, entusiasta fino all'esagerazione il Francese, rende l'Italiano prodigo di atteggiamenti, e di gesti, cosicché non è maraviglia che anche gli attori ne abusino sulla scena; ma siccome l'arte raddrizza la natura quando sconcia si mostra all'occhio [p. 81] dell'attento osservatore, così anch'io dirò, che l'attore italiano dovrebbe porre animo e cura a dare a' suoi atteggiamenti più semplicità, l'alemanno più fuoco, il francese più verità. Non v'ha passione interna, che non possa essere espressa visibilmente dal gesto; colla sola mano io posso accennare, pregare, comandare, domandare, accettare, ricusare, ringraziare, minacciare, giurare, ecc. Ma la sede dell'espressione accompagnata dagli analoghi atteggiamenti corporei, è nel volto. Gli antichi avevano portato l'arte del gesto ad un punto di perfezione incredibile. Ateneo, citando l'autorità d'Aristotile, ci narra che Teleste ai tempi d'Eschilo perfezionò l'arte del gesto per la tragedia a segno, che nei sette capi contro Tebe avrebbe bastato il gesto a supplire alle parole<sup>5</sup>. Gli esempj che ab [p. 82]

---

<sup>4</sup> Gestus est quo indicatur quid geratur. Festo.

<sup>5</sup> Aristotile presso Ateneo Lib. I cap. 18, pag. 22.

biamo de' comici romani hanno del meraviglioso, del soprannaturale, e particolarmente di quanto ci si racconta di Roscio.

I gesti variano di genere secondo la diversità dei generi a cui possono essere impiegati. I gesti di teatro sarebbero difetto per l'oratore sacro, o profano, i gesti dell'orator profano sarebbero disdicevoli all'orator sacro, e quelli dell'orator sacro al profano. Il gesto di teatro è diverso dal gesto di conversazione, e principalmente nella tragedia; nella commedia vi si accosta un po' più, come quella che quasi sempre ci mette in contatto colle abitudini sociali della vita comune; ma anche nella commedia vuolsi ir cauti nell'imitazione della natura, perché in teatro ella è sempre ripulita dall'arte in tutti quei luoghi, che mostrasi rozza o guasta. La differenza che passa dal gesto della tragedia a quello della commedia, è in proporzione della diversità che passa tra i caratteri, i personaggi, i pensieri, le passioni, lo stile dell'una, e dell'altra; i gesti della commedia sono, per così dire, prosaici, quelli della tragedia poetici: cioè, ch'essi hanno un grado di perfezione, d'energia, che non hanno quando accompagnano la prosa; che siccome la poesia vuol essere bella, così è di mestieri, che tutto sia in un grado di perfezione più che ordinaria. Il gesto, come il tuono della voce deve essere naturale anche nella tragedia, altrimenti non assomiglierebbe alla natura ed al vero, ma nello stesso tempo è forza, che abbia un tuono superiore alla natura ordinaria, se no, la natura rimane tale qual è, non quale dovrebbe essere, e gesto, e tuono di voce perdono il loro effetto.

Egli è adunque dalle osservazioni della natura, che s'imparano quei gesti provenienti dalle interne sensazioni dell'anima, da Enghel divise in desiderj attraenti, ed [p. 84] in desiderj repellenti, e l'attento osservatore, l'attore di genio corregge la natura ov'è imperfetta, l'adorna dove è rozza, e l'arricchisce dove è povera di quelle grazie, che valgano a farla piacere. Che direm noi di quegli attori, i cui gesti sono ben di rado coincidenti all'uopo? Che direm noi di que' gesti, che lungi dall'infonderci quelle sensazioni che si studiano d'esprimere, ci feriscono sì ingratamente i sensi, da distruggere l'illusione, e molto più, come accade in alcuni comici, quando sono ripetuti? Se la soverchia ripetizione d'un gesto anche giusto ed espressivo perde il suo effetto, quale sarà l'effetto della ripetizione d'un gesto sconcio? Se un attore, a cagion d'esempio, per esprimere la gioja che sentir deve il giovane Egisto nella Merope d'Alfieri, e quella nobile vanità nel sapersi discendente del grande Alcide, si alzasse di tutta quanta la persona sulla punta de' piedi, ed elevasse le braccia [p. 85] ritte sopra il capo, e tutto oscillante dicesse: *sangue son'io d'Alcide!* quale idea concepiremo della sua naturalezza, e verità della sua espressione, della sua intelligenza, e del suo studio? Anziché offerirci l'immagine della grandezza morale, non ci presenta egli quella dell'altezza fisica?

Se un attore per esternare l'interno moto di sdegno, a stento represso, invece di servirsi dell'occhio, e della fronte, facesse un'altalena del petto, e sì grave ne traesse il respiro, come colui che giunge ansante dopo lunga, e rapidissima corsa, non distruggerebbe tutta l'illusione? Se uno parlando dimenasse continuamente il capo, o si stesse lunga pezza colle gambe larghe, colle braccia acconciate a sghembo; se uno ad ogni tratto sporgesse la lingua fuor delle labbra, o se senza posa alzasse, ed abbassasse il ciglio, non devierebbe chi lo guarda dall'attenzione dovuta al personaggio rappresentato, per tutta concentrarla nella persona che lo rappresenta? Tutti questi difetti visibili, che feriscono i sensi degli spettatori fanno gran torto all'attore, e provengono dalla mancanza d'insegnamenti, dalla poca cura di far tesoro di principj giusti sull'arte, da una cattiva pratica, da una servile imitazione, e dal legger poco; questi difetti saltano agli occhi non solo dello spettatore intelligente, ma a quelli del più idiota, e qui mi cade a taglio un'osservazione che riuscirà, spero, non del tutto vuota, ed inutile.

Supponiamo due attori, uno de' quali avesse tutti, o solo parte dei succennati difetti, e l'altro avesse tutti quelli, che dalla mancanza di quella fina intelligenza, di che ho parlato, derivano, come scambio di una passione coll'altra, fuoco fittizio, accentuazione falsa, cadenze monotone, e simili, ed esaminiamo perché quest'ultimo ha mi [p. 87] gl'ior giuoco e fortuna in teatro del primo, anche più dotato d'intelligenza, e d'egual pratica. L'esame è presto fatto. L'attore incolto, ma fornito anch'egli di doni naturali, e fatto esperto dalla pratica, presenta difetti visibili soltanto alla mente, l'altro difetti, che feriscono i sensi. Tutti gli spettatori hanno occhi, ed orecchi, pochi mente, ed intelletto; i difetti del primo trascinano seco la moltitudine, che giudica senza intendere, e sono l'oggetto della critica de' pochi conoscitori; quelli del secondo portano un'ingrata sensazione a tutti, e nel giudizio generale resta al di sotto del suo collega, di cui sarebbe di gran lunga superiore, se si desse con tutta l'attività a correggersi di cotesti difetti. Chiamo in testimonio tutti i miei confratelli d'arte. Quanti attori non conosciamo noi, che senza tema d'errare giudichiamo più favorevolmente del pubblico? e quanti altri assai più rigoro [p. 88] samente? eppure noi stessi, ove ci fosse d'uopo scegliere sugli uni, o sugli altri, sacrificheremmo la nostra privata sentenza al pubblico voto, comechè storto ed erroneo. Que' tali che credessero vedere la loro immagine nello specchio che ho presentato, lungi dal muovermi querela, e darmi ad imprestanza mire odiose, che non ho mai sognato d'avere, procurino collo studio, e con un fermo volere l'emenda di cotesti difetti, e con essa un balsamo alla ferita recata al loro amor proprio per interesse del loro amor proprio medesimo.

Più un comico sarà attento osservatore della natura, e sottomettendo le sue osservazioni ai principj del bello, conoscerà vie meglio l'importanza del gesto. Si dice comunemente che pel gesto non v'ha regola; ma quanto s'inganna chi lo dice! Il gesto ha le sue regole come la pittura, e in quella guisa, che una figura disegnata fuor delle [p. 89] regole nel quadro, fa torto ad un pittore, così un atteggiamento, o affettato, o triviale, o indecente, o sforzato, insomma un attore mal piantato, e disegnato in scena, provoca un effetto ben contrario a quello cui mira.

Non si deve intendere per gesto il solo movimento delle braccia, ma quello pur anco di tutte le parti del corpo, e dall'armonia di queste dipende la grazia d'un attore. Durerà gran fatica, in sulle prime, lo credo, e si troverà lungo tempo nell'impaccio, ma divenuto una volta signore del suo fronte, del suo ciglio, de' suoi occhi, della bocca, del petto, delle braccia, delle gambe, saprà servirsi nella giusta misura di queste parti, e combinando l'una coll'altra, darà a' suoi atteggiamenti la proporzione, l'espressione, la verità, e la bellezza. Dove trovare i modelli dell'imitazione? Prima nella natura, e poi nelle belle [p. 90] arti. La poesia, la musica, la scultura, la pittura, la danza, apriranno all'attore la fonte del bello ideale d'un mondo possibile, ed ei ne presenterà un'immagine sulla scena, imparerà, che oltrepassando certi confini, si dà nell'affettazione, e si spiace agli occhi non solo, ma alla mente ancora degli spettatori. Lo studio del bello nelle arti ridotto a principj, gli farà conoscere i difetti altrui, e starà in guardia a non copiarli. Vi sono alcuni attori che nel comparire sulla scena portano la testa tanto alta, e il corpo tanto dritto, che non sanno poi qual atteggiamento assumere allorché devono mostrar superiorità a fronte degli altri personaggi co' quali si trovano a dialogo, ed ecco un difetto di proporzione, che disarmonizza colla verità, e coll'espressione, e che un attore dotto dell'arte sua saprà evitare. La testa elevata indica alterezza d'animo, pretesa superba di maggio [p. 91] ranza. Virgilio nel canto quinto dell'Eneide volendo dire che Darete insuperbì, pretendendo di non aver paragone di forza nelle pugne del cesto, ce lo dipinge nella lotta colla testa alta: *Talis prima Dares caput altum in praelia tollit*. Dante facendo menzione dell'alterezza di Ricciardo da Camino signore di Trevigi, disse:

E dove Sile a Cagnan s'accompagna,  
Tal signoreggia, e va con la testa alta,  
Che già per lui carpir si fa la ragna.

E poiché, senza pur ch'io m'avvegga, mi trovo a parlare degli atteggiamenti della testa, dal poco che sono per dire su questa bella parte del corpo, giudichi chiunque pensa esser facil cosa l'arte del comico, quanto studio, e meditazione richiegga. Abbiamo veduto che la testa alta indica alterezza, pretesa di maggioranza; talvolta indica grandezza d'animo; ma il capo non si eleva cotanto come nell'espressione [p. 92] dell'alterezza, e della superiorità. Temistocle, che si presenta a Serse suo nemico nel punto medesimo, che questi minaccia e freme, ed arde dal desiderio d'averlo nelle mani, spiega tutta la grandezza dell'animo suo allorché chiesto da Serse,

Ah! dove,  
Questo oggetto dov'è dell'odio mio?

risponde:

Già sugli occhi ti sta.

e Serse:

Qual è?

Temistocle:

Son' io.

Al pronunziar di quell'*io* si deve vedere nell'attore tutta la maestà dell'eroe, e la dignità della sventura; se innalza il capo con pompa ed orgoglio, o l'inchina con umiltà, distrugge tutto l'effetto; ed ecco uno di quei punti impossibili a dimostrarsi col linguaggio morto della scrittura, e facili ad essere [p. 93] compresi innanzi ad un buon modello vivo, ed animato. Senza la giusta graduazione del più, e del meno (una delle più grandi difficoltà dell'arte), un attore non sarà mai sublime, e quel *son io* di Temistocle presenta un confine tra la superbia, e l'umiltà difficile ad aggiugnere da un artista mediocre: è propriamente quell'Agag descritto da Saul nella tragedia d'Alfieri:

Serbava ancorché vinto  
Nobil fierezza, che insultar non era,  
Né un chieder pur mercé.

Vanno dunque errati tutti quegli attori, che dovendo rappresentare sulla scena un eroe portano il capo tanto alto da fargli prendere quasi un inchinamento in ver le spalle, calcando il palco con passi così vigorosi, e forti, che il corpo loro tutto si crolla ad ogni piede che muovono; credono essi di acquistar maestà, ed invece distruggono l'illusione. La testa alta indica altresì quel [p. 94] l'orgoglio figlio dell'ignoranza, e dell'opulenza, che ci fa vedere tutto al di sotto di noi; è indizio talvolta di riflessione come allorquando si cerca di schiarire un'idea di una cosa non ben intesa,

quasi aspettandone aiuto dall'alto, o di richiamare alla memoria una cosa passata; può essere altresì un atteggiamento analogo d'uno sventato vagheggino, d'un millantatore, atteggiamenti che infine hanno tutti, tranne quello della riflessione, parentela colla superiorità, ma che contengono certe minute tinte, che a ben maneggiarle vuolsi uno studio profondo della natura, e somma intelligenza dell'arte. Lo stesso accade ove si voglia prender in esame lo abbassamento del capo.

La testa abbassata indica riverenza, rispetto, come ce lo dimostra Dante al canto XXI dell'inferno, che avendo incontrato ser Brunetto Latini, che fu suo maestro, dice:

[p. 95]

Io non osava scender dalla strada  
Per andar per di lui; ma il capo chino  
Tenea, come un che riverente vada.

Qualche volta indica altresì modestia ed umiltà, perciò Quintiliano dice che l'umiltà si mostra col capo dimesso: *dejecto capite humilitas ostenditur*; qualche volta è indizio di ozio, pigrizia, sonno; onde l'Ariosto disse al secondo canto:

Così tosto com'ebbe il capo chino  
Il cavalier di Francia addormentossi.

È anche atto di vergogna, e di dolore, lo stesso Ariosto nel canto XIII:

Aquilante e Griffon troppo dolenti  
Di vedersi a un incontro riversati,  
Tenean per gran vergogna il capo chino,  
Ne ardian venire innanzi a Norandino.

Avvi poi un tale abbassamento del capo descritto da Enghel, che appena la più stupida creatura può atteggiarsi in tal guisa, ed è una testa, che mal potendo reg [p. 96] gersi sul collo, si abbandona affatto penzolone sul petto, le labbra mezzo aperte lasciano a grado suo pendolo anche il mento, gli occhi sono incavati, mezzo velati dalle palpebre, le ginocchia piegate, il ventre sporgente, i piedi volti in dentro, le braccia spenzolate, sciolte, o imbisacciate nelle tasche dell'abito. Questi lineamenti indicano un'anima senz'attività, senza energia, infine un corpo senza anima.

Anche la riflessione può essere indicata dall'abbassamento del capo, anzi con tal atto si mostra più profonda intensa la mente all'oggetto che ci occupa, e la folla delle idee succedentisi l'una all'altra, fanno sì grave il capo, che a poco a poco si curva sul petto.

Tutti questi singoli indizj degli interni moti dell'anima espressi dall'alzarsi, ed abbassarsi del capo, presentano di già non poca materia di studio, e d'osservazione ad un [p. 97] comico, e quanto uno più si addentra nel folto delle difficoltà di cotest'arte, farà le meraviglie nel considerare, convella fu sempre abbandonata al caso, e cesserà quella di non averla mai veduta salire a quel grado di perfezione di che può essere suscettiva. Ad impedire gli utili progressi di questa difficilissima arte, si unirono i pregiudizj. Molti scrittori di cose teatrali, dando conto, ed anche esagerando i malanni del nostro teatro, disperarono della possibilità di raddrizzarlo ed avviarlo al meglio, e le loro osservazioni allontanarono, od infievolirono i tentativi, che si sono

fatti per lo miglioramento d'un'arte, che, ben diretta, e sottommessa a provvide, e savie discipline, non può riuscire che di sommo vantaggio sotto qualunque punto di vista la si voglia osservare.

Ritornando all'argomento, la prima cura d'un attore è di far uso del gesto con ra [p. 98] gione; tener modo che quadri sempre coll'espressione, e che preceda di un cotal poco la parola, ed evitare que' tanti molteplici gesti, che lungi dal dar vita ai pensieri, e forza alle parole, invertono il senso, ed infievoliscono l'espressione; la giusta proporzione non si ottiene che dalla saggia economia dei materiali che sono necessarj all'uopo. La troppa economia degenera in vizio, e la prodigalità ancor più. Un difetto ben ridicolo, e ripetuto troppo spesso da' comici, è di segnare col gesto quegli oggetti che non hanno bisogno d'essere indicati, perché la parola stessa li manifesta assai chiaramente; per esempio, avranno a dire io vidi: alzano una mano, o tutte due fino al livello dell'occhio, ed accennano col gesto ciò che da per se spiega la parola, e come se lo spettatore non sapesse, che si vede cogli occhi: vi sono alcuni casi, che coll'indicar l'occhio si dà più forza alle pa [p. 99] role, è vero, ma sono rari, come qualora si dice *io il vidi, e con questi occhi il vidi*, ch'è proprio l'*hisce oculis vidi* de' Latini; quell'alzar delle mani con vivacità ed energia, ed accennar gli occhi al *con questi occhi il vidi*, torna assai espressivo; ma la pecca sta, che bocca, naso, orecchi, occhi sono quasi sempre indicati fuor di ragione, il che s'allontana dai precetti del bello gestire. È il bisogno che ci fa far uso del gesto; è di mestieri dunque che il gesto indichi qual sia questo bisogno. Non v'ha carattere rappresentabile sulla scena, che non abbia il suo gesto, la cui ragione non sia nel carattere istesso. Gli sapienti, e gli eroi gesticolano poco, l'uomo pacifico ha un gesto lento, che s'acconcia perfettamente colla placidezza delle sue parole, l'uomo burbero ha gesti brevi, tronchi, e rapidi, e sono in armonia con quel suo parlare aspro, ruvido, ed interrotto, ed al suo [p. 100] borbottamento; l'iracondo ha un gesto forte, pronunziato, animatissimo, ed ha la sua origine nel sangue, che facilmente si scalda, e bolle; il gesto di chi ascolta è diverso da quello di chi parla, e nel primo caso vuolsi aver molto senno per usarlo in modo da non dar nell'incivile, come troppo agevolmente può accadere. Generalmente parlando, quando si ascolta non si deve gestire, a meno che l'autore, o la situazione, o la parola stessa dell'interlocutore non lo indichi precisamente. D'ordinario un gesto fatto mentre altri parla è una mala creanza, è un tagliargli la parola in gola, è togliere l'effetto di ciò ch'ei dice; ne' casi eccettuati, il gesto di chi ascolta aumenta l'interesse, rinvigorisce l'azione, e sopra tutto nei gesti di sorpresa, di meraviglia, e di collera.

Dal magico effetto del gesto di chi ascolta ne' casi d'eccezione, leggasi un esem [p. 101] pio nella lettera XLI d'Engel, e si acquisterà l'utile cognizione di sapere come si fa scala dai minori gradi ai massimi di un effetto portato all'anima col mezzo dell'udito. Per poco che si voglia riflettere e ragionare; sul gesto teatrale, si vedrà ch'egli ha la sua origine nella natura, è vero, ma che ha bisogno d'essere dirozzato dall'arte, e particolarmente nella tragedia.

In teatro, non solo si deve piacere all'orecchio col mezzo d'una voce sonora, armonica, intuonata, ed a vicenda dolce, e violente, ma si deve dilettrar l'occhio; ed egli è più particolarmente nella tragedia, che l'attore deve essere franco, e padrone di tutti quegli esterni atteggiamenti, che oltre d'essere naturali e veri, accoppino quella nobiltà e dignità, senza cui non sono perfetti per naturali e veri ch'essi sieno.

La persona deve essere ben piantata, e disegnata, il gesto ben preciso, il porta [p. 102] mento maestoso più o meno, secondo la grandezza del personaggio che si rappresenta, e tutto ciò richiede studio, e questo studio si fa nelle arti, e più di tutto nella pittura, e scultura. Tutto il terribile ed il patetico d'una tragedia, ha nella sua essenza un certo che di bello, che diletta, ed il pianto che si versa all'aspetto della virtù infelice, ha con se una voluttà deliziosa per le anime

sensibili, e se l'attore, per una mal intesa imitazione del vero nelle patetiche situazioni in che trovasi la sua anima, piange come si piange comunemente dagli uomini, ha impicciolito il suo personaggio, e non eccita che deboli, o contrarie sensazioni. Il pianto dell'eroe, e di qualunque personaggio tragico, non è il pianto del volgo, e guai se egli è accompagnato, come ben spesso accade pur troppo, dalle smorfie, e dai contorcimenti di viso, e da tutti que' conati che soglionsi [p. 103] impiegare principalmente quando si vuol fingere il pianto, e realmente non si piange! Allora il pianto o fa ridere, o fa nausea: da coteste smorfie, contorcimenti di viso, e conati, si guardino sopra tutto le attrici; i loro atteggiamenti anche nell'espressione delle più animate, e commoventi passioni devono essere graziosi, se no rimangono senza effetto. Ecco uno de' tanti casi, dove l'arte corregge la natura.

È difficile indicare precisamente il modo di ottenere per se tutto il profitto che si può dalle osservazioni nella natura, dall'imitazione del vero, e dallo studio del bello ridotto a' principj; bisogna intender bene, e sentir altamente. L'uso di disegnarsi allo specchio, da molti condannato, può essere a mio avviso utilissimo, e in particolare per la tragedia. Piena la memoria degli atteggiamenti degli eroi, da noi veduti o sulla tela, o nel marmo, possiamo tentarne l'i [p. 104] mitazione, e tanto fare, finche positura, testa, braccia, e gambe corrispondano alla figura impressa nella nostra memoria, e disegnata in quell'atteggiamento esprime la tale, e tal altra passione; ma vuolsi aver molto giudizio, perché si potrebbe facilmente scambiare l'affettazione colla dignità, ed allora tutto è perduto. Dalla falsa interpretazione del bello, dai modelli corrotti che prendiamo ad imitare nascono tutti quei difetti che tanto feriscono il cuore degli spettatori intelligenti, l'imitazione allora è fuor di dubbio affettata, od esagerata; e a questa fatale imitazione ci siam trascinati dalla forza che ha sul nostro cuore l'applauso di che vediam coronati gli altrui errori: da questa scaturisce quel continuo pestar del piede, da questa la piagnolente monotonia del dolore, da questa que' gridi acuti nell'animate passioni, da questa quel labirinto di gesti senza ordine, e senza filo che gli [p. 105] unisca alle idee, da questa quelle stramazze a piombo, o di fianco, o alla riversa che spaventano, e da queste infine tutte quelle babbuassaggini applaudite dagli sciocchi, e disprezzate dai conoscitori dell'arte. A proposito di quelle cadute da saltatori di corda, e di che sono tanto prodighi i nostri tragici attori, ed attrici, piacemi riportare qui per intero il giudizio di quel grande indagatore degli arcani della natura infatti di mimica, Enghel. Non so da qual nemico demone siano invasati i nostri attori, e peggio le attrici, ch'ei mettono tanto studio nell'arte del cadere, o dirò meglio dello stramazze. Spesso ci tocca vedere un'attrice precipitare distesa a terra di colpo, come fosse sopraggiunta da fulmine, e a rischio di fracassarsi il capo; che se a questa così poco naturale, così ignobile foggia di cadere si leva ciò non di meno così grande applauso, l'attrice non se ne rin [p. 106] galuzzi e' sono applausi d'ignoranti quelli che ode, e gl'ignoranti non sono fatti per entrare a parte dell'azione rappresentata, e gustarne il buono; ei pagano il loro biglietto per istar a guardare a bocca aperta senz'altro sapere, e più si piacerebbero all'ascolto di pulcinella, e a mirare un combattimento di tori. E se alcuna fiata l'intelligente s'aggiugne agli altri facendo plauso, gli è plauso di pietà e di gioja al vedere che quella povera creatura, la quale, se non buona attrice, è pur sempre una bella e buona ragazza, sia uscita da un mal passo sana e salva. Coteste bravure da rompicollo non debbono frammischiarsi neppure alla sola, e semplice pantomima, come quella la quale rappresenta anch'essa un'azione a cui si studia di rivolgere l'attenzione dello spettatore, e s'ingegna di far sì, ch'ei vi prenda interesse' elle costituiscono soltanto il mestiere dello saltatore, dove lo [p. 107] spettatore non guarda, e non prende a cuore se non proprio l'uomo che quel mestiere esercita, e a cui per l'agilità, e forza sua corporea tanto più applaude quanto più il mira a grave rischio esposti. Da questo passo di quel grand'uomo veggano in qual conto tener denno

l'applauso mercato a prezzo di sì pericolose bravure tutti coloro, che tanto studio adoperano per congegnare spaventevoli stramazze a discapito del vero, del naturale, del bello, e con tanto rischio di rompersi l'osso del collo, e fracassarsi il capo.

Io ho conosciuto un attore, che in un certo spettacolaccio, chiamato da' comici il Nerone dell'arte, in cui sosteneva la parte del protagonista, per servire colla mimica alle parole di Nerone, che, feritosi sul trono, diceva muorendo: *vuo' morir sul mio trono*, si faceva legare con una funicella un piede, la quale raccomandata alla quinta [p. 108] a cui era appoggiato il trono alto sette gradini, impediva al corpo del tutto abbandonato, di precipitare dal trono, e l'attore rimaneva in un atteggiamento sì spaventevole ed indecente da far fremere, ed inorridire, ed a cotesto bel ritrovato era tanto clamoroso l'applauso che si replicava quella mostruosa rappresentazione più sere consecutive. *Spectaculum admissi risum teneatis amici?*

[p. 109]

## L'OCCHIO

E ciò che ti disgusta, o che t'invoglie,  
E la gioja, e la pena, se la senti,  
Si vedran de' tuoi sguardi sulle soglie.

Un difetto ben considerabile ne' comici italiani in generale, è il poco conto in che tengono, e li poco buon uso che fanno dell'occhio, e dell'orecchio, organi preziosi, che a vicenda s'ajutano, e che il più delle volte uno non può agire senza il soccorso dell'altro. Essi sembrano gemelli. Se l'occhio è colpito da qualche oggetto, l'orecchio v'accorre; se n'è colpito l'orecchio vi accorre l'occhio. Il sordo crede ascoltar cogli [p. 110] occhi, il cieco crede veder colle orecchie<sup>6</sup>.

L'inerzia dell'occhio, e dell'orecchio nasce perché l'attore, o poco intende l'arte sua, o poco sente ciò che esprime. Egli crede che lo sguardo dello spettatore sia rivolto alla sua figura, e perciò si studia di ornarla con affettazione, e s'inganna. Lo sguardo dello spettatore non s'arresta che un lieve momento a contemplar la persona al primo comparir dell'attore sulla scena, indi si porta e si ferma subito sul suo volto, né lo distoglie da quel punto, che per portarlo sul volto d'un altro attore, e così di mano in mano fino al termine della rappresentazione.

Si guardi fiso negl'occhi di tutti gli uditori, e li vedremo pendere dagli occhi [p. 111] dell'attore; essi aspettano di ricevere dal suo sguardo quelle impressioni, che più velocemente ancora della voce le transporta al cuore. Se la voce, il più prezioso dei doni naturali, ha bisogno (come abbiamo di già veduto) d'essere dall'attore coltivata per trarre quelle intuonazioni, quell'armonia, quelle graduate inflessioni che agiscono con tanta magia sullo spirito degli uditori; lo studio dei movimenti dell'occhio esige tanto più cura dall'attore, quant'è maggiore il suo potere sull'animo degli spettatori per le infinite sensazioni che l'attore, e parlando, e tacendo, con quest'organo produce. Per presentare alla nostra mente una idea chiara, vasta, e sorprendente del maggior effetto dell'occhio, figuriamoci con Riccoboni un quadro disegnato e dipinto da maestro pennello, che ci rappresenti l'ingresso di vincitore nemico in ampia città, che dopo lunga ostinata difesa ha dovuto [p. 112] cedere alla forza maggiore, ed arrendersi a discrezione; immaginiamoci nella vinta città una reggia, sulle di cui soglie sta la desolata famiglia de' suoi

---

<sup>6</sup> Le sourd croit entendre avec les yeux, l'aveugle croit voir avec l'ouïe. La Rive, Cours de Déclamation.

legittimi padroni, incerta sul suo destino, e dell'uso che farà della sua vittoria il vincitore; sono nel quadro a parte a parte disposti guardie, magistrati, sacerdoti; indi il vincitore seguito da' suoi generali, ed ufficiali minori; spiegate insegne, animosi destrieri, vestimenti conformi; infine un tutto grande, nobile, maestoso. Da dove credesi che partir debba il magico effetto di questo gran quadro? Dall'occhio. L'occhio di ciascuna figura esprime le diverse sensazioni da cui sono gli animi colpiti. Nel vinto re una maestosa rassegnazione; nelle sue guardie un zelo di fedeltà; ne' sacerdoti un sacro orrore; nel vincitore l'orgoglio del suo trionfo; una gioiosa compiacenza ne' suoi seguaci; ne' servi, e cortigiani del vinto il dolore, ed il [p. 113] pianto; chi rivolge lo sguardo; chi con occhio bieco rimira la pompa funesta; chi si adira contro il cielo. A tutte queste differenti sensazioni espresse dalle figure, chi dà vita, moto ed azione? l'occhio. Così nella vera natura. Un occhio timido, e pudico si rivolge da un oggetto che lo ferisce, e lo ributta; l'occhio dell'uomo veramente valoroso, che s'incontra con quello d'un falsario, d'un poltrone, è sicuro di farglielo abbassare. L'espressione degli occhi ha delle tinte conformi a tutte le tinte del carattere. Gli occhi non solo servono a penetrare nell'animo altrui, ma altresì a render manifesto il proprio. Così sulla scena.

Senza degl'occhi il tuo parlar è morto;  
Senza degli occhi il tuo tacer non vale;  
Senza degl'occhi un cieco anderà storto:

grida il maestro dell'arte, il nostro Riccoboni. In fatti senza la vivacità dell'occhio che accompagni il nostro dire, quale effetto [p. 114] produr potranno le nostre parole? Quante volte tacendo, l'occhio fa intendere ciò che il labbro non esprime! Qual è quella passione sentita dal cuore, ch'esser non possa dall'occhio espressa? Il timore, il furore, la meraviglia, la persuasione, l'incertezza, la vergogna, l'ironia, l'amore, il disprezzo, la noja, la mestizia, l'indifferenza, il disgusto, la brama, la gioja, la pena, infine tutte le sensazioni non le si leggono sull'occhio umano?

Trasportiamoci coll'immaginazione al quartetto dell'Oreste d'Alfieri. Sono in scena Egisto, Clitennestra, Oreste, Pilade, ed Elettra. Ai versi d'Oreste nel punto che dà a sua madre il ferro che nascosto portava, ferro ministro di tutti i delitti commessi nella casa de' Pelopidi da Tantalo infino a lui, l'occhio di tutti gli attori devono essere in movimento. L'espressione la più evidente deve manifestare l'interna situazione [p. 115] dell'anima di ciascun attore in particolare, e da queste diverse espressioni partir deve il grand effetto di questo tragico quadro. Appena Oreste mostra l'insanguinato pugnale, Egisto colpito dal timore, e dall'interno movimento, lo esprime coll'occhio prima di dar comando a' suoi soldati di strappare il ferro dalle mani d'Oreste. Clitennestra getta rapidamente l'occhio sul ferro fatale, lo riconosce, e rimane compresa d'orrore. Oreste nell'attitudine la più terribile, col pugnale alzato, coll'occhio minaccioso, fermo sul volto d'Egisto, toglie ogni dubbio sull'esser suo. Pilade, che a quell'atto furibondo, ed imprudente, prevede tolta ogni speranza alla salvezza del suo amico, il suo atteggiamento, ed il suo occhio, infino allora artifiziosamente irato, esprime un profondo dolore. Elettra, che ingannata dall'ultime parole d'Egisto della scena precedente, è l'innocente cagione dello scoprimento di [p. 116] Oreste, all'inevitabile suo pericolo resta di gelo; le mani tese verso lui; il suo viso sparuto; l'occhio immobile, e bagnato di pianto annunziano la disperata angoscia dell'animo suo.

Questo quadro cambia di disegno al momento che Oreste, prevenendo l'esecuzione del comando dato da Egisto a' suoi seguaci, rapidissimamente dice a Clitennestra.

..... Il mio ferro a te, cui poscia  
Nomerò madre, cedo: eccolo; il prendi:  
Trattar tu il sai: d'Egisto in cor l'immergi.

Gli occhi di tutti gli attori si fissano su Clitennestra. Egisto, che teme della debolezza della madre, si atteggia in guisa d'essere in guardia contro un tentativo, od una minaccia di Clitennestra. Pilade ed Elettra esprimono coll'occhio l'interna brama della morte d'Egisto. Oreste, fermo nel cenno imperioso, indicando Egisto, non toglie lo sguardo da Clitennestra. Clitennestra, più [p. 117] amante che madre, palpita, trema, finché le cade di mano il ferro. Oreste che ha seguito coll'occhio tutti i movimenti di Clitennestra, s'accende a gradi d'ira, finché tutta ella trabocca dopo l'esclamazione:

... Ami tu Egisto? l'ami,  
E sei madre d'Oreste?

E cogli occhi scintillanti, il viso acceso, appunto come ci descrive la rabbia Ovidio:

Ora tument ira, nigrescunt sanguine venae,  
Lumina gorgorieo saevius angue micant:

grida:

... Oh rabbia! vanne  
Ch'io mai più non ti vegga . .

A queste parole il quadro si cambia un'altra volta. Egisto fa passare sul suo volto un'aria di ironico disprezzo per tutti; Oreste mostra la sua pena per il destino di Pilade, e di Elettra. Questi gareggiano in eroismo, e la brama di salvare Oreste fa sostituire al loro sguardo invece dell'espressione del dolore, quella della fermezza, e chieggono la morte. Clitennestra, alla condanna del figlio, si agita, vuol ritornar madre d'Oreste, ma sempre trema d'Egisto; e questo quadro sempre variato, sempre grande non scompare che alla partenza di tutti gli attori dalla scena.

Tutte queste differenti, ed animate passioni devono essere espresse dall'occhio degli attori per la già accennata ragione, che senza l'occhio, il parlare, il tacere, il muoversi, tutto è morto. Se i nostri attori sentissero vivamente questa verità, non cadrebbero così di frequenti nella pecca d'essere distratti. Dopo aver pronunziato alla meglio il loro discorso, entrano in uno stato d'indifferenza e di distrazione, come se per nulla interessar si dovessero al discorso dei personaggi coi quali si trovano in scena. La prima regola dell'arte rappresentativa è di essere sempre presenti a se stessi, ascoltar con attenzione l'attore che parla con noi. Se i comici sapessero il torto che fanno al loro merito istesso colle loro continue distrazioni, non si vedrebbero, come troppo spesso avviene, portar vagando sul pubblico quei sguardi, che non dovrebbero uscire dal confine della scena, fermarlo su qualche oggetto che non appartiene alla rappresentazione, sospirar di furto, salutare e sogghignar di nascosto, ed obbliare infine quel dovere, che la ragione, il buon senso, e la buona creanza impongono all'attore. Quando l'occhio fissa un oggetto estraneo a quello da che un attore deve essere colpito, attrae subito seco il suo pensiero, ed invece d'un personaggio sensitivo, e pensante, non si vede che una statua mobile sì,

ma insignificante, ed inanimata. L'occhio è lo specchio del sentimento, e del pensiero. L'impero dell'occhio, sì necessario nella vita, è d'una tal importanza in teatro, che [p. 120] un brutt'occhio è uno dei difetti naturali più incompatibile coll'arte del comico. Le viste troppo basse sono in teatro molto pregiudizievoli all'attore, perché l'occhio che su nulla si fissa, non ispira nessun sentimento.

L'occhio è il direttore della parte più apprezzata, e meno praticata da' nostri comici, dell'azione muta. Questa muta azione, che serve mirabilmente a far conoscere allo spettatore la situazione dell'anima dell'attore che non parla, è principalmente raccomandata all'occhio, come quello, che presiede ed accompagna i movimenti della faccia. L'occhio dà ai tratti del volto quel carattere di disegno conveniente allo stato dell'anima dell'attore. Felice quell'attore che avrà dalla natura sortito un occhio ben colorito, vivace, e che da lontano si vegga! Egli anima il suo volto, e fa risaltare quella varietà di fisonomia, che secondo la va [p. 121] rietà delle interne impressioni deve assumere. Ajutato dal soccorso della fronte produce mirabili effetti. Poche parti presentano a mio avviso importantissime situazioni di muta azione, tutte dirette dall'occhio, come quella del protagonista nella tragedia del grande Alfieri, il Filippo. L'occhio di Filippo passa per tutte le qualità d'impressione cui un'anima può essere colpita.

Il sospetto, il disprezzo, la gelosia, l'amore, l'incertezza, la minaccia, il ritegno, l'ira, la simulazione, si succedono a vicenda in quel cuore accessibile a tutte le affezioni, fuorché alla pietà; e l'occhio fa risaltare or l'uno, or l'altro di questi affetti, e lo traccia sul volto di Filippo. La partenza di Filippo, che chiude il terz'atto, io la chiamo (mi si perdoni la frase) il capo d'opera del talento d'un occhio. Oh quanto studio! quanta intelligenza! quanta penetrazione dee esprimere quell'occhio! [p. 122] Quanto è difficile quella partenza! quanta parte ha l'occhio in quegli ultimi cinque versi che chiudono l'atto, e precedono la famosa partenza! oh come furono male intesi da tutti gli attori da me finora veduti! e come quella partenza fu eseguita sempre contro i precetti dell'arte, l'intenzione del poeta, il senso del carattere. Tutti si sono imitati l'un l'altro, tutti furono applauditi, e tutti hanno fatto male.

Analizziamo questi cinque versi, ragioniamo su quella partenza, vediamo cosa debba esprimere l'occhio dell'attore quando parla, e quando tace, e penetriamoci del carattere del Filippo d'Alfieri tutto intero espresso in quella muta partenza.

Dopo di aver licenziato il congresso dei pochi, e da lui creduti giusti, e fidi suoi consiglieri, rimane solo Filippo. La sua anima gettata nello sbalordimento dall'ardire di Perez, che aveva assunta la difesa di [p. 123] Carlo, e liberissimamente indicata la segreta molla, che guidava quel consiglio, non comincia a scuotersi dalla sua situazione, che alle parole

Oh!... quanti sono i traditori?

Col punto ammirativo termina la sorpresa sulla quantità de' traditori, così da lui chiamati tutti gli amici di Carlo, per dar luogo ad un'altra sull'ardire di Perez colle susseguenti parole.

... Audace

Perez fia tanto? ...

Il lettore mi segua con attenzione: Filippo rimasto solo, il suo sguardo, il suo dire sono in quel punto del carattere dell'uomo senza ritegno, e cessa d'essere l'uomo simulato; egli non parla, e non si esprime che col cuore, mentre prima parlò, e s'esprime collo spirito. Le risposte dello spirito sono lente, e spesso oscure, quelle del cuore sempre chiare, e sempre pronte. Nell'esclama

[p. 124] zione *oh! quanti sono i traditori*, il suo cuore dà a' suoi occhi l'espressione dell'ira, che tanto più sensibilmente si manifesta in ragione della forza da lui usata per frenare gl'interni moti di prima, e per nascondere nella finta calma il tumulto di quegli affetti, che il suo cuore sentiva, ed il suo spirito raffrenava. Dunque l'occhio deve accompagnare quell'esclamazione colla vivacità, col fuoco somministratogli dall'ira, dallo sdegno, dalla rabbia del cuore. Colle braccia protese verso il cielo, ed oscillanti per la forte impressione ricevuta dal cuore di Filippo all'idea di tanti traditori, pronunzierà queste parole, l'attore, con una profonda ed animata intuonazione, né scioglierà il suo atteggiamento, che assai lentamente alla nuova idea, che gli si affaccia dell'ardire di Perez. Il ciglio aggrottato, l'occhio immobile, fiso, e la fronte increspata traccieranno sul volto di Filippo la sorpresa, [p. 125] lo sdegno per tanto ardire. Tutto il suo atteggiamento sarà compito prima di pronunziare con tuono espressivo: *audace Perez fia tanto*. Dopo queste parole seguirà una breve pausa. Tutto l'atteggiamento, e la fisionomia di Filippo si cangia alla terza idea, che gli si presenta alla mente, ed alla sensazione che portano alla sua anima il dubbio, il sospetto, la tema, che Perez abbia penetrato il suo cuore, indovinate, e scoperte le sue intenzioni. Il ciglio inarcato, l'occhio spalancato, la bocca semiaperta, la testa alquanto inclinata a manca, le spalle un cotal poco sollevate, ambe le mani serrate al cuore; ecco come Filippo esprimerà:

... Penetrato ei forse  
Il cor m'avesse? ...

Dopo brevissima pausa l'atteggiamento prontamente si scioglie alla quarta idea, affatto opposta alla precedente, chiusa nei due [p. 126] monosillabi:

... Ah! no...

il suo occhio si rasserena alquanto, rialza il capo, s'ingrandisce di tutta la persona, ed assume un'attitudine franca, e sicura, ma tutto rapidissimamente si cangia ritornando il suo pensiero all'ardire di Perez, e con l'ira negli occhi, con mal represso fremito esclama:

... Ma pur, quai sensi!  
Quale orgoglio bollente! ...

Fermatosi alquanto in questo pensiero, la sua fronte a poco a poco si farà nubilosa, gli occhi scintilleranno dell'ira la più tremenda, e paleseranno la crudeltà dell'animo suo, appunto come Cicerone ci dipinge Verre: *tota ex ore cruclelitas eminebat*; e superbamente maravigliando, con una intuonazione profonda, che anderà a gradi crescendo, pronunzierà:

... Alma sì fatta,  
[p. 127]  
Nasce ov'io regno?....

Tutti gli attori da me finora sentiti, non hanno mai dato l'espressione identica conveniente a questo superbo pensiero. Maraviglia Filippo non tanto per l'ardire di Perez, quanto perché quest'uomo ardito nacque dove egli regnava. La sublimità di quest'immagine veramente tragica, si manifesta da se medesima, e tutta la forza del sentimento, e dell'espressione sta in quell'*io*;

egli è su quell'*io* che l'accento deve essere appoggiato; egli è a quell'*io*, che tutta la persona di Filippo prende l'atteggiamento della maestà sdegnata; infine egli è in quell'*io*, che sta tutta l'espressione, il fuoco di così viva immagine. Dopo breve pausa, senza sciogliersi da quell'atteggiamento, Filippo soggiunge:

... E dov'io regno, ha vita?

La prima idea *alma sì fatta, nasce ov'io regno*, si riporta al passato; la seconda e [p. 128] *dov'io regno ha vita*, abbraccia il passato, il presente, ed il futuro. Quell'*io* deve essere un'altra volta accentuato, ma con minor forza di prima; e l'attore pronunzierà *ha vita* rimanendo sempre nel suo atteggiamento, e con una cupa ferocia, appunto come dice il Tasso:

A guisa di leon quando si posa,  
Girando gli occhi, e non movendo il passo.

E non si vede manifestamente dal fin qui detto, che per dare il suo colorito alle varie figure di questa tela, l'attore ha bisogno di molto studio per comporne le tinte, e che tutta l'espressione, tutto il fuoco, infine tutto il magico effetto, deve essere ispirato, acceso, diretto dall'occhio? Dopo questi versi, Filippo abbandona la scena. Io credo che non si possa eseguire questa partenza, se l'attore non conosce Filippo e per il carattere con cui ce l'ha dipinto la storia, e per il carattere ideale [p. 129] datogli dall'autore nella tragedia: vediamo.

Sotto qualunque aspetto abbiano voluto gli storici dipingerci i fatti memorabili della vita di Filippo, e quali elleno fossero le cause o religiose, o politiche, o famigliari che lo movevano alla vendetta, tutti sono d'accordo, che Filippo aveva un'anima fredda, dura, ostinata.

Il suo contegno era grave, la sua aria tranquilla, e nella sua fisionomia non vi si poteva mai leggere né la gioja della prosperità, né il dolore dei disastri.

Era gelosissimo dei riguardi esterni, e voleva che gli si parlasse in ginocchio. Sono celebri le sue parole dirette al famoso duca d'Alba suo confidente, e ministro, che osò presentarsi senza essere introdotto. Un ardire come il vostro, gli disse, meriterebbe la mannaia.

L'abate di Condillac lo dipinse d'un'anima crudele, d'uno spirito falso, e turbolento; [p. 130] gli storici protestanti, d'un'ipocrisia sanguinaria, d'un'ambizione senza freno, infine un secondo Tiberio. Gli storici suoi contemporanei e Spagnuoli lo caratterizzarono un secondo Salomone, magnifico, saggio, d'una fisionomia piacevole, devoto, pio, pieno di fidanza nella religione, e morì tranquillo, cogli occhi sereni, e sempre rivolti al cielo; infine ebbe preci, ed altari. Ecco in breve la pittura storica di Filippo.

Il carattere ideale datogli dall'autore eccovelo in pochi cenni. Attenutosi alle odiose tinte della pittura di Condillac e degli storici protestanti, egli ce lo presenta coi tratti della fredda crudeltà d'una studiata ipocrisia, e d'una simulata politica, geloso della religione, del trono, e di sua moglie. Con questo carattere, l'occhio di Filippo non può essere mai sereno; la sua gelosia basterebbe a renderglielo torbido, ed inquieto, quand'anche fosse la sola passione che do [p. 131] minasse il suo cuore. Veniamo ora alla sua partenza, colla quale si chiude il terz'atto della tragedia.

Tutti gli attori da me finora veduti s'imitarono l'un l'altro, perché tutti, cred'io, ben imbarazzati a trovar il modo di conservar, partendo, il carattere ideale dato dall'autore a Filippo, e mantenere negli spettatori quell'illusione, e quell'effetto, e quell'emozione risvegliati nell'animo loro dalla compassione, e dal terrore. Gli applausi del pubblico, che forse accompagnarono il primo, furono

probabilmente la ragione determinante dell'imitazione di chi venne dopo. Infiammato il volto d'ira, lo rivolgono dalla parte d'onde uscì Perez, e stendendo tutto quanto è lungo o il manco, o il destro braccio minacciosamente, o piegando il braccio destro sotto il mento, o col dito alzato, o con tutta la mano stesa, lentamente agitandola, esprimono il sentimento di vendet [p. 132] ta, che muove Filippo, appunto come noi famigliarmente diremmo ad un offensore, *me la pagherai*, e partono rapidamente.

Ho già detto che dagli attori da me finora veduti, questa partenza fu eseguita contro i precetti dell'arte, l'intenzione del poeta, il senso del carattere. L'arte drammatica, che non è che l'imitazione della natura, e nella tragedia della sublime natura, ha per precetto, che il gesto indicativo di una interna operazione dell'anima, non deve essere dall'attore usato in un soliloquio, perché non ha bisogno di manifestar col gesto a se stesso ciò, che la sua anima ha determinato di fare. Può bensì un attore, anche solo, con rapidi, ed interrotti passi, coll'alterazione del suo volto, coi movimenti agitati, e convulsi del suo corpo, borbottando fra' denti, ed articolando tronche parole, far involontariamente conoscere, che la sua anima è in tumulto; ma ciò, che [p. 133] quest'anima ha determinato, la qualità dei pensieri succedentisi, non possono, e non devono mai essere indicati, in un soliloquio, coi gesti, da Enghel chiamati contraffacenti, od esprimenti. A maggior chiarezza di questo precetto, supponiamo che un uomo d'onore e valoroso sia stato villanamente insultato da un temerario in una pubblica adunanza nell'onore, o nel valore. Impedita dagli astanti la pronta riparazione all'offesa ricevuta, quest'uomo esce colla smania nel cuore traboccante di sdegno, si ritira a casa, e si chiude nella sua camera; caldo dell'ira, medita una vendetta, ma rimane incerto sulla qualità, e finalmente si risolve per il duello. Per indicare che vuol combattere l'offensore, e dicendo fra se, o anche pronunciando forte le parole (ciò che accade sovente quando si è molto agitato da una passione) *si lo sfiderò, l'ucciderò*; userà egli del gesto contraffacente [p. 134] il duello e l'uccisione? si atteggerà in modo come se avesse la spada in mano, parasse e portasse i colpi, e vedesse la sua vittima insanguinata a' suoi piedi? No certo: queste attitudini in chi lo vedesse distruggerebbero l'impressione del terrore promossa dal disordine de' suoi sensi, dipinto nell'alterazione del suo volto, e lo renderebbero ridicolo. Se dunque in un soliloquio, il gesto contraffacente ed esprimente deve essere escluso anche quando l'attore si trova nel più gran disordine de' sensi, molto più lo deve essere col carattere di Filippo. Quantunque il suo animo sia agitato mentre pronunzia quei cinque versi, egli è però sempre presente a se stesso. Quei cangiamenti del corpo provengono dall'influenza dell'anima, è vero, ma essi conseguono spontaneamente, e non hanno che un significato generale. Quei movimenti non sono gesti, sono atteggiamenti naturali, che ac [p. 135] compaiono il volto, quel volto traditore, che, come dice Pacato citato da Enghel, disvela i più reconditi affetti, poiché nello specchio della fronte sta l'immagine dell'anima<sup>7</sup>.

Il succitato gesto contraffacente degli attori, praticato prima di partire, è contra l'intenzione del poeta. Un poeta della tempra d'Alfieri, non commette nulla al caso: l'effetto che si propone di produrre, è maturamente preveduto, da lungi preparato. Uno dei mezzi principali ad ottenere questo effetto, si è di nascondere, il più che si può, alla mente degli ascoltatori lo scioglimento del nodo della favola, tanto nel suo insieme, come nelle parti distaccate. Lo spettatore adunque, che, da quanto ha fino a questo punto veduto nell'andamento progressivo degli atti, si è accorto, che [p. 136] Filippo è un uomo simulato e crudele, facilmente indovinerà la fine di Perez, se il gesto minaccioso di Filippo, indicante vendetta, precederà la sua partenza dalla scena, e così verrà tolto alla sorpresa, ed al terrore, quando nell'ultimo atto comparisce impreveduto Gomez, col ferro grondante del sangue di Perez, e questo punto interessantissimo della tragedia, questo tratto

---

<sup>7</sup> Ita intimos animi affectus proditor vultus enuntiat ut in speculimi frontium imago existat animorum.

veramente tragico, perderà tutta, o gran parte della sua forza drammatica, perché presentito ed atteso. Una sventura inopinata ci colpisce con maggior veemenza, che una sventura preveduta, ed aspettata. Così nel caso di che si tratta. L'improvviso annunzio della compiuta vendetta di Filippo nella morte di Perez, porterà il terrore nell'animo dello spettatore, e lo farà gridare: ah! crudele Filippo! Se il gesto minaccioso dell'attore, avviserà anticipatamente lo spettatore, che Filippo vuol vendicarsi di Perez, [p. 137] lo spettatore, conoscendo il carattere atroce di Filippo, all'apparir di Gomez, alla vista del pugnale tinto del sangue dell'amico di Carlo, dirà freddamente: lo prevedeva; e la sua anima non si troverà, che leggermente scossa, anzi che rimanere compresa da pietà e da terrore. Ecco quanto danno reca quel gesto all'effetto di quella tragica situazione, e quanto si scosta dall'intenzione del poeta.

Quando ho detto che quel gesto contraffacente è contrario al carattere storico, ed ideale dato dall'autore a Filippo nella sua tragedia, non ho voluto dire lo fosse come gesto preso nel senso letterale; anzi, egli può convenire anche a Filippo, ma non qui. I gesti per quanto possano essere nobili, espressivi, tragici, perdono queste belle qualità se non sono all'uopo. Quel gesto di cui abbiamo infino ad ora parlato, è contrario al carattere di Filippo, ed ecco per [p. 138] ch'è. Filippo, e come ce lo dipinge la storia, e come lo rappresenta Alfieri, non è uomo da precipitare le sue risoluzioni. Tutte le sue operazioni erano preparate da lontano, perché voleva che sortissero un effetto sicuro. Gli storici ci narrano che Filippo era tanto padrone di se stesso, che innalzava a gradi maggiori qualche suo nemico per fornirgli un'occasione più facile ad errare, e coprir col manto d'una severa giustizia una vendetta privata. Quanto il suo spirito sapesse dominare il suo cuore, Alfieri l'ha posto in piena luce nello stesso terz'atto. Nel fermo proponimento di voler morto suo figlio, egli aduna quel consiglio di pochi, ma giusti e fidi; accuse di politici e religiosi misfatti, devono giustificare la sua sentenza. All'inopinata difesa di Perez quale scossa al suo cuore, e con quanto spirito seppe frenarne i moti; non rinuncia egli perciò al risoluto divisamento della morte [p. 139] di Carlo, il suo cuore la vuole, ma la riflessione, il signoreggiante suo spirito gli suggeriscono un altro mezzo; il suo cuore l'abbraccia, e con accorta simulazione assolve per allora il figlio, e colla più fina ipocrisia vuol che si raduni un nuovo consiglio, ov'anco i sacerdoti segganvi, e sulla tema di tradirsi, licenzia i pochi ma giusti, e fidi.

Dopo queste considerazioni, l'attore non può più, né deve minacciar col gesto, e quelli che finora lo usarono hanno violato i precetti dell'arte, non servito l'intenzione del poeta, tradito il carattere storico ed ideale di Filippo.

Come dunque dovrà eseguirsi questa partenza? Ecco come io la penso, come io ho fatto. Dopo che la collera, come ho detto, accese, ed accrebbe forza all'esterne membra di Filippo, all'ultimo verso *alma sì fatta - nasce ov'io regno, e dov'io regno* [p. 140] *ha vita*; l'attore si fermi nell'atteggiamento forte pronunziato della collera, ma ben disegnato, ma sempre nobile ed imponente, e si ricordi del saggio precetto di Enghel, ed è, che la imitazione della collera vuol essere intesa a tutt'altro scopo, da quello della collera effettiva, e che trattandosi di una passione quale questa si è, il cui atteggiamento dà così agevolmente nell'orrido e nel ributtante, deve l'attore porre ogni studio a non ritrarre servilmente dal vero, e deve trattenersi, più che in qualunque altra passione, da' conati troppo più del bisognevole. Dunque il suo atteggiamento sarà ben pronunziato, ma grande e dignitoso. Dopo non breve pausa l'attore scioglierà lentamente la sua attitudine. Incomincerà dai tratti del volto. Lo spalancato occhio rotante, e guizzante d'ira, a poco a poco si approfonderà nella cavità, tutto il volto prenderà la fisionomia come di chi gli so [p. 141] pravenga un pensiero, e lo rivolga nella mente; il braccio sinistro attraverserà il petto; il destro si appoggerà sul sinistro; il capo andrà lentamente abbassandosi

anch'esso sul petto, e tutto il corpo sarà atteggiato in guisa che indichi essere la mente di Filippo fitta in un importante pensiero, che è quello delle misure che prenderà sulla ardita condotta di Perez.

In due modi, si può abbandonare la scena, egualmente analoghi alla situazione dell'anima di Filippo. Dopo che l'attore si sarà alquanto fermato nell'atteggiamento ora descritto, alzando lentamente la mano destra, ed accostatala al mento, come a sostegno del capo fatto grave dall'importante pensiero, a tardo passo s'invierà alle sue stanze, ovvero coll'occhio immobile, proprio di chi è profondamente assorto in grave pensiero, colla pupilla mezzo ascosa sotto il ciglio, stenderà lievemente la destra al [p. 142] suo mantello, e ravvolto in esso tutta la persona, col capo abbassato al petto, a passo lento, abbandonerà la scena ruminando tra se, appunto come dice il Dante al canto quinto dell'inferno:

Chinai il viso, e tanto il tenni basso,  
Finché il poeta mi disse, che pensi?

Questo secondo modo è forse più teatrale senza essere meno caratteristico del primo.

Ecco come a mio avviso debbono essere analizzati dall'attore i cinque ultimi versi di quell'atto, ed eccovi per quanto meglio ho potuto, a parte a parte spiegato il valore d'ogni pensiero contenuto in quei versi, ed indicato il modo di esprimerli, tanto per la parte della dizione, quanto per quella della mimica. Ecco disegnata e colorita quella partenza, ed ecco finalmente lo studio cui un attore deve por animo per ben intendere, e rappresentare la sua parte. La filosofia, spiegandoci gli arcani dell'arte, ci [p. 143] traccia pur anco tutte le forme esterne convenienti a tutte le varie passioni dell'anima: l'artista deve saperle sciegliere, ed applicarle ai singolari casi.

Questi modi di cui io mi sono servito per abbandonare la scena quando rappresentai la parte di Filippo, hanno sempre prodotto un effetto al cuore del saggio attore, ben più prezioso del batter di mani d'un facile pubblico. In più d'un teatro il più profondo silenzio, che accompagnava il non breve tempo da me occupato alla declamazione di que' cinque versi, ed alla mia lenta partenza, continuò per qualche minuto, anche rimasta la scena vuota; ed una volta m'accadde in Firenze al teatro del Cocomero, che già da me abbandonata la scena, un mio compagno si adirava col silenzioso pubblico, che non esternava la sua approvazione col solito clamor dell'applauso, quando ad un tratto gli spettatori come [p. 144] ritornati in se dallo stato di terrore, e di incertezza in cui li lasciò la mia partenza, con forti grida, e batter di mani mi chiamarono sulla scena a cogliere nel loro plauso il soave frutto del mio studio. Mi andarono al cuore quegli applausi, è vero, ma io era già tranquillo. Quel lungo silenzio protratto ben oltre la mia partenza, mi aveva già convinto, che gli spettatori erano rimasti colpiti e dalla mia dizione, e dalla mia mimica, e che il vero e principale scopo era stato da me ottenuto. Quando l'uditore ascolta con non interrotto silenzio un attor tragico, è segno, che la sua anima pende ed armonizza con quella dell'attore, e questo è uno dei più bei trionfi dell'arte.

Questa lunga analisi dei succitati cinque versi, e della partenza di Filippo che chiude il terz'atto della tragedia, e' parrà forse a taluno una digressione fuor di luogo, a me pare di no. Siccome l'occhio è l'organo prin [p. 145] cipale che presiede ai movimenti del volto susseguiti dagli atteggiamenti del corpo che accompagnano la declamazione e la partenza; così non poteva tornar meglio in acconcio l'analisi di que' cinque versi, e di quella partenza che in un punto ove del potere, e dell'uso dell'occhio a parlar mi era accinto, come quello che in tanta copia presenta all'artista importanti situazioni, atte a far spiccare le sue cognizioni, e lo studio dell'arte sua, per

cui non a torto, credo, ho chiamato questo soliloquio, e questa partenza il capo d'opera del talento d'un occhio.

[p. 146]

## ORECCHIO

Se non mostra che il turbi, o che il conforti  
Ciò che sente, chi ascolta, non dirai  
O ch'egli è sordo, o che poco gl'importi?  
Con somma attenzion dunque dovrai  
Ascoltar chi proponga, o chi risponda,  
Se avrai interrogato, o se il sarai.

Saper osservare gli sguardi altrui, sapergli intendere è una parte essenziale dell'arte rappresentativa, troppo spesso da un gran numero di comici trascurata. L'ascoltare ne è un'altra, di che pure poca briga si danno. Essi ignorano che la fisionomia deve essere sempre sottoposta all'impression dell'occhio, e dell'udito. Il corpo medesimo deve prendere l'attitudine comandata da queste impressioni. La postura del [p. 147] corpo nell'uomo che parla, non deve essere la stessa di quella dell'uomo che ascolta. L'occhio, ed il corpo rimangono immobili, quando l'orecchio vuol ascoltare. L'orecchio porta all'anima sensazioni che vivamente la colpiscono, e come un attore accurato deve ne' suoi moti esternare le impressioni portate da oggetti visibili, così trascurar non deve di esprimere quelle che gli vengono trasfuse col mezzo dell'udito. Non potrò mai abbastanza gridare al vituperio contro tutti gli attori, che si dimenticano in scena il primo precetto dell'arte, cioè l'immaginarsi d'esser solo fra mille persone; che l'attore che ti parla, e ti ascolta è il solo personaggio che richiama la tua attenzione e parlando, e tacendo. Io credo che non vi possa essere tormento più straziante il cuore degli spettatori, che il vedere due attori in scena a dialogo, uno de' quali rimanga distratto, disoccupato dell'occhio e dell'udito, mentre [p. 148] l'altro parla; e sì ella è questa una pecca troppo comune a' nostri comici. Se l'occhio è il direttore della fisionomia di un uomo, e traccia le impressioni ricevute dal cuore e parlando, e tacendo; l'udito è la guida di tutte le sensazioni, che si portano all'animo quand'altri parla, e comanda all'occhio di dipingere sul volto dell'attore le diverse impressioni. Al presentarsi d'un maestoso re sulla scena, l'atteggiamento de' personaggi inferiori esprime riverenza; l'occhio che ha veduto il re ne avverte l'anima, e questa ne riceve l'adequata impressione. Il re parla, tutti gli altri personaggi in silenzio raccolgono il loro spirito, l'anima riceve le impressioni dall'udito, e ne avverte l'occhio, perché le faccia apparir sulla fisionomia dell'attore. Il pubblico che mette somma attenzione al discorso del re, accompagna collo sguardo gli attori che ascoltano, interpreta l'interno loro sentimento, [p. 149] lo divide con essi, e così si viene a stabilire l'armonia fra gli attori, ed il pubblico, si vanno variando nell'anima le sensazioni, si teme, si spera, si palpita insieme, e tutto col mezzo dell'occhio e dell'udito. Non di rado avviene che un attore risponde senza aver ascoltato; l'ultimo verso del personaggio con cui trovasi in scena, ed il suggeritore danno la mossa alla sua risposta. Egli è allora una macchina che parla, un automa che risponde; e quante di queste macchine, e di questi automi disonorano la bell'arte drammatica! Ve ne hanno pur anco non pochi che mostrano ascoltare i discorsi degli

altri attori, ma non danno a conoscere quale impressione ne abbia ricevuta la loro anima, e si rimangono immobili, insensati. Allora l'udito, quest'organo così prezioso diviene affatto inutile, e si dirà dell'attore, o ch'egli è sordo, o che poco gl'importa. E nell'un caso, e nell'altro [p. 150] farà poco onore a se, e all'arte sua. Ho già detto altre volte che l'attore in scena deve essere sempre presente a se stesso, che la sua anima non deve mai rimanersi inerte né quando parla, né quando tace. Interrogando, o rispondendo l'udito deve essere sempre, per così dire, in guardia per portar all'anima l'impressione che deve produrre e la domanda, e la risposta. Se egli è l'interrogatore la sua anima, che col mezzo dell'udito ne sente la risposta, traccia sulla fisionomia la qualità della sensazione ricevuta; s'egli è interrogato, l'anima dall'udito avvertita fa comparire sul volto del personaggio la sensazione promossa dalla domanda, medita, o prepara la risposta, e così lo spettatore si trova alla portata di giudicare dell'impressione o ingrata, o gioconda, e la sua anima armonizza con quella dell'attore, e senza questa armonia in teatro tutto rimane freddo, insipido, noioso. [p. 151] È vero che qualche volta l'attore non deve far conoscere a chi lo vede, e l'ascolta l'interno sentimento che lo move, ed è perciò che vuolsi sommo artificio nell'attore, perché i suoi movimenti non siano né tardi, né frettolosi, ma atteggiati a suo tempo nelle pause e ne' vacui, che restino ascosti a chi deve ignorarli; un'occhiata di furto, un conato a raffrenarsi, un bieco sguardo, un riso amaro, sono tutte difficili espressioni, che, o troppo, o poco marcate distruggono l'effetto; ma tutti questi movimenti non si possono disporre ad accomodati precetti; se ciò far si potesse l'artista non avrebbe più alcun pensiero suo proprio; il suo genio rimarrebbe inceppato dalla pedanteria delle regole, e sarebbe ridotto dalla sublimità d'artista a decadere all'infimità di servile esecutore.

Lo studio però a cui denno por animo gli attori si è di conoscere l'atteggiamento [p. 152] naturale e proprio dell'uomo che ascolta. Questi atteggiamenti son ben molti, e l'attore deve saperli tutti distinguere per applicarli ai singoli casi ne' quali può trovarsi sulla scena. Ho già detto che l'occhio, e l'orecchio sono gemelli, che il cieco crede veder coll'udito, il sordo di udir coll'occhio. Gli atteggiamenti adunque analoghi dell'uomo che ascolta s'imparano anche questi dalla natura. Quante volte trovandoci nelle tenebre non ci sarà avvenuto di udire un lontano stropiccio; qual è allora l'atteggiamento naturale di tutta la nostra persona? L'occhio immobile semiaperto, l'orecchio rivolto al luogo d'onde partì il romore, e l'atteggiamento diviene più o meno pronunziato in ragione dell'impressione che porta all'anima quel rumore. Figuriamoci di trovarci nelle tenebre per un abboccamento convenuto con persona che si sta attendendo, a prima giunta quello stropiccio [p. 153] cio ci fa credere che sia l'atteso oggetto che si avvicina, l'atteggiamento della persona in ascolto sarà leggermente marcato, va crescendo lo stropiccio, s'avvicina ognor più, e l'atteggiamento diviene più pronunziato; l'occhio si rivolge dalla parte d'onde n'esce il romore, e comeché nelle tenebre, vorrebbe pur vedere, ed accertarsi dell'oggetto che s'accosta; ma presto ei ritorna alla prima positura d'immobilità, e tende quanto più può l'orecchio<sup>8</sup>. Il suono d'una voce, o qualch'altro romore accompagna quello stropiccio; la persona in ascolto si mette in sospetto, e teme d'essere sorpresa; allora l'occhio spalancato, il corpo curvo di fianco, e rivolto verso la parte da cui ha udito il romore, una mano alzata verso l'orecchio, movimento naturalissimo, come si volesse spianar la strada alla [p. 154] voce per giungere all'orecchio; l'altra seguendo le leggi dell'equilibrio stesa per indietro, un poco distaccata dal corpo, la bocca semiaperta, l'un ginocchio un cotal poco piegato; l'altra gamba tutta stesa come il braccio, col talone alquanto sollevato come per essere pronto a fuggire in caso di sorpresa, formano l'atteggiamento intero pronunziato, analogo alla situazione dell'anima di chi ascolta, ed esprime l'intenzione di quei desiderj che sono diretti ad oggetti esterni, e

---

<sup>8</sup> Enghel.

percettibili. L'atteggiamento della persona di chi ascolta è affatto diverso, quando il suo orecchio è colpito da un suono aggradevole. L'orecchio si posta non tanto per conoscere d'onde provenga quel suono quanto per goderne. L'occhio gemello dell'orecchio corre subito in suo soccorso, e scorgendo o no l'oggetto da cui quel piacevole suono si parte, rimane immobile, e l'orecchio fa le sue funzioni. La persona [p. 155] allora di chi ascolta s'apposta in una positura oziosa comunque; gli occhi tranquilli, e socchiusi; e rimanendo tutti gli altri sensi nell'oziosità, chiama la potenza dell'anima a deliziarsi a quel suono.

Una persona apre un foglio qualunque per essere letto ad alta voce. L'occhio della persona che deve ascoltar appena ha veduto il foglio aperto entra nel suo stato naturale d'immobilità, e ne avverte l'orecchio; si legge il foglio; da principio nulla o poco interessano chi ascolta le cose lette, e l'atteggiamento dell'ascoltatore indica che l'anima è appena appena scossa da movimenti impercettibili. Dopo poche righe sente nominarsi, allora piega un cotal poco l'orecchio, e l'occhio si acconcia a penetrazione; del rimanente, fisionomia, e positura sono tuttavia atteggiata a quiete. Continuando più oltre la lettura, ascolta frasi che non sono affatto apertamente offensive; gli fanno però [p. 156] cattiva impressione; allora si accosta colla persona, porge l'orecchio ancor più presso a chi legge, come volesse abbreviar la strada alla voce, e cogliere la parola più pronta e più chiara, e dà più forza e tensione a tutti i muscoli. Le frasi perdono di mano in mano il mistero, e divengono fuor di dubbio offensive, la sensazione che prova chi le ascolta si manifesta per gradi. Non gli basta più di tener l'orecchio piegato e presso affatto a chi legge, gli pianta invece gli occhi fisi nel volto, né batte palpebra come per attingere le parole dalle labbra prima che vengano pronunziate. Le ingiurie van crescendo, allora subentra la smania e il desiderio di sentirme la conclusione. L'occhio furibondo si porta sul foglio; per l'ira non distingue le parole, ma vede che è presso al termine. Tutto il corpo trema, e tutto l'atteggiamento dinota furore. Ecco come si fa scala dai minimi gradi ai mas [p. 157] simi dell'affetto, ed ecco di quale, e quanta importanza è per un attore l'essere sempre presente a se stesso, ed ascoltar con attenzione quand'altri parla. Ma chi potrebbe descrivere tutti gli affetti che innalzano o deprimono l'anima, portati al cuore col mezzo dell'udito? Io ne trascelsi alcuni pochi in via d'esempio e per appoggio al precetto, né avrei potuto meglio rintracciarli che in Enghel così sottile analizzatore di tutti i movimenti espressivi e corporei procedenti dagli affetti interni dell'anima; ma di mano in mano che si vorrà entrar ben dentro nella materia, via via si presenteranno alla nostra mente mille idee sulla preziosità, e sul potere di quest'organo, che oltre alle sensazioni portate all'anima dagli oggetti visibili, fa nascere quelle pur anco, che da oggetti impercettibili derivano.

Un attore che miri alla possibile perfezione dell'arte sua, oh! di quanto studio ha [p. 158] mestieri perché la sua mimica quadri coll'espressione dei desiderj, armonizzi colla bella natura, corrisponda coll'effetto che vuol produrre; senza questi studj, anche nei più felici momenti, non sarà che uno spensierato improvvisatore d'estro, di cui tutto il bello si deve al caso, anzi che allo studio, ed alla perfetta cognizione dell'arte sua.

Ah! tremino, diffidino del loro istinto quegli attori che commettono tutto al caso, che qualche volta propizio, fa credere effetto dello studio ciò che è soltanto suo dono. Più giudicheremo noi stessi con severità, più troveremo indulgenza negli altri.

Lo spettatore intelligente che prende interesse nella rappresentazione non si contenta di rapidi slanci, di felici momentanee ispirazioni, vuole quella possibile verità che lo alletti, vuole l'illusione. E ad ottenere quest'effetto bisogna che gli attori non si [p. 159] occupino soltanto di ciò che devono esprimere parlando, ma di ciò ancora che esprimer denno tacendo. Non basta accentuare con aggiustatezza, pronunziar esattamente, spiegarsi con chiarezza, infine dir bene,

bisogna altresì far bene. A quanti attori non ho io udito rimproverare negligenza del loro contegno quando altri parla, e quanti non ne ho veduti io stesso, dopo aver terminata una bella parlata, gonfi dei riscossi applausi, volgere il dorso al pubblico, con passo di battuta passeggiar tronfi e pettoruti il palco, come se per nulla interessar si dovessero alla risposta del personaggio che trovasi con lui in scena! Quell'orecchio che dovrebbe essere occupato per preparare l'anima a ricevere nuove sensazioni, rimane nello stato di quiete, ed allora la mente distratta dall'oggetto principale di che deve essere penetrata, non permette all'attore di atteggiarsi in quella po [p. 160] situra analoga all'impressioni ricevute dall'anima in ascoltare il compagno. L'attenzione in ascoltare giova pur anco mirabilmente alla dizione. La sua anima sempre presente a se stessa ha sentito tutte le impressioni portatele dal discorso altrui, innalza, o deprime a seconda delle circostanze i suoi affetti, l'atteggiamento delle persone diventa analogo, la declamazione, o la recitazione diventa esatta, interessante, vera, e così l'attore non distratto saprà fare retto uso della voce onde esprimere le diverse passioni, la sua voce diventerà a suo tempo, ed a suo luogo a seconda de' casi o tenera, o gagliarda, od aspra, o dolce, la modulazione sarà con sensatezza avvicinata, in tuono o più acuto o più grave, saprà coi diversi movimenti precipitare, o trascinare il discorso; sbrigare i periodi in tempo più breve o più lungo; legarli, ovvero staccarli; infine declamerà come gl'insegna il filosofo [p. 161] con pienezza di espressione proporzionata alla natura di cadauna passione. Gran Dio! quanto più dentro noi ci ficchiamo in quest'arte, e quanto ognor più ad imparare ci rimane! eppure come tutto ignorando si crede saper tutto, inebriati dai primi fortunati tentativi, ci crediamo già fatti, e non facciamo che nascere, e non ci avvediamo che la possibile perfezione è opera d'un lungo studio, e del tempo; il nostro amor proprio giudice troppo infido, soffoca non di rado la scintilla di quel talento che lo studio avrebbe maravigliosamente sviluppato. Da quanti comici non ho io sentito ripetere la sacra verità: in teatro bisogna aver anima e naturalezza. Esaminiamo questi attori nel momento di porre ad evidenza un sì giusto precetto, si scorge presto a chiare note che per anima intendono quel fuoco fittizio che si accende nella testa, e che non scende al cuore, e per naturalezza un [p. 162] affettato abbandono, ed una sterile imitazione di una natura guasta, e manierata. Si scorge dal movimento del loro corpo, dall'ozio dell'orecchio, che la loro anima non prende parte al sentimento, che l'attore dovrebbe pur sentire, e che tutto è rumore senza impressione, e scoppio senza effetto.

La natura ha dei segreti che bisogna strapparglieli: povera, e sterile per il volgo, ella è sempre fertile per l'uomo di genio. Ella è quell'oro che rinchiuso in oscura cava aspetta una mano industriosa per comparir alla luce, ed abbagliare col suo fulgore. Ella è quel rozzo e duro marmo, che aspetta lo scalpello dell'artefice industrie per spogliarsi delle ruvide pareti che gl'impediscono di sorgere alla vita.

Perché un attore faccia conoscere a chi lo vede ch'egli è penetrato non solo dello spirito del carattere della parte che rappresenta, ma che n'è tocco dal sentimento, bisogna che il suo orecchio stia [p. 163] sempre, per così dire, alla vedetta per avvisare il cuore delle impressioni che deve sentire, ed il cuore dà movimento all'espressione visibile. Questa visibile espressione è quella di cui gli occhi, i muscoli, i gesti ne sono l'organo; ma né gli occhi, né i muscoli, né i gesti faranno le loro funzioni, se l'orecchio non è attento per ricevere, e comunicare all'anima le parole che ascolta. Senza questa attenzione le parole non sono che suoni, perché non possono essere proferite con quella analoga espressione con cui devono essere accompagnate. Un difetto che si vede ripetuto le mille volte sulle nostre scene, si è quello di sentire un attore non rispondere a tempo alle proposte fatte dall'altro personaggio con cui si trova in scena, ritardarne o affrettarne la risposta. Questo difetto non accadrebbe mai, se l'attore non fosse distratto, se

l'orecchio potesse liberamente esercitare le sue [p. 164] funzioni, se l'attore sentisse l'emozioni, che le parole del suo compagno, portate all'anima dall'orecchio, dovrebbero suscitargli; ma non essendo colpito che dall'ultima parola, così nel suo volto invece di leggervi il sentimento del cuore, non vi si scorge che l'imbarazzo della persona, ed appare una statua inanimata.

Questo difetto di parlare senza ascoltare è generale negli attori, in conseguenza non sentono quello che dicono, né sono commossi da ciò che dicono gli altri; per sentire bene, bisogna ascoltar bene, non si deve giammai dimenticare che la parola, come dissi altre volte, non è che l'eco del sentimento, che questo sentimento nasce sempre in uno degli interlocutori da ciò che dice l'altro, e che senza questi principj tutto riesce arido, e freddo; il gelo del palco scenico si comunica alla platea, la noja sottentra al piacere, e l'illusione sparisce.

[p. 165]

## LA VOCE

Hi sunt actores, ut pictores expositi  
ad variandum colores.

Ne' pochi cenni sulla declamazione tragica ho già fatto conoscere di quale importanza sia la voce in teatro. Non tutte le voci sono fatte per la declamazione, come non tutte per il medesimo genere. Talvolta una voce nasale, tanto fatale ad un comico per le parti nobili, e dignitose, è d'un effetto prodigioso in una parte buffa, come d'un usurajo, d'un vecchio notaro, d'un bidello d'accademia ecc.; ma ove non nascesse l'occasione di esclusivamente potersi dedicare [p. 166] a cotesti caratteri, colui che avrà dalla natura sortito una voce difettosa, stridula, rauca, o nasale, abbandoni l'idea di calcar le scene teatrali. V'hanno però nella voce certi difetti che possono correggersi mercé lo studio, fatica, cura e pazienza. Il primo studio è di far uscire la voce in suono ripieno, dolce, lusinghevole e naturale; ad ottenerne l'intento fa di mestieri che l'attore adoperi molta fatica, che non si stanchi a ripeterne gli esperimenti, e non disperi del buon esito. Lo studio si fa allorché si legge. Io tengo assolutamente per fermo, che per recitar veramente bene, bisogna saper legger bene, e per legger bene è di necessità che la voce sia ben modulata, col passaggio dai tuoni alti ai bassi, ed a quelli di mezzo, ora più forti, ora più deboli, or più rapidi, or più lenti, or più sciolti, or più legati secondo il senso di ciò che si legge. Ho detto che una dizione monotona [p. 167] in un attore è prova di poco sentire; or aggiungo, che se la monotonia è prova di poca sensibilità, è prova pur anco di poco studio, e negligenza dell'attore. Allorché un giovane studioso vuol dedicarsi al teatro dee far lungo esercizio di lettura, e pronunziar altamente ciò che legge, per conoscere, pronunziando alto, quali sieno que' tuoni della sua voce ch'abbiano dell'aspro, del fiacco, dello stridulo, del nasale, o di qualsivoglia difetto ingrato all'orecchio, e star ben attento, se fra que' tuoni, alcuno ve n'abbia, che faccia un rumor sordo, o s'ammorzi in bocca nel tempo in cui gli emette. Io non ho studiato l'anatomia del corpo umano per poter coi giusti vocaboli, e colla perfetta cognizione delle reciproche corrispondenze degli organi della nostra macchina, spiegare la meccanica operazione che si fa dentro di noi per espandere quell'infinita quantità di suoni variati di che può [p. 168] essere suscettiva la voce; ma io credo che tutto il meccanismo stia nel petto e nella gola, per ciò che ho osservato in altri, e fatto esperimento su me stesso. I tuoni aspri e rauchi nascono, a mio avviso, dalla soverchia abbondanza del fiato ch'esce dal petto, che impacciando la gola offusca il suono

della voce; i tuoni fiacchi e striduli dalla operazione del petto che non agisce con egual forza, e dallo restringimento della gola nel passaggio de' suoni. Quando un attore non sa proporzionare la quantità di fiato che spande coll'aria introdotta nel petto, il petto si stanca, e l'attore respira con tal violenza da destar pena e fastidio in chi l'ascolta. Il petto può stancarsi col tempo per lungo uso di declamare, ed allora la voce sarà meno robusta, le modulazioni meno dolci, e lusinghevoli, e ne' discorsi un poco lunghi ed animati, i tuoni più o meno languidi, secondo i gradi della debolezza del [p. 169] petto, ma senza quel soprafiato così tedioso, che nelle donne par divenuto di moda nelle espressioni di dolore, o di tenerezza. Vi hanno attori, che pare abbiano fatto studio a bella posta di guastare la propria voce naturale per volerla ingrossare. Dilatano il petto per accogliere quanto più possono di aria, e per far uscire con forza il suono aprono quant'è possibile la gola. Allora la lingua s'addentra più dell'ordinario, le labbra rimangono soltanto semiaperte, il petto spinge con forza l'aria che passando per la gola in grosso volume, la dilata, e manda fuori un suono che rassomiglia a quello d'una tromba marina. Questo meschino artificio è stato, e qualche volta lo è ancora, messo in uso per lo più dagli attori che rappresentano le parti di tiranno. Ma il peggior difetto che aver possa una voce, è quello dell'imitazione della voce altrui per la costante osservazione che i servili imitatori de' [p. 170] modi altrui, non copiano che i difetti del loro modello. Le modulazioni, le intonazioni, e le inflessioni devono nascere dal senso di ciò che si legge, e si recita, ed allora le cose lette o recitate acquisteranno il loro giusto valore. Questo difetto d'imitare la voce altrui, è più particolarmente comune alle donne, e siccome per ordinario nessun'attrice vuol far studio sulle differenti espressioni del dolore derivanti dalla diversità delle cause, così la loro voce per ordinario ha un non so che di lagrimoso fin'anco nelle situazioni gaje, o almeno tranquille, e siccome le più giovani non fanno altro studio che d'imitare le più provette, così assumono tutti i difetti del loro idolo, e ad ogni passo di tenerezza piangono, alla più lieve ombra d'affanno piangono, alla più piccola causa di dolore piangono, al più moderato tocco di sensibilità piangono, e a forza di piangere si formano una voce [p. 171] monotona e disgustosa, e il suono che ne emettono rassomiglia a quella nenia delle accattatrici d'elemosine. La voce deve essere esercitata allo studio delle intonazioni, e delle inflessioni, perché si tratta niente meno, che di dare a ciascuna frase, e talvolta a ciascuna parola il colore, che le è proprio. Dalla mancanza di questo studio, e dalla servile imitazione nascono que' gridi acuti; quindi lo scambio de' tuoni tra l'esposizione, la dimostrazione, ed il patetico; quindi quelle monotonie tormentose; quindi le false accentuazioni; e quindi finalmente tutti que' guai, di che tutto di dagl'intelligenti e delicati spettatori si accusa il teatro italiano.

Quintiliano vuole, perché la pronunzia riesca esatta, che la voce sia facile, maestosa, felice, flessibile, ferma, dolce, durevole, chiara, pura, che fendendo l'aria, si ri [p. 172] posi nell'orecchio<sup>9</sup>. Ad ottenére tutti questi veri tesori per la voce, ben altro è di mestieri che lo imitare le voci altrui. Bisogna conoscere i precetti dell'arte della declamazione; bisogna avere un'anima sensibile, e conoscere bene la propria lingua senza che la voce sarà imperfetta, e la declamazione stucchevole e senza effetto; ed in quella guisa che una parola di più, o posta fuori luogo guasta un verso, che un bel pensiero perde del suo valore se è male espresso, così le inflessioni di voce mal situate, o poco giuste, o poco variate perdono tutta la loro grazia nella recitazione. Voltaire scriveva alla Clairon. Il segreto di muovere i cuori sta nella riunione d'un'infinità di delicate tinte, in poesia, in eloquenza, in declamazione, in pittura; la più lieve dis [p. 173] sonanza al giorno d'oggi è sentita dagli intelligenti; ed ecco forse perché i grandi artisti sono rari, perché i difetti sono meglio sentiti che per lo addietro.

---

<sup>9</sup> Ornata est pronuntiatio, cui suffragatur vox facilis, magna, beata, flexibilis, firma, dulcis, durabilis, clara, pura, secans aëra, auribus sedens. Quint. *instit. Orat.*

Ogni comico potrà far tesoro d'importanti ed utili lezioni sui modi d'adoperare la voce nell'Aristippo francese: io chiuderò quest'articolo con alcuni principj generali.

Succede della voce, come d'un istrumento; lo studio, la fatica, e l'esercizio possono soli insegnarci a trarre tutto il partito possibile. Bisogna esercitare la voce in luogo spazioso, perché il suono non rientri nel petto, e non faccia perdere la respirazione, od alterare la qualità della voce. Il petto deve essere il motore della voce, il labbro l'esecutore, e la gola non deve servire che di passaggio ai suoni. La voce ristretta, debole, ed oscura può, mercé un lungo e costante esercizio, acquistar estensione, forza, e chiarezza, purché nel corso dell'e [p. 174] servizio si stia in guardia di non sforzarla mai.

Quando l'attore sarà divenuto padrone della sua voce, e per conseguenza delle modulazioni ed inflessioni, allora si farà carico di ben riuscire nel valore delle espressioni. Tutto questo studio si fa colla lettura. Chi ben legge, modula bene: la punteggiatura somministra alla voce la facilità delle inflessioni, e la loro varietà; quando la punteggiatura è esatta, la maniera di dire diventa pura, elegante, e vera.

[p. 175]

## ESPRESSIONE

Actio in dicendo una dominatur. Sine  
hac summus orator esse in numero  
nullo potest: mediocris hac instru-  
ctus, summos saepe superare.  
Cicer. de Oratore.

L'espressione è quella fra tutti gli attributi dell'arte di declamare, che più si accosta alla perfetta imitazione della verità; ella è sottoposta, è vero, alla legge universale dell'arte di regolare i modi giusta le sociali convenienze, e la condizione del personaggio, ma soltanto per ciò che riguarda il gesto, e gli atteggiamenti che accompagnano l'espressione de' sentimenti interni. Osservar la natura, consultar la natura [p. 176] ragione, e sentire sono la fonte da cui scaturisce l'espressione visibile degli affetti invisibili. La natura ci offre tutti i modelli dell'espressione più vera; la ragione ce li fa distinguere, onde scieglierli nelle singole circostanze, ed il cuore ne sente tutta la forza. Osserviamo il mondo in generale: le genti colte e pulite, e le idiote, e le rozze, i piccoli, e i grandi. Questi ultimi avvezzi per lunga consuetudine di gentili modi e di squisita educazione a non lasciarsi trasportare subitamente alla presenza altrui dai primi moti d'una passione, non possono fornirci molti esempj d'una viva espressione; ma gli uomini di meno alta condizione, che più facilmente si lasciano trascinare dalle impressioni, ed il popolo che non sa raffrenare gli affetti suoi, sono i veri modelli che la natura ci presenta per l'espressione gagliarda. Tra essi si vede l'abbattimento del dolore, l'avvilimento della pre [p. 177] ghiera, la superba intolleranza del più forte, l'aria del disprezzo, ed il furore giunto all'eccesso; la ragione passa in rivista tutti cotesti modelli, scieglie in tutti quella verità che combini colla bellezza, dirige l'espressione visibile a norma delle circostanze, ed il cuore ne sente tutta la forza; e perciò l'attore di senno, e di studio sentirà come si sente dalla generalità degli uomini, e darà ai sentimenti interni

quell'espressione visibile che quadri colla qualità, e colla condizione del personaggio rappresentato.

È regola infallibile che l'espressione non abbia mai ad essere tale da uscire dal segno. La caricatura, e l'affettazione dello esprimere d'un attore non deriva mai dalla forza troppo grande degli affetti, ma dalla meccanica dell'azione, e dalla voce. La positura mal concia dell'una, e le scosse violente dell'altra fanno l'attore sforzato; i so [p. 178] verchi preparativi, che troppo visibilmente fanno conoscere lo studio formano l'attore caricato.

E qui pure escono in campo i partigiani della sola natura, e nemici di sistemi metodici per lo studio ed esercizio dell'arte drammatica. I metodi, le regole, i calcoli, dicono essi, devono di necessità render freddo un attore, e fornirgli maniere stentate ed affettate, poco naturali, e meno atte ad illudere. La folla delle particolarità, la vaga ed indeterminata abbondanza di tutto ciò che il comico è obbligato di esprimere, non possono essere materia di pratica; ciò che è infinito non può essere ridotto a' principj; bisogna abbandonarsi alle subitane determinazioni del sentimento. Come stabilire una teoria d'espressione, se gli uomini si esprimono con tanta varietà nelle medesime, o somiglianti situazioni? Come determinare colle regole, i movimenti fisionomici, i gesti [p. 179] più quadranti ai diversi caratteri? Nel primo volume di quest'opera parlando della necessità degli studj, e degli ammaestramenti per l'esercizio dell'arte comica ho citato un passo d'Engel che risponde vittoriosamente ad una parte di coteste obbezioni; il mio lettore troverà in buon dato sode, e trionfanti ragioni, che partono da profonde cognizioni ed osservazioni nelle prime sei lettere del più volte nominato tedesco filosofo; vedrà che lo stento e l'affettazione d'un attore derivanti dalla ricordanza delle regole, e dei precetti metodici non appajono che al suo iniziamento dell'arte; che superate le prime scabrosità, tutto a poco a poco si spiana e riesce di facile eseguitamento; che quegli sforzi penosi, e freddi calcoli si tramutano per abitudine in sentimento illuminato dell'artista; vedrà che anche negli attori migliori o nel tuono della parola, o ne' movimenti delle membra, la natura abbandona [p. 180] nata a se sgara, e si smarrisce, decade, o soperchia, dal che appajono tanti vacui ed escrescenze, e lievi dissonanze, cose tutte, che l'artista, se a buon dritto ambisce l'onore di questo nome, deve recarsi a cuore di riempire, togliere, armonizzare; vedrà che se l'uomo di genio dee anelare mai sempre alla perfezione non può trovare guida migliore ad aggiungerla, che le sane regole; vedrà che non sono così innumerevoli, ed indeterminabili le varie sorta delle alterazioni dell'anima esprimibili dal corpo; che ad onta del gran numero delle sensazioni miste e composte, ove si mettessero in campo primamente le più pure, e le semplici, attribuendo ad ognuna la determinata sua espressione, si giungerebbe a raccapezzare parimenti un po' più un po' meno l'espressione di qualunque mescolanza; vedrà che come il carattere nazionale induce cangiamenti nell'espressione, altrettanto fa il carattere in [p. 181] dividuale, il sesso, l'età, e tutto ciò insomma che è proprio e particolare d'ogni singolo uomo; che le diverse modificazioni fondamentali del morale, e quelle della struttura fisica somministrano di molte varie tinte ai sentimenti, ed alle espressioni dell'individuo, ma non li tramutano punto quanto all'essenza; e vedrà finalmente che agli atteggiamenti naturali essenziali deve essere circoscritto il campo della mimica teoria, segregandone quant'è proprio e speciale di circostanze avventizie, di che un attore può procacciarsi cognizione a dovizia, per molta pratica del mondo, e colla lettura delle istorie, e dei viaggi.

In fatti l'espressione avendo un dominio generale sulla scena, e moltiplicandosi sotto mille forme, ed in mille individui, l'attore non potrà mai essere così vivamente penetrato da mantenere l'illusione negli spettatori, se colla pratica del mondo non avrà [p. 182] fatto tesoro di cognizioni coll'osservare attentamente gli usi, e le abitudini delle varie classi della società presente, e colla

lettura non avrà acquistate quelle degli usi, e delle abitudini delle società passate e de' paesi lontani. L'espressione dipinge tutte le passioni come quelle che costringono l'anima a manifestarsi ed espandersi visibilmente. Se l'attore sarà costretto in teatro di fissare colla mente il tale, il tal altro gesto, di comporre la tale, o tal altra fisionomia, allora la mente occupata a dirigere l'espressione visibile, indebolisce il sentimento, che solo deve essere la guida, e tanto più l'espressione sarà fredda, o inesatta, ove per avventura l'attore tragga l'imitazione dagli atteggiamenti altrui. Lo studio a che deve tutto dedicarsi l'attore è di conoscere tutti gli atteggiamenti analoghi alle singole passioni, variarne le tinte secondo lo stato, l'educazione, e le abitudini del personaggio [p. 183] che deve rappresentare, farsi un'idea giusta del bello, e del vero, del più bello, e del più vero, ed applicare la teoria alla pratica. Sulle prime durerà molta fatica, ma poi tutto gli sarà facile, e lo spettatore vedrà ne' suoi atteggiamenti, ne' suoi gesti, insomma nella sua espressione visibile quella spontaneità che par tutto natura, e non è che il risultato del suo studio, e dell'arte. Io credo anzi che l'espressione diretta dal solo sentimento, allorché ella debba essere viva, perda a poco a poco la sua guida, e si lasci condurre dal bollore del sangue, ed allora ella smarrisce la buona via, prosegue senza direzione, senza piano, senz'ordine, e tutto al più potrà essere vera, ma non bella. Quell'attore per esempio digiuno affatto d'ogni dottrina all'arte sua relativa, e fornito di molti doni naturali come di voce, figura, aspetto, vivacità, che rappresenterà Oreste, non potrà avere altra direzione, che quella, che gli verrà dettata dal sentimento, e finché il calore sarà a pochi gradi ei potrà mercé i suoi doni accostarsi pur anco alla perfezione; ma quando all'aspetto d'Egisto non può più essere padrone di se stesso; ma quando l'ira si cambia in furore fino al punto di divenire matricida senza determinata volontà, guai se l'arte non entra di mezzo a raddrizzare la natura! Quanti visacci nell'espressione dell'ira! quanti atteggiamenti ridicoli o ributtanti nei conati del furore! Questi malanni non sono la conseguenza del troppo sentire, ma del poco studio dell'arte, e del niuno gusto del bello. Ho veduto attori nella parte d'Oreste a strapparsi i capelli alla presenza d'Egisto, a piangere in tuono puerile nel dire a Clitennestra:

... È questo il ferro,  
Che tu con mano empia tremante in petto  
Piantasti al padre mio ...

[p. 185]

a comparire col brando, veste, mani, braccia insanguinate, battersi colla palma il fronte, e lasciarvi lurida impronta di sangue e per fino ad inginocchiarsi davanti Elettra. Chi potrà sostenere che tutte coteste visibili espressioni non siano naturali e verissime? Ma qual è quello spettatore, che appena appena abbia un embrione di gusto sul bello, che non le condanni? Tutto ciò può darsi in natura, ma non deve darsi nell'imitazione; tutte le succennate visibili espressioni, comeché vere in natura, riescono stomachevoli nell'imitazione. Nei conati della collera, e d'un dolore disperato è sì agevole a dar nell'orrido, che se l'attore non istarà in guardia per non abbandonarsi tutt'intero alla foga del sentimento, anzi che destar compassione e terrore, moverà il ribrezzo. Il bello nelle arti, lungi di scemare l'effetto dell'espressione, e discostarsi dal vero, aggiunge un'importantissima qualità, il diletto.

[p. 186]

Leggendo la descrizione che ci dà Virgilio del modo con cui Minerva si vendica di Laocoonte, qual è quell'anima che non si senta profondamente toccata a quella pittura, e nell'atto che rabbrivisce all'idea di quel fischio de' serpenti che spande la paura nei più animosi petti, di

quegli occhi infuocati, e sanguigni, di quel loro avventarsi sui pargoletti figli dell'infelice Laocoonte, che accorso coll'armi in loro ajuto, rimane preso e stretto fra gli enormi loro avvolgimenti, ed allacciato nel mezzo della persona, cinto il collo due volte dalle squamose loro terga vedesi sovrastar alto le loro creste, di quanta compassione altresì non sarà ella compresa nel veder l'infelice, che tenta di rompere colle mani i loro nodi, e nell'udire alzar alle stelle orribili grida, che sembrano i muggiti del toro che fugge dall'ara non mortalmente ferito? Ma in mezzo a tutte queste commoventi e spaventose sensazioni, qual [p. 187] diletto non prova l'anima alla meravigliosa maniera con cui Virgilio poeticamente maneggia i colori di sì sublime pittura? Ecco i vacui, le escrescenze, le dissonanze, che la bellezza dell'arte poetica ha saputo empire, togliere, ed armonizzare. La verità nulla vi perde, e l'effetto è meraviglioso. Questo stesso quadro lo vediamo nel famoso gruppo trovato in Roma al tempo di Rafaele. Non si sa se la scultura abbia mai consacrato pensiero più tragico di questo bel soggetto. L'espressione del celebre gruppo di Laocoonte è tutta sublime, e volendo paragonare le idee dell'autore di questo gruppo colla descrizione di Virgilio, senza prender briga della quistione, se il poeta abbia imitato lo scultore, o lo scultore il poeta, si scorgerà dappertutto il raffinamento dell'arte che abbellì la natura, e fu savio il divisamento dello scultore di sopprimere l'idea del *clamores simul horrendos ad sidera tollit* [p. 188] che nel suo gruppo avrebbe forse infievolita l'espressione del dolore di Laocoonte, simbolo della virtù ingiustamente oppressa, e che nella descrizione di Virgilio giova mirabilmente ad aumentar l'effetto. Ciò che è bello in un'arte, talvolta è difetto in un'altra. Or dunque se il bello ideale deve essere sempre innanzi alla mente dell'artista, lo deve essere del pari, e forse ancor più sulla scena, e particolarmente nella tragedia, perché l'attore oltre l'espressione delle molteplici passioni che deve sentire, è in obbligo di sentire altresì, e far sentire a chi ascolta le bellezze dei pensieri e de' versi del poeta, obbligo che non gli verrà mai fatto interamente di adempire, se non avrà un tatto fino, ed un gusto squisito del bello, e se sarà guidato soltanto dalla forza del sentimento.

Perché l'espressione riesca vera conviene che l'attore sia tocco dal sentimento, ma il [p. 189] punto difficile è saper fino a qual grado gli sia permesso di sentire, e qui cadono a taglio alcune osservazioni di filosofi ed artisti che insieme paragonate, e sottoposte alla pratica mi sembrarono suscettive di discussione, e bisognose d'essere meglio chiarite. Non v'ha in teatro un effetto più magico e delizioso di quello promosso dalle lagrime d'un attore. Ma deve l'attore veramente piangere o no? Quel pianto deve essere artificiale, o spontaneo, e vero?

Riccoboni padre ne' suoi pensieri sulla declamazione si spiega in questi termini. Allorquando si vuol piangere a forza il viso si contorce in modo che ributta, o che fa ridere, ma se si piange spontaneamente di raro accade, che i contorcimenti del viso, che per avventura si fanno, riescano dispiacevoli. Chi si fa forza per piangere non è tocco da ciò ch'ei dice; perché allorquando è l'anima che parla, le lagrime non [p. 190] hanno bisogno di operazioni macchinali per colare. Nel primo caso vi si scorge l'artificio, e le lagrime rimangono senza effetto: nel secondo commovono, ed ottengono il voto degli spettatori.

L'attore ehe sarà vivamente agitato dall'entusiasmo necessario, e declamerà coi tuoni dell'anima, giungerà a far sì, che il suo volto risponda, ed accompagni le espressioni della parola coi cambiamenti di colore prodotti dal sangue, e coi movimenti variati operati dai muscoli.

Ecco all'incontro come si esprime Riccoboni figlio<sup>10</sup>. Quando un comico rappre [p. 191] senta col necessario vigore i sentimenti della parte sua, vede lo spettatore in lui una perfettissima

---

<sup>10</sup> Il nome di Riccoboni ha tratto in inganno più di uno scrittore di cose drammatiche, e non ha guari il traduttore delle lettere mimiche di Enghel. Enghel sull'asserzione di certo Lowe autore di un trattatello di mimica, cita una regola veramente pedantesca di Riccoboni intorno al muover delle braccia del commediante; il traduttore egregio

immagine della verità; un uomo il quale si trovasse nella stessa situazione, non s'esprimerebbe in modo diverso, e chi vuole ben recitare dee far inganno fino a tal segno. Maravigliati cert'uni di così perfetta imitazione della verità si credettero, che l'attore fosse tocco dal sentimento da lui rappresentato; esaltarono con lodi l'attore, le quali erano bensì da lui meritate, ma derivavano da un'idea falsa, e il comico, il quale ritrovava l'utile suo a non distruggerla, li lasciò nell'errore, dando loro ragione. Non solo io non mi sono mai arreso a questo parere, che pure è quasi generalmente accettato, ma parvemi sempre cosa chiarissima, che chi ha la disgrazia di sentir veramente quello che dee esprimere, non può recitare. I sentimenti in una scena si succedono l'uno dietro l'altro con tale rapidità che non è in natura. La breve durata d'un componimento teatrale obbliga a tale prestezza, che approssimando gli oggetti l'uno all'altro si dà all'azione [p. 193] tutto quel calore che ad essa è nel teatro necessario. Se in un passo di tenerezza, e compassione si lascia l'attore trasportare dal sentimento della parte sua, il suo cuore si ritroverà ad un tratto rinchiuso, e gli si affogherà quasi del tutto la voce, se una lagrima sola gli cade dagli occhi, involontarij singhiozzi gli impacceranno la gola, e non potrà più pronunziare parola, che non sia interrotta da ridicolosi singulti. S'egli avrà allora a passare ad una violenta collera come potrà? nol potrà fare senza dubbio veruno. S'egli cercherà di rimettersi da uno stato, che gli tolga il poter andar più avanti, un freddo mortale legherà tutti i suoi sensi, e per qualche tempo non reciterà altro che qual macchina. E allora quale sarà l'espressione d'un sentimento che richiede molto più di caldo, e di forza che il primo? quale strano sconcerto produrrà ciò nell'ordine, e per così dire nelle tinte, per le [p. 194] quali trascorrer deve l'attore, acciocché i sentimenti suoi sembrino legati, e nascere l'uno dall'altro? Entra per esempio un attore sulla scena, e le prime parole che udrà gli hanno a cagionare un'estrema maraviglia, coglie la situazione, e ad un tratto la sua faccia, l'atteggiamento, e la voce mostrano uno stupore da cui gli spettatori rimangono colpiti. È egli vero che in effetto sia attonito, come dimostra? no: sa a mente quello che gli verrà detto, e appunto è venuto sulla scena, acciò, che sia detto.

Ecco due proposizioni una diametralmente opposta all'altra, e quel che più somma, di due attori, che lasciarono in Francia, ed in Italia rinomanza di valorosi nell'arte loro. Uno vuole che l'attore in scena sia animato fin anco all'entusiasmo, che senta vivamente, e pianga davvero, se no l'effetto vien manco in chi l'ascolta: e l'altro, che un attore non può vivamente sentire, e pian [p. 195] gere davvero per la forza del sentimento, e che ove ciò fosse possibile non potrebbe recitar bene, e ne distruggerebbe l'effetto. Per rettificare questi due contrarj pareri ho voluto interrogare me stesso. Mi è duro il dover citar me per esempio dopo fermo proponimento di non darmi giammai per modello a chicchessia; ma chi dovrò io consultare in tal emergente se non consulto me stesso? Dove si tratta di fatto, perché dovrò io non menar buono il mio giudizio derivante dal fatto medesimo? Io ho pianto, e piango davvero in teatro perché profondamente tocco dal sentimento di tenerezza, o dolore; io ho versato, e verso lagrime vere in teatro per puro meccanismo, e talvolta in società all'improvviso, ed a subitanea richiesta altrui senza che la mia

---

delle lettere mimiche, a cui erano ben noti i sei capitoli sull'arte rappresentativa del Riccoboni, e leggendovi nel citato libro ed articolo tutt'altro che la pedanteria descritta dal Lowe scusando il suo Enghel, che in buona fede ha fatto una allegazione di allegazione, se la prende con Lowe accagionandolo di sperticata menzogna, e d'essersi preso gusto di mettere alla berlina un uomo di vaglia, e dargli del pedante, e del comico da burattini. Lo sbaglio è nato dal nome. Riccoboni padre, che si chiamava Luigi, ben lungi dall'aver lardellata la sua arte rappresentativa d'un precetto sì meschino, e davvero burattinesco, ha fatto anzi vedere quant'ei fosse valente e dotto dell'arte di cui iva tracciando precetti; ma Riccoboni figlio chiamato Francesco, che scrisse ei pure un trattatello sull'arte del comico, parlando del gesto, all'articolo del movimento delle braccia si perde in una tirata appunto quale ce la descrive Enghel nella sua lettera VII, ed allegata da Lowe. Il trattatello di Riccoboni Francesco è una dissertazione sull'arte del teatro scritta in Francese, e da lui tradotta in italiano, e stampata in Venezia nel 1762.

anima sia commossa. Io ho ricevuto talvolta una sì forte impressione nell'anima dalla patetica situazione del personaggio rap [p. 196] presentato, che mi rendeva malinconico molte ore anche dopo la recita, e ciò mi accadeva quasi sempre allorché rappresentava il Tiranno domestico, commedia tradotta dal francese; dico di più che talvolta tutto quel giorno precedente la sera in cui doveva rappresentare la suddetta parte, era agitato fortemente, ogni distrazione m'inquietava, amava la solitudine, e quando mi trovava durante il giorno in cotesto stato, la sera usciva dal teatro più contento di me, e dell'effetto prodotto negli spettatori; e lo stesso mi accadeva nel Saul, tragedia di Alfieri. Comeché avessi rappresentato più e più volte quella parte, fosse pur anco nella medesima città, ciò nulla meno tutto quel giorno ripeteva tra me stesso i versi, i passi più importanti, camminava astratto, e spiacevami forte quand'era da taluno interrotto. Molte altre volte all'incontro ho rappresentate importantissime parti senza es [p. 197] sere per nulla tocco da tenera sensazione, ed ho pianto artificialmente, talora versando, e talora no abbondanti lagrime, e posso assicurare il signor La-Rive, che pretende doversi ricordare quella sventura, che più ci afflisse nel corso di nostra vita per esser pronti al pianto sulla scena, che nemmeno una ne richiamava alla memoria di quelle mie tante sciagure, che accompagnarono i miei forse troppo vivaci giovanili anni, e sì pur piangeva a grosse lagrime. Ma sono tutto dell'avviso di Riccoboni padre sul magico effetto delle lagrime allorché si piange davvero perché profondamente commossi dalla patetica situazione in cui ci troviamo sulla scena. Il singhiozzo, è vero, impedisce l'articolazione libera delle parole, ma quell'imbarazzo anzi che scemare accresce l'effetto: i contorcimenti del viso sono assai più visibili, e ridicoli allorché l'attore impiega tutti i conati per fingere il [p. 198] pianto; ed il singhiozzo diventa stridulo, rauco, e non meno dei contorcimenti ridicolo. L'anima occupata a trovare il modo di esprimere visibilmente il pianto si distrae dall'oggetto per cui dovrebbe piangere, come quando, seguendo il detto di La-Rive, vuol impiegare la mente a passar in rivista le sventure passate per ricevere le medesime sensazioni d'allora, ed esprimerle con pari vigore al presente. Io ho veduto la nostra attrice signora Marchionni a piangere davvero, e m'accorsi della sua estrema commozione quando abbandonata la scena non poteva così di leggieri rimettere in equilibrio il sangue, e s'infastidiva di que' medesimi scherzi, a che dolcemente piegava l'orecchio allorché gaja, e leggiera era la parte che rappresentava. Io la interrogai se si sentiva veramente toccata da quella passione che aveva sì bene espressa; e come non esserla, mi rispondeva, se ho vera [p. 199] mente pianto? Ho veduto altre attrici, che sembravano infiammate dall'entusiasmo, e commosse dalla patetica loro situazione urlare, e piangere, e riscuotere applauso dal pubblico; ma nessuno degli spettatori plaudenti aver umido il ciglio, o per tenerezza, o per affanno. Altre ne vidi ancora che dopo la scena più viva di dolore e compassione si mettevano a crocchio nelle quinte cogli altri attori ed attrici che non avevano parte in quella scena, o nella intera rappresentazione, ed abbandonarsi a tutta la giovialità del loro temperamento. A queste si potrebbe applicare il motto del Roscio dell'Europa moderna Garrik: trovandosi egli spettatore in Parigi d'una tragedia, e veduta madamigella Dubois, che dopo aver pronunziato con forza e calore un lungo discorso, ed aver provocato vivissimo applauso, rientrava nello stato d'indifferenza, atteggiando il viso a quiete, disse: *deve essere* [p. 200] *una buona fanciulla, non conserva rancore.*

Non posso dunque, e per quanto ho osservato in me ed in altri, e per la costante conferma de' più rinomati attori e scrittori sull'arte del teatro, persuadermi che non si possa, e non si debba piangere realmente. Diderot non mi saprebbe menar buono il mio avviso; Riccoboni figlio mi smentirebbe; ma Enghel filosofo quanto Diderot, e minuto indagatore degli arcani della natura, e della espressione mimica, Dorat profondo precettista verrebbero in parte a mio soccorso, e Riccoboni padre, Garrik, Lequain, La-Rive, e molti altri scrittori che hanno esercitata l'arte

comica la pensano come io la penso, o a meglio dire io penso come essi pensarono. Non sono tanto addentro nelle scienze psicologiche e fisiologiche per indicare con esattezza quali debbano essere nelle patetiche situazioni della scena le operazioni [p. 201] dell'anima degli attori, e il meccanismo della loro espressione visibile, ma sento che si può stabilire un limite alla foga del sentimento senza discapito del vero, e di quel bello ideale, cui deve mirare mai sempre un artista. Un attore che abbia ben impressi nel cuore, e nella mente i principj del bello della sua arte, e per lungo tempo si sia fatto una legge di non dimenticarli anche in mezzo alle più esaltate passioni dell'anima, l'espressione visibile regolata dietro lo studio fatto dell'analogia dei gesti corrispondenti al carattere della passione esprimibile, diviene così pronta, che la mente dell'attore non distrae punto di sue forze, e l'anima seguita a far le sue funzioni, ed a sentir con forza senza essere interrotta, o rivolta ad altro oggetto.

L'esempio messo in campo da Riccoboni figlio, che al primo comparire sulla scena d'un attore, che deve atteggiarsi a sorpresa, [p. 202] non può essere realmente sorpreso, perché sa ciò, che dir gli si deve, e viene in scena perché gli sia detto, non è ragion che basti a muovere nemmeno il dubbio, se l'attore possa, e debba vivamente sentire ed esaltarsi. V'hanno infiniti modi di sorpresa, e la minore o maggiore tensione di cotesto affetto viene espressa particolarmente dal ciglio, dalla bocca, e dalle braccia, e l'imitazione non è difficile; quindi può darsi benissimo che l'attore si atteggi a sorpresa colle apparenze del vero, ed in fatti non esserlo; ma supponiamo, che l'attore trasportato dall'impeto d'una passione in una scena viva nella rappresentazione già bene inoltrata vegga affacciarglisi un personaggio non atteso, od importuno, o caro, perché non potrà sentire veramente cotesto affetto, e con pari verità esprimerlo? Anch'io potrei accennare esempj pur molti della possibilità del fortemente sentire senza scapitar [p. 203] per nulla di bella espressione, ed ove si dovesse dar consiglio agli attori di pronta e viva sensibilità, lo sarebbe più a vantaggio della loro salute, che a quello del vero, e del bello dell'arte. Quanti attori in Inghilterra, in Francia, ed in Italia caddero gravemente ammalati dopo la rappresentazione per la forza del sentimento con che avevano espressa la loro parte in scena! Ed il celebre antico attor tragico Esopo, che rappresentando Oreste, uccise uno schiavo, che gli si parò davanti nel momento della sua furia, ha dato al certo una gran prova della possibilità di fortemente sentire, ed una lezione del dover fissare un limite alla forza del sentimento: *consulter la raison, et penser, et sentir* è un canone dell'arte, che sarà difficile convincere d'errore. La ragione chiamata a consiglio ajuterà l'attore a raccorre quanto più può di precetti e di osservazioni sull'arte sua, la riflessione a [p. 204] sceverarle ed applicarle ai singoli casi, e lo sentire a ben esprimere. La ragione dirà all'attore; la tenerezza è una passione che richiede dolcezza, e modi squisiti per farla spiccare, la riflessione gli farà vedere il tempo, il luogo per impiegare cotesti modi ed il sentimento gli farà conoscere i gradi analoghi. La tenerezza d'un padre per i suoi figli, d'un suddito fedele per il suo re, d'un amante per la donna amata hanno tutte un carattere diverso, e ognuna deve essere con particolar forma espressa, senza consultar la ragione, senza riflettere, senza sentire, come si otterrà un sì difficile intento? Le sole anime sensitive possono accorgersi di tutti que' tuoni di che la tenerezza può essere suscettiva in un medesimo sentimento, ed a concepirne il principio sarà facile guida il buon senso.

Io non so se agli altri miei colleghi d'arte [p. 205] accada lo stesso che a me nei momenti di commozione. Più d'una volta in una scena di tenerezza mentre mi trovava profondamente commosso, e le lagrime spuntavano volontarie sugli occhi, mi sentiva stringer il cuore da un freddo mortale, disseccarsi il ciglio, distraermi dall'oggetto che occupava il mio cuore ad uno sproposito, ad una falsa intuonazione, ad un grido, ad un gesto di mal garbo di quell'attore, ch'era meco allora a dialogo, e dovendo pur proseguire la mia scena, e conservarmi almeno in

apparenza in quello stato di emozione, provava una pena, e durava una fatica infinita a non distrarmi esteriormente come lo era già internamente; la voce non era più quella, il pianto era asciutto, ed il singhiozzo stentato. M'accorgeva io bene dal languido effetto degli spettatori del languire della mia anima, che aveva cessato di fortemente sentire, ed in conseguenza di quello [p. 206] dell'espressione visibile, e mi convinsi pienamente di quel vieto precetto *si vis fieri, flendum est*.

L'arte del dir bene è il primo passo che si fa nella carriera teatrale, quella di ben esprimere ciò che si dice è il punto della perfezione; ma quante osservazioni, quante analisi, quanto studio richiede questa difficilissima arte! La prima difficoltà di ben esprimere nasce dalla lettura. Quando leggiamo soli, leggiamo per riflettere; quando leggiamo innanzi agli altri, leggiamo perché altri riflettano. Nel primo caso la commozione non vi deve quasi aver parte, nel secondo può aver luogo, ma non mai tanto che giunga fino all'espressione gagliarda. Trattasi di leggere lo stesso squarcio in una pubblica adunanza accademica? La voce si fa più sonora, la pronunzia più dolce, l'espressione un po' più animata per far sentire l'eleganza dello stile, il bel contorno [p. 207] delle frasi, e la scelta felice de' vocaboli. Si deve leggere nel foro? L'espressione comincia ad acquistar più forza, ma non mai da distaccarsi dalla moderazione. L'avvocato parla dinanzi a persone rispettabili, e che devono decidere della sorte del suo cliente; persuadere è il suo primo scopo, intenerire il secondo. Esprima egli con forza, non con alterigia! la grand'arte dell'oratore forense è d'intenerire gli animi de' giudici come uomo persuaso di difendere il giusto, e convinto delle sue proprie ragioni, non come fosse il cliente istesso. La sua espressione allora sarà nobile, coincidente colla sua situazione, ed analoga all'importanza del suo argomento. Ben altra deve essere l'espressione d'un orator sacro. Egli sul pergamo trovasi in uno stato infinitamente superiore a quello di tutti coloro che l'ascoltano; la materia che tratta ispira venerazione e rispetto, ei detta da maestro, da padrone, [p. 208] e quando s'intenerisce è per pietà, per compassione di quegli infelici traviati, che pur vorrebbe commovere colla pittura dei loro veri interessi, colla dolce speranza del perdono, onde raddrizzarli sulla buona via; quando s'adira è per atterrirli colla prospettiva d'un tremendo avvenire, e d'una inesorabile punizione. La sua espressione deve passare dalla grandezza alla maestà, dalla forza sino all'entusiasmo. Guai se nei detti e molto più ne' gesti traspare lieve ombra di comico!

L'attore in teatro a tutti questi tuoni unisce qualche cosa di più, l'espressione del sentimento suo proprio. Il lettore non è l'autore dell'opera che legge; l'accademico non è precettore di chi l'ascolta, l'avvocato non perora per se, il sacro oratore consiglia gli uditori, l'attore è la persona medesima rappresentata nella tale, e tal altra situazione, ed ogni sua espressione dee parere opera repentina dell'anima sua. Tutto è imitazione, è vero, ma la grand'arte sta nel farla comparire natura, se no, tutto diventa affettazione, difetto il più comune, ed il peggiore di tutti. È di mestieri che l'arte sia ristretta nei limiti della verità, ed a distinguere questi limiti, bisogna consultar la ragione, e riflettere, e sentire.