

Ms. G. 5530

Ms. G. 5530

L'ARTE
DEL TEATRO

ALLA SIGNORA N. N.

DISSERTAZIONE

DI

FRANCESCO RICCOBONI

TRADOTTA IN ITALIANO.



IN VENEZIA,

MDCCLXII.

Appresso BARTOLOMMEO OCCHI.

Con Licenza de' Superiori.

M. A. 5330

P R E F A Z I O N E
DEL TRADUTTORE.

QUESTA brevissima Operetta meritava di veder la pubblica luce in Italia, come la vide già in Francia, per l'uso che ne possono fare quelle persone, le quali rappresentano ne' Teatri Tragedie, e Commedie. Contengono in essa certi pochi, ma principali ammaestramenti, che possono grandemente far noi migliorare, e farci scorgere, che non ce n'ha forse alcuna altra, la quale non ve n'ha forse alcuna, che non sia stata letta di dire, meno studiata. Noi siamo avvezzi a vedere ne' Teatri nostri, fra Recitanti molti Personaggi, che dotati di tutte le qualità naturali non giungono mai alla vera perfezione, per mancanza di riflessioni; o che traendole dalla sola pratica, giungono ad intendere l'arte loro in quegli anni, ne quali sono necessitati ad abbandonarla. Se nel principio cominciassero ad esercitarla con sicuri e buoni fondamenti, non solo riuscirebbero perfetti ne' loro anni migliori; ma a poco a poco s'allargherebbe la Scuola, e vedremmo sulle nostre Scene un'imitazione della verità così naturale, che crescerebbe in mille doppi il diletto degli ascoltanti, e il frutto a' Comici stessi. In tale imitazione consiste tutto l'artificio del Recitante; nè mai potrà dirsi giunto al colmo dell'intelligenza, s'egli in ogni sua parte non sarà diligente.



3
P R E F A Z I O N E
DEL TRADUTTORE.



QUESTA brevissima Operetta meritava di veder la pubblica luce in Italia, come la vide già in Francia, per l'uso che ne possono fare quelle persone, le quali rappresentano ne' Teatri Tragedie, e Commedie. Contengono in essa certi pochi, ma principali ammaestramenti, che possono grandemente fra noi migliorare un'arte, della quale non ve n'ha forse alcuna altra più difficile, e siamo lecito di dire, meno studiata. Noi siamo avvezzi a vedere ne' Teatri nostri, fra Recitanti molti Personaggi, che dotati di tutte le qualità naturali non giungono mai alla vera perfezione, per mancanza di riflessioni; o che traendole dalla sola pratica, giungono ad intendere l'arte loro in quegli anni, ne quali sono necessitati ad abbandonarla. Se nel principio cominciassero ad esercitarla con sicuri e buoni fondamenti, non solo riuscirebbero perfetti ne' loro anni migliori; ma a poco a poco s'allargherebbe la Scuola, e vedremmo sulle nostre Scene un'imitazione della verità così naturale, che crescerebbe in mille doppi il diletto degli ascoltanti, e il frutto a' Comici stessi. In tale imitazione consiste tutto l'artificio del Recitante; nè mai potrà dirsi giunto al colmo dell'intelligenza, s'egli in ogni sua parte non sarà diligente.

gente, anzi squisito imitatore del vero. L' Operetta, ch'io dal Francese nell'Italiano linguaggio ho tradotta mira a questo fine; e fu composta da un uomo, che sul Teatro di Francia tenne uno de' luoghi principali per molti anni, e lo terrebbe ancora, se la salute sua glielo concedesse. Dimostrerà il leggere questo Libretto, quanto egli profondamente intenda l'argomento trattato da lui; e s'advedrà ognuno, che fu dettato dal buon senso, e dalla ragione, a quell'interna persuasione, che suol provarsi, quando s'odono cose vere.

Avrei volentieri aggiunto a questo Libretto un altro Trattatello intitolato anch'esso l'Arte del Teatro, o il perfetto Comico scritto in versi dal Signor di Brizè, e ristampato più volte. Ma perchè l'Autore tragge gli esempj frequentissimi del recitare, dalle Tragedie, e Commedie Francesi, e sarebbero state necessarie lunghissime annotazioni, per rischiararne i passi, ho tralasciato, almeno per ora di pubblicarlo; desiderando, oltre ciò prima di vedere in qual guisa verrà accettata l'Operetta presente.

In quello scambio, per aggiungere qualche cosa da applicare le riflessioni, ho trasportate dal Francese una Commedia, e una Tragedia. La prima è la Scozzese: e la seconda l'Ifigenia in Tauride del Signor Guymond de la Touche, la quale ebbe in Parigi, e in altre Città ancora grandissima lode; come mi fu affermato da persone intendenti, che vi si ritrovarono alla rappresentazione. So che infinite sono le buone Commedie, e Tragedie.

che

che furono scritte, e si scrivono tuttavia in Francia; ma eleffi fra l'altre queste due, perchè vengono spesso richieste, e si trovano a stento in Italia. Avrò in questa picciola fatica quel conforto, che bramo solamente, se non sarà discara la mia sollecitudine di vedere una volta ridotta alla sua intera grazia, e bellezza l'Arte del Teatro fra noi, com'è in altre Nazioni, le quali con lo Studio, e con la diligenza, destano una non usata maraviglia, e lasciano un continuo desiderio di rivedere in tutti que' forestieri, che sono stati una volta a' loro Teatri.



Molti anni sono passati, ch'io avea composta la presente Operetta; ed alcuni amici, i quali veduta l'aveano, voleano obbligarmi a pubblicarla; ma una delicatezza ragionevole, mi ritenne dal farlo fino al presente. Quando uno vuol fare il Precettore di quell'Arte, che viene esercitata da lui, sembra sempre agli spiriti maligni, ch'egli cerchi di proporre per modello sè stesso. Non volli ch'entrasse in altrui il sospetto d'un'intenzione, ch'io non ho avuta giammai. Ora che la mia poca salute m'obbliga ad abbandonare il Teatro, non credo d'aver più cagione d'adoperare tali riguardi: nè vi farà più chi sospetti, ch'io voglia per l'avvenire cercar una riputazione, dalla quale io non farò più in istato di trarre vantaggio veruno.

L'AR.

ALLA SIGNORA.....

SIGNORA.



L diletto, che avete della Commedia, è divenuto in voi passione, poichè non bastandovi il piacere del vederla a rappresentare ne' pubblici Teatri, mettete la vostra somma contentezza nel rappresentarla voi stessa. Viene autorizzata tale inclinazione dall'usanza corrente. Pieno è Parigi di privati Teatri, e ogni uomo vuol essere Attore. Siccome però si dee procurare di far il meglio, che si può quello, che s'intraprende, giudicaste, che v'abbisognassero consigli per poter riuscire in un'arte da voi trovata difficile, e mi faceste l'onore d'indirizzarvi a me per avere una scorta ne' vostri passatempi teatrali. Non basta però, o Signora, il discorrere sopra alcune parti, che s'hanno a rappresentare; e imparare a recitarle, piuttosto come un ordigno meccanico, che per vera, e fondata cognizione. Convien acquistare la capacità di recitare a forza di meditazione, e intendere i veri principj dell'arte. Ma come s'ha a fare ad imparargli? Non v'ha alcuno, che ne

A 4

ab-

abbia scritto, e i Comici stessi sono obbligati a consumare tutta la vita sviluppando da sè, a forza di pratica, quelle regole, che avrebbero dovuto sapere prima di cominciare, e alla conoscenza delle quali non giungono, se non quando non sono più in istato di farne uso. Il Padre mio scrisse un trattatello intitolato: *Pensieri intorno alla Declamazione*: ed è questa Operetta, piena di finissime, e delicatissime Osservazioni: ma quanti sono que' Lettori, che s'ingannarono, credendo d'averlo inteso perfettamente! E' quasi impossibile il concepir bene que' tratti Maestri, che rendono un Attore eccellente, ed egregio nell'Arte sua, chi non è prima ammaestrato di que' mezzi, per via de' quali si può pervenire alla mediocrità. Tanto è a leggere i pensieri intorno alla *Declamazione*, o *Recitazione*, prima d'aver imparato l'Arte del Recitare, quanto voler dipingere, senza avere studiato il disegno. Non intendo già io d'aggiungere nel mio Libretto alcuna cosa ad un'Opera rispettata da me, quanto l'uomo, che la dettò; ma solamente, di mettere a parte a parte in chiaro que' piccioli principj, che prima d'ogni altra cosa si debbono imparare, e che v'apriranno la via allo studiare un trattato, in cui ritroverete appresso la vera sublimità del Teatro.

I L G E S T O .

Incomincerò a parlarvi del gesto, cosa che a voi parrà forse strana. Ma considerando voi, che apparendo il Recitante sul Teatro, prima di parlare, si presenta, rimarrete meco d'accordo, che portamento, e contegno, sono la prima cosa, nella quale egli debba ammaestrarsi; (a) oltre di che questa è quella parte, in cui trovano l'impaccio maggiore coloro, che non vi sono avvezzi. E nel vero è impaccio. Non può mai pervenire a recitar la sua parte come fra sè si propone, chi non avrà prima superate tutte le difficoltà del corpo, e della figura. Si suol dire, che pel gesto non v'ha regola, e credo, che chi lo dice, s'inganni. Intendo per gesto, non solo il muovere delle braccia, ma quello altresì di tutte le parti del corpo, imperciocchè dall'armonia di quelle dipende tutta la grazia dell'Attore. Chi vuol avere buon aria, ha a stare diritto, ma non a stare troppo diritto. Qualunque cosa s'accosta al soverchio, ha dello affettato, spiace agli occhi, e tiene in foggiosine: oltre che standosi uno più che non dovrebbe diritto, si priva del vantaggio maggiore,

(a) L'ordine ch'io terrò nel presente trattato, è quello appunto, che il Comico dovrà seguire per studiare l'arte sua.

re, ne' luoghi, e punti più distinti della Tragedia, e della Commedia nobile. Quando egli si trova obbligato a mostrarsi Superiore agli altri Attori, co' quali si trova sulla Scena, e prendere un'aria, che imponga ad essi, allora s'ha a dirizzare, e ad apparire pel portamento maggiore di tutti. Ma s'egli in tutta la parte sua sarà stato diritto quanto avrà potuto; ecco ch'egli avrà perduto la facoltà di far più, in que' luoghi, e punti, ne' quali il portamento diritto ha bisogno d'essere accresciuto. Pensi ancora, che il corpo troppo rinversato allo indietro, e la testa alta troppo, tengono le spalle obbligate, e rendono difficile il movimento delle braccia.

Talvolta dovrà chinarsi per mostrare rispetto, o animo intenerito. Molti Comici in tal caso peccano nel portamento del corpo. Pieganlo alla cintura, e tengono durissimi stomaco, e petto: e perchè il corpo in tal guisa situato sarebbe fuor d'equilibrio, se i due piedi stessero l'uno all'altro vicini, quel di dietro allungano, piegano un poco il ginocchio di quel dinanzi, tengono altissimo un braccio, stendono l'altro lungo l'anca, e recitano lunghissimi squarci interi, standosi in quest'attitudine d'antica statua rappresentante un Gladiatore in zuffa. Essendo questa positura forzata, divenuta oggidì grandemente alla moda, n'è avvenuto, che per la consuetudine del vederla, non si comprende più la ridicolosità, ch'è

ch'è in essa. Dee il Comico piegarfi col petto, senza punto temere di far le spalle grosse, le quali in tal caso non avranno strana figura. Mi verrà qui detto, che la durezza delle corazze alla Romana, e gli imbusti con ossa di balena delle Donne, s'oppongono alla regola da me data al presente; e io m'accorderò a dire, che vestimenti tali sono tutti incomodi; ma quando uno viene oppresso, e legato da vestiti, il meglio sarà per lui, che pieghi solamente il capo, osservato più di tutte l'altre membra, chinando a pena il restante del corpo così un poco; che in tal forma, sarà grato all'occhio, e qual si conviene alla situazione, e al caso, in cui si ritrova. Ciò sia detto quanto è alla Tragedia, perchè quanto alla Commedia non potranno gli uomini addurre scuse di vestiti, che gli tengano legati, ed oppressi.

Il camminare dee farsi con passo bene assicurato, e franco, ma uguale, moderato, e non a scosse. Vi sono Recitanti di Tragedia, i quali credono d'acquistar magnificenza, e aria grande, calcando il palco con passi così vigorosi, e forti, che il corpo loro tutto si crolla, e ad ogni piede che movono, il cerchietto, ch'hanno intorno, danza. Non solo questo nuovo, ed straordinario passeggiare non aggiunge nulla alla nobiltà: ma fa danno all'illusione teatrale, e scopre uno strione studiato, e apparecchiato a Casa, quando non s'avreb-

vrebbe a vedere altro, che la libertà d'un Eroe.

Finalmente spesso non si fa che far delle braccia. Uno per l'ordinario vien occupato dal cappello: ma quando l'Attore è obbligato a mettere in capo, per lo più trovasi sbilanciato. S'egli è vestito alla Francese, una mano in tasca, e l'altra sul petto, sono il suo rifugio: i tragici Recitanti altro non possono fare, che mettersi una mano dietro alla schiena, e talvolta tuttadue per trarsi d'impaccio.

Chi notasse bene la struttura dell'uomo, vedrebbe, ch'egli non è meglio piantato, e designato con naturalezza, e sicurezza, che quando si posa ugualmente sull'un piede, e sull'altro, e lascia cadere braccia, e mani, dove il proprio loro peso naturalmente le porta: stato, che con termine di ballo, chiamasi essere alla seconda posizione, con le mani alle tasche. Questa è la più naturale, e più semplice posizione: e con tutto ciò a grandissima fatica vi si può far adattare colui, che impara a ballare. Pare che natura perpetuamente s'opponga a sè stessa. Quando poi v'entra il discorso, e la meditazione, essendo essi di rado giusti, procurano di sfuggire sempre le bellezze semplici, siccome veggiamo in tutte l'arti, nelle quali le squisite, e raffinate ricercæ, sono più alla moda di quel, che dovrebbero.

Quan-

Quando si parla hanno le braccia a fare azione: ed ecco il punto a cui era da voi aspettato, e al quale vi par forse, che troppo tardi sia giunto. Non credo tuttavia d'aver fino a qui detto cose inutili: e da qui in poi ancora io mi darò a spiegare le parti più meccaniche particolarmente, e scrupolosamente, perchè quando le male consuetudini si sono intrinsecate, non val più correzione.

Al garbo, e alla grazia delle braccia non si perviene senza un lungo studio, e per quanto sieno favorevoli le nostre disposizioni naturali, il punto della perfezione dipende dall'Arte. Acciocchè sia grato il movimento delle braccia, questa è la regola che si dee osservare. Quando se ne vuole alzare uno, conviene, che la parte superiore, cioè quella, ch'è dalla spalla al gombitto, si spicchi prima dal corpo, e tragga poi le due altre, che non debbono prender forza al moverli altro, che successivamente, e senza veruna violenza, nè impeto. Adunque la mano farà l'ultima a fare azione. Dee questa starsi rivolta all'ingìù, finchè la parte, che comincia dal polso l'avrà portata all'altezza del gombitto; allora essa si volta all'insù, mentre che il braccio seguirà il movimento suo per alzarli fino a quel punto, a cui si dee arrestare. Se tutto ciò s'eseguirà senza sforzo, gratissima sarà l'azione. Per ismontare di nuovo, dee la mano cader la prima, e seguirla ordinatamente l'altre parti del braccio. Si dee

an-

anche molto bene osservare di non tener troppo dure le braccia, e far sempre conoscere la piega del gombitto, e quella del polso. Non debbono le dita essere del tutto distese: ma con una certa dolcezza piegate un poco, notando fra esse quella gradazione naturale, che facilmente si può comprendere in una mano mezzanamente piegata. Si dee cansare quanto si può di tenere il pugno chiuso affatto, e massime di presentarlo dirittamente a quell'Attore, con cui si parla, anche nel punto della furia maggiore. Questo è un atto ignobile per sè, dinanzi ad una donna è incivile, e in faccia ad un uomo diviene insulto. Non si dee atteggiare presto presto, anzi all'incontro quanto l'azione farà più lenta, e molle sarà più grata. Staccandosi da tali regole, se per esempio si farà prima atteggiar la mano, e la parte del braccio, ch'è dal polso al gombitto, l'azione è falsa; se il braccio troppo presto si stende, e con soverchia forza, l'azione è dura; ma se si fa azione con mezzo il braccio, e i gombitti rimangono attaccati al corpo, questo è il colmo della goffaggine, e del mal garbo. Con tutto ciò si dee sfuggire d'aver le due braccia ugualmente distese, e d'innalzarle tutradue alla stessa altezza, perchè una tale azione a modo di Croce, con la quale i Musici accompagnano per lo più la cadenza alla fine d'una canzonetta, non è modello, che si debba seguire. E' notissima la regola, che la ma-

no ordinariamente non si levi più su, che l'occhio. Ma se una violenta passione traporta l'Attore a dimenticarsi tutte le regole, può allora muoversi con prestezza, e sollevare le mani fin sopra il capo. Tuttavia s'egli avrà presa consuetudine d'esser mite, e grazioso, i suoi più vivi, e gagliardi movimenti riterranno sempre qualche cosa de' buoni principj suoi. Per altro, Signora mia, guardatevi molto bene dall'imparar l'azione allo specchio; ch'è metodo, il quale può chiamarsi padre dell'affettazione. De' movimenti, che si fanno si dee avvedersi nell'animo, e giudicarne senza vederli.

L' A R T E V O C E.

Il modo di far uscire la Voce con suono ripieno, lusinghevole, e naturale, è pel Teatro uno degli Studj più naturali. Dovremo prima conoscere parlando alto, quali sieno della nostra Voce que' tuoni, ch'abbiano dell'aspro, o della fiacchezza, e notar bene, se fra essi ne sieno alcuni, che facciano un rumor sordo, e ci s'ammorzino in bocca; nel tempo, in cui gli vogliamo profferire. A forza d'esercizio, si può i primi raddolcire, dare agli altri corpo, e finalmente rendere a un dipresso uguali tutti que' suoni, che può dare il nostro petto. Fatica, e pensiero continuo renderanno molto più flessibile la gola di quello, che sembri essere di sua natura.

Per isfuggire i tuoni fiacchi, o striduli; dee il petto operar sempre con uguale fermezza, nè troppo si dee restringer la gola nel passaggio d'essi suoni. Grandissima dee esser la cura nel risparmiare il fiato, e tanto mandarne fuori; quanto ne richiede la Voce. Il fiato ch' esce soverchiamente abbondante, offusca il suono, perchè impaccia la gola, e allora produrrà quella Voce, che chiamasi da sepolcro. Non si dee mai stancare il petto, per dar forza all'espressione; perchè in luogo d'accrefcere ad essa il vigore si toglie, e trovasi l'Attore in necessità di respirare con tal violenza, che s'ode nel fondo del Teatro, e lo Spettatore ne patisce.

Dee ognuno valersi, di quella Voce, che gli ha dato natura, e non cercar mai di sostituire ad essa un suono, che non sia il suo. Vi spiegherò, Signora, con un esempio quello, ch'io intenda per voce contraffatta, e vi farò conoscere la meccanica di quella. Volendo alcuni fare la voce grossa, fanno a questo modo. Quando hanno raunato nel petto quanto fiato può contenere, hanno la cura, facendo uscire i tuoni con forza, d'aprire estremamente la gola, alzare il palato, e ritirare la lingua allo indentro più dell'ordinario. Allora la bocca formando un voto, e non potendo perfettamente aprirsi le labbra, ne vien da ciò prodotta una spezie di tromba marina, che ingrossa il suono della parola. Quantunque cotal suono di voce abbia al primo udire qualche cosa d'at-

trat-

trattivo, e però tolto in prestanza, e per conseguenza cattivo. Molti Cantori ricorrono a tale artificio; e io conobbi alcuni Musici, i quali conoscendo tal difetto, chiamavano buoni siffati tuoni a volto, forse a cagione di quel volto, che fa il palato in quel momento.

Peggio fa ancora quell'Attore, il quale si sforza d'imitar particolarmente la voce d'un altro Attore. Dannosissima è l'imitazione di coloro, che sono stati prima di noi. Prima è picciolo merito il recitare come un altro, e non vi ha cosa veramente degna di lode altra, che il mostrarsi originale; ma il male peggior di tutti si è, che non possiamo imitar mai altro, che i difetti del nostro modello. Ricordomi d'aver veduti in Parigi due metodi di voci succedutesi l'una all'altra, le quali aveano tuttadue presa l'origine loro nell'imitazione.

La Champmelè, rinnomata, e nobile Attrice a'tempi del Racine avea una voce sonora, e ne' tuoni alti pieni, e chiara. Riuscendole bene i tuoni alti, gli usava con grandissimo suo vantaggio. Le imitatrici di lei, da me vedute a recitare negli anni miei giovanili, non conoscendo nel rappresentar di lei forse altra bellezza, che quella de' tuoni vivi, che ferivano loro gli orecchi, vollero anch'esse tutte parlare, o più presto cantare alto: Sicchè quelle, le quali non aveano voce naturalmente atta a ciò facevano orribili strida. La Lecouvreur

B

fece

fece nascer dopo una maniera di declamare affatto diversa. Avea Natura dato a questa mirabile Attrice una voce di picciolo corpo, e che pochissimo si stendeva. Cancellò questo difetto con altre nobilissime capacità, e doni, onde movea gli animi all'estremo. Le Donne, che cercarono d'imitarla, credendosi, che la Lecouvreur intenerisse gli animi con la poca voce, ricopiarono questo difetto; e affettarono di prendere il tuono di voce quanto più potevano basso, e di guastare la voce naturale. Perciò udivansi Donne a parlare con voce da uomo, e non venendo tal voce sostenuta da sufficiente forza di petto, diveniva malinconica, e lugubre, in cambio d'esser lusinghevole, e atta a toccar il cuore.

Tali voci imitate sono tutte difettose. Lo scorrere troppo spesso per tutti que' suoni, che sono nell'un'estremità, o nell'altra della voce, è ugualmente spiacevole, ma si dee ordinariamente usare il mezzo, ch'è la più bella, e la più sonora parte. Si può talora uscirne: ma con moderazione, e in quelle congiunture, nelle quali tragge un'invincibile necessità. Ma specialmente non s'usi voce presa in prestanza, perchè non si può molto stendere, e per conseguenza sarà priva di quella varietà di suoni, che deriva solamente da quegli intervalli, che possono ritrovarsi fra essi.

Dopo d'aver parlato delle parti meccaniche del Teatro, le quali altro, per così dire, non

sono,

sono, che gli Strumenti, di cui l'Attore è obbligato a servirsi per la Rappresentazione, si dee passare a quelle, che formano il Recitante, e che dipendono solamente dall'intelletto.

LA DECLAMAZIONE.

Gli Antichi prendevano solamente in mala parte il Vocabolo Declamazione; la cui etimologia fa vedere, ch'essi chiamavano Declamatori coloro, che parlavano gridando. Non e' inganniamo nel significato di tal voce. La forza della voce non è quella, che formi lo Studio; ma è il modo di far uscire la voce, e sopra tutto il ricadere spesso negli intervalli d'una stessa specie: la qual cosa verrà da me a poco a poco spiegata più sotto. Fra Romani, Comici, e Oratori parlavano con gran forza; ed obbligati erano ad innalzare continuamente la voce per venire intesi da un'immensa calca d'Uditori. Lo stesso sono obbligati a fare gli Oratori saggi, quando sono in luogo ampio. I Comici in Italia parlano più alto, che in Francia, perchè i Teatri loro sono maggiori, che in Francia: e tuttavia non declamano. La veemenza, e la monotonia congiunte insieme formano la Declamazione. Cominciar piano, pronunziare con un'affettata lentezza, trascinare i suoni languidamente, senza variargli, ed alzarne uno tutto ad un tratto, fra le posature del senso, e ritornar poi subitamente a

B 2

quel

quel tuono, da cui l'Attore si farà partito; ne' momenti della più forte passione, esprimersi con forza più, che il bisogno, senza lasciar mai la stessa specie di modulazione, questo chiamasi declamare. Ma quello, che par maraviglioso a pensare si è, che tal forma di dire sia nata in Francia, e quivi siasi sempre conservata. Quella Nazione, che più di tutte l'altre ricerca al Mondo la grazia, la dolcezza, e la facilità: e che più di tutte l'altre ha la capacità di riuscirvi, sia quella, appresso la quale il Teatro abbia in ogni tempo adottata la monotonia, l'affettazione, e un modo pesante, e duro. Io non intendo già qui di dir male de' Commedianti d'oggi, dappoichè in Parigi furono sempre tali. Il Moliere perdette ogni sua fatica a censurargli in molte delle sue farse, e il Teatro Italiano a contraffargli. Non vi fu mai rimedio atto a struggere un male, che ha troppo altamente confitte le sue radici. In Parigi sono obbligati i Recitanti migliori ad accordarsi ad un gusto generale, e da lungo tempo stabilito; e sono a loro dispetto sforzati a assecondare il torrente, e acquistar difetti accreditati nell'universale, senza i quali correrebbero rischio di non piacere.

Quel sì famoso Barone, il quale per molte sue parti si meritava quella gran riputazione che avea, era quel solo, che non usava la Declamazione. E s'egli era il più di tutti ammirato, perchè non istudiarono le genti d'imitar
lui?

lui? Recitava più di qualunque altro Attore con forza, ma non appariva mai sforzato egli medesimo; e perciò in una parte di Tragedia la più importante, minor fatica egli durava, che non avrebbe durata un altro in una parte mezzana. Ma coloro, i quali recitavano seco aveano già presa la piega loro prima, ch'egli fosse apparito, e non era più tempo, che tentassero di correggerli. Dicesi, che il Barone negli anni suoi giovanili avesse Declamato come gli altri. Stando poi lontano trent'anni, avea perdute le prime sue consuetudini, e con molte solide riflessioni, fatte sopra un arte, nella quale avea da natura ricevuti grandissimi doni, mutò le prime usanze del suo Recitare, e fu di nuovo veduto ripieno di quella semplicità, e verità, di cui era un egregio modello. Per somma sventura non potea più durar molto; e i Comici perdettero troppo in breve tempo così mirabile esempio.

Ritorniamo al principio. I versi tragici debbono venir profferiti con quel tuono che richieggono naturalmente i pensieri in essi contenuti. Quando un Eroe parla di cose, che non lo movono, perchè avrà egli ad affettare una straordinaria voce? Quando una Principessa non è dalle passioni agitata, perchè avrà ella a piangere? E tuttavia così s'usa sempre. E' egli forse di necessità, per nobilmente parlare, non iscozzarsi mai da una tediosa monotonia? Egli è il vero, che i Versi tragici hanno una

misura uguale; ma non sempre s'incatenano nello stesso modo: e quello che con essi si profertisce è sempre pensiero, e sentimento scambiato, onde ad ogni momento si dee scambiar tuono. Egli è il vero, che negli squarci pacifici, e tranquilli, debbono essi tuoni essere legati gli uni agli altri con gradi impercettibili; ma non potrebbe venire approvato un tuono sempre uguale.

Furono le false riflessioni sopra la Declamazione stracchiate ad un punto, che ne vennero stabiliti i più irragionevoli principj del Mondo, de' quali eccone uno. Credeasi, che una Tragedia s'abbia a cominciar sempre con bassa voce, e senza forza d'azione, per risparmiarsi i mezzi di sempre accrescere l'espressione sino alla fine di quella. Con tal principio ho veduto Attori a cominciare la Tragedia di Mitridate, in cui Zifare viene sulla Scena piangendo la morte del Padre, da lui allora saputa, per annunziar tale novella con tanta freddezza, con quanto parleremmo noi di quella dell'Imperadore del gran Mogol, che ci venisse raccontata. Non abbiamo in ciò a seguire altra regola, fuor quella, che ci viene prescritta da quell'affetto, che dobbiamo imitare. Se l'Autore avrà dato principio alla sua Tragedia col ragionamento d'un figliuolo disperato d'aver perduto il Padre, dee esso figliuolo pervenuto sulla Scena, mostrar vivissimo dolore, ed esprimerlo, con quella maggior forza, che

pos-

possa. L'Attore dee esprimere le cose quali sono in qualsivoglia luogo del componimento e dove sono collocate. Rimanga il torto all'Autore, se andando avanti non avrà saputo sempre accrescere l'affetto.

Ora è di necessità, Signora, che vi faccia osservare una cosa essenziale. L'usanza del terminare le frasi con un tuono, che ne segni la chiusa, è quasi del tutto perduta. Tutti i versi oggidì vengono terminati con tuoni in aria; e pare, che in un componimento non vi sieno più nè punti, nè virgole. Per isfuggire tal difetto, vi dimostrerò qual sia la concatenazione de' suoni, che contrassegna la chiusa del sentimento. La divisione de' tuoni nella parola ha intervalli molto minori, che nel canto; e tuttavia un dilicato orecchio s'accorge della comparazione, che si può fare fra queste due spezie di divisioni. Si dee parlando segnare un punto, come si fa una cadenza di basso nella Musica. Il basso per terminare un canto, forma discendendo un'intuonazione di quinta, cioè intuona la quinta del tuono, e di là scende ad un tratto alla nota tonica. Lo stesso dee essere nella parola. Quando la voce intuona scendendo un intervallo tanto lontano, che possa somigliare a quello d'una quinta, ode l'orecchio, ch'è terminata la frase. Ma quando il suono dell'ultima sillaba, trovasi essere lo stesso, che quello delle precedenti, o s'alza sopra gli altri, il senso rimane sospeso, e lo

B 4

Spet-

Spettatore attende, che l'Attor profeguisca. L'imparare a far punto è necessarissimo studio; perchè da ciò dipendono i cambiamenti di tuono, i quali producono all'orecchio gratissimo effetto, e fanno sentire l'aggiustatezza, e la varietà dell'espressione.

Non si potea immaginare giammai, che potesse venire, chi stabilisse per principio: *Cb'è monotonia il finir tutte le frasi in un'ottava bassa.* Senza avvilupparmi nella falsità dell'espressione, m'atterrò alla falsità dell'idea. Credesti forse, che non sia monotonia il terminare in aria ogni cosa? Di queste due uniformità non s'avrà forse ad eleggere quella che da natura è prescritta; piuttosto che quella, la quale mostra ad un tratto mancanza di buon gusto, d'orecchio, e di buon senso? Dirò di più, che una sola frase terminata senza fare un punto, è un inofferibile errore. Ecco in qual forma si dà giudizio delle cose. Si va al Teatro, s'ode a dire, che un Attore è buono, e s'accetano le persone a segno, che prendono i difetti di lui per perfezioni, gli danno altrui per modello, e si pretende trarne di là principj, e fondamenti d'arte. Tali giudizj derivano dal prestar fede alle altrui parole; imperciocchè quello Spettatore, il quale giudicherà per propria cognizione, sa distinguere quali sono le buone, e quali le cattive qualità in un Soggetto, che merita di piacere.

L'IN-

L'INTELLIGENZA.

Quando si vuol lodare un Comico, oggidì si suol vantare l'intelligenza di lui; e nel vero di grande intelligenza ha bisogno, non solo per bene esprimere tutte le varietà delle diverse parti, che vengono da lui rappresentate, ma per far comprendere anche tutte quelle, che sono in uno stesso componimento. E tuttavia vediamo spesso onorato col nome d'Intelligenza un certo capire in grosso quel che vogliono significare le parole della sua parte. Ben è picciola cosa un'Intelligenza siffata, ed è la menoma qualità, che possa avere un Attore; ma poichè tutti non l'hanno, si dee saperne grado a coloro, che la posseggono. Quella cosa, che veramente merita il nome d'Intelligenza, è la prima, e principale capacità pel Teatro. Essa è quella, che fa i Comici celebri, e senza di quella, non potrà uno essere altro, che mezzano Attore, e per alcune grazie dell'aspetto, del corpo, e della voce avrà talvolta qualche onore; ma chi sa, e conosce non ne può interamente essere appagato. Non basta l'intendere que' ragionamenti, che un Autore ci ha posti in bocca, e non dirgli alla riverfa. Si dee continuamente concepire qual relazione possa avere quanto diciamo, col carattere della parte da noi recitata, con quella situazione, in cui ci mette la Scena, e con quell'

quell'effetto, che ciò dee produrre nell'azione intera. Si delicato è questo modo d'intelligenza, che chi volesse metterne in chiaro con la meditazione, e col ragionamento tutte le particolarità, richiederebbe esso solo una lunghissima Opera: per la qual cosa m'atterrò ad alcuni pochi esempj, i quali potranno benissimo spiegare le diverse mire, che s'hanno ad avere ad un tratto per giungere all'intelligenza vera.

S'avrà in una Scena a dire: *Buongiorno*. Parola semplicissima, e intesa da ogni uomo. Non basta però l'intendere, che si dice per cortesia di costume alle persone, che giungono, e a quelle alle quali si va incontro; in mille forme si può dire: *Buongiorno*, secondo il Carattere, o la situazione. Un amante dice buongiorno alla sua innamorata con quella dolcezza, e affezione, che fa altrui conoscere i sentimenti suoi, verso la persona da lui salutata. Un Padre lo dirà con tenerezza ad un figliuolo amato da lui; e con freddezza, e rancore mescolato, a quel figliuolo di cui non è contento. Un avaro quando anche dirà buongiorno ad un suo amico, dee mostrarsi inquieto, e pensierato. Il geloso mostrerà una collera, che per decenza non ardisce di manifestare affatto, mentre che saluterà un uomo, a cui dee fare accoglienza a suo dispetto. Una ferva dirà buongiorno in modo lusinghevole, e grazioso ad un amante, che grazioso sia al-

là

la Padrona, e brusco ad un Vecchio, che cerchi d'ottenerla senza il suo assenso. Il Zerbinò saluterà con un'affettata gentilezza, e mescolata con un tuono di superbia, che dimostrerà, che s'egli vuol salutare, è per bontà sua, ma che veramente non sarebbe obbligato a farlo. L'uomo in malinconia dirà buongiorno con tuono affitto. Il fervo, che avrà fatto qualche mal'azione al Padrone, gli va incontro con un'aria, colla quale cerca di mostrarsi intrepido: ma egli vi si dee però veder dentro il timore. Un furbo saluterà colui, cui egli vuol trappolare, con un tuono, che dee ispirare confidenza all'uomo, ch'egli intende d'ingannare; di che lo Spettatore dee comprendere, che vuol fare una furberia. Converrebbe particolarmente spiegare tutti i caratteri dell'uomo, e tutte le situazioni della vita, chi volesse spiegare le innumerabili varietà, che si possono riscontrare nell'espressione d'una parola, che al primo sembra cotanto semplice. Il Signor della Torrigliere, Padre di quello, ch'ancora è in Teatro, era quanto a questa parte, l'Attore più perfetto, ch'io udissi mai. Non credeva che una sillaba fosse inutile nella sua parte, un sì, e un no in sua bocca indicava sempre situazione, e carattere. Dopo di lui ho veduti Attori, che pure dicevasi essere intelligentissimi, recitare le stesse parti, ma mancava loro assai per intenderle, com'egli le intendeva. Tale intelligenza, che

tutto

tutto vede, è quella, che rende l'egregio Recitante superior al Leggitore, anzi allo stesso uomo d'ingegno. Imperciocchè tutti coloro, a' quali Natura ha concesso ingegno farebbero in istato di recitare Commedie, se con tal qualità venisse per necessaria conseguenza quell'intelligenza, di cui ragiono. Ma molte sono le sperienze, che abbiamo del contrario, e molte vedemmo persone d'ingegno, non penetrar mai dentro il guscio della parte loro. Tralascero di più oltre parlare d'una materia, che non ha fine; ma quando avrete compresi que' diversi punti, che faranno da me appresso trattati, potrete, o Signora, da voi medesima ritornare a quello, che vien da me abbandonato al presente, e farvi quelle riflessioni, che a poco a poco vi renderanno persuasa, che tutta l'arte del Teatro da questa sola parte dipende.

L' E S P R E S S I O N E .

Chiamasi espressione quell'accortezza, con cui si fa sentir allo Spettatore tutti que' movimenti, da' quali vuol apparir tocco lo Strione. Dico da' quali vuol apparire, e non è però tocco in effetto. A tal proposito, o Signora, io vi svelerò uno di quegli errori, a' quali, per la malia, ch'hanno intorno a se, la gente s'è lasciata sedurre, prestandovi in ciò un poco d'ajuto il Cerettanesimo de' Commedianti.

ti. Quando un Comico rappresenta col necessario vigore i sentimenti della parte sua, vede lo Spettatore in lui una perfettissima immagine della verità: un uomo, il quale si trovasse nella stessa situazione, non s'esprimerebbe in modo diverso, e chi vuol ben recitare dee far inganno fino a tal segno. Maravigliati certuni da così perfetta imitazione della verità, si crederono, che l'Attore fosse tocco dal sentimento da lui rappresentato. Esaltarono con lodi l'Autore, 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, gli 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'un dietro all'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 tutto quel calore, che ad essa è nel Teatro necessario. Se in un passo di tenerezza, e compassione, si lascia l'Attore trasportare al sentimento della parte sua, il cuor suo si ritroverà ad un tratto rinchiuso, e gli si affogherà quasi del tutto la voce; se una lagri-

grima sola gli cade dagli occhi, involontarj singhiozzi gl' 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 andare più avanti, un freddo mortale tutti i suoi sensi legherà, e per qualche tempo non reciterà altro, che qual macchina. E allora qual 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 quali dee trascorrer l'Attore, acciocchè i sentimenti suoi, sembrino legati, e nascere l'uno dall'altro? Esaminiamo una diversa occasione, la quale ci servirà d'una chiara dimostrazione, e contro alla quale la pena potranno resistere i pregiudizj. Entra un Attore sulla Scena, e le prime parole, che udirà, gli hanno a cagionare un'estrema maraviglia, coglie la situazione, e ad un tratto la sua faccia, l'attitudine, e la voce mostrano uno stupore, da cui gli Spettatori rimangono colpiti. E' egli vero, che sia in effetto attonito, come dimostra? Sa a mente quello, che gli verrà detto: e appunto è venuto sulla Scena, acciò, che sia detto (a).

L'An.

(a) So, che nell'articolo presente sono affatto di verso

L'Antichità ci conservò un fatto singolare, e che sembra a proposito a sostenere quell'idea, a cui cerco di contrastare. Un celebratissimo Autor tragico, detto Esopo, rappresentava un giorno i furori d'Oreste. In quel punto, in cui avea la Spada in mano, uno schiavo destinato al servizio del Teatro, passò pel Teatro, e per sua disgrazia, si riscontrò nell'Attore. Esopo di subito l'uccise. Ecco dunque un uomo in apparenza sì a fondo tocco dalla forza della sua parte, che dà per la passione in furore. Ma perchè non uccise egli alcuno de' Comici, che recitavano seco? Ciò è, perchè la vita d'uno schiavo era nulla, ma era obbligato a rispettare quella d'un Cittadino. Non era dunque il furor suo tanto vero in effetto quanto si crede, dappoichè gli rimaneva ancora lume di ragione da fare la scelta. Ma egli da valente Comico, colse quell'occasione, che il caso gli presentava. Non dico perciò, che recitando gli squarci appassionati, non sia gagliardamente commosso, e questo è anzi uno de' maggiori travagli in Teatro.

Ma

verso dal parere di mio Padre, come si può vedere ne' suoi pensieri intorno alla Declamazione. Quel rispetto, ch'io debbo alla decisione fatta da lui, riconoscendolo io per mio Maestro nell'arte del Teatro, basta per rendermi persuaso, che ho il torto; ma pensai, che la mia riflessione, o vera o falsa, non sarebbe inutile a chi legge.

Ma tale agitazione deriva da quegli sforzi, che il Comico è obbligato a fare per dipingere una passione, che non è sentita da lui, il che mette il fangue in uno straordinario movimento, dal quale può venire ingannato il Comico stesso, s'egli non avrà attentamente esaminata la vera cagione, donde ciò deriva.

Si dee perfettamente conoscere quali sieno i movimenti di natura in altrui, e signoreggiar tuttavia l'anima sua tanto, che si possa a suo volere farla altrui somigliare. Questa è l'arte massima. Di qua nasce quella perfetta illusione, a cui gli Spettatori non possono far di meno di non arrendersi, e gli tragge dovunque vuole a dispetto loro.

Ha l'espressione da essere naturale, e con tutto ciò comunemente si crede, che l'Attore non debba contenersi fra gli esatti limiti di natura; perchè picciolo effetto farebbe, e un'azione fredda. Mio Padre è solito a dire, che chi vuol colpire dee andar più là dal naturale due dita, ma che chi oltrepassa tal misura una linea, subito è caricato, e spiacevole. Un tal modo di parlare spiega maravigliosamente il pericolo, in cui l'Attore si trova continuamente d'esprimere o poco, o più del dovere. Esaminiamo tuttavia se in natura si potessero trovare modelli, dietro a' quali puntualmente andando, si giungesse ad esprimere la verità all'ultimo punto, e col necessario vigore. Osserviamo il Mondo: nè dico io già solamen-

te le genti colte, e pulite, di buon'aria; ma il Mondo in generale, piccioli, e grandi. Questi ultimi avvezzi per la consuetudine di gentilezza, a non lasciarsi trasportare al primo movimento d'una passione in presenza altrui, pochi esempj ci possono dare d'una viva espressione. Ma gli uomini di condizione meno alta, che più facilmente s'abbandonano alle impressioni, il popolo, che non sa raffrenare gli affetti suoi, sono i veri modelli dell'espressione gagliarda. Tra essi si può facilmente vedere qual sia l'abbattimento del dolore, l'avvilimento d'uno, che prega, la superbia, e il disprezzo d'uno, che vince, ed il furore giunto all'eccesso. Quivi più, che in altri luoghi si trovano gli esempj della tragica grandezza. Aggiungavisi solamente la vernice della pulitezza, ed ogni cosa è perfetta. In breve si dee esprimere come il popolo, e appresentarsi, come i nobili.

E' regola infallibile, che l'espressione non si abbia mai a far tale, che esca del segno; ma mettasi in capo l'Attore, che la caricatura, e l'affettazione mai non deriva dalla forza degli affetti troppo grande; ma il male viene dagli accessori, cioè dalla meccanica dell'azione, e della voce. Se per fare un'espressione gagliarda, l'Attore fa un gesto violento, dopo d'aver mostrato, che a quello s'apparecchiava, e poi s'arresta in una positura sforzata, o dà alla voce troppo forte scossa, è

prolungata soverchiamente, o fa distinguere un suono troppo lontano dagli altri, allora è caricato. L'apparecchiamento, lo studio, e la troppo visibile esecuzione rende gli strioni sforzati. Quanto più sarà un movimento vivace, e meno in esso si dee arrestare il Recitante; imitando in ciò natura, la quale non può lungo tempo rimanere in quelle situazioni, che la tengono oppressa.

IL SENTIMENTO.

Que' moti, che nascono dall'anima con grandissima prestezza senza l'ajuto della riflessione; e che fin dal primo momento, nostro malgrado c'investono di sè, sono que' soli, a cui si dovrebbe dare il nome di sentimenti. Due ve n'ha, che si possono chiamare i Sovrani, e origini di tutti gli altri, e sono l'amore, e la collora.

Tutto quello, che non rampolla da una di queste due fonti, è d'un'altra spezie. Per esempio allegrezza, tristezza, timore, sono semplici impressioni. Ambizione, e avarizia, sono passioni di riflessione. Ma la pietà è un sentimento, che nasce dall'amore: odio, e dispregio sono figliuoli della collora.

Vi parrà forse, o Signora, che tal distinzione sia un poco troppo metafisica; ma era necessaria, per farvi comprendere la ragione, che m'indusse a ordinare tutti i sentimenti in due

due classi. Gli uni sono teneri, gli altri gagliardi. I primi ricevono il carattere principale dall'amore, i secondi sono dal più al meno dalla collora accompagnati.

LA TENEREZZA.

Que' momenti, che inteneriscono sono quella cosa, che per l'ordinario chiamasi sentimento. Questo è termine troppo generale, e io mi servirò di quello di tenerezza, che mi sembra più convenevole, e più proprio. Questa è quella parte dell'espressione, che richiede dolcezza, e modi più squisiti di farla spiccare. Guardisi l'Attore d'impiegarla male a proposito, e dal credere, come accade ad alcuni, d'essere obbligato ad intenerir sempre, quando ha a recitare una parte tenera. Se in una parte così fatta, vi sono alcuni momenti di tranquillità, o d'allegrezza, è cosa da ridere, il parlare con tuono da uomo, che pianga. Non dico già, che s'abbia a ridere sgangheratamente, quando non si sente altro nell'animo, che quella moderata allegrezza, che viene rappresentata in Personaggi grandi, e in momenti, ne quali entra gravità, e nobiltà, ma s'ha a mostrare l'allegrezza nella voce, e nel viso. Credono alcuni fuor di proposito, che un'aria serena faccia disonore alla Tragedia. La voce affogata, e la declamazione malinconica, in tali occasioni s'oppongono al

senso vero; di che pur troppo vediamo spesso gli esempj.

Quando la Scena ci obbliga a prendere un tuono tenero, s'ha a sapere di quale spezie sia quella tenerezza, che si dee esprimere. La tenerezza d'una Madre per la figliuola, d'un suddito fedele pel suo Re, e d'un amante per la Donna amata da lui, hanno tutte diverso carattere, e ognuna dee essere con particolar forma rappresentata. Il buon senso è facilmente guida a concepire un tal principio. Ma molto maggior finezza si richiede a distinguer bene le diversità d'un sentimento, che così al primo sembra essere in ogni luogo il medesimo. Non potrei impacciarmi a dire le particolarità di tutti que' tuoni, de' quali è suscettibile un medesimo sentimento. Lascio all'anime sensitive la cura dell'accorgersene esse medesime. Quanto vi posso far notare, o Signora, si è che la tenerezza non è quasi mai sul Teatro movimento unico d'animo, ma suol essere accompagnata da qualche altro affetto, che dee caratterizzare la sua situazione, e servir di guida all'Attore, acciocchè egli si mostri intenerito in quel modo, ch'è più convenevole. Ora avrà timore per l'oggetto amato da lui, ora inquietudine di perderlo, o dolore del vederli disgiunto da quello. Talvolta avrà disperazione di non poter essergli caro, o avrà pietà de' suoi miserabili casi. Vi possono ancora entrare rimorsi d'un amore non legittimo, sdegno di mal uso fatto

fatto d'una confidenza, il quale tanto più è caldo, perchè non distrugge ancora la tenerezza; e mille altri movimenti entrano, i quali facilmente saranno conosciuti da voi, se avrete sotto gli occhi quella regola, che da me vi fu data. In quel punto, in cui s'esprime una tenerezza amorosa, convien guardarsi molto bene da una forza troppo grande nell'espressione, perchè diverrà non decente, massime nelle donne. Convien guardarsi dalle grida, che struggono il carattere della tenerezza, la quale è una passione mite, e soave. Questo è quel sentimento, che viene per lo più molto bene espresso dagli Attori mezzani, quando non caggiano nel dissipito. Non dee prendere così fatta parte, chi non ha grata voce, e viso, che piaccia; imperciocchè gli occhi duri, e una voce aspra, s'oppongono ad un'espressione, che dee essere delicata.

L A F O R Z A.

Più difficile è un trasporto, e di rado vien bene rappresentato; poichè nell'azione richiede ugualmente moderazione, e vigore. L'uomo trasportato da una violenta passione non ha affatto perduto il senno, è ancora in istato di riflettere, quando una forma di rappresentare troppo violenta dimostra pazzia. Secondo l'occasione si dee temperarsi. Parlando ad una femmina si dee conservare, per quanto si può

quel rispetto, ch'è a lei dovuto, anche nel tempo, che le si dicono cose infinitamente pungenti. In ciò v'ha un certo che d'inteso nel cuore dal uomo ben nato, e che difficilmente si potrebbe deffinire. Se un uomo è inferiore a noi, ci rendiamo degni di dispregio andando troppo avanti con l'insultarlo, non essendo egli in caso di vendicarsi. S'egli è superiore a noi, sia qualsivoglia l'ardimento, con cui gli parliamo, mai non lo ridurremo alla necessità di cimentar il decoro suo, nè d'avvilirsi, sofferendo con pazienza quello, che un uomo non potrebbe comportare; imperocchè non basta rappresentare per sè; ma sempre si ha a rappresentare anche con gli altri. Ed ecco quello, che non viene osservato, e in questo caso appunto il pugno chiuso produce pessimi effetti.

I L F U R O R E.

Vi sono alcune situazioni, rare nel vero, ma di gran colpo, alle quali non si potrebbe quasi dar veruna regola, perchè il rappresentarle bene, o male dipende da sì picciola cosa, ch'egli è più facile avvedersene in cuore, che renderne conto. Ciò avviene quando il Personaggio trovasi trasportato fuori di natura, è sopra l'umanità. Tali sono le Scene di furor. In momenti così fatti non dee l'Attore guardar misura veruna, nè starsi più in un luogo che

che in un altro della Scena. I movimenti del corpo suo debbono mostrare una forza superiore a tutti quelli, che gli stanno intorno. Sia il suo guardare acceso, e dipinga l'invasamento. La voce paja talvolta tuono, talora s'ammorzi, ma sempre sia sostenuta da grandissimo vigore di petto. Sopra tutto molto dee camminare, e moverfi. Non distendendo le braccia, nè tremando sulle gambe si rappresenta il quadro del furioso. Facilmente cercando di di rappresentar bene il furor, si cade nel ridicolo, e tutti non sono atti a tal parte. Ma principalmente si noti, che non tutti i furori sono d'una spezie. Quelli d'Oreste nell'Andromaca sono effetto d'un disperato amore: nell'Elettra d'una colpa non volontaria. Nell'Edipo è orrore del vederfi oggetto dell'ira celeste, e mistura di tutte le colpe, senza averle potute sfuggire. Nell'Erode è abbattimento di un marito, che ha fatto morire una Donna adorata da lui, e vergogna d'una passione non degna. Tutti questi furori hanno i caratteri loro diversi, e si dee nel rappresentargli, metter sempre dinanzi agli occhi dello Spettatore quel sentimento, da cui traggono il principio.

L' E N T U S I A S M O.

Men faticosa è la Profezia di Joad nell'Atalia del Racine, ma infinitamente più diffi-

le, perchè richiede maggior grandezza, e più varietà. Joad animato dallo Spirito divino, dee farfi vedere pieno d'una maestà, che non è solita ad essere in lui: Vede confusamente l'avvenire, che a poco a poco agli occhi suoi si discopre. Quando rinfaccia al popolo Ebreo le colpe, delle quali s'è macchiato, non è più l'uomo, ma Iddio, che parla. Dipoi le calamità della sua Nazione gli traggono le lagrime, e l'umanità lasciarsi vedere. Finalmente il Profeta pieno d'una santa allegrezza, prevede la venuta del Messia, e l'annunzia a tutta la terra. Quanta difficoltà! rappresentare così diverse espressioni con una forza soprannaturale, senza lasciarsi trasportar mai, e apparir sempre stimolato da una forza divina, che ci costringe nostro malgrado a parlare. Ma bisogna bene saperfi guardare dal rappresentare i furori della Pitonessa in cambio dell'entusiasmo del Profeta; il che tuttavia si vede accadere talvolta. Per giungere alla perfezione in parti di questa ragione, è di necessità l'averne ricevuto la capacità da natura; imperciocchè l'arte non vi potrà mai pervenire, se non sarà da tutti i doni naturali ajutata.

L A N O B I L T À.

E' questo appunto il luogo convenevole per dispiiegare donde nascono nella rappresentazione quelle due così rare parti Maestà, e Nobiltà.

tà. Pare, che tali qualità s'abbiano dalla sola Natura, e che nè arte, nè riflessione vi possano aver parte veruna. Pare altresì che esperienza confermi siffatta opinione. Uomini di bellissima presenza, sono talvolta d'ogni nobiltà spogliati. Dall'altro canto ricordomi d'aver veduto a recitar una parte da Zerbino nobilissimamente da un uomo, che non era Comico, di corpo così mal regolato, che i vestiti meglio fatti, e guerniti non poteano celare i difetti del corpo suo. Donde vien dunque la nobiltà? Dalla perfezione del gesto piuttosto, che da qual si voglia altra cosa. Se l'Autore avrà movimenti facili, e non istudiat, il suo recitar sarà nobile. L'agevole camminare, la semplicità dello stare, dolcezza, e scioglimento di braccia danno questa così desiderata qualità. Quando mostriamo di non badar punto alla nostra figura: e lo Spettatore si crede di non vedere in noi pena, e travaglio altro, che nell'animo, la nobiltà allora è giunta al punto sommo.

L A M A E S T À.

La Maestà va più là ancora, e più di rado si vede; la quale per parlare propriamente è nobiltà innalzata ad un grado non ordinario. L'aria, che impone è un dono di natura, ma quello non basta ancora per mostrare nobiltà. Vi si dee aggiungere un'altra qualità, dipenden-

dente dalla riflessione, la quale val più, che tutti i doni naturali. Quell' Attore, il quale s'accorderà nell'animo suo quanto la sua parte lo renda superiore a tutti quelli, che lo circondano, e procurerà di far sì, che lo stesso Spettatore se n'avvegga, sarà veramente maestoso. Quando un Re parla con clemenza ad un Suddito, il cui fervore fedele gli è caro, conviene, ch' esprimendo tutta quell'amicizia, che sente per lui, le sue azioni in contegno facciano vedere, che la grandezza sua gl'impedisce di scendere a quella dimestichezza, che userebbe con un suo pari. S'egli comanda, lo faccia con quella sicurezza, che dee un Sovrano, a cui non si può disubbidire. Se per caso un uomo audace lo farà andare in collera, conviene che tal passione sia da ragione frenata, e vinta dal dispregio in uomo così grande, che non può crederfi insultato. Finalmente chi sente in sè qual è la condizione, che dee rappresentare, quegli sarà veramente maestoso. In ciò la consuetudine co' Grandi può essere giovevole infinitamente. Penso ancora di più, che per dipingere la grandezza in modo convenevole, s'abbia ad avere una certa elevazione d'anima. Perchè se si passa i limiti della verità in que' luoghi dove s'ha ad essere maestoso, si giunge solamente ad essere ridicolo. Mai un uomo non apparisce così picciolo quanto quando si vede a camminare sui trampoli.

LA

L A C O M M E D I A .

Fino a qui sembra, ch'io non abbia parlato altro, che del recitare Tragico. Son però certo, Signora, che abbiate veduto, che quanto ho detto conviene tanto alla Commedia, quanto alla Tragedia. In mille luoghi si rassomigliano queste due spezie di rappresentazione. Nella Tragedia non entra la piacevolezza; ma gli affetti maggiori del tragico, vengono dagli stessi principj della Commedia. Tutte le passioni, tutte le situazioni sono appropriate anche ad essa, e l'affetto vi può essere all'alto grado portato. La Commedia ha spesso Personaggj nobili, e vi sono alcuni momenti, ne quali è anche la maestà necessaria. La sola differenza, che si possa fare tra l'uno, e l'altro genere si è, che la Commedia trascorre per tutti i gradi, e la Tragedia si restringe ad un numero minore. Maggior fede si presterebbe a quanto dico, se fossimo avvezzi a veder a rappresentare la Tragedia, senza caricar la voce, ed il gesto.

G L' I N N A M O R A T I .

Entriamo dunque a dire della Commedia in particolare, e di que' punti, che ad essa unicamente appartengono. Parliamo dell'arte d'ispirare allegrezza. Questa è la cosa più diffi-

difficile in Teatro, qui non parlo altro, che de' Personaggj nobili della Commedia, cioè di quelli, che sono obbligati a far ridere senza torcimenti di faccia, e senza viltà.

Quando l' Attore non farà agitato da una passione violenta, nel qual caso il tuono è da Tragedia, dovrà nella Commedia avere un'aria allegra, e tranquilla. Una faccia contenta dispone lo Spettatore a rider dopo. Gli Attori della Commedia non debbono pervenire alla tristezza, quand' essa diventa indispensabile altro, che con lentezza, per gradi, e da persone, che la sfuggono. Se la parte, che hanno non dee far ridere, non si debbono opporre con un'aria tetra, o di noja all' impressione Comica, che può nascere da que' Personaggj, che sono sulla Scena con essi. Ma se essi medesimi debbono dir cose da ridere, debbono usar tutta l' arte per non toglier nulla all' espressione, senza punto perdere della nobiltà. Questo si conviene alle parti dell' Innamorato, le quali avranno ad essere recitate dall' uomo fino a tanto, ch' egli è giovane, perchè non sono difficili molto, e il Comico s' assuefarà a quell' aria facile, che caratterizza l' uomo sperimentato nel Mondo.

I C A R A T T E R I.

Quando si farà perduta quella prima freschezza, ch' è conveniente all' amore, e l' abitudine

tudine ci avrà renduti sicuri nel rappresentar re, passeremo ad un ufficio di maggiore importanza, e più difficile sul Teatro, ch' è quello delle parti di carattere. Quanto più una parte avrà il carattere improntato, e calcato, tanto più farà difficile il rappresentarlo. Leggendo si può comprendere in qual forma pensino gli uomini secondo i loro diversi caratteri; ma solamente col vederli si può conoscere in qual forma esprimono i loro pensieri. Per acquistare capacità in tal genere, bisogna grande studio fare nel Mondo. Bisogna ancora essere dotato d' un' attività d' imitare facilmente quello, che si vede in altrui. Il carattere ha così grande influenza in tutta la persona, che a colui, il quale n' è dominato, da una fisonomia particolare, un contegno suo proprio, un gesto abituatosi in lui per la foggia del suo pensare, e sopra tutto una voce, il cui tuono non potrebbe convenire ad altro differente carattere. Queste sono così sottili osservazioni, le quali non si possono fare senza avere un occhio acuto, e giusto per colpire nel segno. Dico, che ogni carattere ha una voce particolare; e questo è uno de' più sicuri mezzi per iscolpirlo all' ultima perfezione. La timidezza da una voce debole, e interrotta, la sciocca profunzione di sè, ha un tuono, che signoreggia, e con una sicurezza scoccato, che fa dispetto, l' uomo grossolano ha piena voce, e articolazione grassa, e pesante, l' avaro, che passa

la notte noverando i suoi danari, avrà la voce rauca. Tutti gli altri caratteri sono a un dipresso nel caso stesso, e richiede ognuno d'essi un tuono di voce, che ad esso unicamente convenga.

Non si dee mai perdere di mira il carattere della sua parte. Quantunque le cose, che a dir abbiamo sieno indifferentissime, dobbiamo pensar a non dirle mai, come dirle potrebbe colui, il quale non rappresenta il nostro carattere. In questa guisa si sostiene bene il proprio Personaggio, e talvolta si fa spiccare in luoghi, a' quali sembra, che l'Autore non avesse pensato. Una continua attenzione alla Scena, e la più vantaggiata, e la miglior qualità, che aver possa un Attore. Questa renderà la sua rappresentazione così uguale, e concatenata, ch'essa sola, senza anche altro ajuto, che quello d'un'intelligenza mezzana, ha talvolta data una grandissima riputazione a' Commedianti in altro dispettosissimi. All'incontro la distrazione è difetto così grande, che un Attore si renderà insofferibile solamente col mostrare un'aria disattenta, e disoccupata.

Quanto ho detto fino a qui intorno a caratteri, vi farà agevolmente, o Signora, comprendere, e giudicare, che per rappresentare siffatte parti, abbisogni un particolare talento. Non tutti hanno il mirabile dono di potersi tramutare, e cambiar contegno, voce, e

fiso-

fisionomia ogni volta, che si cambia il vestito. Non basta in tal genere l'esprimere a mezzo, e debolmente. Ne' caratteri conviene adoperare tratti scolpiti, e saldi; il che non si può fare facilmente, quando non si voglia andar di là da natura. E più è maraviglioso di quel che si crede, che quegli Attori, i quali per poco, che ragionevoli sieno, tremano al metter piede sulla Scena, possano poi vincere tanto il timor loro, e mostrar tutta quell'audacia, che debbono avere in tale occasione. Il genere, di cui ho fin'ora parlato, chiamasi *Comico Sublime*, perchè congiunge in sè ad un tratto piacevolezza, e nobiltà.

IL COMICO BASSO, o VOLGARE.

Servi, Villani, Vecchi ridicoli, Semplici, e Buffoni, i quali per lo più s'adoperano nelle Scene Episodiche, compongono il *Comico* della classe seconda. Non è di necessità, ch'io dica quanto sia più facile il rappresentar queste parti, di quelle che ho di sopra accennate. Tutti lo comprendono, e vi s'accordano. La ragione è semplice. Il rappresentare è più facile, dove meno s'abbisogni di nobiltà, e grazia nella presenza, d'aggiustatezza, e flessibilità di voce: qualità, delle quali anzi dee cercar di spogliarsi chi recita nelle *Commedie basse*, e volgari. Il Vecchio avrà ad essere per modo piantato, e rappresentato, che appena le gambe

be lo possano portare, non avrà piena, e sonora voce, il gesto suo sia tardo, debole, e poco sciolto; imperciocchè le braccia d'un uomo, a cui per l'età si ha curvata la schiena e si sieno le spalle l'una all'altra accostate, a fatica possono alzarsi. Il servo più giovane, e destro, dee bensì mostrar più vigore; ma non maggior grazia, e in tutta la sua persona si dee vedere il difetto dell'educazione. Più goffo, e pesante, per così dire, è il Villano. Sia la voce sua più dura, e gli atteggiamenti suoi dimostrino la rusticità di sua condizione. Mi chiederete forse, se così fatti Attori, per avere approvazione, debbano rendersi sgarbati. Risponderò a tal domanda, stabilendo i confini, tra quali si debbono contenere. L'Attore, che recita nel Comico volgare dee scostarsi da tutte quelle parti di buona grazia, che si può acquistare col mezzo dell'educazione, e della pratica del Mondo. Al più dee dimostrare quella, che si nomina buona maniera naturale. Nè dovrà perciò scostarsi da quei movimenti graziosi, che s'usano solamente nelle parti nobili per adoperare gesti a scosse, e violenti, nè affettare quegli sforzamenti caricati di corpo, e di spalle, che natura non può dare a chicchessia, e che hanno presa la loro origine dalla mala piacevolezza delle Burlette. Non dovrà mai discendere fino ad un grado di bassezza, che soverchiamente l'avvilisca agli occhi degli Spettatori, ma bensì dovrà

avrà egli guardarsi dall'esser nobile. Uno de' nostri moderni sofisti potrebbe dire, che i più bassi caratteri hanno in sè una spezie di grazia, e di nobiltà; ma queste sono parole solamente, la cui frivolezza è chiara a cui esamina da vicino le cose. Non posso tralasciare di biasimar un'usanza, da me veduta praticarsi in tutti i Teatri del Mondo. Quando un servo si traveste per parere uomo di condizione, vedesi a comparire con un vestito fatto a bella posta per parere strano, sì che un altro somigliante non se ne troverebbe in tutto il Regno. Tale usanza è al tutto contraria al buon senso. Per l'ordinario si pensa, ch'abbia preso un vestito del Padrone; spesso anche il Padrone stesso glielo dà, e gli comanda, che in tal guisa sia travestito. Siffatto Padrone avrà certamente i vestiti quali si portano; e il servo saprà in qual forma si vestano gli uomini attillati, e di buon garbo. Consento bene, ch'egli si trovi impacciato in un vestito splendido, e straordinario a lui; ma il vestito dee però essere ricco, e nobile; e se l'Attore saprà veramente esser Comico, il contrasto fra il suo vestito, e il recitare, gli servirà molto meglio, che un ridicoloso fornimento, e fuori di luogo. Quanto a quelle parti caricate, delle quali si fa uso solamente di rado, e di passaggio, è cosa inutile il dare precetto veruno per recitarle bene. Si possono vedere gli Originali delle figure loro ne' disegni grotteschi

del Callot, e valersene come meglio sembrerà a proposito. Vi sono Spettatori, che si prendono diletto anche di questo genere.

L E D O N N E.

Le parti delle Donne nella Commedia, debbono recitarsi con gli stessi principj, che servono agli uomini, se non che la Donna è naturalmente più mite, e gentile. I buoni principj oggidì si seguono ancora nel recitare le parti da Vecchia, e da Villanella. Ma non potrei abbastanza dolermi dell'ostinazione, con cui da lungo tempo in qua si procura di dare nobiltà alle Serve. La forma del recitare delle Serve è a un dipresso oggidì quella d'un innamorata allegra, la qual cosa mi sembra contraria alla natura. Egli è vero, che gli Autori Comici de' nostri giorni hanno contribuito a questo difetto non poco. Una Serva vede quelle persone, che vanno a visitare la Padrona sua, ma con esse però non vive. Può averne qualche cognizione: ma non pratica. Il carattere del suo spirito si è l'aver più malizia, che finezza, e i pensieri più disinvolti debbono essere nella sua rappresentazione espressi con la forza d'una persona, che sia atta a comprendergli; ma non colla grazia d'una persona, che avesse sia ad una splendida conversazione. Poche sono quelle Attrici, che sappiano contenersi in limiti così fatti. Le più si

ve-

vestono anche in una forma poco convenevole a quella parte che vien da loro rappresentata. Quelle, che recitavano al tempo della mia giovinezza sostenevano meglio il proprio carattere. La voglia del far figura ha cambiato ogni cosa. Oggidì il vestito della Serva è talvolta più magnifico di quello della Padrona, gli orecchi di lei sono carichi di diamanti, e veggonsi nel suo modo di recitare tanti fiori, e galanterie, quanti n'ha nella gonnella.

L A P I A C E V O L E Z Z A .

Son ora giunto al passo, in cui mi trovo obbligato a cercare, donde nasca la piacevolezza. E' un punto delicatissimo, in cui spesso si prende inganno; e se il gusto naturale dell'Attore non lo ritiene nel vero cammino, farà dispetto, in cambio di muovere a riso. Notisi, che un Comico dee esser piacevole, non solamente quando si trova in una situazione, in cui dirà cose allegre; ma egli è anche obbligato a far ridere, quando si trovi in una situazione malinconica, e parla di cose dolorose. Ne' punti dell'allegrezza, la faccia allegra, e un modo di dir naturale, bastano per sostenere la piacevolezza. Ma nelle situazioni di tristezza, come si farà per muovere a riso? Convien che si guardi l'Attore dal mescolar l'affetto di dolore, che dovrà rappresentare, con alcuno di que'tratti, che innalzano

D 2

l'ani-

l'animo, e fanno ad un tempo stimare, e compassionare colui, che si vede essere nella disgrazia. In una parte seria, il timore, per esempio, dee essere sostenuto da quella costanza, che dimostrando altrui un uomo capace di soffrir coraggiosamente la disgrazia, fa rispettare la forza de' sentimenti suoi. All' incontro in un Comico, si dee unire l'espressione di quella viltà, che abbassa l'infelice, e ci fa ridere della disgrazia di lui. Bisogna guardare di non ingannarsi. Non della disgrazia possiamo noi ridere, nè piangere, quando essa non tocca a noi. L'uno, e l'altro di questi due sentimenti, nasce in noi da quel modo, con cui vediamo a sopportare quell'accidente, che viene innanzi a noi rappresentato. Entriamo con tal riflessione in tutte le situazioni, e sentiremo la differenza dell'espressione seria, e comica nello stesso caso.

Avvi un'altra fonte di piacevolezza, che fa sempre il suo effetto. E' questa la serietà fuori di luogo. Un tal metodo bene adoperato maggior impressione farà in noi, perchè ci rappresenta l'immagine d'un ridicolo comunissimo. Vedendo un Personaggio non molto stimato, da noi, e talvolta dispregiato, il quale si creda d'importanza, e voglia signoreggiare, ridiamo della falsa idea, che egli ha di sè; e di quella grande attenzione, che vuole, che sia prestata da noi alle sue meschinità; da tal disuguaglianza, e disparità, nasce quel genere
di

di parti, che chiamansi in Francia parti da Cappa, o da Mantello. In essi chi vuol riuscire piacevolissimo dee recitare qual Tragico. Ma è di necessità, che l'Attore conservi nella sua voce, e nel gesto una disuguaglianza, che gl'impedisca il dimostrarsi nobile. Ecco la vera congiuntura d'adoperare la gravità dello Scaramuccia, di cui parla il Racine nella sua prefazione de' Litiganti. La parte da mantello, è di quante sono nel Comico volgare, quella che men facilmente riesce. Si potrebbe anche metterla nella Classe del Comico sublime, misurando il merito, e la difficoltà di quella.

Dee sopra tutto il Comico osservare, che quanto più è piacevole quello, che dice; e meno dee egli prender parte nella piacevolezza. E' un difetto grande, e quasi infossibile il ridere, quando si fa ridere altrui, perchè tal errore distrugge l'inganno.

L' A Z I O N E M U T A.

La più stimabile parte in un Comico è l'azione muta; e pochi sono quelli, che la sappiano far bene. Tutte le passioni, tutti i moti dell'animo, tutti i cambiamenti del pensiero si debbono dipingere sulla faccia dell'Attore, s'egli vuol far passare negli Spettatori quel vivo interesse, che gli leghi al Teatro.

Per giungere a tal grado d'espressione, è gran vantaggio l'aver da natura ricevute fattezze scolpite, e i cui movimenti facilmente si lascino distinguere. Convieni, che tali fattezze prendano ad ogni punto quel carattere di disegno, che ad esse in quel punto è convenevole, e che tal carattere non sia mai così sforzato, che possa divenire una contorsione, e torcimento. Comunissimo è tal difetto, perchè ognuno cerca a rappresentare col viso, e tutti gli Attori non hanno tale capacità. Egli è tuttavia cosa facile il non fare visacci, e la dolcezza de' movimenti della faccia dipende da un'abitudine solamente meccanica. La parte di sopra della faccia dee atteggiare continuamente; la bocca, e il mento non debbono per altro moverfi, che per articolare. A ragione si dice essere gli occhi specchio dell'anima. In essi debbono dipingere tutti i movimenti interni, e però è bene avergli d'un colore notabile, e d'una vivacità, che da lontano si vegga, per atteggiar con la faccia in un modo, che faccia effetto. I moti della fronte sono di gran soccorso a quello degli occhi. Un Attore dee acquistare a forza d'esercizio la facilità dell'aggrinzare la fronte alzando le ciglia, e d'incroccicchiare esse due ciglia dove si congiungono, abbassandole quanto più possa. La fronte aggrinzata, e le ciglia così ora più ora meno incroccicchiate, e gli occhi aperti ora in tondo, e ora per lungo,

segnano

segnano, e fanno comprendere le diverse espressioni. Quella parte delle guance, che sta appunto sotto agli occhi, può anch'essa alzandosi, od abbassandosi aiutare alquanto, ma nel muovere questa parte si dee usare moderazione, perchè facilmente si paleserà lo sforzo. Quanto alla bocca essa non dee prendere altro movimento, che per ridere; imperciocchè coloro, i quali essendo afflitti abbassano i due cantoni della bocca per piangere fanno bruttissima faccia, ed ignobile. Tutte queste forme d'esprimersi debbono adoperare parlando; tuttavia io le ricordo nell'articolo dell'azione muta, perchè in essa hanno il maggior luogo, e sono la maggior grazia, e bellezza di quella. Anche il corpo in tali occasioni ha la parte sua, e aiuta l'espressione, quanto la faccia, ma nell'azione muta i movimenti di quello si debbono temperare assai. Non solamente i gesti soverchiamente scolpiti, e troppo frequenti sono ridicoli in quell'Attore, che non parla, ma possono danneggiare colui che parla appresso allo Spettatore, che perde l'attenzione, e ne perderà il corso della Scena. L'attenzione è a ciò necessarissima. Non dee lo Strion apparire insensibile a quanto gli vien detto, massime se la cosa sarà tale, che abbia ad interessare; ma non s'ha però a dimenticarsi mai, che quegli il qual parla, signoreggia allora la Scena, e che quelli, che l'ascoltano sono subalterni, sia quanto si voglia importan-

te il carattere rappresentato da loro. Veggonfi molti Comici a peccare contro a questo principio, massime coloro, che recitano le parti nella Commedia bassa o volgare. La voglia di riuscir piacevoli quanto più possono, fa sì, che mentre tacciono fanno torcimenti, spesso fuori di ragione, e sempre fuori di luogo, e di tempo, la cui ridicolosità intrattiene bensì alquanti degli Spettatori; ma fa noja a quelli, ch' hanno buon gusto.

IL TUTTO INSIEME.

Quell' unione, che dee trovarsi nell' azione, e nel recitare fra tutti coloro, che si trovano sulla Scena nello stesso tempo, è quella cosa che chiamasi il *Tutto insieme*. Richiede quest' arte grande orecchio, e possesso di Teatro. Convieni, che molti Attori, ciascheduno de' quali suol avere un diverso carattere, e la cui situazione non è la stessa mai, conservino nel rappresentare una certa relazione, che non gli lasci essere discordi agli orecchi, o agli occhi degli Spettatori. Si possono paragonare a' Musicisti i quali cantano una canzone a più parti. Ognuno di loro articola voci differenti, ma tutti insieme formano una stessa armonia.

Ecco in qual forma l' orecchio guida i Comedianti a quel tutto insieme, di cui intendo di parlare. Quando un Attore avrà terminato quel, che dovea dire, quegli che comincia
dopo

dopo di lui, dee cominciare in quel tuono, con cui l' altro avrà finito. Se tutti gli Attori, che si trovano sulla Scena sono buoni ugualmente, con facilità s' accordano, perchè ognuno terminando, per così dire, la Musica sua, apre la via al tuono di quello, che dee venir dietro a lui. Ma chi si trovasse con uno, il quale uscendo del debito tuono, ci lascia infinitamente discosti da quello, che naturalmente dovremmo prendere, abbiamo a prendere il suo per necessità, sia quanto si voglia cattivo: ma poscia per impercettibili; e rapidi gradi, ricondur l' orecchio al tuono, che la cosa rappresentata richiede. S' ha ne' gesti, e ne' movimenti di tutti gli Attori a ritrovare quella stessa corrispondenza, che si richiede ne' tuoni delle voci. Facilissima è questa cosa, se vi si bada con un' attenzione, che ne vien da sè naturalmente. Esamini ciascheduno in qual postura si ritrova in faccia agli altri. Se nel posto in cui si ritrova dee mostrare superiorità, o rispetto, se dee guardare audacemente colui, che parla, o sfuggire il riscontro degli occhi suoi; e secondo l' occorrenza i movimenti dell' uno producano quelli degli altri; e mantengansi tutti esattamente in quella situazione nella quale gli dee mettere la Scena. Quegli Attori, che si stanno sempre immobili, quando tacciono, e che non fanno azione se non quando hanno a parlare; quelli che un' aria scioperata guardano qua, e colà, non potranno

no mai pervenire al tutto insieme; anzi all' incontro lo danneggiano con la loro indolenza. Debbono tutti gli Attori concorrere ad accrescer la forza dell'espressione di colui, che favella, e quando sotto gli occhi dello Spettatore, vi s'interessano, sono d'un grande ajuto nell'ingannarlo, e sedurlo.

IL GIUOCO TEATRALE.

Alcuna volta tutti gli Attori tacciono per qualche tempo, e fanno co' movimenti loro conoscere quello, che sentono in loro cuore, o qual pensiero abbiano in capo. Questo è il giuoco Teatrale, metodo cotanto vantato, e adoperato così poco. Non ha altri limiti fuor quelli, che la cosa medesima circonscrive. Fino a tanto, che si possono esprimere cose nuove, che non escano della situazione, si può senza veruno scrupolo far durare il giuoco Teatrale. Si può scostarsi dal suo luogo per andar a ritrovare un Attore anche molto lontano, e rovesciare tutto quell'ordine, con cui ha cominciato la Scena, tutto ciò giova fino a tanto, che conferverà il calore di quel momento, ma un momento di freddo guasta ogni cosa.

Ecco il luogo, dond'ebbe principio la rappresentazione de' Pantomimi, fino al presente a pena affaggiata, e che potrebbe molto più andare avanti, ma richiederebbe uno studio infini.

finito. Dirò solamente a colui, il quale avesse intenzione d'applicarsi ad un tal genere, che il Pantomimo non può mostrare agli occhi altro, che situazioni, e non potrebbe esprimere altro, che affetti. Tutto il restante abbisogna di favella: e però il Pantomimo, ch'è privo di essa, non può nè esporre cosa veruna, nè raccontare un fatto, nè dire particolarità di riflessioni; onde non dee dal principio alla fine altro fare, che passar da situazione a situazione; il che rende cotanto difficile questo genere di componimento.

Queste sono le più note parti del Teatro, de' cui particolari ho fino a qui parlato a bastanza, e tanto, che una persona intelligente qual voi siete, o Signora, non avrà bisogno di più lungo ragionamento. Ora vi parlerò di quelle, che sono comprese solamente da' Commedianti, e delle quali gli Spettatori risentono gli effetti, senza conoscere qual ne sia l'Arte. Sono due punti importantissimi, de' quali facilmente si prendono idee false, e chiamansi Tempo, e Fuoco.

IL TEMPO.

Il Tempo rinchiude in sè la precisione di quel momento, in cui si dee parlare, e gl'intervalli, che s'hanno a lasciare nel ragionamento per dar posa allo Spettatore, per dargli il tempo di ricevere nuove impressioni, e per ispiccare gli uni dagli altri i sentimenti diversi, de'

de' quali può successivamente essere una Parte ripiena. Coloro, i quali recitano solamente per macchina, non osservano mai tali pause; coloro, i quali sono solamente imitatori, spesso le usano fuori di proposito, e altri ne fanno abuso col servirsene troppo spesso, il qual modo rende la loro recitazione una monotonia spiacevolissima. Per non ingannarsi, questa è la regola, che si dee seguire. Quando l' Attore dee rispondere a colui, che avrà parlato, esaminerà se quello, che gli ha a dire è di tal natura, che non possa derivare da altro, che da un movimento, che il ragionamento altrui avrà prodotto subitamente nell' animo suo, e senza veruno apparecchio. Quanto più tal movimento dovrà apparire subito, e tanto più la risposta sua dovrà essere da una pausa preceduta. Imperocchè quando noi siamo colti da un sentimento improvviso, l' animo nostro si riempie in un subito da una calca d' idee, ma non colla stessa prestezza però le distingue; e trovafi per qualche breve tempo impacciato per non sapere a qual debba attenersi, e che debba risolvere; finalmente quell' idea, che più in noi signoreggia, è quella, che a forza ci traggge, e allora tutte l' altre spariscono, e noi esprimiamo con vigore quel sentimento, da cui siamo signoreggiati. In tali occasioni il tempo fa miglior effetto, ed è assolutamente necessario. Molte altre sono le occasioni, in cui si dee farne uso. Quando la risposta, che abbiamo a
da-

dare, nasce solamente dal discorso della mente; se stimolati repentinamente dal sentimento, ci siamo per riflessione frenati, la quale non ci lascia cedere alla prima impressione altro, che a grado a grado: o quando per uno sforzo, che facciamo sopra di noi stessi, la formontiamo del tutto. Tentiamo di rendere più evidente il precetto col soccorso dell' esempio.

Achille nella sesta Scena del quarto Atto dell' Ifigenia, ce ne può dare uno de' più chiari. Agamennone gli ha parlato con una superbia, che dee essere a quel giovane Eroe venuto in fastidio, e averlo mosso a grandissimo sdegno. Ma lo frena, e chiude per quanto può un uomo del suo carattere. Non risponde pronto. S'arresta un lungo tempo; finalmente parla, e mentre che pronunzia i versi:

Ringrazia il solo nodo, che l'ira mia raffrena ec.

le sue parole sono divise da pause, ch' esprimono quel contrasto, che fanno in lui la collera, e la riflessione. Finalmente può più la collera; ma nell' espressione, che conviene a quel passo, lo Spettatore rimane per lo più ingannato. Io ho veduto Attori, i quali dopo d'aver profferito con voce bassa i due primi versi, innalzano a poco a poco la voce in quelli, che seguono, e terminano quello squarcio con altissime voci.

Per ispiegar bene il sentimento, ed il carattere, dee l' Attore recitare in un modo oppo-
sto

sto del tutto a quello, ch'io dissi. In un uomo veramente intrepido, la collera eccessiva produce una perfetta tranquillità. Questo è il carattere vero del coraggio; prende il partito più estremo, e non avendo alcuna specie di timore, che possa tenerlo sospeso, parla a sangue freddo. Adunque Achille dee dire gli ultimi due versi:

Per giunger a quel core, che trafigger tu vuoi

Ecco per qual cammino debbon passar tuoi colpi
a voce bassa, comechè con aria di sicurezza.

Notisi, che con tali parole intende di proporgli un duello; la qual proposizione non si fa con grida indecenti, ad un uomo, che merita d'esser stimato da noi. Il crollamento di capo oltraggioso, col quale si veggono spesso tali parole accompagnate, o seguite, è per conseguenza quanto si possa fare di più contrario alla nobiltà, e verità della situazione. Ecco l'azione muta, ridicola, e fuori di luogo. Ma si chiude una Scena magnifica, si vuole applauso nella partenza, e recitando bene, e nel modo detto da me, si potrebbe benissimo andarsene senza applauso. Imperciocchè gli Spettatori accostumati a veder a recitare in altra forma, e a batter le mani, sono peravventura persuasi, che così sia bene.

Ritorniamo al Tempo, ed esaminiamo l'altre circostanze nelle quali sono necessarie le pause. Quando desideriamo, che quegli a cui parliamo presti grande attenzione al nostro ra-
gio-

gionamento, o vogliamo che rimanga dalle nostre ragioni colpito, e che l'anima sua riceva le impressioni dalla nostra, dobbiamo separare le idee diverse, che gli presentiamo con sensibili pause. In tal modo concediamo alla ragione di lui il tempo di pesare tutte le nostre parole, e serbiamo a noi stessi i modi d'accrescere l'espressioni a gradi, e di giungere al punto di convincere, o di sedurre. Non parlerò punto di que' momenti, ne' quali il cuore dubbioso non sa a qual sentimento darfi in preda, e passa successivamente a' movimenti, che fra essi non hanno legame veruno. Ognuno conosce, che tali squarcj si debbono preferire tronchi, e divisi da tempi notabili. Non mi resta altro più, che a considerare un'altra cosa, la quale è la più importante. Se il tempo da noi preso è troppo breve, non fa impressione veruna, se troppo è lungo indugia quel sentimento, che vogliamo far nascere nello Spettatore, cosa che dee da noi essere con isquisitezza avvertita. Con una sottilissima sensibilità possiamo dare al tempo la debita estensione. Lasciamo, che quel, che abbiamo detto penetri tanto nell'animo dello Spettatore, quanto basti, perch'egli venga poi attratto da quello, che seguirà dopo; ma non gli concediamo, ch'abbia il tempo da perdere l'illusione. Sopra tutto non impieghiamo il tempo altro che a proposito, temendo, che l'uditore
vi

vi si avevzi, e finalmente affatto insensibile divenga.

I L F U O C O.

Quello, che da Comici vien detto Fuoco, è appunto una cosa contraria affatto al tempo. Altro non è, che un'eccessiva vivacità, una volubilità nel ragionare, una furia nel gestire oltre all'ordinario. Tal modo di recitare alle volte è necessario, e quando è usato, dove si dee, è molto atto a commovere. Quelle situazioni, nelle quali una viva passione ci agita con violenza, sono quelle che spesso lo richiedono. Il giudizio insegna tanto chiaramente quelle occasioni, nelle quali si dee usare, ch'io non m'intratterrò in dire le particolarità di quelle. Spiegherò solamente, come talvolta il fuoco si trovi fuori di luogo, e in qual forma talvolta si prende per fuoco, quella, che altro non è, che una ridicola petulanza.

Se lo spirito nostro è riscaldato in guisa, che non dia luogo alla riflessione, e non sia più padrone di sè, si dee parlar presto, moverli con vivacità, non dare altrui il tempo di risponderci, nè conservar più ordine veruno nel gestire. Io credo, Signora mia, che vediate quanta sia la differenza, che pongo tra quella cosa, che vien da me chiamata fuoco, e quella, che si dee chiamare espressione vi-

va, e gagliarda. Perchè trattone le occasioni dette da me, coll'ajuto del tempo l'Attore con maggior vigorosità s'esprime. Da tal fuoco, che adoperato bene, produce effetti egregi, è nato un difetto, da lungo tempo in qua in voga; ed è l'uso smisurato, che si fa di quelle, che si chiamano *Tirate*. Quando s'ha un lungo squarcio a recitare, si crede di rendersi maraviglioso col dirlo prestissimo, e cercando con la furia della lingua d'abbagliare lo Spettatore, che spesso anche ne rimane abbagliato. Quanto è a me, io non ho approvato mai un metodo tale. Se uno squarcio lungo è ripieno di cose degne d'attenzione, concediamo a coloro, che ci ascoltano, il tempo di concepire ogni cosa, e di sentir tutto. Se rinchiude solamente un monte di parole senza pensiero, preghiamo l'Autore, che l'accorci. Non dico io già, che la *Tirata* debba essere al tutto dal Teatro sbandita; essendovi occasioni, nelle quali può aver luogo molto bene; ma sono rarissime; e molti squarej, che così rovinosamente si dicono, se fossero detti con maggior lentezza, parrebbero molto migliori all'orecchio d'uno Spettatore delicato, che vuol intendere tutto quello, che ascolta. I Comici, che cominciano hanno talora troppo fuoco, e perciò riescono freddi. Vogliono dare espressione; e non avendo pratica prendono la veemenza, e il precipizio in iscambio di forza.

Mio Padre, nel suo Poema Italiano intorno all' arte del recitare, dice, che colui, il quale vuol rappresentare nella Commedia, dee appigliarsi a quella spezie di parte, che conviene alla capacità sua; ma sopra tutto alla sua figura, e alla voce. E' così faggio tal principio, che non avrei ardimento di scostarmi da esso. Imperciocchè io non dirò già, che ogni Commediante debba avere bella presenza, e grata voce. Ciò può essere quanto a coloro, che rappresentano Tragedie, e Commedie di genere sublime; ma tale idea è contrarissima alla ragione, se si considerano tutte l' altre parti della Commedia. Per fare la parte di Nicolina nel Cittadino Gentiluomo, Martina nelle Donne Letterate, e mille altre, non v' ha dubbio, che la figura d' una rozza Villana, sia da proporsi ad una statura di Ninfa, e che una voce dura, e aspra non sia migliore, che la soave. Lo stesso è delle parti de' Vecchi, de' Padri ridicoli, e de' servi ancora. Quegli, che in tali caratteri, avrà persona fatta al tornio, e delicata voce soavissima, e principalmente fisonomia nobile, smentirà continuamente la verità, e la piacevolezza del Personaggio rappresentato da lui. In breve Guglielmo avrà figura pesante, Tommaso Diaforio un' aria sciocca; nè queste sono però belle fattezze.

LA

Dopo d' avere trascorso que' diversi punti, che rinchiudono la Teoria del Teatro, ora mi rimane, o Signora, a somministrarvi que' mezzi, che a poco a poco vi possano condurre fino alla pratica. Conviene andarvi a misurati passi; e molti Attori sono indietro rimasi, per aver nel principio voluto andar troppo presto. L' arte del dir bene è il primo passo, che verso il Teatro si fa. L' arte d' esprimere tutto, è il punto della perfezione. Sopra un tal principio, qualunque volta mi trovai all' occasione di dare ad alcuno consigli intorno allo Studio di quest' Arte, ecco qual metodo fu da me posto in uso. Sembrerà lungo a coloro, che sono impazienti, ma non credo, ch' altro ne sia più esatto, nè più utile.

LA CAMERA

Da principio, si dee avvezzarsi a leggere uno squarcio come si dee fare, quando ci troviamo in una Camera fra amici. La capacità di legger bene non è comune; ed ecco qual dee essere il suo carattere. Quando vi trovate sola leggete per riflettere; quando innanzi agli altri leggete, lo fate, perchè altri riflettano. Discorso, e riflessione debbono dunque essere le parti dominatrici in una lettura fatta in pri-

Ella 2 6159 010 72

vato. La commozione non vi dee quasi aver parte veruna; anche ne' luoghi più appassionati. Tanto si dee segnarli, quanto altri se ne possa avvedere, ma non mai tanto, che si giunga fino all'espressione gagliarda; la quale da vicino, e nel silenzio, riesce sempre ridicola, e strana. Un tal modo di leggere avvezza la voce a sostenersi con uguaglianza negli intervalli poco distanti gli uni dagli altri.

L' A C C A D E M I A.

Di qua si dee passare ad un tuono, ch' esprima un poco più particolarmente. Trattasi di leggere lo stesso squarcio, in quel modo, che s'avrebbe a fare in una pubblica raunanza dell' Accademia di Francia. Il tuono d'una lettura di tal qualità, non dee uscire di quello, onde si ragiona. Non dee aver più, che il precedente altro, che un modo un poco più caricato per far sentire l'eleganza dello stile, il bel tornio della frase, e la scelta felice de' vocaboli. La voce sia più sonora, perchè si suppone, che debba stendersi in una Sala maggiore, e dinanzi ad un maggior numero di Uditori. Il pronunziare conferverà la dolcezza maggiore, e la più perfetta esattezza.

IL

I L F O R O.

Ora siamo atti a giungere al tuono del Foro. E qui l'espressione comincia ad acquistare una certa forza: ma dee però ancora essere moderata. L'Avvocato tiene in certo modo davanti a' Giudici, il posto del suo Cliente. Parla a persone degne di rispetto, che debbono della sua sorte decidere. Principale oggetto di lui è la persuasione, e l'intenerire è la più sicura via. Dee dunque ragionar con forza: ma non con alterigia. Dee nel dire aver gran cura, che chi l'ode prenda interesse nelle sue pitture. Ma non dee però intenerirsi altro, che come uomo, e non come se fosse il Cliente suo. Così la sua espressione sarà sempre nobile, e fuori d'ogni sospetto. Esercitandosi al tuono del Foro, lo Strione s'avvezzerà a parlare in una maniera, ch'ha insinuazione.

I L P E R G A M O.

Molto più s'innalza il Pergamo, ed ha il tuono superiore, e che signoreggia. Il sagra Oratore nel punto, in cui parla, trovasi in uno stato, che lo rende infinitamente superiore a tutti coloro, che l'odono. Tratta materie degne di tutto il rispetto, e dee continuamente ispirare quel rispetto, che meritano. Se dà un consiglio lo dà qual Maestro, e Padrone;

se

se s'intenerisce, è per pietà. Un tal modo di parlare portá alla grandezza, e alla maestà conduce; giunge fino al maggior grado della forza, e in tal genere, ogni cosa a lui, fino all'entusiasmo, conviene.

I L T E A T R O .

La Scena raccoglie in sè tutti questi tuoni diversi, e v'aggiunge qualche cosa più, cioè l'espressione del sentimento suo proprio. Il Lettore non compose l'Opera letta da lui, l'Accademico non è precettore delle persone, che l'odono, l'Avvocato non ha litigio effettivamente per sè, il saggio Oratore altro non è, che un uomo; il Comico è la persona medesima rappresentata in tale, o tal situazione: e tutto quello, che dice dee parere opera repentina dell'anima sua. Con l'ordine da me assegnato nello studio del Teatro, si perviene a renderfi capace d'esprimere ogni cosa in qual si voglia situazione.

Crederei d'aver detto ogni cosa, se fosse possibile, che un uomo sapesse bene l'arte sua per avere ogni cosa veduta; ma io non mi lusingo a tal segno. L'Arte del Teatro tutta si riduce ad un picciolo numero di principj. Sempre si dee imitare. L'affettazione è di tutti i difetti il peggiore, comechè sia il più comune. Il solo buon gusto ci può ritenere fra i ristretti limiti della verità.

Quan-

Quanto ho scritto fino al presente ad altro non tende, che ad aprirvi i mezi per distinguere bene siffatti limiti: il restante, o Signora, può farlo solamente la vostra intelligenza.

F I N E .

TA-

So

TAVOLA

DEGLI ARTICOLI.

I L Gesto .	pag. 9	Il Comico .	47
La Voce .	15	Le Donne .	50
La Declamazione .	19	La Piacevolezza .	51
L'Intelligenza .	25	L'Azione muta .	53
L'Espressione .	28	Il Tutto insieme .	56
Il Sentimento .	34	Il Giuoco Teatrale .	58
La Tenerezza .	35	Il Tempo .	59
La Forza .	37	Il Fuoco .	64
Il Furore .	38	L' Elezione .	66
L'Entusiasmo .	39	La Pratica .	67
La Nobiltà .	40	La Camera .	ivi
La Maestà .	41	L' Accademia .	68
La Commedia .	43	Il Foro .	69
Gli Innamorati .	ivi	Il Pergamo .	ivi
I Caratteri .	44	Il Teatro .	70

Il fine della Tavola.