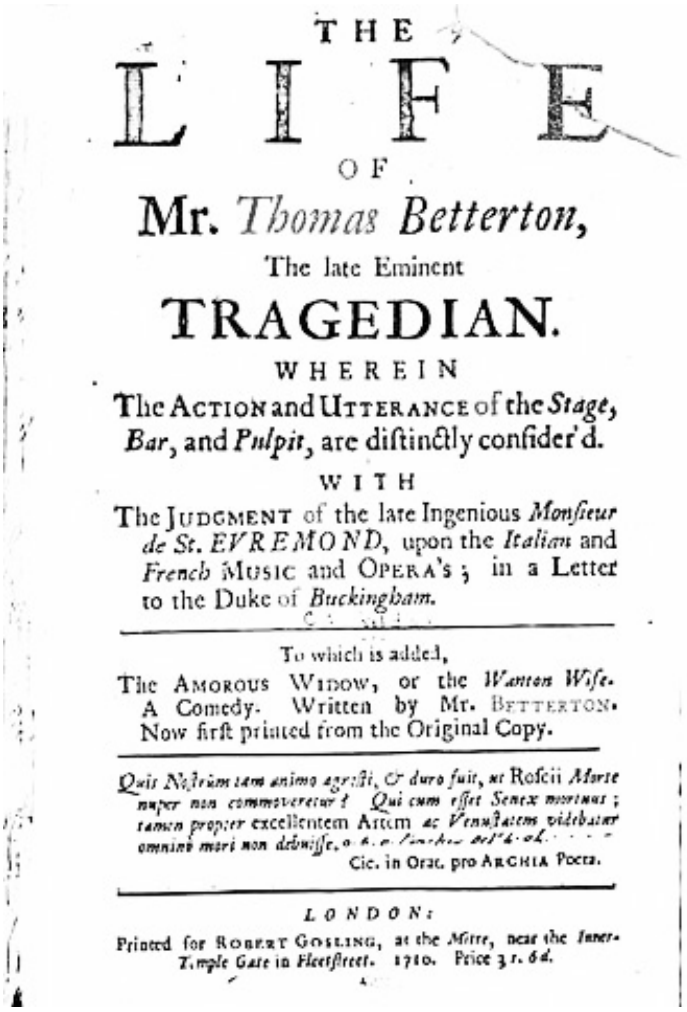
Charles Gildon

VITA DI THOMAS BETTERTON



THE

LIFE

OF

Mr. *Thomas Betterton*,

The late Eminent

TRAGEDIAN.

WHEREIN

The ACTION and UTTERANCE of the *Stage*, *Bar*, and *Pulpit*, are distinctly consider'd.

WITH

The JUDGMENT of the late Ingenious *Monsieur de St. EVREMOND*, upon the *Italian* and *French* MUSIC and OPERA's; in a Letter to the Duke of *Buckingham*.

To which is added,

The AMOROUS WIDOW, or the *Wanton Wife*. A Comedy. Written by Mr. BETTERTON. Now first printed from the Original Copy.

Quis Nostrûm tam animo agresti, & duro fuit, ut Roscii *Morte nuper non commoveretur? Qui cum esset Senex mortuus; tamen propter excellentem Artem ac Venustatem videbatur omnino mori non debuisse.*

Cic. in Orat. pro ARCHIA Poeta.

LONDON:

Printed for ROBERT GOSLING, at the *Mitre*, near the *Inner-Temple Gate* in *Fleetstreet*. 1710. Price 3 *s.* 6 *d.*

I Libri di AAR

Charles Gildon

VITA DI THOMAS BETTERTON

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti

I Libri di AAR

Titolo originale: *The Life of Mr. Thomas Betterton, the Late Eminent Tragedian. Wherein the Action and Utterance of the Stage, Bar, and Pulpit, are distinctly considered. With the Judgement of the Late Ingenious Monsieur de St. Evremond, upon the Italian and French Music and Operas; in a Letter to the Duke of Buckingham*
London, Printed for Robert Gosling, 1710

Traduzione, introduzione e note di Loretta Innocenti
Copyright © 2016 Acting Archives
Acting Archives Review, Napoli, Novembre 2016
ISSN: 2039-9766
ISBN: 978-88-940967-3-6

www.actingarchives.it

INDICE

INTRODUZIONE

7 Voci dietro la scena. Gildon e le teorie della recitazione

VITA DI THOMAS BETTERTON

18 Dedica
20 Prefazione
21 Epilogo
23 Introduzione

24 1. Vita di Betterton
29 2. Attuale decadenza della scena inglese
31 3. Necessità di regole per i giovani attori
32 4. Condotta morale richiesta all'attore
35 5. La parola e l'azione componenti essenziali della recitazione
41 6. Regole per l'azione
43 7. Rispetto del testo e resa delle passioni
46 8. I gesti e le espressioni
49 9. La capacità di comunicare della mimica
51 10. Arte del gesto e impiego di un modello
54 11. Regole particolari dell'azione
55 12. Contro l'uso della maschera
57 13. Il volto e la direzione dello sguardo
60 14. Tecniche di immedesimazione
62 15. Altre regole sul gesto e l'espressione
66 16. L'impiego della voce
69 17. Il rapporto tra voce e azione
71 18. Difetti e qualità della voce
76 19. Sonorità, piacevolezza e variazione della voce

81 20. Rapidità dell'elocuzione
82 21. Regole particolari per la voce
92 22. La voce nelle figure retoriche del discorso
97 23. Cultura e aspetto fisico dell'attore. Il danzatore folle di Luciano
100 24. Sulla danza
106 25. Il canto e l'opera lirica. Gli italiani, i francesi, gli inglesi

Voci dietro la scena. Gildon e le teorie della recitazione

> Se si potesse sapere come Betterton parlava, con la stessa facilità con cui sappiamo di che cosa parlava, allora si potrebbe vedere la Musa di Shakespeare in trionfo, in tutto il suo splendore e nella migliore veste tornare in vita e affascinare chi la guarda. Ma ahimè! Poiché tutto è così fuori dalla portata della descrizione, come posso mostrarvi *Betterton*?
> (C. Cibber, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*, London 1740, p. 84)

Se volessimo avere delle notizie su Thomas Betterton (1635-1710), il più grande attore inglese del teatro della Restaurazione, non ne troveremmo molte nel libro di Charles Gildon, *The Life of Mr. Thomas Betterton*, pubblicato nel 1710. In realtà il titolo è fuorviante: non si tratta di una vera biografia, come invece vorrebbe far intendere quel *Vita di Thomas Betterton*, e Betterton è un pretesto per introdurre di fatto un trattato di recitazione. Approfittando della notorietà e del prestigio dell'attore da poco scomparso, Gildon racconta di essere andato con un amico, prima che Betterton morisse, a trovarlo nella sua casa di campagna a Reading e che durante questa visita il vecchio uomo di teatro si era dilungato a parlare della sua professione, delle qualità e dei difetti nella recitazione, dando una serie di consigli ai giovani attori.
Qualche informazione comunque, prima di cedere la parola a Betterton, Gildon la dà, ma sono brevi cenni biografici, sulla famiglia, l'apprendistato, le prime esperienze teatrali, l'incontro e il matrimonio con Mary Saunderson, la carriera nelle varie compagnie e nei diversi teatri, fino alla sua ultima beneficiata e alla morte. Il tutto in poche pagine, in una sorta di sintetico compendio della storia teatrale di fine Seicento, oltre che di un'intera vita di lavoro e di successi, sorvolando però proprio su quello che sarebbe stato più interessante, cioè una descrizione dell'attore e della sua recitazione.
D'altra parte, questo è ciò di cui più si sente la mancanza nelle descrizioni degli attori del passato, quando i documenti indicano che cosa recitavano ma non come. Se dobbiamo credere a Alfred Harbage non c'è un solo esempio di analisi della recitazione elisabettiana in generale né di un attore elisabettiano in un ruolo particolare. Il primo attore di cui si abbiano descrizioni 'sofisticate', cioè fatte da testimoni che si mostrano consapevoli

di alternative stilistiche, è proprio Betterton perché per la prima volta sono disponibili resoconti testimoniali dettagliati della sua recitazione.[1]
In alcuni casi le descrizioni dicono poco, come le lodi di Samuel Pepys («il migliore degli Amleti») o di Alexander Pope («il migliore attore che abbia mai visto»), oppure come le linee ereditarie di cui parla John Downes in *Roscius Anglicanus*, il quale in un paio di casi – nei ruoli di Amleto e Enrico VIII – attribuisce alla recitazione di Betterton la discendenza diretta dalle istruzioni dispensate da Shakespeare a un attore della sua compagnia (rispettivamente Taylor e Lowen), poi 'ricordate' da Davenant che aveva assistito alle rappresentazioni e da questi trasmesse a lui.[2] Diverso e più articolato l'articolo che Richard Steele gli dedica sul *Tatler* (n. 167) il 4 maggio 1710, in occasione del suo funerale, quando con rispettosa ammirazione lo paragona a Roscio e agli attori del teatro antico, per dargli comunque la palma della vittoria ripercorrendone la grandezza e citando un po' più in dettaglio la sua interpretazione di Otello.
Comunque, anche dai pochi testi in cui vengono descritte la sua figura e la sua voce, non è facile sapere quale sia il ritratto più 'vero'. In *An Apology* l'autore Colley Cibber, un attore che aveva lavorato nella compagnia di Betterton fino dagli anni '90, lo descrive in termini positivi:

> La persona di questo eccellente attore si accordava alla sua voce, virile più che dolce; era di statura non molto sopra la media e tendeva a essere corpulento, di aspetto serio e intenso, con delle membra più atletiche che non di proporzioni delicate. Eppure, nonostante la sua forma, dall'armonia del tutto derivava un portamento imponente e maestoso, che a quelli più belli di lui o, come li chiama Shakespeare, "i riccioluti pupilli"[3] della sua epoca, è sempre mancato qualcosa per eguagliare.[4]

Ma un altro 'testimone', Anthony Aston, in un breve saggio scritto alla maniera di Cibber, *A Brief Supplement*, ne dava un'immagine diversa, pur dovendo riconoscerne la bravura:

> Betterton (per quanto attore eccellente) aveva il difetto di una brutta figura, essendo sgraziato, con la testa grossa, il collo corto e tozzo, le spalle curve. Aveva le braccia corte e grasse e non le sollevava mai al di sopra dello stomaco. Stava spesso con la mano sinistra sul petto, tra la giacca e il gilet, mentre con la destra preparava il suo discorso. Le sue azioni erano poche ma giuste. Aveva occhi piccoli e una faccia larga, leggermente butterata; era corpulento, con le gambe robuste e i piedi grandi. […] Il suo aspetto era serio, venerabile e maestoso, negli ultimi tempi un po' invalido. La sua voce era

[1] A. Harbage, "Elizabethan Acting", in PMLA, 54, 3 (Sept. 1939), pp. 685-708, p. 693.
[2] S. Pepys, *Diary*, 4 novembre 1661; A. Pope, *Anecdotes*, vol. 1, p. 23 (citato in P. Rogers, *A Political Biography of Alexander Pope*, London, Routledge, 2010, p. 46); J. Downes, *Roscius Anglicanus*, London, Printed for H. Playford, 1708, p. 21 e p. 24.
[3] W. Shakespeare, *Othello*, I, 2.
[4] C. Cibber, *An Apology for the Life of Colley Cibber*, London, Watts, 1740, p. 70.

> bassa e simile a un brontolio ma riusciva a regolarla portandola abilmente a un'intensità che attirava l'attenzione di tutti, addirittura di damerini e venditrici di arance. Era incapace di danzare, persino balli folkloristici […]. Betterton era un attore molto versatile e poteva recitare ruoli da Alessandro a Sir John Falstaff .[…] Io ho spesso desiderato che Betterton avesse lasciato la parte di Amleto a qualche giovane attore (che avrebbe potuto impersonarlo, anche se non recitarlo, meglio) perché, quando si gettava ai piedi di Ofelia sembrava troppo serio per essere un giovane studente appena arrivato dall'Università di Wittenberg, e le sue battute sembravano più le sentenze di un saggio filosofo che non le facezie argute di un giovane Amleto, ma nessun altro avrebbe accontentato il pubblico, tanto lui era radicato nella considerazione di tutti.[5]

Più che per quello che Aston dice di Betterton, il ritratto che ne fa è interessante per un breve inciso che oppone l'idea dell''impersonare' con quella del 'recitare' («who might have Personated, though not have Acted, it better»). In qualche modo, e questo ci riporta a Gildon e al suo trattato, la notazione riguarda l'annosa questione del naturalismo e del formalismo sulla scena. Questo passaggio distingue a mio parere le due posizioni. Un giovane attore avrebbe potuto avere la figura giusta per recitare il ruolo di un principe della sua età, e quindi impersonarlo, identificandosi con lui. Betterton, ormai in là con gli anni, doveva invece ricorrere alla 'recitazione', alla sua bravura e alla sua esperienza, per poter sostenere il ruolo del giovane studente. Ancora una volta, cioè, ricorrere alle convenzioni teatrali, a quella «volontaria sospensione dell'incredulità» di cui Coleridge parlava a proposito delle «ombre dell'immaginazione» poetica e che funziona più che altrove a teatro, dove lo spettatore deve, come chiede il Coro di *Henry V*, supplire con l'immaginazione a ciò che manca in una scena che per misure, numero di uomini e, in epoca elisabettiana, per la quasi totale assenza di oggetti sul palcoscenico, risulta non realistica né illusionistica.
Nel mondo anglosassone, soprattutto cercando di ricostruire le modalità attoriali elisabettiane in assenza di trattati dell'epoca e, come abbiamo visto, di descrizioni illuminanti, i critici si sono spesso divisi tra chi pensava che le tecniche vocali e gestuali insegnate nelle scuole come parte della retorica e dell'oratoria determinassero lo stile della recitazione e chi invece, rifacendosi a Aristotele e a Cicerone, parlava di imitazione del vero, del dramma come «*imitatio vitae, speculum consuetudinis et imago veritatis*».[6]
Il problema però non è limitato al teatro fra Cinque e Seicento, perché anche in seguito, con la riapertura dei teatri dopo la parentesi della rivoluzione puritana e per tutto il Settecento, si continuerà a opporre un modo di recitare formale con uno detto 'naturale', cioè spontaneo,

[5] A. Aston, *A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq., his Lives of the Famous Actors and Actresses* (1747?), Appendice a W. Nicholson, *Anthony Aston, Stroller and Adventurer*, Published by the Author, South Haven, Michigan, 1920, pp. 75-98, pp. 75-77.
[6] Cicerone, *De Republica*, IV. 11.

verosimile, lontano dallo stile declamatorio. L'apparire di Garrick sulle scene inglesi a metà del diciottesimo secolo per esempio fu salutato proprio come una novità: un modo realistico, credibile, senza gesti stereotipati e convenzionali.
Il ricorrere dei termini «natura» o «naturale» non significa però che il significato sia chiaro. Gildon stesso puntualizza che usando questi termini

> sorge la solita difficoltà: che tutti sono d'accordo a scrivere che la natura è guida e dimensione sovrana, ma poi non sono così d'accordo su che cosa sia la natura. Quelli che ne sono capaci forniscono i segni, gli indizi, i lineamenti della natura in modo da sapere quando è rappresentata correttamente e quando no; quelli non capaci, che sono la parte maggiore e più rumorosa, la definiscono in modo così generale che risulta essere solo quello che ciascuno immagina, e ciò fa sì che i contrari siano natura, perché uno chiama natura ciò che gli piace e un altro chiama natura ciò che piace a lui.[7]

È sicuramente una questione spinosa e non facile da risolvere. Ma forse la si può affrontare da un altro punto di vista. Più che parlare di recitazione formale o naturale, per attori e scene ormai irrecuperabili e sulla base di affermazioni di testimoni e di storici ben poco chiarificatrici, vale la pena di confrontarsi con il problema del rapporto tra azione teatrale e oratoria, e fra queste e le passioni.
E per farlo, torniamo indietro, al Cinque-Seicento e all'Inghilterra, dove si era sviluppata la grande stagione del teatro elisabettiano e giacomiano, apparentemente in assenza di teoria. Ciò che a fine Seicento sarebbe stato rimproverato a Shakespeare e ai suoi contemporanei, persino a Jonson, che era il più colto e accademico dei drammaturghi dell'epoca, era proprio il non aver seguito le regole drammatiche, avere scritto opere irregolari, rozze, improbabili, pur riconoscendo loro la maestosità di un'architettura gotica al confronto con la raffinatezza di un edificio neoclassico.[8]
Alla fine del Cinquecento non si parlava per il teatro inglese di norme circa la voce o i gesti in scena. Anche i consigli di Amleto agli attori non derivano dalla trattatistica antica circa l'oratoria, ma dalla vita teatrale stessa, da ciò che era osservato sul palcoscenico e tra le compagnie rivali. Insomma, quello che risulta chiaramente da certi passaggi nei trattati di retorica dell'epoca è che, contrariamente a quanto si può pensare, non è il teatro a ricavare insegnamenti dall'oratoria, bensì questa a indicare negli attori gli esempi da imitare.
Thomas Elyot in *The Governour* (1531), dedicato a Enrico VIII, tra gli attributi del perfetto oratore aveva incluso «la voce e i gesti di chi sa

[7] *Infra*, p. 47.
[8] A. Pope, *Preface* a *The Works of Shakespear*, a cura di Alexander Pope, 6 voll. (London, 1725), vol. 1, p. 35.

recitare commedie».[9] Thomas Heywood nella sua *Apology* indicava che la recitazione era usata come mezzo per istruire il giovane oratore e dargli audacia e fiducia in se stesso, anche se è probabile che i suoi riferimenti alla retorica servissero ad accreditarsi come difensore del teatro, mostrando il legame tra la pratica scenica e una disciplina rispettabile e tradizionale.[10] A fine secolo, la definizione che, nel suo trattato di retorica *The Garden of Eloquence* (1593), Henry Peacham dà della figura detta «Mimesi» è: «un'imitazione del discorso in cui l'oratore contraffà non solo ciò che uno ha detto ma anche il suo modo di dirlo, la pronuncia e i gesti, imitando tutto come è stato nella realtà: e questo è sempre ben realizzato e presentato in modo naturale da un attore abile e capace».[11] In tutti questi casi la retorica guarda al teatro come a un esempio vivo di quello che l'oratore dovrebbe imparare, ma quando si osserva il processo inverso non si trovano testi che chiedano all'attore di guardare all'*actio* o alle norme dell'oratoria per trovarvi elementi da imitare. Piuttosto si conferma che le due arti sono al tempo stesso simili ma anche distanti e differenti. Richard Flecknoe in *A Short Discourse of the English Stage* dice di Richard Burbage:

> Possedeva tutte la facoltà di un eccellente oratore (animava le sue parole con la voce e il discorso con l'azione) […]; eppure nonostante ciò era sempre un eccellente attore e non abbandonava mai il suo ruolo quando aveva finito di parlare, ma con gli sguardi e i gesti lo manteneva fino alla fine…[12]

Per Thomas Wright, dato che sia l'oratore che l'attore imitano passioni autentiche, la differenza sta nel concetto di passione, poiché il primo è tenuto a provare lui stesso le passioni che vuole comunicare e suscitare nel pubblico, mentre il secondo può fingerle, ad arte.[13]

Tutti questi esempi mostrano che le due discipline erano sentite come diverse e che si poteva parlare bene come un oratore ma che sulla scena era necessario avere un'altra abilità, quella di entrare in una parte e di rendere un personaggio coerente. L'attore doveva possedere la capacità di giungere alla «personation», all'interpretazione di un ruolo coeso e simile al vero, al di là della parola, del gesto e dell'azione scenica, le cui regole erano stabilite fino dall'antichità e che dovevano essere, e venivano, insegnate. In altri termini, come scrive Beckermann, «sebbene la tradizione retorica fosse essenzialmente continentale, la tradizione teatrale elisabettiana era in gran

[9] Citato da B. Beckerman, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*, New York, Macmillan, 1962, p. 116.

[10] T. Heywood, *An Apology for Actors*, London, Printed by Nicholas Okes, 1612, seg. C3v.

[11] Henry Peacham, *The Garden of Eloquence. Conteyning the Figures of Grammer and Rhetorick*, London, H. Iackson, 1577, 111r.

[12] Citato da A. Harbage, "Elizabethan Acting", cit., p. 694.

[13] T. Wright, *The Passions of the Minde* (1604), citato in A. Gurr, "Elizabethan Action", in *Studies in Philology*, 63, 2 (Apr. 1966), pp. 144-166, p. 147. Si veda anche C. Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 120 e nota.

parte autoctona».[14] Questo secondo me spiega le ragioni di una separazione tra oratoria e recitazione nell'Inghilterra del Cinque-Seicento: il teatro era nato in epoca elisabettiana come esperienza pratica, direttamente legata ai nuovi spazi scenici e alle nuove condizioni delle compagnie, e i drammaturghi, anche i più colti e consapevoli della tradizione antica, scrivevano con lo sguardo specificamente rivolto al pubblico e al mondo teatrale londinese, alle novità messe in scena dai rivali, al successo o all'insuccesso di storie e di personaggi. Gli attori studiavano i loro colleghi, osservavano e copiavano soluzioni recitative trovate da altri attori nei teatri vicini, in rappresentazioni che attiravano più pubblico. L'*actio*, come una delle parti della retorica, veniva insegnata a scuola, nelle università, ma non risulta che fosse materia di studio per chi recitava nei *playhouses*. Ha ragione quindi uno dei più importanti studiosi delle pratiche teatrali elisabettiane, Andrew Gurr, quando afferma:

> Si deve riconoscere che il criterio della recitazione sulla scena era […] molto più il ritratto convincente del personaggio che non la qualità dell'Azione e dell'Eloquio dell'attore, qualunque cosa richiedesse un drammaturgo accademico come Jonson. Il criterio ultimo era l'ombra platonica, il mondo della realtà visibile, non i precetti dei teorici.[15]

E allora perché Gildon, cento anni dopo quel genere di teatro, sembra smentire questa affermazione e sentire la necessità di fissare per gli attori della sua epoca le regole di una corretta recitazione, di un'efficace intonazione della voce e di una convincente prossemica del corpo? Per farlo, riunisce le indicazioni e le prescrizioni degli autori antichi, dedicate agli oratori e successivamente ai predicatori, ribaltando il rapporto tra oratoria e scena teatrale, mostrando come quello che vale per un buon avvocato o per chi reciti sermoni valga anche per gli attori, con la differenza che questi devono apprendere il potere dell'azione, molto più necessaria sul palcoscenico che non in tribunale o sul pulpito per dare vita e credibilità a quello che viene recitato.
Tra l'epoca degli autori elisabettiani e giacomiani e quella di Gildon molte cose erano accadute. Intanto i teatri erano rimasti chiusi per quasi vent'anni: quanto bastava a cancellare molto del sapere scenico acquisito prima. Quando con la restaurazione della monarchia, un decreto autorizzò il ripristino di una vita teatrale e la ricostituzione delle compagnie di attori, gli edifici in cui avevano avuto luogo gli spettacoli non esistevano più; erano andati distrutti con la guerra civile o resi inservibili da usi impropri. C'erano attori – tra i più famosi Charles Hart e Michael Mahun – che continuarono a recitare dopo la Restaurazione, ma era ormai irrimediabilmente perduta la vivace vita teatrale che aveva caratterizzato i

[14] B. Beckermann, *Shakespeare at the Globe, 1599-1609*, cit., p. 121.
[15] A. Gurr, "Elizabethan Action", cit., p. 156.

primi quarant'anni del secolo. Tra i drammaturghi dell'epoca giacomiana gli unici sopravvissuti che funzionarono da *trait-d'union* tra i due mondi furono Thomas Killigrew e William Davenant, autore dell'ultimo *masque* messo in scena prima dell'ordine puritano di chiusura. Non a caso, dopo il 1660, saranno loro gli impresari che si spartiranno le licenze reali per le uniche due compagnie autorizzate a produrre spettacoli teatrali, rispettivamente la King's Company e la Duke's Company.

La vita teatrale di Londra non sarà più tanto affidata a imprenditori privati spinti dal profitto e costretti a difendersi dalle autorità cittadine e dal rischio di essere censurati, bensì dipenderà dalle «patents» date dal re, e ogni forma di competizione e di concorrenza sarà drasticamente ridotta. Ma in questo panorama, la vera novità è una diversa concezione dell'opera teatrale, basata sulle teorie neoclassiche di importazione francese e sulla spettacolarità offerta dalle novità dei drammi italiani per musica. Pur tenendo astrattamente le distanze dalle esperienze di questi due paesi, i drammaturghi inglesi ne vennero praticamente influenzati. Dryden scrive nel suo trattato *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) che i drammi francesi sono noiosi a confronto con quelli inglesi, dove vi è maggiore varietà, doppie trame, mescolanza di comico e tragico, invece di tutta quella regolarità e quelle rime. Però poi lui stesso scrive tragedie eroiche in distici rimati. L'opera italiana, inverosimile e basata sullo splendore dello spettacolo più che sulla coerenza della trama e dei personaggi, sembra essere rifiutata a confronto con i drammi più densi di significato della tradizione inglese. Eppure Dryden e Davenant adattano Shakespeare per musica, facendo di *The Tempest* uno show dove personaggi e incantesimi sono duplicati e di *Macbeth* una tragedia dove le streghe, le danze e le magie sono occasioni di mettere in scena spettacoli attraenti e straordinari.

Ciò cui tendono l'enfasi sulle teorie drammatiche e le discussioni sulle regole aristoteliche e sul concetto di *decorum*, è l'esaltazione della verosimiglianza sulla scena. Queste norme, importate dalla Francia, vengono dibattute in Inghilterra come elementi di probabilità nell'azione scenica, dato che allo spettatore non dovrebbe più essere chiesto di immaginare luoghi e tempi diversi a ogni cambio di scena, né di provare sconcerto alla mescolanza di alto e basso, di comico e tragico.

Il richiamo alla recitazione 'naturale' che Gildon fa nel suo trattato va nella stessa direzione: impedire gesti e toni di voce che non siano appropriati, giusti, riconoscibili come veri; insomma, verosimili. Così, offre al lettore un manuale in cui, perché la recitazione possa essere plausibile e non eccedere l'imitazione realistica, deve essere il risultato dello studio dei movimenti e delle espressioni collegati alle passioni, che qui vengono elencati e catalogati: un modo 'naturale' che si può imparare rispettando certe norme, intese sia come prescrizioni formali che come 'misure'.

La voce di Betterton che enuncia nel testo queste regole, sia pure sotto forma di consigli, le fa sembrare frutto dell'esperienza, ma in realtà sono riprese che Gildon fa da opere tradizionali di retorica e di oratoria, spesso addirittura citate di seconda mano. Come dimostra Claudio Vicentini nel suo libro sulla teoria della recitazione, alla base di tutta la trattatistica sull'argomento a partire dal I secolo d.C. si trovano gli scritti di Cicerone (*Orator* e *De Oratore*) e di Quintiliano (*Institutio oratoria*). Sono questi i testi che sottolineano i punti di convergenza tra oratoria e recitazione teatrale e che analizzano in dettaglio tutti gli elementi (intonazione, movimenti, gesti) di una «espressività fisica necessaria per impressionare l'uditorio e modellarne l'animo».[16] Ai due retori latini si rifà anche Gildon, ovviamente, citandoli in continuazione, ma quasi mai direttamente. Il testo del suo trattato è un vero e proprio *puzzle* dove si susseguono e si intersecano voci diverse: voci su voci, autori che citano a loro volta altri autori. Tutti comunque rigorosamente indicati, talvolta con nome e cognome, altre volte come «il nostro autore» oppure «un amico» o «un dotto gesuita» o altro ancora. Gildon non finge che sia tutta farina del suo sacco, tanto più che i riferimenti servono da autorevole sostegno al suo progetto che è quello di scrivere il primo manuale inglese sull'*acting* trasferendo le norme per l'oratore agli attori, adattandole alla scena e al pubblico teatrale.
A parte i rimandi a Plutarco, da cui trae aneddoti sulle vite di Demostene e di Cicerone, le riprese più lunghe e più articolate sono dal trattato di Michel Le Faucheur, nella versione inglese, da cui Gildon attinge a piene mani, copiando o riassumendo prima una lunga sequenza sul gesto, che era invece alla fine nel testo francese, e poi più di cento pagine sulla voce.[17] Ma vi sono altri brani intersecati a quelli tratti da Le Faucheur, e vengono da Luciano sulla mimica, dalle *Vacationes autumnales* di Louis de Cressolles del 1620 sulle azioni delle varie parti del corpo, dall'*Onomasticon* di Giulio Polluce sui difetti della voce. Il trattato verso la fine offre anche una disamina della danza, che Gildon compila usando ancora una volta estensivamente una fonte: il trattato del medico Gerolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, dedicato alle varie forme di attività ginnica, ivi compreso il ballo. In chiusura, viene copiata una lunga lettera – annunciata anche nel frontespizio del trattato di Gildon – di Charles de St. Evremond al Duca di Buckingham sull'opera musicale italiana e francese: il marchese, che aveva vissuto da esule in Inghilterra gli ultimi quarant'anni della sua vita, definisce l'opera come «una stupidaggine sfarzosa e magnifica», dove il canto rende tutto assurdo. Più che per prendere parte nella controversia in

[16] C. Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, cit., p. 39.
[17] Michel Le Faucheur, *Traitté de l'action de l'orateur* (1657); traduzione inglese anonima *An essay upon the action of an orator, as to his pronunciation and gesture*, London, Printed for Nich. Cox at the Golden Bible without Temple-Bar, 1680(?).

corso all'epoca tra l'opera italiana e quella francese, di cui Gildon afferma esplicitamente di non interessarsi, la citazione di St. Evremond gli serve ancora una volta per sottolineare come il melodramma abbia ben poco di verosimile, con i personaggi che si mettono a cantare nel bel mezzo di un'azione, anche di un'azione quotidiana come dare un ordine a un servo o parlare con un amico. Soprattutto però gli serve per introdurre l'argomento dell'opera, un'altra forma di teatro, e dare così una degna conclusione al suo libro, completando la trattazione di tutti i problemi e i generi connessi al palcoscenico. E magari anche per esaltare la musica inglese, con Purcell contrapposto ai compositori continentali, come nel testo spesso aveva sostituito gli esempi francesi delle sue fonti con brani della tradizione drammatica inglese, soprattutto di Shakespeare.
Visto l'interseco di citazioni, riferimenti, testi diversi, dobbiamo forse definirlo un plagiatore, come spesso è stato considerato, oppure un teorico che, pur ripercorrendo vie già note – ma non in Inghilterra – della trattatistica sull'azione e sulla voce, dice qualcosa di nuovo?
Interessante è la risposta positiva che a questa domanda dà Vicentini, quando sottolinea, tra gli altri, almeno due punti particolarmente rilevanti.[18] Il primo è «l'esigenza di violare sulla scena le regole prescritte dal codice dell'*actio*», inaccettabile per un oratore o per un predicatore ma invece necessaria nella rappresentazione teatrale, dove prevalgono azione, una gestualità più visibile e efficace, un ritmo vario dell'eloquio, al fine di rendere la dinamica delle passioni. Il secondo è il richiamo alla cultura dell'attore e in particolare alla conoscenza e allo studio della pittura, che offre un repertorio di espressioni e di gesti e che può insegnare a chi recita a immaginare la scena dal punto di vista del pubblico, imponendogli di ricreare sul palcoscenico una situazione di relazioni e di sguardi tra i personaggi che sia credibile: nessun attore deve permettersi di distrarsi dopo la sua battuta, perché nei quadri di genere storico che raffigurano più persone, «sulla tela non c'è mai nessuno che non abbia interesse per ciò che accade».[19]
Anche a me sembra che queste siano le novità più rilevanti che Gildon porta nella discussione sulla recitazione, ponendosi inoltre come il primo a farlo in ambito inglese.
Un'ultima considerazione: se la pittura diventa per Gildon un oggetto di studio suggerito agli attori, lo spettacolo diventerà poco dopo il modello per pittori e scultori, come dimostrerà praticamente, a metà del secolo, la figura di Garrick e i suoi molteplici ritratti di scena fatti da artisti famosi.[20]

---

[18] C. Vicentini, *La teoria della recitazione dall'antichità al Settecento*, cit., pp. 148-160, cui si rimanda per un'analisi più dettagliata del rapporto tra Gildon e la trattatistica sul problema della recitazione.
[19] *Infra*, p. 25.
[20] Si veda, di chi scrive: *Rappresentare l'invisibile: la scena di Macbeth* in *Picturing Drama. Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*, Atti del Convegno

E, tra questi, Hogarth, che dichiarò apertamente di avere preso il teatro come idea progettuale in tutta la sua opera e non solo nelle riproduzioni di scene teatrali: «Ho tentato di trattare i miei soggetti come se fossi un drammaturgo: il quadro è il mio palcoscenico, uomini e donne sono i miei attori che attraverso certe azioni e certi gesti mostrano una pantomima».[21]
La relazione tra la scena teatrale e la pittura si intensificherà in Inghilterra nel corso del diciottesimo secolo, con il moltiplicarsi di illustrazioni e di opere visive di carattere scenico, fino a giungere a quella iniziativa commerciale che fu la Boydell Shakespeare Gallery, determinante per la mitizzazione di Shakespeare come «bardo nazionale», ma anche per la diffusione a livello popolare dell'interesse e dell'amore per il teatro.

Loretta Innocenti

Internazionale di Studi (Trento, 20-22 marzo 2013), a cura di Sandra Pietrini, Allegato CD-rom con apparato iconografico a cura di Valeria Tirabasso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 183-193.

[21] Citato in M. Merchant, *Shakespeare and the Artist*, Oxford, Oxford University Press, 1959, p. 44.

CHARLES GILDON

Vita di Thomas Betterton, il famoso attore tragico recentemente scomparso, dove si considerano l'azione e l'eloquio sulla scena, in tribunale e dal pulpito. Con il giudizio del defunto Monsieur de St. Evremond, uomo di genio, sulla musica e l'opera italiana e francese, in una lettera al Duca di Buckingham

Quis nostrum tam animo agresti & duro fuit, ut Roscii *morte nuper non commoveretur? Qui cum esset Senex mortuus; tamen propter* excellentem Artem *ac Venustatem videbatur omnino mori non debuisse.*
Cic. In Orat. Pro Archia Poeta.

All'egregio Richard Steel[22]

Signore,
questo testo era in uno stato embrionale quando ho deciso di completarlo per affidarlo alla vostra protezione. Anche se generalmente sembra che a noi autori piaccia ornare il frontespizio dei nostri libri con dei titoli pomposi, quasi a ottenere per il nostro lavoro non solo sicurezza ma anche fama, tuttavia non posso fare a meno di rammentare che tra gli antichi per uno scrittore il nome di un amico cólto aveva più valore della dignità di un uomo di potere, e che la grandezza di un qualsiasi politico non innalzava il prestigio degli autori nella repubblica delle lettere al di sopra dei loro meriti artistici e scientifici, a meno che non li nobilitasse con l'incoraggiamento, cosa che raramente al giorno d'oggi arriva dai grandi.
Perciò, dovendo scrivere di un'arte che non è stata molto coltivata nel nostro paese, in pratica o in teoria, ciò cui dovevo aspirare di più nel pubblicare questo saggio era l'approvazione di uno cui quelli dotati di spirito e di cultura assegnano un posto negli studi più raffinati e nelle belle arti. Un discorso di questo genere non è privo della piacevole vanità di voler raccomandare un uomo al mondo in quanto persona abile nella materia di cui si tratta, e il merito di Mr. Steele nel regno delle Muse è troppo noto ai *beaux esprits* per non mettermi al riparo dal timore di essere preso in giro come fa Ascilto con Encolpio in Petronio Arbitro: «Ut foris Cœnares Poetam laudasti»;[23] oppure come Manley con Lord Plausible: «Che piuttosto che non adulare, avrebbe adulato i poeti del tempo che nessun altro avrebbe adulato».[24]
Ma io ho scelto di indirizzare a voi questo discorso perché l'arte di cui parla vi è familiare, e la qualità dell'azione e dell'eloquio è naturalmente tenuta in considerazione da un drammaturgo. Oso credere che, così come sono il primo (a quanto ne so) a parlare di quest'argomento nel saggio che avete davanti, penso anche di avere completamente esaurito il tema e steso regole generali e particolari tali da sollevare il teatro dall'abbandono in cui giace al momento e portarlo a raggiungere quella reputazione che ha attinto dalla

[22] Richard Steele (1672-1729), scrittore e politico irlandese, diresse per qualche tempo il Theatre Royal a Drury Lane per il quale scrisse commedie sentimentali di successo. Resta famoso per aver fondato con Joseph Addison (1672-1719) il primo giornale inglese, *The Tatler*, poi chiuso per motivi politici, e successivamente *The Spectator* e *The Guardian*. Steele aveva difeso Gildon quando nel 1706 era stato accusato di eversione e lo aveva in seguito aiutato nel suo lavoro.
[23] «Per cenare fuori a ufo lodasti il padrone di casa come poeta» (Petronio Arbitro, *Satyricon*, 10, 2).
[24] Plausible è un personaggio di *The Plain Dealer* (L'uomo onesto) di W. Wycherley. La battuta citata è però detta da Olivia, che parla con Eliza di Mr. Novell.

nazione più raffinata al mondo e quella stima che si guadagnerà sempre da uomini di buon senso, quando sia retto da leggi giuste e arricchito, come dovrebbe essere, da buoni attori e da buoni drammi.
Gli uni possono essere educati, spero, da ciò che ho scritto nel trattato che segue e gli altri dal vostro esempio, che può ispirare i nostri autori con la conoscenza della Natura e dell'arte di non perderla mai di vista, unita all'armonia, al decoro e all'ordine, che dovrebbero risplendere sempre in tali rappresentazioni pubbliche.

Il vostro amico sincero e umile servitore.

Prefazione

Non avrei importunato il lettore con una prefazione a questo trattatello, se non fosse per prevenire un'obiezione che mi si può fare e cioè che sono stato un plagiatore, e che ho fatto passare per mie delle regole che ho preso da altri autori. Ammetto di averne prese in prestito molte dai francesi, ma molte di queste i francesi le hanno tratte da Quintiliano e da altri autori. Essi comunque hanno migliorato gli antichi in un particolare, cioè nel sostituire ciò che si era perso per la trasformazione dei costumi con osservazioni più peculiari alla nostra epoca.
Le arti non sono mai state portate a perfezione da uno solo e, anche se io stesso ho fatto diversi progressi rispetto a quelli che mi precedevano, so che solo uno studio accurato e osservazioni giudiziose possono produrre norme nuove e più giuste. Se poi avrò indicato la strada con un certo successo, la soddisfazione sarà troppo grande per essere sminuita dal fatto che chi viene dopo di me si cimenterà con più maestria.
Essendo obbligato a prendere in considerazione l'azione e la parola del pulpito e del tribunale, così come del teatro, ho dovuto portare esempi dall'oratoria più che dal dramma. Se questo incontrerà il favore degli eruditi, forse potrei pubblicare un trattato per il solo teatro. Un attore, comunque, che padroneggi le qualità che dovrebbe possedere, studiando questo trattato con attenzione, può raggiungere una perfezione che quest'epoca non ha ancora visto.

Epilogo
detto da Mrs. Barry al Theatre Royal in Drury Lane, il 7 aprile 1709
quando ha recitato in *Love for Love*[25] con Mrs. Bracegirdle a beneficio di Mr. Betterton,
scritto da Nicholas Rowe, Esq.[26]

Come un cavaliere in cotta e maglia
La fama ha vinto in più d'una battaglia
E poi dal sacro fuoco abbandonato
S'è a vita privata ritirato,
Se lì gli giunge la tragica novella
Ch'è in pericolo una gentil donzella
Sente pena nel cuore generoso
E ritrova uno spirto bellicoso,
Torna sul campo con la sua armatura
E combatte ancor senza paura,

Così noi, fedeli all'amicizia,
Abbiamo rinunciato alla pigrizia
Per Thomas e per darvi ancor letizia.
Per sostenere l'indifesa scena
Damigelle erranti siamo diventate.

---

[25] *Love for Love* di William Congreve (1670-1729), drammaturgo e difensore del teatro contro le accuse di immoralità mosse da Jeremy Collier e da altri critici. La prima rappresentazione aveva avuto luogo nel 1695 inaugurando Lincoln's Inn Fields, sede della compagnia di Betterton. Nella sua beneficiata nel 1709, pur non essendo più in perfette condizioni fisiche, Betterton recitò ancora una volta la parte di Valentine, affiancato da Anna Bracegirdle e da Mrs. Barry. Si dice che il ricavato fosse di oltre cinquecento sterline.

[26] L'epilogo fu scritto apposta per la rappresentazione del 7 aprile 1709, dapprima pubblicato anonimo, poi attribuito a Nicholas Rowe (1674-1718), poeta e drammaturgo, primo curatore delle opere shakespeariane che stampò in un'edizione in sei volumi nel 1709.
Elizabeth Barry (1658?-1713) fu la prima grande attrice inglese alla riapertura dei teatri nel periodo della Restaurazione. Sembra che John Wilmot, conte di Rochester, si sia occupato della sua istruzione teatrale. Ne fu l'amante e gli dette due figlie. Recitò in tutte le tragedie di Otway e dal 1680-81 in poi nella Duke's Company, con Betterton come partner. Ebbe relazioni con Otway e con Etherege. Aveva debuttato nel 1673 e nel 1682 era ancora la più importante delle attrici della compagnia, risultato dell'unione di King's e Duke's. Famosa per la sua abilità nei ruoli patetici. Si ritirò nel 1710.
Anne Bracegirdle (1673/4-1748) fu allieva e pupilla di Betterton. Fu considerata una delle attrici più importanti della United Company, nata nel 1682 dalla fusione delle due compagnie esistenti. Con Betterton e Elizabeth Barry, nel 1695, si ribellò alla gestione tirannica del direttore Christopher Rich ed ebbe il permesso dal re di fondare una nuova compagnia. Nel 1707 si ritirò dalle scene e tornò a recitare solo per una volta, due anni dopo, nella rappresentazione di *Love for Love* di Congreve, a beneficio di Betterton.

Quest'uomo un tempo era davvero un vate,
Senza aiuto teneva su la schiena,
Ma ora reso fragile dagli anni
Deve essere aiutato da due zanni.

Ecco a cosa conduce la Natura.
Non insultatela però perché ho paura
Che con voi potrebbe essere più dura.
È anziano ma vedrete la sua forza:
Un nocciol duro in un'antica scorza.
Nel passato sapeva meglio recitare
Ma ancora quel che può vi vuole dare.
Chi tra i giovani qui lo può sfidare?

Ciò che è stato io ve l'assicuro
Sarà un tema nel prossimo futuro
Come Roscio, attore imperituro.
Se non foste venuti qui stasera
Sarebbe apparso in una furia nera
Lo spettro di Shakespeare, ne son certa,
Contro questa viltà in lotta aperta.
L'avreste udito lamentarsi forte
Che le Muse subiscan questa sorte
E i drammi suoi sian destinati a morte.

Ma tutti voi che ora vi accalcate,
Del genio amici, l'impegno completate:
E al merito fedeli, siate umani,
Date qualcosa in più d'un battimani.
Se un tempo vi è piaciuto quanto credo
Dategli ora onorevole un congedo.
Vivere in pace, questo gli sia reso
Dopo avere il coturno sacro appeso.

Introduzione

Si è detto che Bruto e Cassio erano stati gli ultimi romani; così si potrebbe dire che Betterton sia stato l'ultimo dei nostri attori tragici. Perciò, tanto devono alla sua memoria tutti gli amanti del teatro che non ho potuto rinunciare al progetto di dare al suo nome, con questo trattato, una durata un po' più lunga di quella che la natura ha accordato al suo corpo. Non oso pensare che possa ritenersi offensivo per la nostra reputazione di uomini onesti, o che hanno una posizione e del buon senso, esprimere rammarico per la perdita di un uomo così eccellente in un'arte che ora è in decadenza, ma alla quale gli antichi davano un valore speciale, poiché è chiaro dal motto di questo libro che Cicerone, difendendo la causa del poeta Archia, disse al giudice, uomo di prima qualità, che erano tutti addolorati per la morte dell'attore comico Roscio; o, in modo più magniloquente: «Chi di noi aveva un carattere così volgare e aspro da non commuoversi alla recente morte di Roscio? Sebbene sia morto vecchio, pure, per l'eccellenza della sua arte e la bellezza dell'interpretazione, sembrava totalmente immune dalla morte».[27]

Difficile a dirsi se Betterton o Roscio fossero o no simili nelle loro qualità di attori ma finora è certo che se anche l'eccellenza del romano non fosse stata grande, quella dell'inglese è stata la più grande che abbiamo mai avuto, e pur dovendo riconoscere che al tempo di Cicerone il decoro del teatro era tenuto in maggiore considerazione di adesso, possiamo immaginare che Betterton nel suo modo particolare di recitare stesse alla pari con Roscio, specialmente quando consideriamo che il nostro attore eccelleva sia nella commedia che nella tragedia, mentre quello romano solo nella prima, a quanto ne sappiamo.

Per riconoscere il primato all'attore inglese, scrivendo la sua vita, farò in modo di fargli dare ad altri istruzioni tali che, se verranno comprese perfettamente e messe in pratica in modo corretto, renderanno così belle le loro interpretazioni da far sembrare la perdita di Betterton meno grave per il teatro. Platone e Senofonte introducono Socrate nei loro discorsi per dare più autorità a quello che dicono nei punti che vogliono sottolineare con maggiore forza ai lettori. Perciò io farò un uso simile di Betterton, su un argomento di cui ben a ragione poteva essere considerato giudice molto competente.

So che si potrebbe obiettare che le qualità che gli faccio richiedere e i precetti che dà sembrano rendere impossibile a chiunque altro raggiungere

[27] Il poeta Aulo Licinio Archia fu maestro di retorica di Cicerone: questi lo difese quando venne accusato di usurpare la cittadinanza romana e riuscì a farlo assolvere. La citazione su Roscio è parte della difesa della cultura fatta da Cicerone nell'orazione *Pro Archia poeta* (62 a.C.).

la sua arte, come si dice Cicerone abbia fatto con l'arte oratoria nel suo *De oratore*. È vero che gli faccio richiedere delle qualità che forse lui stesso non aveva, ma penso che non vi possano essere obiezioni al fatto che siano necessarie o almeno che favoriscano la formazione di un attore rifinito; ogni giorno sentiamo molti pittori o anche amanti dell'arte elencare qualità necessarie a un grande maestro della pittura storica che neppure pretendono di possedere loro stessi. E lo stesso si può dire di molte altre arti.
Se davvero venissero enunciati dei precetti o richieste delle qualità per cui l'eccellenza fosse impossibile da ottenere, l'obiezione sarebbe più solida e degna di attenzione, ma oso affermare che, ora che i teatri sono gestiti dagli attori, non c'è una sola delle qualità scritte qui che non sia assolutamente necessaria per rendere giustizia a quest'arte, in teoria come in pratica.
Non mi sembra che Cicerone, nel suo libro *De oratore*, abbia richiesto cose impossibili a chi aspirava a imparare l'eloquenza; è evidente che non ha finora scoraggiato altri dal tentare quella nobile scienza e che ogni epoca ha prodotto qualcuno eccellente in essa, anche se pochi o forse nessuno è arrivato a uguagliare lui nella pratica, per mancanza di quelle stesse qualità che egli richiedeva per formare un perfetto oratore. Così, anche se per essere un maestro perfetto sono necessarie tutte le qualità indicate, chiunque non sia capace di raggiungerle tutte può ugualmente trovare lode e anche lavoro. Perciò chi non ha un genio così ampio da apprendere il tutto, dovrebbe applicarsi semplicemente alla recitazione, e contentarsene, lasciando il compito di giudicare a quelli più qualificati a fare i giudici per la loro maggiore abilità e conoscenza.

[1. Vita di Betterton]
Avendo premesso tutto questo a mo' di introduzione, procederò ora con la vita di Betterton.
Thomas Betterton era nato in Tuttlestreet, a Westminster. Suo padre era uno dei cuochi di re Carlo I e quando il ragazzo ebbe l'età giusta fu mandato a fare l'apprendista da un certo Mr. Rhodes, un libraio all'insegna della Bibbia in Charing Cross, che aveva come sotto-apprendista Kynaston.[28]
Ma ciò che preparò Betterton e il suo compagno al teatro fu il fatto che il padrone Rhodes, essendo stato in passato custode del guardaroba della compagnia reale dei comici a Blackfriars, nel 1659, quando il Generale

[28] Edward Kynaston (1640-1712) è famoso per essere stato uno degli ultimi attori a interpretare parti femminili dopo la Restaurazione e fino al momento in cui fu permesso alle donne, con un decreto del re, di recitare nei teatri pubblici.

Monck[29] entrò a Londra con il suo esercito, ottenne una licenza dall'autorità allora al potere per formare una compagnia al teatro Cockpit in Drury Lane, e vi mise a capo i suoi apprendisti, Betterton per le parti maschili e Kynaston per quelle femminili.
Betterton aveva circa ventidue anni quando ottenne un gran successo recitando in *The Loyal Subject*, *The Wildgoose Chase*, *The Spanish Curate*[30] e molte altre commedie. Ma mentre il nostro giovane attore cresceva così sotto il suo padrone Rhodes, Sir William Davenant,[31] avendo ottenuto una patente da re Carlo II per creare una compagnia con il nome di Duke of York's Servants, assunse Betterton con tutti quelli che recitavano per Mr. Rhodes e nell'anno 1662 aprì il suo teatro in Lincoln's Inn Fields, con la prima e la seconda parte di *The Siege of Rhodes*,[32] con nuove scene e decorazioni del palcoscenico che furono per la prima volta introdotte in Inghilterra.[33] Questo sostengono alcuni, mentre altri hanno accusato Betterton di essere stato il primo ad innovare le pratiche del nostro rozzo teatro come se fosse un crimine; anzi, come se questo distruggesse la buona recitazione, ma io credo lo dicano con poco buon senso e pochissima conoscenza dei teatri di Atene e Roma dove sono portato a credere ci fossero all'epoca della loro fioritura attori grandi quanto quelli che hanno recitato qui, davanti a una scena dipinta. Infatti non riesco proprio a capire

[29] George Monck, primo duca di Albemarle, soldato e uomo politico, ebbe un ruolo fondamentale nella restaurazione della monarchia nel 1660.
[30] Sono tutte commedie di John Fletcher: *The Loyal Subject* (Il suddito leale) rappresentata nel 1618; *The Wildgoose Chase* (La caccia all'oca selvatica) rappresentata nel 1621; *The Spanish Curate* (Il curato spagnolo) scritta in collaborazione con Philip Massinger e rappresentata nel 1622.
[31] William Davenant (o D'Avenant) (1606-1668) fu poeta, drammaturgo e impresario. Prima della guerra civile fu incoronato poeta laureato e durante il Commonwealth, essendo un sostenitore della causa monarchica, andò in esilio ma fu successivamente catturato e imprigionato. Lo salvò l'intervento di John Milton e una volta libero allestì un piccolo teatro privato a casa sua, Rutland House, dove rappresentare le sue opere. Dopo la Restaurazione ebbe una delle due licenze concesse dal re per le attività teatrali. Davenant fu a capo della Duke's Company e fece costruire per i suoi attori un teatro a Dorset Gardens. L'altro ad avere una «patent» fu Thomas Killigrew, a capo della King's Company per la quale fu costruito il Theatre Royal in Drury Lane.
[32] *The Siege of Rhodes* (L'assedio di Rodi), su testo di W. Davenant con la musica di H. Lawes, M. Locke e altri; narra della vittoria di Solimano e della sua flotta ottomana nel 1522 dopo la quale i Cavalieri Ospitalieri furono scacciati dall'isola. Rappresentata per la prima volta a Rutland House durante il regime puritano, nel 1656, quando i teatri erano chiusi per legge, l'opera per essere prodotta ottenne una speciale licenza grazie all'espediente usato da Davenant di chiamarla «recitative music» per ovviare alla censura che si applicava contro qualsiasi forma di dramma.
[33] Alla riapertura dei teatri nel 1660 molte furono le novità nella struttura dei teatri e nelle rappresentazioni, non ultime le scene prospettiche e i cambi di scena, tecniche teatrali derivate dalla tradizione del *masque*, spettacolo allegorico e illusionistico allestito privatamente per nobili e sovrani nel periodo giacomiano e poi carolino.

come possa rovinare l'azione ciò che aiuta la rappresentazione e serve a illudere piacevolmente per quanto riguarda lo spazio.
Il teatro di Atene era così impreziosito che decorazioni o abbellimenti costavano allo stato più delle guerre contro i persiani, e i romani, sebbene i loro drammaturghi fossero molto inferiori a quelli greci (se da quelli che ci restano possiamo farci un'idea di quelli che sono perduti), non erano comunque indietro quanto a magnificenza del teatro per aumentare il piacere della rappresentazione. Se questo era ciò che Betterton pensava di fare, era nel giusto, perché spesso gli spettatori sono confusi circa il luogo e la situazione rappresentati da una scena che dovrebbe dare risalto al dramma e servire a ingannarci piacevolmente, quando davanti a sé non vedono altro che delle tende di cotonaccio o, nel migliore dei casi, un pezzo di un vecchio arazzo pieno di strane figure che quasi spaventano il pubblico.
Insisto perciò nel dire che va a suo merito aver cercato di rendere eccellente la rappresentazione che prima era solo imperfetta.
Betterton, diventato ora la figura principale tra gli uomini della compagnia di Sir William, mise gli occhi su Mrs. Saunderson,[34] che era non meno eccellente tra le attrici e che, essendo cresciuta nel teatro di Davenant, ogni giorno migliorava nella sua arte e, avendo per natura quei pregi richiesti a una perfetta attrice, vi aggiungeva la bellezza di una vita virtuosa, per cui fino alla vecchiaia mantenne le qualità di una donna perbene. Perciò Betterton scelse questa signora per farne sua moglie e questa scelta, dato che derivava dalla stima che egli aveva per i meriti tanto della mente quanto della persona di lei, produsse una felicità coniugale che nient'altro avrebbe potuto dare.
Ma nonostante Davenant e gli impresari si dessero da fare, sembra che il teatro di moda in città fosse allora il Theatre Royal a Drury Lane e, poiché il teatro in Lincoln's Inn Fields non era così comodo, gli attori e altri imprenditori costruirono un teatro molto più splendido in Dorset Gardens e lo attrezzarono con tutti i macchinari e le decorazioni che le possibilità dell'epoca fornivano. Anche questo però si dimostrò meno efficace di quanto speravano, e altri mezzi furono impiegati e si mise in pratica la massima politica del *divide et impera*, il che aumentò così tanto le faide e gli odi nella King's Company da spingere ad unire le due licenze.[35] Per realizzare questo progetto, fu firmato da entrambe le parti il documento qui sotto riportato.

---

[34] Mary Saunderson (1637-1712), attrice e cantante, sposò Betterton nel 1662. Fu una delle prime donne a calcare il palcoscenico in Inghilterra e la prima a recitare nelle opere shakespeariane ruoli femminili come Giulietta, Lady Macbeth o Ofelia.
[35] La *United Company*, nata nel 1682 dall'unione delle due compagnie attive a Londra, stabilì un monopolio e mise fine a una sana concorrenza tra i due teatri. Così furono messi in scena sempre meno nuovi drammi.

Memorandum, 14 ottobre 1681.
È stato stabilito tra Charles Davenant, Thomas Betterton e William Smith[36] da una parte e Charles Hart[37] e Edward Kynaston dall'altra – che i suddetti Charles Davenant, Thomas Betterton e William Smith paghino o facciano in modo che venga pagata dai profitti degli attori a Charles Hart e Edward Kynaston la somma di cinque scellini per ogni giorno in cui siano recitate tragedie o commedie o altre rappresentazioni al Duke's Theatre a Salisbury Court o dovunque la compagnia reciterà finché siano in vita Charles Hart e Edward Kynaston, eccetto nei giorni in cui attori e attrici giovani recitino solo a loro beneficio. Quest'accordo cesserà di essere in vigore qualora i suddetti Charles Hart e Edward Kynaston in qualsiasi momento recitino nella King's Company o siano di effettivo ausilio agli attori di tale compagnia, e finché la suddetta somma verrà pagata essi accettano e promettono di non recitare al King's Theatre. Se d'ora in poi Mr. Kynaston si prenderà la libertà di recitare al Duke's Theatre, quest'accordo parimenti sarà revocato per quanto riguarda il suo vitalizio. In considerazione di tale vitalizio, Mr. Hart e Mr. Kynaston promettono di cedere, entro un mese dalla firma del presente accordo, a Charles Davenant, Thomas Betterton e William Smith tutti i diritti e i titoli che, separatamente o insieme, possano avere su drammi, libri, costumi e scene del teatro del Re.
Mr. Hart e Mr. Kynaston promettono anche di cedere, entro un mese dalla firma del presente accordo, il diritto che, separatamente o insieme, hanno di sei scellini e tre pence per ogni giorno in cui si reciti nel King's Theatre. Mr. Hart e Mr. Kynaston promettono anche di promuovere, per quanto in loro potere e interesse, un accordo tra i due teatri; e Mr. Kynaston in particolare promette di cercare per quanto può di liberarsi per poter recitare al Duke's Theatre, ma non sarà obbligato a recitare a meno che non riceva dieci scellini al giorno per le sue interpretazioni e al quel punto il suo vitalizio cesserà. Mr. Hart e Mr. Kynaston si ripromettono di ricorrere alla legge con Mr. Killigrew per far rispettare questi articoli e pagheranno le spese della causa.
A riprova di quest'intesa, tutte le parti hanno sottoscritto, il 14 ottobre 1681.

Sono consapevole che quest'accordo privato è stato ritenuto ingannevole e fazioso, ma sicuramente da quelli che non hanno considerato la faccenda con attenzione, poiché *an dolus, an Virtus quis in Hoste requiris?*[38] Ogni espediente è permesso tra nemici; i due teatri erano in guerra e la vittoria si sarebbe decisa con la condotta e l'azione, e se gli uomini della Duke's Company possono aver fallito nell'azione, è chiaro che vinsero per la loro condotta. Hart e Kynaston mantennero così bene le loro promesse che l'Unione fu fatta nel 1682 e andò avanti fino al 1695 quando gli attori che

[36] Charles Davenant (1656-1714) era il figlio di William, famoso soprattutto come scrittore e economista. Di William Smith si conosce solo la data di morte, il 1695. Secondo *The History of the English Stage* del 1741, Smith era avvocato a Gray's Inn prima di unirsi alla compagnia di Davenant subito dopo la Restaurazione. Il suo nome ricompare spesso nelle cronache teatrali della United Company e viene sempre citato come uno degli attori più rinomati del periodo.
[37] Charles Hart (ca. 1625-1683) fu un attore importante del teatro della Restaurazione. A causa di gravi problemi di salute, si ritirò quando le due compagnie si unirono.
[38] «Inganno o coraggio, chi ricercherà nel nemico?»: frase che nell'*Eneide* di Virgilio (II, 390) pronuncia il giovane guerriero Corebo per indicare ai compagni che non è da traditori agire con l'inganno in guerra perché quello che conta è la vittoria.

recitavano nella compagnia unita, ritenendosi danneggiati, sotto la guida di Betterton ottennero una nuova licenza per metter su un altro teatro, ancora una volta a Lincoln's Inn Fields. Quando però il successo di quella compagnia cominciò a declinare davanti all'attività dell'altra e Vanbrugh[39] ebbe costruito un nuovo teatro a Haymarket, Betterton, stanco del peso e delle fatiche della gestione, cedette la sua compagnia a quelli che avevano la nuova licenza. Essi però avevano intanto accolto la nuova moda dell'opera in musica e le compagnie furono di nuovo unite nel teatro di Drury Lane e le opere vennero relegate a Haymarket. Poiché le trasformazioni erano molto frequenti in questo mondo teatrale, Mr Swiny[40] ottenne per sé e per il teatro d'opera gli attori migliori tra i quali Betterton. Questi, essendo ormai molto vecchio e afflitto dalla gotta, recitava solo raramente e l'anno prima che morisse la città gli tributò un particolare segno di rispetto facendogli guadagnare cinquecento sterline nella sua beneficiata.

Betterton era così attento all'amicizia che sebbene avesse perduto quasi ottomila sterline a causa di un amico, si prese cura di sua figlia finché questa si maritò secondo la propria inclinazione.[41] Scrisse o tradusse tre opere che portò con successo sulle scene: *The Woman made a Justice* (La donna che diventò giudice); *The Amorous Widow, or the Wanton Wife* (La vedova galante, o la moglie libertina), e *The Unjust Judge, or Appius and Virginia* (Il giudice iniquo, o Appio e Virginia).[42] Non volle mai che venissero pubblicate, anche se *The Amorous Widow*, sulla base di una copia pirata, è stata rappresentata per almeno vent'anni.

Quando aveva ormai settantacinque anni, dopo avere sofferto a lungo per i calcoli e la gotta, la malattia alla fine si estese allo stomaco a causa di medicamenti repellenti e gli fu fatale al punto che in pochi giorni mise fine alla sua vita. Fu sepolto con grande onore a Westminster Abbey.

---

[39] John Vanbrugh (1664-1726) era drammaturgo e architetto. Progettò e costruì il teatro di Haymarket che poi gestì con Thomas Betterton e William Congreve. Lo vendette nel 1708 perché il mantenimento di un teatro e di una compagnia si era rivelato troppo oneroso.

[40] Si tratta dell'impresario irlandese Owen Swiny (1676-1754) che lavorò con Christopher Rich al Drury Lane e poi prese in affitto il teatro di Haymarket da Vanbrugh per rappresentarvi drammi e opere. Nel 1713, alla seconda rappresentazione del *Teseo* di Händel nel suo stesso teatro, rubò l'incasso lasciando i cantanti senza paga. Dopo il suo fallimento nello stesso anno, viaggiò sul continente e si stabilì poi a Venezia, dove reclutava cantanti d'opera per i teatri inglesi e commissionava dipinti e opere d'arte di artisti italiani per collezionisti inglesi.

[41] Nel 1692 Betterton aveva affidato l'ingente somma all'amico Sir Francis Watson per una speculazione finanziaria nelle Indie. La spedizione aveva avuto successo ma la nave al ritorno fu catturata dai francesi nel canale della Manica. Watson morì e Betterton ne adottò la figlia quindicenne, che in seguitò sposò l'attore Bowman.

[42] Le prime due sono opere di Betterton, la terza è la tragedia *Appius and Virginia* di John Webster adattata da Betterton e recitata a Lincoln's Inn Fields nel 1670.

[2. Attuale decadenza della scena inglese]
L'anno prima che morisse, mentre era nella sua casa di campagna a Reading, trovandomi a passare di lì con un mio amico gli feci visita come gli avevo promesso. Fui accolto in modo molto ospitale e un giorno, dopo pranzo, ci ritirammo in giardino e, fatta una breve passeggiata, iniziammo a parlare di recitazione. Il mio amico parlò a lungo contro gli attori del momento e a favore di quelli della sua gioventù, poiché ormai era vecchio. E, poiché si era molto stancato sia per la discussione che per la camminata, ci sedemmo piacevolmente all'ombra e io mi rivolsi in questo modo a Mr. Betterton.

So bene che il mio amico quando era giovane apprezzava questi svaghi molto più di adesso, perché la cupezza dell'età smussa i nostri desideri in più di un piacere. Altrimenti egli ammetterebbe che nessuna donna ai suoi tempi era superiore a Mrs. Barry[43] e nessun uomo a voi stesso. Non intendo adularvi (dissi, quando mostrò di essere un po' a disagio per il mio complimento), perché è davvero ciò che penso. Ma devo confessare che ho ben poca speranza che il teatro sopravviva a voi due, almeno nella sua parte più preziosa, la tragedia, dato che questo genere sublime perde terreno ogni giorno di più nella considerazione della gente; e ciò non si può in alcun modo attribuire alla mancanza di genio nei poeti di adesso perché dobbiamo ammettere che, sebbene nella tragedia siano ancora lontani dalla perfezione, negli ultimi anni abbiamo visto delle rappresentazioni di quel tipo molto migliori che non nella lodata età di Carlo II, quando la gaiezza dell'epoca faceva digerire sotto quell'etichetta strane cose in cui non c'era né la Natura né l'Arte, che è sua ancella. Comunque io attribuisco questo sprezzo della tragedia principalmente a una pecca nell'Azione, cui possiamo aggiungere il nostro carattere, inacidito per la pressione di una guerra così lunga e pesante, e infine anche tutti quegli spettatori cui gli esiti del conflitto hanno dato la possibilità di riempire la platea e i palchi e di avere troppa influenza con la loro censura sconsiderata e arbitraria pro o contro autori e attori.
La guerra elimina una gran quantità di umori negativi che provengono dalla corruzione generata da una pace lunga e agiata, ma introduce anche nei nostri intrattenimenti una sorta di libertinismo contrario al decoro e all'ordine, senza i quali nessun piacere può essere veramente nobile. Un altro effetto negativo dei tempi di guerra è l'abbandono delle più raffinate

[43] Elizabeth Barry (1658-1713) fu la prima grande attrice inglese nel periodo della Restaurazione. Recitò nella Duke's Company, con Betterton come partner. Ebbe relazioni amorose con Otway e con Etherege. Aveva debuttato nel 1673 e nel 1682 era ancora la più importante delle attrici della United Company, famosa per la sua abilità nei ruoli patetici. Si ritirò nel 1710.

scienze della pace e una specie di barbarie nel gusto verso tutte le belle arti. A questi si aggiunga il moltiplicarsi delle vie per raggiungere il benessere; e, crescendo il loro numero, cresce altresì il numero di coloro che sono attirati a ricercare la ricchezza; ciò diffonde uno spirito individualistico e gretto e di conseguenza indebolisce e fa languire l'amore per ciò che è pubblico.
Non vi è prova più valida della virtù, o della corruzione, delle persone che i loro piaceri. Così, al tempo in cui la virtù romana era forte, la tragedia era molto stimata, se ne teneva alta la dignità e si osservava così attentamente il decoro del teatro che era sufficiente per un attore essere fuori tempo o sbagliare la quantità delle sillabe nei versi per essere scacciato dal palcoscenico a forza di fischi, come ci dice Cicerone nel suo terzo Paradosso.*
Quando gli attori ci hanno fornito i più nobili esempi di virtù nella vita reale, sono anche piaciuti nella rappresentazione di nobili esempi sulla scena, perché le persone amano ciò che più somiglia all'umore e al temperamento della loro mente. Così, quando decadde la virtù romana, o fu perduta insieme alla libertà, e i romani sopravvissero e ampliarono il loro impero più per i meriti degli antenati e per il nome «romano», che quelli avevano reso terribile, che non per il loro coraggio, allora l'effeminatezza e la follia che si diffusero tra la gente apparvero subito nei divertimenti e negli spettacoli: la tragedia fu vituperata, e da un lato la farsa, con mimi e pantomime, e dall'altro l'Opera con i suoi suoni rammolliti invasero le scene, attirando l'attenzione delle persone che ora volevano solo ridere o vedere cose stravaganti e mostruose.
Vorrei che questo non fosse il nostro caso ma, non volendo azzardare ipotesi su cause nascoste quando ce n'è una ben visibile, preferisco attribuire questa decadenza della tragedia alla mancanza di attori tragici e persino di poeti tragici piuttosto che alla degradazione della gente che, per quanto grande, spero non sia così disperata come quella che ho mostrato nello stato romano.

Pur pensando - rispose Mr. Betterton - che la decadenza del teatro dipenda in gran misura dal lungo protrarsi della guerra, temo, devo confessarlo, che essa derivi fin troppo dai difetti del teatro stesso. Quando ero un attore giovane sotto la guida di Sir William Davenant, dovevamo sottostare a una migliore disciplina, eravamo obbligati a considerare lo studio come lavoro, cosa che ora i nostri giovani non pensano sia un dovere, perché a malapena e solo alle prove prestano attenzione anche a una sola parola della loro parte, e troppo spesso vi arrivano senza essersi ancora ripresi dagli eccessi

* *Histrio si paulo movit extra Numerum, aut si Versus pronunciatus est Syllabâ una brevior aut longior exsibilatur et exploditur.* [Nota di Gildon. La citazione è dai *Paradoxa ad M. Brutum*, III, 26.]

della notte precedente, quando la mente non è in grado di considerare con calma e con giudizio quello che devono studiare in modo da entrare nella natura della parte né di considerare le variazioni della voce, degli sguardi, dei gesti che dovrebbero rendere la vera bellezza, mentre molti di loro pensano che far rumore li renda gradevoli al pubblico perché qualcuno nel loggione applaude gli sforzi sonori dei loro polmoni cui l'intelligenza non contribuisce. Pensano che studiare la vera perfezione sia fatica sprecata che potrebbe privarli di ciò che più desiderano, cioè degli eccessi della mezzanotte, o addirittura di tutta la notte, e di una pigra trascuratezza nel loro lavoro.
Un altro ostacolo al perfezionamento dei nostri giovani attori è che quando sono in una compagnia da appena un mese o due, sebbene prima fossero totalmente estranei alla recitazione, per istruzione o per il lavoro che facevano, si credono maestri in quell'arte che occorre un'intera vita di studio e di impegno a raggiungere perfettamente. Perciò ritengono sbagliato che l'autore dia loro delle istruzioni e, anche se non sanno niente dell'arte poetica, saranno critici e dimenticheranno o impareranno una parte a seconda di quanto, secondo loro, l'autore e la sua opera meritano. In questo sono guidati dal capriccio, cieco e ignorante, e agendo senza alcuna regola razionale generalmente scelgono le cose cattive e rifuggono dalle buone. Mrs. Barry e io invece abbiamo sempre avuto l'abitudine di consultare anche i poeti meno importanti per i ruoli che avevamo accettato di rappresentare, e posso dire che lei ha spesso dato così tanto in parti non esaltanti che la sua recitazione ha determinato il successo di opere che farebbero venire il voltastomaco a leggerle. Io non posso affermare di aver reso un tale servigio come lei, però mi sono sempre sforzato di farlo. Ma fino a che i giovani si riterranno maestri prima di capire anche un solo punto della loro arte e non troveranno il tempo e l'agio di studiare i pregi della recitazione e della parola, è impossibile che il teatro fiorisca e progredisca verso la perfezione.

[3. Necessità di regole per i giovani attori]
Sono consapevole - dissi, quando mi accorsi che aveva concluso - che ciò che avete detto è giusto, ma tendo a credere che molti di quegli errori di cui parlate derivino dalla mancanza di giudizio degli impresari, che assumono persone senza qualità naturali e non forniscono loro chi possa istruirli e che capisca l'arte nella quale dovrebbero essere perfezionati. Le persone vengono istruite in tutte le altre arti da maestri che le professano con abilità, ma qui l'ignoranza insegna o, meglio, si accredita come sicura di conoscere, e va avanti senza censure. Spesso perciò ho desiderato che qualcuno dotato di buon senso e conoscitore delle bellezze dell'azione e dell'eloquio stendesse delle regole con cui i giovani principianti potessero

indirizzarsi a quella perfezione di cui tutti si rendono conto che è (e forse è sempre stata) assente sulle nostre scene. E anche se voi non avete beneficiato di un'istruzione nelle lingue erudite come altri hanno avuto, ma avete letto molto in francese e nel nostro idioma materno, con l'aiuto di queste lingue si può oggi ottenere tutto il sapere; in più avete un chiaro genio e una lunga pratica nell'arte teatrale. Perciò vorrei potervi convincere a enunciare le vostre opinioni su questo argomento, in modo da poter dar forma a un sistema di recitazione che diventi una regola per i futuri attori e insegni loro a superare non solo se stessi ma anche quelli che li hanno preceduti.

Se io, signore - rispose con cortese modestia - ne fossi capace come voi volete farmi credere, mi si convincerebbe facilmente a comunicare le mie idee in proposito; ma sono consapevole della mia incapacità proprio per le ragioni che avete menzionato, cioè la mia ignoranza delle lingue colte, e quindi dovrete scusarmi. Però, per non deludervi completamente, andrò a prendere un manoscritto su questo argomento, scritto da un mio amico ma al quale confesso di aver contribuito per quanto potevo, e se lo si legge bene e lo si considera attentamente, sono sicuro che la reputazione del nostro teatro ne guadagnerà e non ne perderà.

Detto questo, entrò in casa e dopo un po' ritornò da noi con dei fogli sparsi che vidi essere di suo pugno e, dopo essersi seduto e aver bevuto un bicchiere di vino, cominciò così.

[4. Condotta morale richiesta all'attore]

Dovendo trattare dell'arte della recitazione e dell'impegno e dei requisiti degli attori, penso non sia un cattivo metodo cominciare a vedere che riguardo debba avere un attore per la sua condotta fuori dal teatro, prima di parlare di ciò che deve fare sulla scena.

In tutte le accuse contro il teatro non ho mai trovato nessuno che ne negasse l'utilità se gestito in modo giusto. Mr. Collier,[44] il nemico più spietato di questo intrattenimento (sebbene il suo Protomartire, l'arcivescovo Laud, avesse combattuto strenuamente per il Book of Sports[45]

[44] Jeremy Collier aveva tuonato contro l'immoralità del teatro nel suo *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* del 1698, innescando un accanito dibattito che vide anche Gildon tra i difensori delle scene.

[45] Si tratta di un decreto che elencava i giochi permessi nelle domeniche e nei giorni di festa. Promulgato dal re Giacomo I Stuart nel 1618 per tenere a freno i puritani, contrari a ogni genere di divertimento, fu poi ripreso dal figlio Carlo I (il re martire di cui parla Betterton) nel 1633. William Prynne, l'autore di *Histriomastix* in cui denunciava le attrici come prostitute, attribuì *The Book of Sports* all'arcivescovo di Canterbury, William Laud, suo acerrimo nemico. La sua crociata contro il teatro sembrò oltraggiosa verso la regina che

e nonostante il fatto che i drammi venissero recitati a corte, al tempo del re martire, anche di domenica), riconosce che lo spirito umano non poteva inventare mezzo più efficace per incoraggiare la virtù e reprimere il vizio. Perciò mi pare evidente che gli accusatori suppongano che le lezioni morali presentate sulla scena possano fare grandissima impressione sulla mente del pubblico, perché l'istruzione viene impartita con piacere e con l'aiuto delle passioni che si ricordano molto di più dei calmi precetti della ragione.
Penso però che non vi sia dubbio che la vita e il carattere delle persone che sono i veicoli, se così posso dire, di quegli insegnamenti debbano contribuire molto all'impressione suscitata dalla storia e dalla morale. Udire che una prostituta, un ateo o un libertino raccomandano la virtù, la religione e l'onore, ne fa oggetto di ridicolo per molte persone che invece ascolterebbero con rispetto le stesse cose dette da chi è conosciuto per la sua reputazione in questi campi. Guardate per esempio la religione, quanto poco le parole e i sermoni di un noto ubriacone o di un libertino emozionino i parrocchiani, e che influenza ha invece sulla sua congregazione un prete dalla vita pia e regolare, poiché le sue virtù predispongono i fedeli ad ascoltarlo con rispetto e a credergli, in quanto uomo le cui azioni non ne mettono in dubbio la fede. Il pulpito deve essere considerato il luogo più sacro, perché dispensa i misteri più sacri della religione cristiana, ma dal momento che il vangelo è fatto di *agenda* così come di *credenda*, cioè di pratica e di fede, e dal momento che la pratica è fortemente raccomandata dal teatro, con la purificazione delle nostre passioni e la trasmissione del piacere, il palcoscenico può a ragione essere considerato al servizio del pulpito.
Per questa ragione io raccomando ai nostri attori, sia uomini che donne, la cura più attenta possibile della loro reputazione, perché la loro autorevolezza con il pubblico dipende da quella e dalla loro autorità dipende in grande misura la loro influenza. Dovrebbero considerare che l'infamia attribuita alla professione di attore non deriva dal loro lavoro che è prezioso e nobile; che gli attori ad Atene erano onorati e talmente stimati che talvolta venivano fatti ambasciatori e furono maestri di due dei più nobili e gloriosi oratori che la Grecia o Roma abbiano prodotto (intendo Demostene e Cicerone, come vedremo subito); che persino a Roma, dove il teatro ebbe uno sviluppo meno favorevole che non ad Atene, Cicerone considera il non lamentare la morte di Roscio un tale esempio di barbarie e di maleducazione da pensare che nessun nobile e nessun comune cittadino romano se ne potrebbe macchiare. Chiama il lavoro dell'attore «un'arte eccellente». E questa è una prova sufficiente che questa professione in sé

amava partecipare ai *masques*, e costò a Prynne gravi punizioni, quali il taglio delle orecchie e la prigione. Nel 1640 Laud fu accusato di tradimento e imprigionato alla Torre di Londra e vi passò cinque anni prima di essere giustiziato e nel 1643 il Parlamento, dove i puritani avevano sempre più potere, ordinò che *The Book of Sports* venisse bruciato.

non fu mai ignobile in nessuna delle due città; e non lo sarebbe neanche qui se non fosse per coloro che la esercitano, con la loro vita dissoluta, con un evidente disprezzo della religione, facendo della bestemmia e della volgarità i segni distintivi del loro spirito e della loro educazione; quando con una palese dissolutezza e ubriachi vengono sul palcoscenico, in spregio del pubblico, quando non riescono neanche a pronunciare una parola; senza riguardo per i vincoli dell'onore e della semplice onestà; per non dire delle sconvenienze delle signore, che le privano di quel rispetto e di quella deferenza che altrimenti le loro qualità personali imporrebbero in chi le osserva, soprattutto quando occupano una posizione privilegiata come quella offerta dal palcoscenico per migliorare la mente e la persona.
Questa depravazione è sulla bocca di tutti eppure, quando se ne parla a coloro che sanno di esserne colpevoli, diventa un affronto imperdonabile, tanto più sono pronti a difendere i loro peccati che non a emendarli, anche se a loro svantaggio; e sembrano innamorati dell'infamia più che del rispetto della gente e della reputazione. Mr. Harrington nel suo *Oceana*[46] tra le proposte per un teatro più disciplinato voleva che si impedisse a tutte le donne, la cui reputazione fosse stata macchiata, di vedere un'opera teatrale, scoraggiandole in tal modo dal commettere oscenità, poiché per questo motivo avevano perduto il beneficio di assistere ai divertimenti pubblici. Se questo fosse stato portato avanti e tutte le donne a teatro fossero subito scacciate quando venissero scoperte le loro colpe di questa natura, penso che troverebbero più facilmente marito e il teatro non subirebbe lo scandalo che ora lo opprime. Non è un compito troppo difficile, ma anche i nostri tempi, pur così corrotti, ci hanno offerto esempi di virtù tra le signore del teatro. Non ne dirò i nomi, perché non voglio attirare critiche su quelle che non cito.
Da ciò che ho detto credo sia chiaro che vorrei una riforma della gente di teatro, in modo da renderlo più rispettabile di quanto sia ora. Vorrei che nessun teatrante fosse un ubriacone comune, o un libertino pubblico, né che fosse così affezionato alla propria opinione da immaginare che mettere noiosamente in ridicolo le cose sacre possa passare per arguzia con uomini probi o di buon senso. E vorrei che nessuno di loro tuonasse una raffica di bestemmie e maledizioni per riempire il vuoto dei suoi discorsi, con un rumore offensivo per gli orecchi di chiunque non sia a contatto giornaliero con la feccia dell'umanità, ma conosca le buone maniere e la buona educazione; e che nessuno si vantasse di avere molti debiti, perché ricorrendo a inganni e sotterfugi un uomo può rimandare di saldarli ma alla lunga finisce per pagare il doppio. In breve, vorrei che gli attori

[46] *The Commonwealth of Oceana* (La Repubblica di Oceana) è un trattato di filosofia politica di James Harrington (1611-1677), che esalta il sistema repubblicano di uno stato utopico e ideale. Pubblicato nel 1656, ebbe però una difficile storia editoriale fino al 1700 quando il filosofo John Toland ne curò una nuova edizione.

facessero una bella figura nel mondo; fossero davvero virtuosi se possono e, se no, almeno non si abbandonassero pubblicamente a follie e vizi che li fanno disprezzare da tutti; che vivessero con quello che possono permettersi con il loro mestiere, e così avrebbero più agio di studiare la loro parte, far crescere più in fretta reputazione e salario, e ottenere rispetto da tutti gli uomini onesti e assennati.
Allo stesso modo le signore dovrebbero stare particolarmente in guardia circa le loro azioni e ricordare che anche se allontanarsi dall'onore e diventare preda di tutti coloro che le avvicinano può portar loro dei vantaggi mercenari, mantenendo la propria reputazione intatta accrescono la loro bellezza e sicuramente raggiungono una maggiore felicità (se non ricchezza) nel matrimonio di quella che non potrebbero mai trovare nel farsi oggetto degli insulti dei libertini, delle malattie dei dissoluti e di altre schiavitù e mali che non è decente rammentare, da cui i virtuosi sono liberi, ammirati e adorati da tutti.
Questo è quanto pensavo fosse opportuno dire sulla condotta dei nostri attori, maschi e femmine, fuori dal teatro, e questa è una lezione che vale la pena di imparare quanto quelle che ora impartirò.
Questi doveri sono assolutamente necessari per far sì che i nostri attori siano brillanti e ottengano il rispetto della gente che ora non hanno, ma non sono sufficienti a farne dei buoni attori, e ci sono altre lezioni da apprendere per essere idonei alla scena.[47]

[5. La parola e l'azione componenti essenziali della recitazione]
Quale sia il compito di un attore lo capiamo dal nome stesso: si chiama «attore» e i suoi meriti risiedono nell'azione e nella parola. Mimi e pantomimi facevano tutti i gesti e i movimenti delle mani, gambe, piedi, senza l'aiuto della voce per esprimere sentimenti o suoni; così talvolta erano simili ai nostri *dumb shows*, con la differenza che un solo pantomimo interpreta diverse persone, al suono di strumenti musicali, mentre i *dumb shows* usano diverse persone per esprimere il senso del dramma in quanto azione silenziosa. La natura di tutto ciò è benissimo indicata in *Hamlet*, prima dell'ingresso degli attori nel terzo atto.

> Entrano un re e una regina con fare affettuoso; la regina lo abbraccia, s'inginocchia e gli dichiara il suo amore; lui la fa alzare e mette la testa sulla spalla di lei. Poi si sdraia su un letto di fiori e lei, vedendo che si è addormentato, lo lascia. Subito arriva uno che prende la sua corona, la bacia, versa del veleno nell'orecchio del re e se ne va. La regina ritorna, trova il re

[47] Da questo punto fino alla citazione di *An Essay upon Poetry* del duca di Buckingham (qui più avanti al titolo 7), il testo della *Life of Betterton* si ritrova nella *History of the English Stage from Restoration to the Present Time* (cap. IV, On the Duty of the Player, pp. 36-54), pubblicata nel 1741 e compilata da Wlliam Oldys ed Edmund Curll.

> morto e si dispera. L'avvelenatore rientra con due o tre mimi e finge di partecipare al suo dolore. Il corpo morto viene portato via. L'assassino corteggia la regina con dei doni; lei per un po' sembra restia e recalcitrante, ma alla fine accetta il suo amore.[48]

Ripeto tutto questo solo per far capire come funzionava ai vecchi tempi e che cosa intendevano con *dumb shows*; Shakespeare stesso li condanna proprio in quella stessa tragedia, quando Amleto dice agli attori: «Oh, mi offende nell'animo vedere un energumeno imparruccato fare a pezzi una passione, ridurla a brandelli, per rompere i timpani al pubblico peggiore, che per la maggior parte non è capace di godere d'altro che di inspiegabili *dumb shows* e di fracasso».[49]

Ma i pantomimi, o danzatori romani, esprimevano tutto questo in una sola persona, come vediamo nel Luciano di Mayne,[50] in cui il filosofo cinico Demetrio, che si scagliava contro la danza, fu invitato da un ballerino al tempo di Nerone a vedere una sua esecuzione senza la musica dei flauti e accettò, «e quello, avendo messo a tacere gli strumenti, danzò da solo l'adulterio di Venere e Marte, il Sole che li tradisce e Vulcano che progetta la vendetta e li imprigiona in una rete; poi tutti gli dei che guardano, uno a uno, poi Venere che si vergogna e Marte che supplica. In una parola, recitò tutta la storia così bene che Demetrio, molto divertito dallo spettacolo, come sommo elogio che potesse fargli, disse a voce alta: 'Amico mio, odo ciò che stai recitando; non solo vedo le tue mani, ma mi sembra che tu parli attraverso di loro'».[51]

Questo esempio non solo mostra la differenza tra queste pantomime e i nostri vecchi *dumb shows*, ma mette in risalto il potere dell'azione, che un attore dovrebbe studiare con il massimo impegno. L'oratore in tribunale e nel pulpito dovrebbe capire perfettamente l'arte della parola, ma l'azione può essere perfetta solo sulla scena,[52] e ai giorni nostri il pulpito e l'aula di tribunale hanno abbandonato anche quella gradevole azione che era necessaria all'attività di quei luoghi e dava il giusto peso e la giusta eleganza alle parole pronunciate. Mi stupisce che i nostri preti non diano un po' più di considerazione a questo punto e non riflettano sul fatto che

---

[48] *Hamlet,* III.2. didascalia (edizioni di riferimento della collana «The Arden Shakespeare»).

[49] *Hamlet*, III. 2.

[50] Jasper Mayne, che nel 1638 aveva tradotto alcuni dialoghi di Luciano, pubblicati nel 1663 con una dedica a Lord Cavendish, suo protettore.

[51] Luciano, *Sulla danza*, 63 e 64. Il testo inglese cui fa riferimento Gildon è *Part of Lucian made English from the originall, in the yeare 1638 by Jasper Mayne*, Oxford, R. Davis, 1663.

[52] Fondamentale riferimento per lo studio della storia e della teoria della recitazione è il volume di C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento* (Marsilio, Venezia 2012), nel quale è delineato il progressivo distanziarsi della figura dell'attore dalle caratteristiche più generali dell'oratore e il consolidarsi della riflessione critica, dalle nozioni antiche e poi rinascimentali sull'espressione e sull'immedesimazione fino alle teorie settecentesche.

parlano alla gente come facevano gli oratori in Grecia e a Roma. Quale fosse l'influenza dell'azione sul pubblico risulterà chiaro dagli esempi che daremo al momento opportuno.
L'azione in realtà ha un merito naturale superiore a tutte le altre qualità: l'azione è movimento e il movimento è il sostegno della natura, senza il quale sprofonderebbe di nuovo nella massa inerte del caos. Il moto nella danza varia e regolare dei pianeti sorprende e fa piacere. La vita è moto e quando esso cessa il corpo umano, che è così bello, anzi divino, quando è ravvivato dal movimento, diventa un cadavere spento e putrido da cui tutti distolgono lo sguardo. L'occhio viene colpito da tutto ciò che si muove, ma sorvola sulle cose inerti e senza moto come oggetti non gradevoli alla vista.
Questo potere naturale del movimento o dell'azione è il motivo per cui l'attenzione del pubblico è catturata da qualsiasi gesto insolito o bizzarro fatto sul palcoscenico dal più cane degli attori e invece è appiattita o sonnecchia quando un bravissimo attore parla senza l'aggiunta dei gesti.
Questa era l'abilità che avevano gli attori dell'antica Grecia o di Roma e che li rese non solo ammirati dai grandi di quei tempi o di quei luoghi ma li innalzò anche alla reputazione di maestri di due dei più grandi oratori che ci siano mai stati a Atene o a Roma; i quali, se non fosse stato per gli insegnamenti di Satiro, Roscio e Esopo, non avrebbero mai saputo offrire al mondo le loro ammirevoli interpretazioni.[53]
Demostene,[54] dopo molti tentativi fallimentari, una volta fu mandato via a fischi dall'assemblea e se ne andò a casa coprendosi la testa con il mantello, molto turbato dal disonore; l'attore Satiro, che lo conosceva molto bene, lo seguì e attaccò discorso con lui. Demostene si lamentò della sua sfortuna per cui, pur essendo stato il più attivo degli avvocati difensori e avendo dedicato forza e energia con tutto se stesso a tale scopo, non era riuscito a rendersi accettabile alla gente, e ubriaconi, marinai, avvinazzati e ignoranti venivano ascoltati con più favore, tanto da tener banco, mentre lui era disprezzato. «Quello che dici, rispose Satiro, è verissimo, ma rimuoverò subito la causa di tutto questo se mi ripeterai dei versi di Sofocle o Euripide». Quando Demostene li ebbe recitati secondo il suo modo, subito Satiro ripeté gli stessi versi con il suo tono, il suo portamento e i suoi gesti, e dette loro una forma tale che Demostene stesso si accorse che avevano tutto un altro aspetto. Perciò, convinto di quanta grazia e ricchezza venga a

[53] Satiro è un attore dell'antica Grecia, citato da Plutarco a proposito dell'aneddoto riportato poco sotto; Quinto Gallo Roscio era un colto attore romano del I secolo a.C., fondatore di una scuola di recitazione e autore di un manuale di arte drammatica; Claudio Esopo era il più rinomato attore tragico a Roma ai tempi di Cicerone. Per Orazio la sua bravura eguagliava quella di Roscio; nell'epistola a Cesare Augusto (libro II, epistola 1), li cita insieme: «quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit» (i drammi che recitò Esopo il grave e Roscio il dotto).
[54] Per tutto il brano seguente su Demostene e Satiro fino al rifugio costruito sotto terra dall'oratore per esercitarsi è vedi Plutarco, *Vita di Demostene*, 7.1-6.

un discorso da un'azione giusta e appropriata, cominciò a pensare che serviva a poco esercitarsi a declamare se si trascurava la giusta pronuncia o il decoro dell'enunciazione. Per questo si costruì un posto sotto terra (ancora agibile al tempo di Plutarco) dove si ritirava ogni giorno a dar forma ai suoi gesti e a esercitare la voce. Per mostrare quanta pena si desse quest'uomo, come esempio per i nostri giovani attori che non ritengono di doversene dare alcuna, continuerò a citare Plutarco. Nella sua casa Demostene aveva un grande specchio davanti al quale stava in piedi e ripeteva le sue orazioni, per poter osservare quanto l'azione e il gesto fossero eleganti oppure inappropriati.[55]

Quando un cliente venne da lui perché era stato assalito e percosso e gli fece un resoconto dei colpi che aveva ricevuto dal suo avversario, ma in modo calmo e sereno, Demostene gli disse: «Di certo mio caro amico lei non ha subito nessuna delle cose di cui si lamenta». A questo il cliente si irritò e gridò: «Come, Demostene, non ho subito niente?» «Ah, sì, rispose lui, ora sento la voce di un uomo che è stato ferito e percosso». Tale era l'importanza che egli attribuiva al tono e all'azione di chi parla per poter essere creduti.[56]

Questo era il caso di Demostene, come ci assicura Plutarco (se posso fidarmi della traduzione,[57] e posso senz'altro), e il caso di Cicerone non era molto diverso. All'inizio, dice Plutarco, era imperfetto nell'azione e perciò aveva diligentemente fatto ricorso qualche volta all'attore comico Roscio e altre volte all'attore tragico Esopo.[58] Dopo, l'*actio* di Cicerone contribuì non poco a rendere persuasiva la sua eloquenza; derideva i retori della sua epoca, perché recitavano le loro orazioni con tanto strepito e tante grida, dicendo che era la loro mancanza di abilità nel parlare che li faceva ricorrere agli urli, come gli zoppi che non possono camminare e vanno a cavallo.[59]

Lo stesso si può dire di molti dei nostri attori che strillano; Esopo non era tra questi, ma era così posseduto dalla sua parte da prendere la recitazione per verità e non per una rappresentazione, a tal punto che quando stava rappresentando in teatro Atreo che delibera sulla vendetta di Tieste, era così preso dalla passione che colpì un servo che stava attraversando di corsa il palcoscenico, e lo uccise sul posto[60].

---

[55] Ivi, 11.1.
[56] Ivi, 11.2.
[57] Gildon si riferisce alla traduzione di Thomas North delle *Vite* di Plutarco, pubblicata nel 1579, che aveva influenzato anche Shakespeare nella stesura dei suoi drammi romani.
[58] Plutarco, *Vita di Cicerone*, V. 4.
[59] Ivi, V. 6.
[60] La tragedia è *Thyestes* di Seneca, che narra dell'orribile vendetta di Atreo sul fratello Tieste e sui suoi figli, e l'aneddoto è riportato da Plutarco, *Op. cit.*, V. 5.

Ma Lord Bacon, nel suo *Advancement of Learning*,[61] ci racconta la storia presa dagli *Annali* di Tacito di un certo Vibuleno, che era stato un tempo attore di teatro ma era in quel momento soldato semplice nella guarnigione della Pannonia: un meraviglioso esempio del potere dell'azione e di quanta forza essa aggiunga alle parole. Il racconto è questo.

Questo tizio alla morte di Cesare Augusto aveva sollevato una rivolta e il capitano Bleso aveva fatto imprigionare alcuni dei rivoltosi, ma i soldati scardinarono le porte della prigione e rimisero in libertà i loro compagni; Vibuleno, facendo un discorso da tribuno ai soldati, disse: «Voi avete dato la vita e la luce a questi poveri disgraziati innocenti, ma chi mi restituisce mio fratello o chi gli ridà la vita? Fu mandato qui con un messaggio dalle legioni della Germania per trattare la causa comune; e proprio stanotte costui lo ha fatto assassinare da qualcuno dei suoi gladiatori, dei suoi bravi, che tiene con sé perché uccidano i soldati. Rispondi, Bleso, dove hai gettato il suo corpo? Neanche i peggiori nemici mortali negano la sepoltura ai loro avversari morti; quando gli avrò reso gli ultimi onori con baci e lacrime, ordina che io sia ucciso al suo fianco, così questi nostri commilitoni potranno seppellirci». Mise l'esercito in una tale agitazione e rabbia con questo discorso che se non fosse stato subito chiarito che non era successo niente di simile e che non aveva mai avuto un fratello, i soldati non avrebbero risparmiato la vita del capitano, perché Vibuleno aveva recitato come se si fosse trattato di un interludio a teatro.

Non c'è tanto pathos nelle parole dette dal soldato e, per mettere l'esercito in una così grande agitazione, esse devono ricevere perciò quasi tutta la loro forza da un'azione commovente e patetica, in cui gli occhi, le mani, la voce si uniscano a esprimere in modo vivido il dolore e la perdita. È vero che quando un esercito è già in rivolta non è difficile condurlo alla follia, ma questo deve esser fatto o da qualcuno che abbia già ottenuto la considerazione dei soldati per un fatto precedente o da chi con l'abilità del suo discorso tocchi la loro anima e così gli faccia fare quello che vuole. Credo che questo sia il caso di Vibuleno che, approfittando del suo talento nell'*actio*, aveva difeso con i soldati se stesso e la sua causa fittizia al punto che il generale aveva rischiato la vita per un delitto immaginario.

Questo ha fatto sì che alcuni oratori antichi dessero nel discorso tutto il potere e il comando supremo all'azione, come ho letto in alcuni di quegli eruditi che hanno trattato quest'argomento in inglese e in francese. Sono persuaso che i nostri predicatori commuoverebbero molto di più il loro uditorio se aggiungessero un'azione appropriata al loro parlare ad alta voce. Spesso questo smuove un argomento piatto e fa sì che un uomo di poca abilità in altri aspetti dell'oratoria passi per eloquentissimo. Ho letto

[61] Francis Bacon, *The Advancement of Learning* (Sulla dignità e sul progresso delle scienze) (1623), libro II, XIX, sezione 2. L'aneddoto è narrato da Tacito, *Annales*, I, 22 e 23.

che questo era il caso di Tracallo[62] che, sebbene non fosse tra i migliori oratori della sua epoca per la composizione e la scrittura, era però superiore a tutti i difensori del tempo, tanto il suo aspetto e la sua capacità di recitare il discorso erano plausibili e piacevoli. La maestosità della sua persona e del suo portamento, la brillantezza dello sguardo, la maestà delle fattezze e la bellezza del suo aspetto, e anche la sua voce, per gravità e compostezza non solo raggiungevano le qualità di un attore tragico ma superavano persino qualsiasi attore che fino ad allora avesse mai calcato la scena, come ci assicura il nostro autore citando Quintiliano.[63] Filisto invece, non avendo queste doti di declamazione, perdeva tutta la bellezza e la forza delle sue arringhe, sebbene per linguaggio e per arte della composizione fosse superiore a tutti i greci del suo tempo[64].
La stessa qualità avevano Pericle e Ortensio[65] con questa differenza: Ortensio attribuiva tutto il successo delle sue orazioni ai meriti della scrittura e quando le pubblicò la gente si convinse che era in errore; Pericle, anche se si diceva che avesse la dea Persuasione sulle labbra, tuonava e saettava in un'assemblea e faceva tremare la Grecia intera quando parlava, e non volle mai pubblicare nessuna delle sue orazioni, perché la loro eccellenza risiedeva nell'azione.
Ciò che qui ho detto dell'azione in generale e gli esempi particolari che ne ho dato credo bastino a soddisfare chiunque sia interessato a quella perfezione sulla scena che dovrebbe essere il suo scopo primario e il suo impegno. Ma accanto ad essa c'è l'arte dell'eloquio e anche in questa l'attore dovrebbe essere perfettamente capace; poiché, come osserva un nostro dotto connazionale:

> Il discorso opera in modo forte, non solo attraverso il senso o il concetto in esso espressi, ma anche attraverso il suo suono. Perché in ogni buon discorso c'è una specie di musica, per quanto riguarda il ritmo, il tempo e il suono. Ogni frase che abbia un buon ritmo è proporzionata in tre modi: in tutte le sue parti alle frasi; a quello che vuole esprimere; e a tutte le parole che danno alle loro sillabe il giusto

---

[62] Publius Galerius Trachalus, senatore e oratore romano del primo secolo d. C., lodato da Quintiliano nella sua *Institutio oratoria*, X, 1, 119.
[63] Il riferimento al «nostro autore» è al *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* di Michel Le Faucher (Paris, chez Augustin Courbé, 1657, p. 5), che Gildon legge probabilmente nella traduzione anonima *An Essay upon the Action of an Orator* (London, Printed for Nich. Cox at the Golden Bible without Temple-Bar, 1680?, p. 4.
[64] *Ibidem*. Gildon scive «Philistus» che era uno storico greco nato a Siracusa nel IV secolo a. C., autore di una storia della Sicilia. Ma si tratta di un errore. Il testo di Le Faucheur scrive invece «Philiscus» riferendosi a Filisco di Mileto, oratore allievo di Isocrate.
[65] Pericle fu politico e oratore ateniese del V sec. a.C.: Tucidide nelle *Storie* riportò tre suoi discorsi ma non si sa quanto fossero vicini all'originale che non fu mai fatto circolare. Quinto Ortensio Ortalo è oratore romano del I sec. A.C., cui Cicerone aveva dedicato un dialogo, *Hortensius*, che non ci è pervenuto. Il giudizio su Pericle e Ortensio è nel *Traité* di Le Faucheur, trad. cit., pp. 6-7.

> tempo, come si confà alle lettere da cui sono formate e all'ordine in cui stanno in una frase.
> Le parole non sono senza timbro o tono neanche nel parlare comune e insieme compongono il tono che è proprio di ogni frase e può essere accordato come qualsiasi altro suono musicale, solo che nei toni del discorso le note hanno molta meno varietà e hanno tutte un tempo breve. Anche circa il tempo e il ritmo quello poetico è meno vario e perciò meno potente di quello dell'oratoria; è come quello di un ritornello popolare ripetuto alla fine della poesia, ma quello dell'oratoria è interamente variato, come i tasti che un abile musicista suona su un liuto.

Poi torna alla nostra precedente considerazione, dicendo:

> Anche il comportamento e il gesto hanno forza, nell'oratoria come nella conversazione: una forza data da tanti movimenti quante sono le parti mobili del corpo, fatti tutti con una certa gradevole proporzione tra l'uno e l'altro e al tempo stesso corrispondenti alle parti del discorso quando sia appropriata la semplicità e la spontaneità.

Ciò che rende perfetto un attore è la maestria in queste due parti e spero che le regole che darò per entrambe siano utili a chi abbia un vero talento: regole che, come quelle della poesia, sono solo per chi ha talento e non possono essere comprese perfettamente da chi non ce l'ha.

[6. Regole per l'azione]

Perciò, cominciando con l'azione, l'attore deve considerare che il suo mestiere non è fatto di gesti rudi e immotivati, perché questi l'ignorante può farli quanto la persona abile, e di certo non gli mancano. Ma l'azione di un attore è quella che si armonizza con l'interpretazione o il soggetto che egli rappresenta. Ora, ciò che rappresenta è l'uomo nei suoi vari caratteri, maniere e passioni e a questi deve adattare ogni azione; deve esprimere perfettamente la qualità e i modi dell'uomo di cui assume l'identità, cioè deve sapere in che consistano le sue maniere e da lì conoscere le diverse caratteristiche, se così posso chiamarle, delle sue passioni. Un patriota, un principe, un mendicante, un contadino, ecc. devono avere ciascuno il suo decoro e una particolarità nell'azione così come nelle parole e nel linguaggio. Perciò un attore deve mutare con la storia che rappresenta, cioè portarsi dietro il personaggio in ogni azione e passione con tutti i suoi modi e le sue qualità. Talvolta deve essere un innamorato e conoscere non solo i toni dolci e teneri di chi lo sia, ma anche ciò che è tipico del carattere di chi è innamorato, che sia principe o pezzente, uomo ardente e impetuoso o uno di costituzione più moderata e flemmatica, e conoscere anche i gradi della passione che lo domina. Talvolta deve rappresentare un uomo collerico, passionale e geloso, e allora deve conoscere alla perfezione tutti i moti e i sentimenti che causano i movimenti dei piedi, delle mani e degli sguardi di una persona in quelle condizioni. Talvolta è una persona depressa e

schiacciata dalla gravità del dolore e del dispiacere, e questo cambia tutto il suo aspetto e la sua forma nella rappresentazione così come fa davvero in natura. Talvolta è sconvolto e qui la natura gli insegnerà che la sua azione ha sempre qualcosa di matto e irregolare, anche se in modo costante, che gli occhi, gli sguardi o il suo aspetto, i moti del corpo, di mani e piedi, devono essere coerenti e che non deve mai cadere in uno stato apatico, di calma e di noncuranza. Dato che deve rappresentare Achille, poi Enea, un'altra volta Amleto, poi Alessandro Magno e Edipo, dovrebbe conoscere perfettamente il carattere di tutti questi eroi, le passioni stesse che sono diverse in eroi differenti come lo sono i loro caratteri: il coraggio di Enea, per esempio, era in sé calmo e temperato e unito sempre a una buona natura; quello di Turno si accompagnava alla furia, ma anche alla generosità e alla grandezza d'animo. L'eroismo di Mezenzio[66] era crudele e selvaggio; non provava furore ma ferocia, che non è una passione ma un'inclinazione e nient'altro che l'effetto della furia raffreddata e trasformata in odio acuto e in malvagità inveterata. Turno sembra combattere per calmare l'ira, Mezenzio per vendicarsi e soddisfare la sua cattiveria e la barbara sete di sangue. Turno scende in campo con il dolore, che accompagna sempre l'ira, laddove Mezenzio distrugge con una gioia selvaggia: è così lontano dalla furia che difficilmente viene provocato dall'ira comune. Uccide in modo calmo Orodes, e si arrabbia alle sue minacce solo a metà:

> A ciò Mezenzio con un sorriso misto a ira[67].

Così, è evidente, non ha la rabbia di Turno, ma una barbarie che gli è caratteristica, e una ferocia selvaggia, secondo il carattere descritto nel decimo libro di Virgilio.
L'attore, per conoscere questi diversi caratteri di famosi eroi, deve leggere i poeti che ne hanno scritto, se il drammaturgo che li ha introdotti nel suo dramma non li ha sufficientemente definiti. Ma per sapere come i temperamenti siano costituiti in modo diverso e per conoscere le passioni che ne derivano dovrebbe comprendere la filosofia morale, perché queste maniere prendono forme differenti negli sguardi e nelle azioni, a seconda delle loro varie mescolanze. Che la stessa passione appaia in modo vario è evidente nei pittori di storia che hanno seguito la natura. Così in un dipinto di Jordaens di Anversa, che rappresenta nostro Signore deposto dalla croce e che si trova ora in possesso del duca di Marlborough[68] l'emozione del dolore è espressa con meravigliosa varietà: il dolore della Vergine madre è

[66] Re etrusco di Caese, personaggio dell'*Eneide* di Virgilio, dove combatte al fianco di Turno contro Troia e quindi contro Enea che lo uccide in battaglia.
[67] «Ad quem subridens mixta Mezensius ira» (Virgilio, *Eneide*, X, 742; trad. it. L. Canali, Mondadori, Milano 1985).
[68] La *Lamentazione* del pittore fiammingo Jacob Jordaens (1593-1678) che si trova ora al Hamburger Kunsthalle ad Amburgo.

al massimo dell'agonia, conformemente a quanto accade nella vita e che indica quanto sia morta dentro; quello di Maria Maddalena è estremo, ma unito all'amore e alla tenerezza che lei ha sempre espresso dopo la conversione a Dio; il dolore di S. Giovanni evangelista è forte e virile, ma unito alla dolcezza di una perfetta amicizia; e quello di Giuseppe di Arimatea è consono ai suoi anni e all'amore per Cristo, più solenne, più interiore eppure visibile nel suo sguardo. Il sacrificio della figlia di Jefte dipinto da Coypels fortunatamente non esprime una grande varietà della stessa passione.[69] I pittori di storia in verità hanno osservato nelle loro opere un decoro che non è stato introdotto sulle nostre scene: sulla tela non c'è mai nessuno che non abbia interesse per ciò che accade. Persino gli schiavi ne *La tenda di Dario* di Le Brun[70] prendono parte alla grande angoscia di Sisigambide, di Statira e degli altri. Questo vuole rendere la rappresentazione estremamente solenne e bella ma sul palcoscenico non solo le comparse o gli addetti non sono minimamente interessati al grande evento messo in scena ma persino gli stessi attori presenti che non siano impegnati nelle parti principali bisbigliano l'uno con l'altro, salutano i loro amici in platea, o guardano in giro. Se avessero studiato la recitazione (o avessero un talento per quest'arte), dato che è la loro occupazione, non solo non commetterebbero queste assurdità ma avrebbero, come Le Brun, osservato la natura dovunque trovassero che essa offre un qualche contributo alla loro perfezione. Spesso il pittore fu visto seguire una lite per strada tra diverse persone e non solo osservare i vari gradi cui nel diverbio l'ira cresceva e i momenti in cui tornava indietro, ma anche le differenti espressioni della rabbia sui volti di coloro che erano coinvolti.

[7. Rispetto del testo e resa delle passioni]

Il nostro teatro al suo meglio non è che una fredda rappresentazione, sostenuta da suggeritori che parlano ad alta voce, irritando eternamente il pubblico e rovinando la verosimiglianza della rappresentazione, poiché un attore imperfetto offende gli spettatori e rivela i propri difetti. Devo dire, a onore di Mr. Wilks,[71] che egli cerca sempre di dare pochi problemi al

[69] Si tratta di un dipinto del pittore francese Antoine Coypel (1661-1722), che si trova al Musée du Louvre.

[70] Il dipinto di Charles Le Brun, del 1661, era famoso e spesso associato al teatro nei discorsi sulle passioni. Rappresentava la famiglia di Dario che s'inginocchia davanti ad Alessandro, vincitore della battaglia di Isso.

[71] Robert Wilks (1665-1732) fu attore molto attivo ed era considerato una star attorno al 1710. Subito dopo divenne impresario e insieme a Colley Cibber e a Thomas Doggett gestì il Drury Lane; il «triumvirato» fu oggetto di satira, accusato di aver contribuito alla decadenza del teatro e alla sua volgarizzazione, dando la precedenza a pièce più spettacolari che drammaturgiche. Alexander Pope ne fece personaggi del suo poema satirico *The Dunciad* e William Hogarth rappresentò Wilks, Cibber e Barton Booth in una stampa dal titolo *A Just View of the English Stage* (1734).

suggeritore e non reca mai danno all'autore inserendo qualcosa di suo, un difetto di cui alcuni si vantano mentre invece meriterebbero una severa punizione per la loro impudenza e stupidità. Dimenticano i consigli di Amleto agli attori: «E fate in modo che quelli che recitano parti comiche non dicano di più di quello che è stato scritto per loro; perché ce ne sono alcuni che ridono loro stessi per far ridere un certo numero di spettatori ignoranti, nel momento in cui si dovrebbe invece considerare qualche importante questione del dramma. È offensivo e mostra un'ambizione ridicola nello sciocco che lo fa».[72] Fin troppo spesso si comportano così alcuni dei nostri attori comici più noti, ma che sono comici solo a metà. Comunque è, credo, una colpa ancora più grande in un attore tragico che, conoscendo male la sua parte, dica qualsiasi cosa gli passi per la testa: il che compromette infallibilmente la giusta rappresentazione degli eventi drammatici, sia di passione, descrizione o narrazione. Nonostante questa indolenza generale di troppi attori moderni, ne abbiamo anche di seri perché ricordo di aver visto una volta Benjamin Jonson (il nostro Roscio) recitare Numphs[73] con un tale coinvolgimento nella parte che stentavo a credere che non stesse recitando fatti veri; questo però spesso dipende dal poeta che dà ai suoi personaggi sostanza sufficiente a impegnare l'attore a immedesimarvisi completamente. Un buon attore dà comunque una mano a un poeta mediocre.

Questa bravura nella rappresentazione non potrà mai essere raggiunta se non all'ultimo grado di perfezione perché senza di essa l'attore non può mai essere libero dalla preoccupazione di sbagliare. Tra gli attori che sembrano sempre fare sul serio, non devo dimenticare la più grande, l'incomparabile Mrs. Barry: la sua azione è sempre giusta e prodotta in modo naturale dai sentimenti del personaggio che recita, e lei osserva ovunque le regole che Orazio prescrive ai poeti e che vanno bene anche per gli attori.

> Ridiamo e piangiamo quando vediamo altri farlo;
> Mi rattrista solo chi mi mostra la via
> Ed è triste per primo. Allora, Teleso,
> Sento il peso delle tue disgrazie,
> E immagino che esse siano mie,
> Ma se tu non le reciti bene, mi addormento o rido.
> Il tuo aspetto deve cambiare come cambia il tuo argomento
> Da dolce a feroce, da volubile a sereno.
> La natura ci plasma e ammorbidisce dentro
> E scrive i mutamenti della fortuna sui nostri volti.
> Il piacere ammalia, la rabbia impetuosa ci trasporta,
> Il dolore abbatte e angoscia l'anima torturata;

[72] *Hamlet*, III. 2.

[73] Humphrey Wasp, personaggio della commedia *Bartholomew Fair* (La fiera di S. Bartolomeo) di Ben Jonson stesso.

> E tutto questo è espresso dal discorso.
> Ma quando parole e fortuna son discordi,
> Uno diventa assurdo e senza pietà il pubblico ne ride.[74]

Mrs. Barry entra sempre nella parte ed è la persona che rappresenta. L'ho sentita dire che non ha mai pronunciato «Ah, povero Castalio!» ne *L'orfana,*[75] senza piangere. E spesso l'ho vista cambiare espressione molte volte quando i discorsi di altri sul palcoscenico la emozionavano nel personaggio che lei stava recitando. Questo significa essere totalmente coinvolto, conoscere la propria parte ed esprimere le passioni nel sembiante e nei gesti.
Il palcoscenico dovrebbe essere il luogo delle passioni in tutte le loro forme, perciò l'attore dovrebbe conoscere perfettamente la natura degli affetti e delle abitudini mentali, o non sarà mai capace di esprimerli nel modo giusto con lo sguardo e i gesti né con il tono della voce e la maniera di parlare. Deve conoscerli nelle loro varie mescolanze e come si miscelano nei diversi personaggi che rappresenta, e allora la regola enunciata dall'attuale duca di Buckingham servirà all'attore così come al poeta:

> Devono guardare dentro per scoprire
> I modi segreti della natura nella mente;
> Se non c'è questa parte non c'è il tutto,
> ed è solo un corpo senza l'anima.[76]

Dunque il comportamento dell'altra speranza del teatro inglese, Mrs. Bradshaw[77] (della quale potremmo dire per la recitazione quello che si è detto del Tasso per la poesia, che se anche non era il poeta migliore, aveva impedito a Virgilio di essere il solo poeta; così se anche lei non è la migliore attrice che il teatro abbia avuto, ha impedito a Mrs. Barry di essere l'unica attrice) sarebbe sicuramente giusto, poiché a un mio amico che parlava con lei della recitazione teatrale, disse che prima cercava di impadronirsi della parte e poi lasciava che la natura suggerisse l'atteggiamento e l'azione.

---

[74] Orazio, *Ars poetica*, vv. 101-113. Gildon cita la traduzione inglese di Lord Roscommon (1680).
[75] È Monimia, la protagonista de *The Orphan* (1680) di Thomas Otway, a pronunciare questa battuta. La tragedia fu scritta per Mrs. Barry della quale il drammaturgo era innamorato.
[76] J. Sheffield, Duke of Buckingham, *An Essay Upon Poetry*, London, 1682.
[77] Lucretia Bradshaw, attrice. Se ne conosce la data di morte (1755) e se ne hanno notizie dal 1714 al 1741. Nel 1714 si sposò con Martin Folkes, antiquario e matematico, per il quale abbandonò il palcoscenico. Nel 1735, al ritorno da un viaggio sul continente, mostrò segni di squilibrio mentale e passò il resto della sua vita chiusa in manicomio.

[8. I gesti e le espressioni]
Un grande genio può farlo, ma per capire quest'arte si devono studiare molti di coloro che la esercitano; così vediamo che Demostene si esercitava osservando l'eleganza della figura nello specchio.[78] Per esprimere la natura in modo giusto, uno deve esserne padrone in tutti gli aspetti e questo può derivare solo dall'osservazione che ci dirà che le passioni e le abitudini della mente si rivelano nei nostri sguardi, nelle azioni e nei gesti. Uno sguardo mobile, vivace e in costante movimento indica uno spirito pronto e leggero, un aspetto ardente e collerico unito a una mente incostante e impaziente, e in una donna è segno di volubilità e immodestia. Uno sguardo lento e triste indica una mente ottusa e una difficile comprensione. Per questa ragione si osserva che tutti o quasi i vecchi, i malati e le persone con una costituzione flemmatica sono lenti nel muovere gli occhi.
L'estrema propensione che alcuni hanno ad ammiccare viene da un animo soggetto alla paura, e indica spirito debole e palpebre molli.
Uno sguardo fisso e sfrontato, puntato su qualcuno, deriva o da un'ottusa stupidità come nella gente rozza o da impudenza come nei malvagi, da prudenza come nei potenti o da incontinenza come nelle donnacce.
Sguardi fiammeggianti e feroci sono l'effetto vero della collera e della rabbia; quelli calmi e quieti, con una specie di intima grazia e piacevolezza, derivano dall'amore e dall'amicizia.
Così la voce, quando è alta, rivela ira e indignazione nell'animo e un lieve tremore deriva dalla paura.
Non usare azioni o gesti mentre si parla è segno di carattere flemmatico e lento, mentre un eccessivo gesticolare viene dalla vivacità, e una via di mezzo tra i due è effetto della saggezza e della serietà e, se non è troppo veloce, denota magnanimità. Alcuni armeggiano continuamente con i loro abiti tanto che si spogliano ancora prima di andare a letto, e questo è il segno di una mente vuota e infantile.
Alcuni muovono la testa da una parte all'altra in modo insensato, effetto di follia e di incostanza. Altri credono sia essenziale alla preghiera girare e torcere il collo e questa è una prova di ipocrisia, di superstizione o di stupidità. Alcuni sono totalmente impegnati a mostrare se stessi, la proporzione delle proprie membra, gli atteggiamenti del viso e la gradevolezza del portamento, il che viene dall'orgoglio e da una vana compiacenza di sé, e le donne civette appartengono a questo tipo.
In questo modo potrei passare in rassegna tutte le azioni naturali che si vedono in uomini di diversi temperamenti. Ma per non chiudere questo punto senza una più profonda riflessione, aggiungerò qui il significato dei vari gesti naturali preso dal manoscritto di un amico che mi ha assicurato di averlo ricavato da un dotto gesuita che aveva scritto di

[78] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 68.

quest'argomento.[79] Qualsiasi passione o emozione dell'animo riceve dalla natura un particolare aspetto, suono o gesto, e tutto il corpo dell'uomo, i suoi sguardi e ogni suono della sua voce, come fosse la corda di uno strumento, prendono vita dall'impulso diverso delle passioni.
Abbassare o chinare la testa è conseguenza del dolore e dell'afflizione. Perciò questa è la posizione che si può osservare nei rimproveri dell'ira divina e in occasioni del genere dovrebbe essere imitata.
Sollevare o buttare indietro la testa è gesto di orgoglio e arroganza. Tenere la testa alta è segno di gioia, di vittoria e di trionfo.
Una fronte grintosa può essere vista come un marchio di ostinazione, insubordinazione, perfidia e impudenza.
È negli occhi che l'anima è più visibile, poiché essi sono le perfette immagini della mente e, come dice Plinio,[80] bruciano ma anche si sciolgono in fiumi di lacrime; saettano sguardi sugli oggetti e sembrano non vederli; e quando baciamo gli occhi ci sembra di toccare davvero l'anima.
Gli occhi rivolti verso l'alto mostrano arroganza e orgoglio, ma abbassati esprimono umiltà, però solleviamo gli occhi quando ci rivolgiamo a Dio in preghiera e gli chiediamo qualcosa.

> Alzando invano al cielo gli occhi ardenti.[81]

Diniego, avversione, nausea, dissimulazione e disinteresse sono espressi distogliendo lo sguardo.
Un frequente ammiccare o un movimento tremulo degli occhi indica modi malvagi, pensieri e inclinazioni perversi e odiosi.
Gli occhi pieni di lacrime mostrano un dolore fortissimo e atroce, che non può trovare sollievo nemmeno nel pianto.
Alzare lo sguardo verso qualcosa o qualcuno è segno della nostra volontaria attenzione nei loro confronti.
La mano davanti alla bocca è segno di voler tacere per convinzione ed è una delle cerimonie dell'adorazione pagana.
Contrarre le labbra e quasi non guardare esprimono il gesto di una persona maligna e beffarda. Mostrare i denti con le labbra tirate mostra indignazione e rabbia.

---

[79] Il manoscritto cui Gildon allude è quasi certamente un espediente narrativo, ma il gesuita da cui deriva la sintetica descrizione dell'*actio* nelle varie parti del corpo è Louis de Cressolles, *Vacationes autumnales, sive de perfecta oratoris actione et pronunciatione* (Officina Nivelliana, Lutetia Parisiorum, 1620).
[80] *Naturalis historia* (Storia naturale), libro XI, cap. 36.
[81] «ad caelum tendens ardentia lumina frustra» (Virgilio, *Eneide*, II, 405; trad. cit.). Il testo parla di Cassandra presa prigioniera dai Greci; Gildon scrive invece per errore «his eyes» (i suoi, di lui, occhi). Il testo inglese più vicino alla citazione di Gildon non è la traduzione di John Dryden, bensì quella di Henry Howard, Earl of Surrey (1517-1547): «Lifting in vain her flaming eyen to heaven».

Girare tutto il viso verso qualcosa è il gesto di uno che partecipa e ha un'attenzione particolare per quella cosa. Abbassare il volto indica consapevolezza e colpa; al contrario, sollevarlo è segno di buona coscienza o di innocenza, speranza e fiducia.
L'espressione del viso in realtà assume molte forme e comunemente è considerata l'indice più sicuro delle passioni dell'animo. Il pallore tradisce dolore, afflizione e paura e, quando è molto forte, invidia. Un viso scuro e tetro è indice di infelicità, di travaglio e di forte inquietudine.
In breve, come osserva Quintiliano,[82] l'espressione del volto ha grande potere e forza in tutto quello che facciamo. In essa si scopre quando siamo supplichevoli, minacciosi, gentili, addolorati, allegri; in essa siamo sollevati o depressi; da essa gli uomini dipendono, la osservano, la guardano prima che noi parliamo; per essa amiamo alcuni e odiamo altri, e attraverso di essa capiamo una gran quantità di cose.
Il braccio steso e alzato significa potere di fare e realizzare qualcosa, ed è il gesto dell'autorità, della forza e della vittoria. Al contrario, tenere il braccio vicino al corpo è segno di timidezza, modestia e insicurezza.
Poiché le mani sono le parti più abili del corpo e quelle che più facilmente si muovono da una parte all'altra, sono anche indizi di molte abitudini.
Ma abbiamo due mani, la destra e la sinistra, e talvolta facciamo uso dell'una, talvolta dell'altra e talvolta di entrambe per esprimere le passioni e le abitudini. Indicherò le forme principali di questi gesti.
Alzare una mano in alto o stenderla in avanti esprimono forza, vigore e potere. La destra si stende verso l'alto anche in segno di giuramento o quando si fa una promessa solenne, e questa apertura della mano talvolta significa pacificazione e desiderio di silenzio.
Mettere una mano sulla bocca è abitudine di chi è taciturno e modesto, segno di ammirazione e considerazione. Dare la mano è il gesto di chi fa un patto, conferma un'alleanza o si rimette nelle mani di un altro. Prendere la mano di qualcuno esprime ammonizione, esortazione e incoraggiamento. Stendere la mano significa aiuto e assistenza. Alzare tutte e due le mani è il gesto di chi implora e esprime la sua desolazione. Talvolta però significa congratularsi con il cielo per una liberazione, come in Virgilio:

> sollevò liberate dai lacci le mani alle stelle.[83]

Tenere le mani sul petto è abitudine dei pigri e dei negligenti. Batterle per gli ebrei significava derisione, insulto, offesa, ma tra i greci e i romani al

[82] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3. 72 e sgg.
[83] *Eneide*, II, 153. Il gesto è il compimento dell'inganno perpetrato dall'astuto e abile persuasore Sinone nei confronti dei Troiani che, convinti dalle sue parole e dall'invocazione agli dei, accetteranno di fare entrare il cavallo di legno dentro le mura di Ilio.

contrario era espressione di plauso. L'imposizione delle mani significa trasmettere un potere o consacrare le vittime.
In breve, Quintiliano dice delle mani:

> Difficile dire quanti movimenti fanno le mani, senza i quali l'azione sarebbe mutila e zoppa, dato che questi moti sono vari almeno quanto le parole che pronunciamo. Le altre parti del corpo si può dire aiutino un uomo quando parla, ma le mani parlano da sole. Non desideriamo qualcosa attraverso le mani? Non promettiamo? Chiamiamo? Mandiamo via? Minacciamo? Supplichiamo? Non esprimiamo abominio o orrore? Paura? Non mostriamo gioia, dolore, dubbio, confessione, penitenza, moderazione, quantità, numero e tempo? E le mani forse non provocano, proibiscono, supplicano, approvano, ammirano, ed esprimono vergogna? E nell'indicare luoghi o persone non prendono il posto di avverbi e pronomi? Tanto che in una tale varietà e differenza di lingue nazionali, questo sembra essere l'unico linguaggio comune a tutti.[84]

Si dovrebbe desiderare che l'arte dei cenni tornasse in uso in quest'epoca, ora che queste importanti parti del corpo, che prima contribuivano così tanto all'espressione di ciò che si diceva, sembrano imbarazzare i nostri attori che non sanno cosa farne e raramente o addirittura mai aggiungono eleganza all'azione del corpo o qualcosa alla spiegazione o alla piena espressione delle parole e delle passioni. Ma proseguiamo con il mio testo ancora un po'.
Battere i piedi per gli ebrei significava derisione o sbeffeggio. Per i greci ecc. un modo imperioso. Un piede fermo è indice di fermezza, sicurezza e costanza nel cercare e perseguire i nostri piani. Al contrario, muovere sempre i piedi è l'abitudine di chi è incostante e oscillante nelle proprie idee e nelle decisioni. I greci pensavano che in una donna fosse segno di temperamento malvagio.

[9. La capacità di comunicare della mimica]
Ho così scorso tutte le osservazioni del Gesuita sui diversi gesti e le posizioni delle varie parti del corpo. Anche se a uno sguardo veloce alcune possono sembrare sciocchezze e altre senza importanza, pure io sono persuaso che una persona di vero buon senso possa trovarvi dei meriti segreti che possano fornirgli grande aiuto per rendere i suoi gesti belli e espressivi.
Non c'è prova migliore di questo dell'esempio che ho già fornito circa il pantomimo e il filosofo cinico Demetrio che gli gridò: «Amico mio, odo ciò che stai recitando; non solo vedo le tue mani, ma mi sembra che tu parli attraverso di loro».[85] Mi sembra che questo parlare con le mani (come qui viene chiamato) contenga buona parte della rappresentazione dei *dumb*

[84] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3. 85-87.
[85] Luciano, *Sulla danza*, 63 e 64.

shows danzati dei mimi e dei pantomimi. Forse mi si potrà obiettare che questi movimenti delle mani erano così noti ai frequentatori dei teatri che, come il nostro parlare con le dita a coloro che capiscono questo linguaggio, non ci doveva essere difficoltà nella rappresentazione; ma se fossero stati presenti degli stranieri per loro sarebbe stato solo un incomprensibile gesticolare (quello che Shakespeare chiama «inspiegabili *dumb shows*»), mentre se queste azioni e questi gesti fossero stati presi da quello che significano in natura, secondo i segni di cui ho già parlato o quelli che ho citato da Quintiliano, sarebbero stati sicuramente comprensibili a tutti, a prima vista ai barbari che non li avevano mai osservati prima così come a greci e romani che ne avevano familiarità quotidiana.
Concedo l'obiezione ma la confuterò raccontando un altro aneddoto dello stesso pantomimo che viveva al tempo di Nerone. La storia è questa: «Un principe barbaro, che venne a Roma dal Ponto per qualche faccenda da sbrigare con Nerone, tra gli altri divertimenti vide un danzatore interpretare in modo così vivace che, anche se non sapeva niente di ciò che veniva cantato essendo mezzo greco, capì tutto. Dovendo tornare in patria dopo questo intrattenimento offerto da Nerone, gli fu chiesto che cosa desiderava perché gli sarebbe stato concesso, e lui rispose: 'Datemi il danzatore e mi farete infinitamente piacere'. Nerone gli chiese a che cosa gli sarebbe servito. E lui disse: 'I miei vicini barbari parlano lingue diverse e per me non è facile trovare degli interpreti per loro, perciò costui ogni volta che ne avrò bisogno mi darà spiegazioni a gesti'».[86] Le sue azioni e i suoi gesti erano chiari e intellegibili e derivavano dalla natura di ciò che rappresentava; e questa è una prova che ci sono dei significati naturali nel movimento delle mani e delle altre membra che risultano ovvi alla comprensione di tutti gli uomini sensati di ogni paese. Se quelli che vi ho enunciato prendendoli dal gesuita non lo sono, certamente molti di quelli spiegati da lui saranno chiari a chiunque li consideri con attenzione.
Il gesto[87] ha perciò questo vantaggio sulla semplice parola, che attraverso quest'ultima ci comprendono solo quelli che parlano la nostra lingua, ma attraverso il gesto e l'azione (intendo l'azione regolare e giusta) facciamo conoscere pensieri e passioni a tutti i paesi e a tutti gli idiomi. È, come ho detto citando Quintiliano, il linguaggio comune all'umanità, che colpisce la ragione attraverso gli occhi in modo efficace come la parola fa con gli

[86] Luciano, *Sulla danza*, 64.
[87] Da questo punto Gildon riprende ampiamente da Le Faucheur (*Trad. cit.*, pp. 171-203) la trattazione sul gesto (comprendendo qui titoli 9-15). Introduce tuttavia alcune sue considerazioni che occupano una parte rilevante: il suo atteggiamento negativo nei confronti dell'imitazione dei modelli; le pagine in cui critica l'uso delle maschere nel teatro antico e si sofferma sulle possibilità dell'espressione del volto, citando sia da Luciano che da Gaffarel; gli esempi della pittura; la citazione da Amleto. Per il resto il testo riprende in successione gli argomenti di Le Faucheur, sia pure riducendoli, inserendo integrazioni da parti diverse del testo, e sostituendo spesso gli esempi con altri tratti da drammi inglesi.

orecchi; anzi, forse fa un'impressione ancora più efficace, poiché quel senso è il più vivo e toccante, secondo Orazio, come leggiamo nella versione di Lord Roscommon:

> Meno ci commuove ciò che udiamo di quello che vediamo,
> Gli spettatori devono credere solo agli occhi … [88]

[10. Arte del gesto e impiego di un modello]
Credo di aver già indicato dei validi motivi per cui il movimento e l'azione ci danno istruzioni avvedute; persino la loro rappresentazione in pittura spesso ci emoziona e impressiona la nostra mente in modo più forte e vivo che non tutta l'energia delle parole. Di sicuro l'eloquio è molto più efficace in altre modalità del discorso pubblico, in tribunale o nel pulpito, dove il peso del ragionamento e delle prove deve essere considerato prima di tutto e più di ogni altra cosa; ma a teatro, dove soprattutto le passioni sono evidenti, i migliori discorsi senza azioni o gesti (che sono la vita di qualsiasi discorso) si rivelano modi di parlare pesanti, noiosi e spenti.
In qualche modo questo si estende a tutto ciò che viene detto in pubblico, dato che Plinio il giovane parla di persone che ai suoi tempi recitavano dei discorsi o delle poesie leggendoli loro stessi o facendoli leggere ad altri e dice che la lettura penalizzava la perfezione della loro esibizione in entrambi i casi, perché diminuiva l'eloquenza e il carattere, dato che gli ausili principali della elocuzione, occhi e mani, non potevano adempiere al loro compito essendo altrimenti impegnati a leggere e non arricchivano la parola con dei movimenti appropriati; cosicché non c'era da stupirsi se l'attenzione del pubblico si ammosciava, in uno spettacolo così spento.[89] Al contrario, quando un discorso acquista forza e vitalità non solo dalla correttezza e dall'eleganza del ragionamento che si confanno al soggetto, ma anche da azioni e gesti appropriati, è veramente toccante, acuto ed emozionante; ha vita, anima, un vigore e un'energia cui non si può resistere. Allora l'attore, il predicatore o l'avvocato fanno presa sul pubblico attraverso gli occhi oltre che le orecchie e conquistano l'attenzione con un'energia doppia.
Questo sembra ben indicato nelle parole di Cicerone a Cecilio, un giovane oratore alla sua prima causa che avrebbe dovuto assumere l'azione giudiziaria contro Verre, opponendosi a Ortensio.

---

[88] «Segnius inritant animos demissa per aurem/ quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae/ ipse sibi tradit spectator» (Orazio, *Ars poetica*, vv. 180-182). La traduzione che Gildon dà del testo è quella pubblicata nel 1680, non corretta ma in *blank verse*, di Wentworth Dillon, Earl of Roscommon (ca. 1633-1685).
[89] Plinio il Giovane, *Epistole*, II, 19 (a Nonio Celere).

Dopo che Cicerone ha mostrato al giovane in molti punti la sua incapacità di accusare Verre quanto a bravura e perché non è esente dal sospetto di avere partecipato al crimine, alla fine passa a parlare del potere e dell'arte del suo avversario Ortensio. «Rifletti, dice, considera più volte cosa stai per fare! Perché mi pare ci sia il pericolo non solo che ti schiacci con le sue parole, ma anche che ti confonda e accechi la tua ragione con i suoi gesti e i movimenti del corpo e così ti distolga completamente dalla tua intenzione e dai tuoi pensieri» [90]. Lo stesso Cicerone, nei suoi libri di oratoria ci dice che Crasso, parlando contro Bruto, pronunciò il suo discorso con tali accenti e gesti da confonderlo del tutto e lo sconcertò tenendo gli occhi fissi su di lui e rivolgendogli tutta la sua invettiva come se volesse divorarlo con lo sguardo e la parola.[91]

Ma perché questi movimenti del volto e delle mani siano facilmente comprensibili, cioè perché servano a smuovere le passioni degli ascoltatori o degli spettatori, devono essere appropriati a ciò di cui si parla, ai pensieri e alle intenzioni, e somigliare sempre alla passione che si vuole esprimere o suscitare. Così, non si dovrà parlare di cose tristi con un aspetto gaio e allegro, né affermare qualcosa mostrando di negarla perché questo toglierebbe autorità e valore a ciò che si dice e non se ne ricaverebbe credibilità o ammirazione. Si deve anche far attenzione a evitare qualsiasi forma di affettazione nell'azione e nel gesto poiché questo è in genere ridicolo o detestabile a meno che l'attore non debba esprimere affettazione nel personaggio che interpreta, come Melantha in *Marriage à-la-mode* o Millamant in *The Way of the World*.[92] Ma anche quell'affettazione non deve essere affettata, e così Mrs. Montfort e Mrs. Bracegirdle recitavano quelle due parti. L'azione deve sembrare semplicemente naturale, come nascesse spontaneamente dalle cose dette e dalla passione che spinge a parlare in quel modo.

Infine, il nostro attore, avvocato o predicatore, deve avere un modo elegante di fare i gesti cosicché non ci sia niente nei vari movimenti e nelle disposizioni del suo corpo che possa offendere lo sguardo dello spettatore, né niente di sgradevole e repellente nel suo modo di parlare per chi ascolta, altrimenti la sua persona sarebbe meno piacevole e il suo discorso meno

[90] Cicerone, *Divinatio in Caecilium* (Dibattito contro Cecilio), XIV, in cui spiega che i Siciliani non avrebbero dovuto scegliere Quinto Cecilio Nigro come accusatore nella causa contro Verre, perché era in conflitto di interesse per i suoi rapporti con l'imputato.

[91] *De Oratore*, II, 55 (225-226); Le Faucheur, *trad. cit.*, p. 173.

[92] La prima è una commedia di John Dryden, rappresentata nel 1673 dalla King's Company, con Kynaston nella parte di Leonidas e Elizabeth Boutell in quella di Melantha. Alla fine del secolo il dramma fu ripreso e recitato da Robert Wilks con Mrs. Montfort (che poi sarebbe diventata Mrs. Verbruggen) nel ruolo di Melantha. Il secondo testo (Così va il mondo) cui si fa riferimento è una commedia di William Congreve, rappresentata nel 1700 al teatro di Lincoln's Inn Fields con John Verbruggen e Anne Bracegirdle nelle parti principali.

efficace essendo privo di quella grazia, virtù e forza che invece vorrebbe avere.
Si deve ammettere che in verità l'arte del gesto sembra più difficile da acquisire dell'arte del parlare, perché un uomo può giudicare la sua voce con le sue stesse orecchie e può sentirne le diverse variazioni, ma non può vedere affatto il suo volto e neanche i movimenti delle altre parti del corpo se non in modo imperfetto. Demostene, come ho già detto, per rendersi conto esattamente dei movimenti del suo volto e delle sue membra e tenersi alle regole dell'azione corretta e del gesto giusto, si mise davanti un grande specchio, che potesse riflettere interamente la sua figura per poter distinguere tra azioni giuste e sbagliate, decenti o indecenti. Però, anche se questo può essere utile, ha lo svantaggio di mostrare a destra quello che è a sinistra e viceversa, a sinistra quello che è a destra,[93] così quando si fa un gesto con la destra, la riflessione lo fa sembrare fatto con la sinistra, il che confonde il gesto e gli dà un aspetto strano; aggiustare ciò che si vede nello specchio, facendo i movimenti dalla parte contraria, potrebbe far acquisire delle cattive abitudini, che andrebbero evitate con la massima cura.
Uno specchio può essere molto utile per tutti gli altri aspetti dell'azione, visto che dà una fedele rappresentazione non solo del volto in tutte le variazioni dell'espressione, ma anche del corpo intero in tutte le posizioni e nei movimenti, mostrando la piacevolezza e l'armonia di un gesto con l'altro, della parti con il tutto, e del tutto con le singole parti. In tal modo si possono facilmente scoprire modi o gesti che mancano di eleganza o di piacevolezza e capire con quali azioni si possano acquisire queste qualità e come con esse si possa dare forza e influenza a ciò che si dice.
In mancanza di uno specchio non c'è che un'altra cosa più difficile di cui fare uso, e cioè un amico che sia perfettamente padrone delle bellezze del gesto e del movimento, che possa correggere gli errori mentre si recita davanti a lui e mettere in evidenza quelle raffinatezze che renderebbero l'azione davvero avvincente. È vero che alcuni hanno consigliato ai discepoli di avere sempre un modello eccellente davanti agli occhi e indicano che Ortensio lo era per Roscio ed Esopo, che questi si preoccupavano di essere sempre presenti alle sue arringhe che seguivano con grande attenzione per migliorare attraverso ciò che vedevano, al punto di copiare le sue azioni e i gesti, e riprodurre dopo sul palcoscenico quello che avevano visto in tribunale. Pure, non mi sento di approvare questa imitazione nel recitare perché quando un giovane attore stima moltissimo chiunque sia un'autorità sulle scene, tutt'al più diventa una buona copia e di necessità resterà sempre lontano dall'originale. Inoltre, l'esempio dei due attori romani non riguarda il nostro caso, poiché essi erano attori provetti, avevano consolidato i loro personaggi e il modo di recitare e facevano con Ortensio soltanto quello che un attore dovrebbe fare oggi con le belle opere

[93] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 68 (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 175).

di pittura storica: copiare le passioni e le posizioni riuscite delle figure o l'aspetto particolare di una singola passione. Dopo tutto però non saprei, e non sono tanto esperto degli antichi, come conciliare il fatto che Roscio e Esopo imparassero i gesti da Ortensio con l'idea che poi li insegnassero a Cicerone. So che in realtà Ortensio era più anziano di Cicerone, e forse si può pensare che essi avessero dato a Cicerone quello che avevano preso da Ortensio. Ma lasciamo perdere, poiché la controversia non è di tale importanza da trattenerci un momento di più.

[11. Regole particolari dell'azione]

Si può obiettare che ciò che ho detto fin qui sembri trattare più gli aspetti generali che non i particolari. Confesso che di quest'arte è molto più facile parlare in modo generale che non dare regole particolari per istruire sull'azione. Credo però che per quanto il mio discorso possa sembrare generale ad alcuni, chi ha un vero talento per la recitazione vi troverà delle indicazioni particolari che gli saranno di grande aiuto: quest'arte, come molte altre, e specialmente la poesia, ha tali regole che non sono facilmente comprensibili senza talento.

Tuttavia, per soddisfare quelli che richiedono maggiori particolari, aggiungerò alcune regole specifiche per l'azione; soppesate in modo giusto, risulteranno utili in tribunale e nel pulpito quanto sulle scene, purché il discepolo faccia gesti più forti, vivi e violenti nelle opere teatrali che non negli altri due luoghi.

Perciò comincerò con il portamento, l'ordine e l'equilibrio, per così dire, di tutto il corpo, e poi proseguirò con la postura e i movimenti propri della testa, degli occhi, delle ciglia e di tutto il volto, e concluderò con le azioni delle mani, che sono in quantità maggiore e più varie di quelle delle altre parti del corpo.

La posizione e la postura del corpo non andrebbero cambiate a ogni momento perché un'agitazione ballerina è insensata e futile; d'altra parte non si dovrebbe sempre tenere lo stesso assetto, e stare immobili come colonne o statue di marmo. Questo, in primo luogo, è innaturale e perciò sgradevole, visto che Dio ha dato forma al corpo dotandolo di membra e l'ha reso atto al movimento dietro l'impulso di ciò che detta la mente oppure come richiedono al corpo stesso certe necessità. L'immobilità pesante o la fissità senza il pensiero, quando si perda la varietà che è così appropriata e gradevole nel cambiamento e nella diversità del discorso e che fa ammirare ogni cosa che arricchisce, fanno perdere anche l'eleganza e la raffinatezza che, piacendo all'occhio, attirano l'attenzione. Imparare a danzare in generale contribuirà moltissimo a dare al corpo dei movimenti aggraziati, specialmente laddove non siano direttamente collegati alla passione.

Che la testa possa fare vari gesti e segni, cenni e indizi con i quali è capace di esprimere assenso, rifiuto, conferma, ammirazione, rabbia, ecc., è ciò che sanno tutti coloro che ci abbiano pensato. Perciò si può ritenere superfluo trattarne in dettaglio. Per la testa tuttavia posso dare questa regola generale, che prima di tutto non deve essere troppo sollevata in alto e tirata su in modo eccessivo, che è segno di arroganza e altezzosità; un'eccezione comunque a questa regola tornerà utile all'attore che deve recitare una persona con quel carattere. D'altra parte non deve neanche essere tenuta giù sul petto, il che è sgradevole alla vista perché rende l'espressione del viso sgraziata e spenta e inoltre potrebbe danneggiare molto la voce, togliendole chiarezza, distinzione e quella intelligibilità che dovrebbe avere. La testa non dovrebbe neanche essere inclinata verso la spalla, in un gesto altrettanto rozzo e affettato o grande segno di indifferenza, languore o di una disposizione debole. Dovrebbe invece, almeno nei discorsi più calmi, essere tenuta nella sua posizione naturale e eretta. Certo, nell'agitazione di una passione, la sua posizione seguirà i diversi andirivieni della passione, che si tratti di dolore, rabbia, o altro.
Bisogna anche osservare che non si deve tenere la testa sempre immobile come quella di una statua, né al contrario muoverla continuamente o agitarla sempre di qua e di là ogni volta che si dice una cosa differente. Perciò bisogna, per pilotare tra Scilla e Cariddi ed evitare questi estremi ridicoli, girarla dolcemente sul collo quando l'occasione richieda un movimento, secondo la natura della cosa, ora da un lato ora dall'altro, e poi tornare a una posizione conveniente perché la voce sia udita da tutto il pubblico. Posso aggiungere che si dovrebbe sempre girare la testa dalla stessa parte in cui è diretta l'azione del resto del corpo, tranne che quando si deve esprimere avversione alle cose che si rifiutano o a quelle che detestiamo o disprezziamo, poiché queste le respingiamo con la mano destra girando al contempo la testa verso sinistra.[94]

[12. Contro l'uso della maschera]
Più di tutto però la vitalità e la grazia dell'azione derivano dal volto. Per questo motivo Crasso, nel *De oratore* di Cicerone, afferma che Roscio, pur essendo un attore così eccellente, sulle scene aveva perduto l'ammirazione dei romani perché la maschera che portava sul volto impediva al pubblico di vedere i movimenti, il fascino e l'attrazione che si dovevano scoprire attraverso l'espressione del volto.[95] Confesso di essere estremamente sorpreso dall'uso che gli antichi facevano sul palcoscenico di queste maschere che chiamavano *personæ*, e non riesco a immaginare come fossero fatte per non rovinare la bellezza e la grazia della recitazione per quanto

[94] Quintiliano, XI, 3, 69-70 (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 181).
[95] Cicerone, *De oratore*, III, 59 (221) (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 182).

riguarda il controllo dei lineamenti del volto, interamente coperti a giudicare da tutte le maschere che abbiamo; eppure, quello che dice Plutarco di Demostene e di Cicerone è una prova che gli attori di Atene erano maestri assoluti della parola e dell'azione. È vero che la passione può essere espressa dalla voce con grande finezza, ma di sicuro le varie espressioni del viso, di occhi, ciglia, bocca, e simili, vi aggiungono una bellezza molto emozionante e toccante. Sono comunque convinto di ciò che ho detto prima, cioè che questa bellezza era completamente perduta usando le *personæ*, e questa è una prova che in tutto ciò in cui gli attori antichi erano superiori ai nostri noi abbiamo il vantaggio di rendere la rappresentazione perfetta poiché possiamo mostrare tutti i movimenti del volto.

La descrizione che fa Luciano di queste *personæ* (come si trova nella traduzione del Dr. Jasper Mayne) le rende estremamente ridicole e con tutto quello che racconta del resto dell'armamentario tragico ci fa davvero dubitare che fossero attori eccellenti negli altri aspetti della recitazione.

«Che visione orribile e spaventosa (dice) vedere un uomo sollevarsi fino a un'altezza prodigiosa, camminare altero su stivaletti con i tacchi, il volto coperto da una maschera feroce, la bocca spalancata, come se volesse divorare gli spettatori; e non voglio parlare dell'imbottitura sul petto e la pancia per renderlo artificialmente corpulento in modo che l'altezza innaturale non sia sproporzionata alla sua corporatura sottile».[96]

Di sicuro un'immagine come questa che Luciano attribuisce al nostro attore tragico non solo deve renderlo incapace di dare al corpo movimenti giusti e gesti aggraziati – quelli di cui stiamo parlando e che i grandi scrittori, mi si dice, lodano così tanto – ma anche renderlo ridicolo fino al livello della farsa. Anche se quello che Luciano descrive può essere attribuito al periodo della decadenza del teatro romano, i coturni e le *personæ* erano già usati dai greci e dovevano essere assolutamente negativi per la bellezza della rappresentazione. Il motivo che ho sentito dare per i primi era l'opinione comune che gli eroi dei tempi passati fossero più alti e più grossi dei nostri contemporanei, e credo che l'uso della maschera, che venne dopo l'abitudine di sporcarsi il viso con la feccia dell'uva ai tempi di Tespi, avesse principalmente lo scopo di esprimere l'aspetto e la fisionomia dei diversi eroi rappresentati, secondo le statue e i ritratti, in modo da rendere l'attore sempre nuovo per gli spettatori, mentre noi stiamo sulla scena con la stessa faccia e costringiamo la fantasia del pubblico a immaginarci come persone diverse.

Credo di aver trovato un modo che studiato a fondo procurerebbe questa varietà di espressioni in maniera più ingegnosa e al tempo stesso potrebbe meglio ispirare l'attore sulla natura e il carattere del suo ruolo. Ricordo che qualche anno fa lessi un libro francese scritto da un certo monaco Gaffarel

[96] Luciano, *Sulla danza*, 27.

che racconta che quando era a Roma andò a vedere Campanella al tribunale dell'Inquisizione e vide che faceva moltissime smorfie; all'inizio pensò fossero dovute alle torture che aveva subito in quel *mattatoio ecclesiastico*, ma subito si ricredette, vedendo che tipo di espressione aveva il cardinale davanti al quale egli era stato chiamato: l'accusato stava adattando la sua espressione per quanto poteva a quella che vedeva nell'altro in modo da poter sapere quale sarebbe stata la sua risposta.[97]
Se un attore perciò conoscesse il carattere del suo eroe al punto da sapere quali sono le sue fattezze e i suoi sguardi, o quelli di qualche persona reale con lo stesso carattere, potrebbe in quel modo cambiare il suo volto fino a farlo sembrare un altro, sollevando o abbassando le sopracciglia, aggrottandole o distendendole, girando gli occhi in modo vivace o lento, allegro o triste, stringendo o dilatando le narici e le varie posizioni della bocca: tutto questo diventerebbe familiare con la pratica e potrebbe migliorare di molto l'arte della recitazione e portare a più alta considerazione questo nobile intrattenimento. In questo senso sarebbe molto utile studiare la pittura storica, perché conoscere la figura e i lineamenti delle persone rappresentate (e nella pittura storica vi si trovano quasi tutte) insegnerà all'attore a variare e trasformare la sua figura e, come ho detto, a non essere sempre lo stesso in tutte le parti, ma fare in modo che la sua espressione sia così diversa che non solo i suoi personaggi abbiano pensieri differenti, ma ne suscitino di differenti anche nel pubblico. Alcuni tengono la testa alta in modo solenne, altri corrugano la fronte, hanno uno sguardo acuto ecc., come ho già detto, e tutto questo, se l'attore lo terrà attentamente in considerazione, farà di lui un uomo nuovo in ogni ruolo e sostituirà le *personæ* degli antichi con qualcosa di più bello. Così il nostro teatro potrà acquisire merito maggiore di quello cui aspirava il loro, che privava il pubblico della parte più vivace e più nobile della rappresentazione, mancando i movimenti del volto ai quali dovremmo fare particolare attenzione, dato che è su quelli che il pubblico o gli spettatori fissano lo sguardo per tutto il tempo dell'azione.

[13. Il volto e la direzione dello sguardo]
L'esercizio e la pratica frequente devono correggere anche i minimi errori, perché nella rappresentazione tutti li scoprono subito, anche se noi stessi non li vediamo. Il modo più certo per correggersi è uno specchio o un amico che sappia giudicare e che possa e voglia dire quali espressioni sono

[97] Jacques Gaffarel (1601-1681), dotto monaco orientalista e studioso di cabala, fu vicino a Campanella durante la sua prigionia nelle carceri del Sant'Uffizio. L'episodio ricordato da Gildon è in *Curiositez inouyes sur la sculpture talismanique des Persanes*, pubblicato da Gaffarel nel 1629 (Paris, Hervé du Mesnil, pp. 266-270).

gradevoli e quali no. Ma c'è una regola generale senza eccezioni: che si devono adattare lineamenti e movimenti del volto all'argomento del discorso, alla passione che si sente, o che si dovrebbe sentire a seconda del ruolo, o ancora che si vorrebbe suscitare in coloro che ci vedono e ci ascoltano. Ugualmente si deve considerare il rango del personaggio che si rappresenta così come quello di coloro cui si parla perché anche nelle grandi passioni l'effetto maggiore o minore quando queste si manifestano dipenderà dalla differenza e dalla distanza sociale. Le fattezze si devono illuminare di piacevole gaiezza su cose gradevoli e a seconda di quanto lo siano; lo stesso per la gioia che deve essere ancora più accentuata nella passione amorosa, anche se la fisionomia nell'esprimere questa passione è estremamente varia, ché talvolta aderisce agli slanci della felicità, talaltra alle agonie del dolore; altre volte è mescolata all'ardore della rabbia e altre ancora sorride con tutta l'amabile tranquillità di un piacere sereno. Tristezza o serietà devono prevalere sul volto quando il tema è grave, melanconico o doloroso, e anche la pena deve essere espressa in vari gradi di intensità. L'odio ha la sua speciale espressione fatta di dolore, invidia e rabbia, e la loro mescolanza dovrebbe essere visibile. Quando si porta o si offre conforto, la dolcezza e l'affabilità dovrebbero stendersi sul volto, come la severità quando si censura o si rimprovera. Quando si parla con degli inferiori o a gente bassa, e il rango di chi parla è alto, devono apparire sul volto autorità e serietà, e quando ci si riferisce a qualcuno più in alto socialmente ci devono essere sottomissione, umiltà e rispetto o venerazione.

La maniera di usare lo sguardo per un oratore in tribunale o nel pulpito sembra differente da come deve essere per un attore, ma se consideriamo gli altri attori che si trovano contemporaneamente a lui sul palcoscenico come suoi spettatori, le regole valide per l'uno varranno anche per l'altro; di fatto sono spettatori, e l'attenzione che si deve avere per il pubblico è che veda e senta distintamente quello che facciamo e che diciamo, che possa giudicare correttamente le nostre posizioni, i gesti e l'enunciazione, in relazione tra di loro.

L'oratore perciò deve sempre puntare lo sguardo su uno o l'altro dei suoi ascoltatori e spostarlo garbatamente da una parte all'altra con l'aria di fare attenzione una volta a una persona e una volta a un'altra, senza fissare una sola parte degli ascoltatori, che risulta noioso e non emozionante, e molto meno toccante di quando li guardiamo onestamente in faccia come in un comune discorso. Questo funzionerà nella recitazione se sarà fatto secondo la regola che ho enunciato prima, mentre ho spesso osservato attori, che passano anche per essere grandi, tenere gli occhi in su verso il loggione o in cima al teatro, quando sono impegnati in un discorso animato, come se stessero imparando una lezione e non recitando una parte. Teofrasto stesso (come ho letto) condannò Taurisco, un attore della sua epoca, che ogni

volta che parlava sulla scena distoglieva lo sguardo da quelli che dovevano ascoltarlo e teneva gli occhi fissi tutto il tempo su un solo oggetto inanimato.[98] La natura agisce in modo contrario, e dovrebbe essere la compagna dell'attore come del poeta. Nessuno s'impegna in una discussione o in un discorso importante senza tenere gli occhi e lo sguardo fissi sulla persona con cui parla, anche se vi sono momenti in cui la passione è all'apice e gli occhi possono molto appropriatamente essere distolti dall'oggetto cui ci rivolgiamo in modi diversi, come nell'appellarsi al cielo, nel chiedere aiuto, nel cercare di coinvolgere altri nel proprio discorso, e così via.

Quando si è liberi dalla passione, e in un discorso che non richieda grande movimento, come troppo spesso le tragedie moderne tollerano nei loro ruoli principali, l'atteggiamento dovrebbe essere piacevole, lo sguardo diretto, né severo né obliquo, a meno che non si sia presi da una passione che richiede il contrario. E allora la natura, se si obbedisce ai suoi richiami, trasformerà sguardi e gesti. Così quando un uomo parla preso dall'ira la sua immaginazione è infiammata e accende nei suoi occhi una specie di fuoco, che vi brilla in modo tale che uno straniero che non capisse una sola parola di quella lingua o un sordo che non potesse sentire il volume pur alto della sua voce non potrebbero non percepire la sua furia e l'indignazione. Questo fuoco dai suoi occhi colpirà molto facilmente quelli del pubblico, che sono sempre fissi su di lui, e per una strana trasmissione di simpatia accenderà anche quelli con la stessa identica passione.

Non vorrei essere frainteso quando dico che si deve puntare lo sguardo sulla persona o le persone con cui si conversa sul palcoscenico; intendo che entrambi i personaggi allo stesso tempo tengano nei confronti degli spettatori una posizione tale che la bellezza non sfugga all'osservazione anche se non ci si rivolge mai direttamente a loro. Come in un'opera di pittura storica, anche se i personaggi non si guardano mai l'un l'altro direttamente, chi guarda il quadro, sulla base delle loro posizioni, vede interamente l'espressione dell'anima nei loro occhi. Così accade in *Amore e Psiche* di Coypel:[99] gli occhi di lei sono rivolti a lui mentre questi discende volando, e lui guarda lei con amore e desiderio, e tutto questo è evidente a chi osserva il quadro. Tiziano ha dipinto la stessa storia, cioè l'amore di Cupido e Psiche, ma lei è stesa sul letto, nuda, e la vediamo solo da dietro, mentre Cupido avanza con la gamba verso il letto e con gli occhi fissi sul volto di lei, distogliendoli dallo spettatore.[100] Non so cosa intendesse fare il

---

[98] Cicerone, *De oratore*, 3. 59 (221), cita Teofrasto a proposito di Taurisco (e non Tamarisco come scrive Gildon), un attore o forse un oratore, che recitando fissava sempre un solo punto ed era come se voltasse le spalle al pubblico. Gildon riprende comunque anche qui dal *Traité* di Le Faucheur, trad. cit., p. 126.

[99] Il dipinto di Antoine Coypel si trova all'Ermitage di San Pietroburgo.

[100] Gildon allude probabilmente alla Venere e Adone (non Cupido e Psiche) di Tiziano, di cui esistono diverse

pittore italiano, immaginando che la schiena della dea dell'amore fosse più gradevole del suo volto. Ma sia detto *en passant* …Torniamo invece al nostro argomento.

[14.Tecniche di immedesimazione]
Lo sguardo e la giusta espressione di tutte le altre passioni hanno lo stesso effetto di quelli che ho indicato a proposito dell'ira. Se il dolore altrui vi tocca con vera compassione spargerete lacrime, che lo vogliate o no. Ho letto che quest'arte del pianto era studiata con grande attenzione dagli attori del passato, e che erano così progrediti in essa e che atteggiavano il volto in modo così vicino alla realtà che quando uscivano dal palcoscenico avevano la faccia inondata di lacrime.[101]
Usavano vari mezzi per portare a perfezione la tenerezza appassionata, ma sembra che questo fosse quello ritenuto più efficace: tenevano a mente le proprie afflizioni e pensavano continuamente a oggetti reali, non alla storia o alla passione fittizia del dramma che recitavano. Lo stesso autore[102] ce ne dà due esempi notevoli. Il primo è di un certo Polo, un attore famoso; era stato lontano dalle scene per qualche tempo, dopo la morte di un figlio amato, poiché il dolore di quella perdita lo aveva turbato così profondamente e gettato in una tale depressione che non pensava di tornare più alla sua attività teatrale ma, essendo ancora una volta sul palcoscenico, obbligato a recitare Elettra[103] che porta in scena l'urna che crede di suo fratello Oreste, andò alla tomba del figlio amato e tenne con sé la sua urna invece di quella di Oreste. Questo lo commosse e sciolse il suo cuore nella tenerezza e nella compassione alla vista del vero oggetto della sua afflizione, tanto che scoppiò in lacrime e in grida non finte, tali da riempire tutto il teatro di dolore, pianto e lamenti.
L'altro esempio è quello dell'attore Esopo, ricco e famoso; particolarmente dotato in questo genere di recitazione, fece un gran servigio allo stato di Roma, utilizzando la sua arte straordinaria per richiamare Cicerone dall'esilio. Comprendendo che la folla era in agitazione per questo motivo, recitò un dramma di Accio, in cui c'erano dei meravigliosi versi sull'esilio di Telamone e sulle orribili sventure di Priamo e della sua famiglia.[104] Nel recitarli, le sofferenze reali dell'amico lo turbarono al punto da rendere commoventi le pene immaginarie del personaggio drammatico, far piangere quelli che erano indifferenti e far arrossire i nemici, con le lacrime

versioni dipinte tra il 1555 e il 1560.
[101] Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI,2, 35. Vedi il *Traité* di Le Faucheur, *trad. cit*, p. 185.
[102] L'aneddoto di Polo è in Aulo Gellio, *Notti attiche*, VI, 5, 1-8), l'aneddoto di Esopo in Cicerone, *Pro Sestio* , 57
(Le Faucheur, *trad. cit*., pp. 186-188).
[103] Nella tragedia di Sofocle.
[104] Il dramma recitato nel 57 a.C. da Esopo era l'*Eurysaces* di Accio.

agli occhi nel vedere il suo sconforto. Questo addolcì l'opinione pubblica verso Cicerone e mise la gente nella disposizione d'animo di richiamarlo e di restituirgli le cariche che aveva, tanto che subito dopo fu riportato a casa in trionfo e, come assicura l'autore, lo stesso Cicerone ci dice con la massima gratitudine cosa aveva fatto per lui in quell'occasione il grande attore, suo caro amico.
Perciò l'attore, ma anche l'oratore, dovrebbe formarsi nella mente un'idea molto forte del motivo della sua passione e allora la passione stessa non tarderà ad arrivare, salire agli occhi e influenzare sia i sensi che la ragione degli spettatori con la stessa tenerezza.[105] L'interpretazione di tutto questo è espressa mirabilmente in *Hamlet* di Shakespeare, e i nostri giovani attori dovrebbero considerarla spesso.

> *Amleto*. Non è mostruoso che quest'attore qui,
> Solo per finta, in un sogno di passione,
> Possa forzare la sua anima all'intera idea così
> Che questa agisca e gli infiammi il volto,[106]
> Metta lacrime nei suoi occhi e follia nel suo aspetto,
> La voce rotta e ogni sua funzione si adatti
> Nella forma alla sua idea? E tutto ciò per niente!
> Per Ecuba!
> Cos'è Ecuba per lui o lui per Ecuba
> Che debba piangere per lei? E che farebbe
> Se avesse il motivo e il segnale per la passione
> Che ho io? Inonderebbe il palcoscenico di lacrime
> E spaccherebbe i timpani con un discorso orribile,
> Farebbe impazzire i colpevoli e turbare gli innocenti,
> Confonderebbe gli ignoranti e sorprenderebbe invero
> Le facoltà stesse di occhi e orecchi.[107]

Questo mostra che Shakespeare conosceva bene i principi della recitazione, comunque fosse la sua stessa interpretazione, poiché in queste poche righe è contenuto tutto ciò che si può dire dell'azione, dello sguardo e del gesto. Qui si trova «l'anima forzata all'intera idea, ecc.». La prima cosa è fissare quest'idea nell'anima perché questa sia coinvolta interamente nella passione e poi è dal suo agire che il volto si infiammerà, gli occhi verseranno lacrime e la follia si diffonderà su tutto il viso, poi la voce si spezzerà e ogni facoltà del corpo si adatterà a questa forte emozione. Anche se nei primi sette versi sembra avere espresso tutto ciò che un attore deve

[105] Vedi Le Faucheur, *trad. cit.*, p. 209.
[106] Gildon qui segue il testo del Folio e la lezione «warm'd» (infiammato), mentre nel secondo In Quarto, e successivamente nell'edizione di W. Warburton delle opere di Shakespeare, il termine usato è «wand» o «wanned», cioè «impallidito, esangue»; la differenza è stata oggetto di discussioni e ha avuto notevoli ripercussioni sul piano dell'interpretazione.
[107] *Hamlet*, II, 2.

fare quando recita una grande passione, nei successivi sette indica un'azione ancora più forte quando l'oggetto del dolore è reale, il che giustifica che gli antichi si esercitassero ad accrescere il dolore teatrale fissando il pensiero sopra un oggetto reale; bisogna sennò immaginare, con una fantasia accesa, di essere proprio quella persona in quella circostanza, rendendo il caso così personale che non ci sarà bisogno di fuoco per l'ira né di lacrime per il dolore. Non c'è da temere di non emozionare il pubblico, poiché le passioni vengono trasferite in modo straordinario dagli occhi di una persona a quelli di un'altra, le lacrime di uno sciolgono il cuore dell'altro con una visibile simpatia tra l'immaginazione e l'aspetto fisico.

[15. Altre regole sul gesto e l'espressione]
Si deve sollevare o abbassare lo sguardo a seconda della natura di ciò di cui si sta parlando: così, se si parla del cielo, gli occhi sono naturalmente sollevati, se della terra o dell'inferno o di qualsiasi cosa terrena, sono naturalmente abbassati.
Anche gli occhi devono essere mossi secondo le passioni, perciò si abbassano su cose disprezzabili e di cui ci si vergogna, e si alzano su cose onorevoli, di cui gloriarsi con sicurezza e dignità. Nel giurare, o nel fare una promessa solenne, o nell'attestare la verità di ciò che si dice, si girano gli occhi e contemporaneamente si solleva la mano sulla cosa su cui si giura o che si afferma.
Le sopracciglia non devono essere immobili, né sempre in movimento; e non devono essere entrambe sollevate con entusiasmo e soddisfazione a tutto ciò che si dice, e tantomeno una deve essere sollevata e l'altra abbassata; devono invece restare tutte e due nella stessa posizione che hanno in natura e potersi muovere nel modo giusto quando lo richiedano le passioni, cioè devono contrarsi e aggrottarsi per il dolore, allentarsi e spianarsi per la gioia, abbassarsi per umiltà, ecc.
La bocca non deve mai essere contorta e non ci si deve far vedere mordersi o leccarsi le labbra, tutte azioni maleducate e ineleganti che però qualcuno fa spesso; comunque in alcuni sforzi o accessi di passione, le labbra hanno la loro parte dell'azione e questo più sul palcoscenico che in ogni altro discorso pubblico, sul pulpito o in tribunale, poiché il teatro è o dovrebbe essere un'imitazione della natura in quelle azioni o in quei discorsi che si producono tra uomo e uomo per una qualche passione o in qualche faccenda che sia all'origine dell'azione; nessun'altra di fatto ha a che vedere con la scena.
Anche se alzare le spalle non è un gesto consentito nell'oratoria, sul palcoscenico il carattere del personaggio e l'oggetto del discorso possono renderlo appropriato anche se, secondo me, sembra più adatto alla commedia che non alla tragedia dove tutto dovrebbe essere grande e

solenne e alla quale si adattano le azioni più serie dell'oratore. Ho letto di un metodo divertente che Demostene usava per curarsi di questo gesto sbagliato, poiché all'inizio era molto propenso a farlo. Era abituato a esercitarsi nella declamazione in un luogo stretto e diritto, con una spada appesa proprio sopra le spalle, cosicché ogni volta che le tirava su la punta gliele pungeva, facendogli ricordare il suo errore, e questo con il tempo cancellò il difetto.
Altri mandano in fuori la pancia e tirano indietro la testa, gesti entrambi sconvenienti e disdicevoli.
Passiamo adesso alle mani. Sono gli strumenti principali dell'azione e variano in tanti modi quante sono le cose che esprimono, e così è molto difficile dare regole che siano senza eccezioni. I significati naturali di gesti particolari e ciò che io qui aggiungerò potranno, spero, illuminare il giovane attore su questo punto. Per prima cosa dovrebbe tornare a quello che ho detto dell'azione delle mani, circa l'esprimere accusa, deprecazione, minacce, desiderio, ecc., e soppesare bene cosa siano queste azioni e come vengano espresse; poi, considerando quanta parte hanno in qualsiasi tipo di discorso, troverà che non c'è bisogno che le sue mani siano oziose o usate in un gesto insignificante o non bello.
All'inizio di un discorso o di un'orazione solenne come quella di Antonio sulla morte di Cesare o quella di Bruto nella stessa occasione non c'è nessun gesto di una qualche importanza, a meno che non cominci all'improvviso con «Oh, Giove, oh, cielo! Si deve sopportare tutto questo? Proprio le navi che allora vedevamo, e che io ho salvato, ecc.»:[108] qui chi parla stenda le mani prima al cielo e poi verso le navi. In tutti i gesti normali delle mani esse devono corrispondere l'una all'altra come se fossimo confusi, spaventati di colpo, come Amleto nella scena tra lui e sua madre, quando appare il fantasma del padre:

> Salvatemi, e copritemi con le vostre ali
> O guardie celesti![109]

Questo viene detto con le braccia e le mani stese a esprimere la sua preoccupazione, come fanno i suoi occhi e tutto il viso. Se un'azione deve essere fatta con una sola mano, questa deve essere la destra, perché non è decente fare un gesto solo con la sinistra[110] a meno si debba dire qualcosa come

---

[108] Ovidio, *Metamorfosi*, libro XIII, 5-6 («agimus, pro Iuppiter!» inquit/ «ante rates causam, et mecum confertur Ulixes!»; trad. it. di P. Bernardini Marzolla: «Per Giove! Si dibatte la causa davanti alle navi, e proprio Ulisse mi si vuole paragonare!»). La citazione è da una traduzione non corretta o fatta a memoria. Più avanti il testo viene citato nuovamente (*ultra*, nota 163) (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 195).
[109] *Hamlet*, III. 4.
[110] Quintiliano, XI, 3, 114 (Le Faucheur, *trad.cit.*, pp. 196-7).

> Piuttosto che macchiarmi di questa orrenda azione
> Mi taglierei la mano destra, ecc.[111]

Qui l'azione deve essere espressa con la sinistra perché la destra è l'arto che deve subire l'azione. Quando si parla di sé si deve portare al petto la destra e non la sinistra, dichiarando le proprie capacità e le passioni, il cuore, l'anima, o la coscienza, ma questa azione in senso generale deve essere fatta o espressa appoggiando dolcemente la mano sul seno e non battendola come fanno alcuni. Il gesto deve passare dalla sinistra alla destra[112] e concludersi lì con delicatezza e moderazione o almeno non deve arrivare all'estremo della violenza. Quando si comincia un'azione bisogna essere sicuri di ciò che si dice e così si deve terminarla quando si è finito di parlare, perché l'azione prima o dopo il discorso è fortemente ridicola.[113] Movimenti o gesti della mano devono essere sempre accordati alla natura delle parole che vengono dette; quando si dice «Vien» o «avvicinati» non si deve stendere la mano con un gesto che respinge, e al contrario quando si dice «Stai indietro» il gesto non deve essere invitante, né si devono unire le mani quando si parla di separazione o aprirle quando si ordina di chiudere, né abbassarle quando si comanda di tirare su qualcosa o qualcuno, né sollevarle quando si dice di buttarli giù. Tutti questi gesti sarebbero così chiaramente contro natura che verreste derisi da tutti coloro che vi hanno visto o udito. Da questi esempi di azioni malfatte si può facilmente capire cosa sia giusto e ricavarne questa regola: che fin dove sia possibile ogni gesto che si usa dovrebbe esprimere la natura delle parole dette e ciò sarebbe sufficiente a usare le mani in modo perfetto.
È impossibile avere una forte emozione o un gesto intenso del corpo senza l'azione delle mani in risposta alle figure del discorso di cui si fa uso in ogni dizione poetica così come retorica, poiché la poesia deriva la sua bellezza in tutto ciò dalla retorica, come ricava l'ordine e la correttezza dalla grammatica e mi sorprende che alcuni dei nostri affascinanti poeti moderni si vantino di ciò che non è propriamente poesia ma che viene solo usato come ornamento e ricavato da altre arti o scienze.
Così, quando Medea dice,

> Queste immagini di Giasone
> Le strangolerò con le mie mani, ecc.

---

[111] Le Faucheur scrive: «quando Gesù Cristo ordina al servo fedele di tagliarsi la mano destra se questa fa del male, io rappresenterei l'azione se fosse compito mio con un gesto della sinistra perché non ce n'è un'altra che può farlo, dato che la destra non può tagliarsi da sola» (*trad. cit.*, p. 197).
[112] Quintiliano, XI, 3, 109 (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 198).
[113] Quintiliano, XI, 3, 106 (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 199).

è sicuro che l'azione dovrebbe essere espressa dalle mani per darle la massima forza.
Per mantenere l'eleganza quando si sollevano le mani non si dovrebbero alzare al di sopra degli occhi, ché oltrepassandoli si potrebbe storcere e scombinare il corpo, ma non devono essere neanche troppo al di sotto, perché una corretta posizione rende bella la figura. Inoltre, poiché questa postura è naturale davanti alla sorpresa, all'ammirazione o alla ripugnanza, ecc. che derivano dall'oggetto che colpisce lo sguardo, la natura in queste occasioni con un movimento meccanico spinge le mani in avanti a proteggere gli occhi.[114]
Non si deve mai lasciar penzolare una delle mani come se fosse deforme o morta, perché è sgradevole alla vista e implica che non si immagini alcuna passione. In breve, le mani devono essere sempre visibili e corrispondere ai movimenti della testa, degli occhi e del corpo così che lo spettatore possa vedere come questi arti, ciascuno a suo modo, concorrano a esprimere la stessa cosa: ciò farà un'impressione più gradevole e di conseguenza più profonda sui suoi sensi e sul suo intelletto.
Le braccia non devono mai essere stese in fuori di lato, oltre venti centimetri dal tronco, ché altrimenti si perde di vista il proprio gesto a meno di girare anche la testa di lato per seguirlo, in modo davvero ridicolo.
Nel giurare, affermare o fare solenni voti e promesse, si deve alzare la mano; un'esclamazione richiede un'identica azione, ma in modo che il gesto non solo corrisponda alla enunciazione e al discorso, ma anche alla natura della cosa e al significato delle parole. Nei discorsi pubblici, nelle orazioni e nei sermoni, è vero che le mani non dovrebbero essere sempre in movimento, un vizio che una volta è stato detto «armeggiare con le mani», e forse può andar bene per qualche personaggio o per alcuni discorsi nel dramma ma, secondo me, recitando le mani solo raramente dovrebbero essere totalmente immobili e, se avessimo la capacità dei pantomimi di esprimere chiaramente le cose con le mani cosicché i gesti surroghino le parole, unire queste azioni significative alle parole e alle passioni ben disegnate dal poeta non sarebbe una qualità disprezzabile nell'attore e renderebbe lo spettacolo molto più divertente di quanto lo sia attualmente. L'azione è davvero il compito principale del teatro e un errore è più perdonabile per eccesso che non per difetto.
Ci sono certe azioni o certi gesti che non si devono mai usare nella tragedia, tanto meno nelle orazioni o nei sermoni, poiché sono volgari e più adatti alla commedia o agli spettacoli burleschi. Non ci si deve mai mettere nella posizione di chi tende un arco, o punta un moschetto o suona uno strumento come se avessimo questi oggetti in mano.

[114] Quintiliano, XI, 3, 112 (Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 200).

Non si devono mai imitare posizioni oscene, volgari o indecenti, anche se il discorso fosse sulla dissolutezza dell'epoca o su qualsiasi cosa del tipo che si dovrebbe considerare nella descrizione di un Antonio o di un Verre.
Quando si parla in una prosopopea, una figura con la quale s'introducono a parlare oggetti o persone, si deve essere sicuri di usare solo quelle azioni che sono appropriate per il personaggio al posto del quale si parla. In questo momento non mi ricordo di nessun caso nella tragedia, ma nella commedia può darvene un'idea Melantha,[115] quando parla al posto di un uomo e gli risponde come se stessa. Questo comunque accade raramente dei drammi e non molto di frequente nelle orazioni.

[16. L'impiego della voce]
Ho così concluso circa l'arte dell'azione o del gesto e, sebbene il mio discorso fosse rivolto soprattutto al teatro e in modo particolare alla tragedia, da ciò che ho detto anche il tribunale e il pulpito possono imparare qualcosa che potrebbe essere utile a dare alle arringhe e ai sermoni più forza e più eleganza. Penso che soprattutto il pulpito abbia bisogno di questa dottrina, perché lì più che in tribunale si ha a che fare con le passioni e vi si trattano argomenti più sublimi che meritano tutta la bellezza e la solennità dell'azione. Sono sicuro che se il nostro clero si applicasse di più a quest'arte, ciò che predica sarebbe più efficace e gli stessi sacerdoti sarebbero più rispettati; susciterebbero cioè più timore reverenziale negli ascoltatori. Bisogna però ammettere che è quasi impossibile per loro arrivare a questa perfezione, finché prevale l'abitudine di leggere i sermoni, cosa che nessun clero al mondo fa tranne quello della Chiesa d'Inghilterra. Mentre leggono non sono abbastanza perfetti in ciò che dicono da dare al discorso l'azione e l'enfasi giuste, nella enunciazione come nel gesto. Il *Tatler*[116] ha trattato molto bene questo aspetto, e se quello che ha detto non riesce a influenzarli, è inutile che tenti io.
Temo che gli attori comici possano aversene a male che io abbia avuto poca o nessuna considerazione per loro in questo discorso. Ma devo confessare che, sebbene abbia tentato di recitare due o tre parti comiche, cui l'indulgenza del pubblico verso un uomo anziano ha decretato un certo successo, la mia passione è sempre stata la tragedia. Inoltre, come alcuni hanno osservato, la commedia è meno difficile da scrivere, così tendo a credere che sia anche più facile da recitare; non che chiunque ci provi possa diventare un buon attore comico, ma abbiamo, almeno da quando io conosco il teatro, più e migliori attori comici che non attori tragici, così come abbiamo migliori commedie che non tragedie scritte nella nostra lingua, come ci dicono i critici e i giudici avveduti. Volendo risollevare le

[115] Personaggio di *Marriage à-la-mode* di John Dryden.
[116] *The Tatler*, n. 66 (10 settembre 1709) e n. 70 (20 settembre 1709).

tragedie dal presente stato di abbandono fino alla considerazione che avevano nelle nazioni più eleganti che l'Europa abbia conosciuto, ho tentato di dare il mio contributo al miglioramento della rappresentazione, che ha una forte influenza sul successo e sul valore di qualunque cosa di questo genere.
Potrei qui aggiungere alcune osservazioni sugli errori nell'azione dei nostri attori di oggi, ma dato che sarebbe un discorso odioso, i difetti si potranno facilmente scoprire dalle regole che ho indicato per un'interpretazione corretta. Perciò ora andrò avanti con l'altro dovere di un attore, vale a dire l'arte dell'eloquio che, anche se meno significativa, è molto utile nelle tragedie moderne, cioè quelle che hanno avuto un buon successo. Quei poeti infatti hanno teso, in modo molto sbagliato, a scrivere più ciò che richiede una corretta capacità oratoria che non un'azione corretta. E i nostri attori, parlando in senso generale, sono molto inferiori in quell'abilità rispetto al fine cui dovrebbero tendere o che dovrebbero raggiungere. Anzi, sono la prova palese di ciò che descrive Rosencrantz: «una nidiata di bambini, dei falchetti che gridano le loro battute e sono offensivamente applauditi; questi sono ora di moda e hanno talmente spadroneggiato nei teatri pubblici (come li chiamano) che molti di quelli che hanno il pugnale temono le penne e non hanno il coraggio di andarci».[117] E anche se in quello che ho citato prima da *Amleto* (nel resoconto dell'azione e del comportamento dell'attore) sono felicemente espresse l'anima e l'arte della recitazione e Shakespeare in quel discorso ha tratteggiato l'intera arte del gesto in miniatura, purtuttavia le indicazioni che dà si riferiscono tutte, tranne che in un verso, interamente al parlare.

> *Amleto*. Ti prego, pronuncia il discorso come ho fatto io, in modo fluido. Ma se lo urli, come fanno tanti dei nostri attori, tanto varrebbe chiamare uno strillone a dire i miei versi. E non tagliare l'aria con la mano esageratamente in questo modo, ma fa' tutto in modo misurato, perché anche nella tempesta, nel diluvio, direi quasi nel turbine della passione devi acquisire e concepire una temperanza, che possa darle morbidezza. Oh, mi offende nell'animo vedere un energumeno imparruccato fare a pezzi una passione, ridurla a brandelli, per rompere i timpani al pubblico peggiore, che per la maggior parte non è capace di godere d'altro che di inspiegabili *dumb shows* e di rumore. Potrei far frustare quel tizio perché esagera persino Termagante: è più Erode di Erode. Per favore, evita tutto questo […] ma non essere nemmeno troppo mite e lascia che ti guidi la discrezione. Adatta l'azione alla parola e la parola all'azione, facendo attenzione in particolare a questo, di non superare la modestia della natura. Qualsiasi cosa così esagerata è lontana dallo scopo del recitare, il cui fine è ed è stato fin dall'inizio reggere, per così dire, lo specchio alla natura; mostrare alla virtù il suo volto, al disprezzo la sua immagine, e all'età e al corpo del tempo la sua forma e la sua forza. Ora, se questo è esagerato o reso troppo lentamente, anche se fa ridere gli ignoranti, non può che rattristare i saggi, e

[117] II. 2.

> la censura di uno solo di questi devi riconoscere che vincerà un intero teatro pieno degli altri. Oh! Ci sono attori che ho visto recitare, e ho udito altri lodarli e anche molto, e che (senza essere profani) non avevano l'accento di cristiani né l'andatura di un cristiano, di un pagano o di un normanno e si pavoneggiavano e urlavano al punto che ho pensato che qualche manovale della natura avesse fatto degli uomini, senza farli bene, dato che imitavano l'umanità in modo ripugnante.
> *Attore*. Spero che noi siamo riusciti a correggerci abbastanza, signore.
> *Amleto*. Oh! Correggetevi completamente. E fate in modo che chi recita le parti comiche non dica più di quanto è stato scritto per lui, perché ci sono alcuni che ridono loro stessi per far ridere un po' di spettatori stupidi mentre nel frattempo si dovrebbe invece fare attenzione a qualche importante questione del dramma: tutto ciò è malvagio e indica una penosissima ambizione nel comico che lo fa.[118]

Se considerassimo e soppesassimo attentamente queste istruzioni, sono sicuro che le troveremmo sufficienti a insegnare a un giovane attore tutte le bellezze dell'eloquio e a correggere tutti gli errori nei quali potrebbe esser incorso non conoscendo l'arte della parola. Per pronunciare il discorso «in modo fluido», il poeta intende un eloquio chiaro e non impacciato che si accordi alla natura e al tema di cui si parla. Dire all'attore che tanto varrebbe chiamare uno strillone a dire i suoi versi, come uno che li urla, è molto giusto, perché se il rumore fosse un merito non so chi vincerebbe tra i due, se lo strillone o l'attore; so però che lo strillone sarebbe meno in errore, perché il suo mestiere richiede il rumore. «E non tagliare l'aria con la mano esageratamente in questo modo, ma fa' tutto in modo misurato»: questo è il solo precetto relativo all'azione ed è davvero giusto, e concorda con l'idea di tutti coloro che ho incontrato nel fare la mia indagine tra gli amici eruditi, che hanno letto tutto ciò che è stato scritto sull'azione e che contano i gesti volgari e violenti tra quelli sbagliati. L'arte richiede sempre movimenti moderati e delicati, e Shakespeare lo esprime dicendo «fa' tutto in modo misurato». Inoltre questo «tagliare l'aria» indica uno che non ha proprio idea di dove mettere le mani ma sapendo che deve pur muoverle in qualche modo, lo fa con una violenza sgraziata. L'osservazione successiva è davvero magistrale: «perché anche nella tempesta, nel diluvio, direi quasi nel turbine della passione devi acquisire e concepire una temperanza, che possa darle morbidezza». Tra i tanti esempi mi ricordo quello della follia di Alessandro Magno nella tragedia di Lee: Mr. Goodman[119] la interpretava sempre con tutta la forza richiesta dalla parte, eppure non faceva neanche la metà del rumore di alcuni che sono venuti dopo di lui, sicuri di gridarla in modo da restare senza voce prima della fine e di arrivare ad avere una languida e estenuata raucedine totalmente priva di quella gradevole

[118] III. 2.
[119] Cardell Goodman (ca. 1649-1699), attore di carattere violento, che recitò la tragedia di Nathaniel Lee, *The Rival Queens; or, The Death of Alexander the Great* (1677) nella stagione 1685-1686.

morbidezza che Shakespeare richiede e che è la perfezione del bell'eloquio, perché avere il giusto ardore e il giusto tono di voce e anche la morbidezza è tutto ciò che si può desiderare. «Oh, mi offende nell'animo», continua … Forse qualcuno dei nostri giovani signori, che si considerano grandi attori, anzi, anche giudici del teatro, si spacciano per critici e recensiscono i drammi positivamente o negativamente, dovrebbero vergognarsi quando leggono queste parole di Shakespeare, della cui autorità sono così appassionati in altre occasioni; accade loro qui quello che succede in altri casi a dei nemici della ragione, che sono contro la razionalità quando la ragione è contro di loro, sebbene nessuno strepiti per essa in altri momenti; cioè, sono più attaccati all'errore che alla verità quando sono più apprezzati e applauditi da milioni perseverando nel loro errore piuttosto che se l'abbandonassero. Questa è davvero un'ambizione patetica e indegna di chi padroneggi un'arte qualunque. Cicerone paragona questi urlatori a degli storpi che ricorrono al rumore per coprire la loro ignoranza, come uno zoppo ricorre a un cavallo, e con questo rumore hanno successo con gli ignoranti, ma Omero non ha mai contato Stentore tra i fini dicitori.[120] Perciò, se anche una voce forte e ferma è un ottimo elemento in un oratore, questi dovrebbe comunque fare attenzione a non ferire un orecchio sensibile mettendolo troppo sotto sforzo. Per questa ragione, una volta che Carneade (che non aveva ancora grande autorità tra i filosofi) declamava nel Ginnasio, il maestro gli mandò a dire che moderasse un po' la voce; e, quando quello gli chiese di dirgli fino a quale intensità, gli rispose: «la misura te la dia la persona con cui parli».[121] L'intensità della voce deve perciò modularsi a seconda del luogo in cui si parla e del pubblico, in modo da non essere né troppo bassa né troppo alta.

[17. Il rapporto tra voce e azione]

Un'attenzione analoga si dovrebbe avere per l'azione, che non sia né troppo rozza e disarticolata, né vivace oltre misura. Quinto Aterio aveva un servo che stava sempre dietro di lui quando parlava in pubblico e, toccandogli la veste quando l'ardore del discorso lo faceva strafare, lo riportava al giusto mezzo nell'azione. Gli antichi (se il mio autore non mi inganna) erano totalmente contrari al movimento disinvolto del corpo quando non ve ne fosse ragione. Sesto Titio era uomo loquace e acuto ma così sregolato e fiacco nell'azione e nei movimenti che dal suo gesticolare venne fuori una specie di danza che prese il suo nome.[122] Domizio Afro, quando vide Manlio Sura che recitava e parlava, correndo su e giù, danzando,

[120] L'araldo dei Greci nell'*Iliade*, che aveva una voce così possente da uguagliare quella di cinquanta uomini.
[121] Plutarco, *Moralia*, «De garruli tate», 21.
[122] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 128. L'aneddoto è raccontato in Cicerone, *Brutus*, 225.

muovendo le mani di qua di là, ora tirando giù il mantello e poi ributtandoselo addosso, disse: «Quest'uomo non recita né usa gesti ma vuole miseramente dire qualcosa che non capisce».[123] Alcuni degli antichi, non contenti di questa agitazione del corpo, come l'antisofista di Virginio,[124] viaggiavano per molte miglia mentre declamavano, il che fece sì che Cassio Severo richiedesse un limite o un confine da indicare loro, come nelle corse, oltre il quale non potessero spingersi.[125] Alcuni si toccano il mento, altri la coscia o la fronte mentre dicono sciocchezze e altri di continuo colpiscono il pulpito o il luogo dell'azione; altri arrivano al punto di strapparsi i capelli. Questi vizi nell'azione non vanno bene per nessuno, tanto meno per le persone serie e in occasioni serie. Anche se le passioni sono molto belle quando espresse con i gesti appropriati, non dovrebbero però essere smodate in modo stravagante, al punto che l'oratore sembri fuori di sé. Ciò ha un'importanza particolare in tribunale e nel pulpito, ma ha uguale potere in teatro, tenendo in conto solo la maggiore ampiezza propria di quel luogo, che sarebbe impressionante nell'altro. Ma Shakespeare non vorrebbe neanche che il suo attore fosse troppo mite, poiché questo è l'errore opposto e fiacca il discorso, illanguidisce la passione che invece dovrebbe riscaldare con un calore giusto e rassicurante e con un fuoco che ravviva. Per quanto l'azione sia molto utile e dia forza all'eloquio, in alcuni casi si deve esprimere calma e in altri severità e veemenza, ma mai in alcun caso pazzia, che è ciò che accade a coloro che eccedono in una specie di voce tragica e urlata, qualsiasi sciocchezza dicano. Alcuni agiscono proprio all'opposto, e recitano in modo così monotono e freddo che quando dovrebbero essere arrabbiati, tuonare e fulminare, per così dire, sono pieni di calore quanto una chioccia bagnata, come dice il proverbio, e trasformano una scena alla Tieste nel tono calmo di un semplice lettore. Questo ha fatto dire a Cicerone a proposito di Callidio, quando questi rivelò in modo tranquillo che sarebbe morto avvelenato, «se tu non fingessi tutta questa storia, potresti parlare in questa maniera?», poiché aveva dalla sua azione desunto che nelle sue parole non c'era abbastanza emozione perché fossero vere.[126] Persone così sono più adatte a consolare i malati che non a parlare in pubblico. In questo molto è

[123] Ivi, VI, 3, 54 e XI, 3, 126). L'aneddoto si ritrova nel trattato di Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa* (1699), regola 11 (Domizio Afro disse di Manlio Sura «non agit, sed patagi», cioè «non fa, strafà»).

[124] Virginio Flavo, retore dell'età di Nerone, avrebbe chiesto a un suo antagonista quante miglia aveva declamato
(Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 126; Le Faucheur, *trad.cit.*, p. 206).

[125] Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3,133.

[126] Si tratta dell'orazione, perduta, che Cicerone recitò in difesa di Q. Gallio, accusato dal retore Marco Callidio di averlo voluto avvelenare. Cicerone gli contestò la verità dell'accusa, smentita dal tono freddo usato dall'oratore nel raccontare il fatto (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, 3, 155; Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 116-117)..

lasciato alla natura del soggetto e perciò Shakespeare parla di discrezione. Pure, anche se lascia che sia la discrezione a fare da guida, subito dà indicazioni a questa guida, ordinando di «adattare l'azione alla parola e la parola all'azione» e «di non superare la modestia della natura», cioè di non oltrepassare la natura, che deve essere la regola della buona recitazione. Qui, a questo punto, sorge la solita difficoltà: che tutti sono d'accordo a scrivere che la natura è guida e dimensione sovrana, ma poi non sono così d'accordo su che cosa sia la natura. Quelli che ne sono capaci forniscono i segni, gli indizi, i lineamenti della natura in modo da sapere quando è rappresentata correttamente e quando no; quelli non capaci, che sono la parte maggiore e più rumorosa, la definiscono in modo così generale che risulta essere solo quello che ciascuno immagina, e ciò fa sì che i contrari siano natura, perché uno chiama natura ciò che gli piace e un altro chiama natura ciò che piace a lui. Una volta ho udito un teatrante, di gran successo per qualcosa della sua vita fuori dalle scene, dire che l'assurdità è naturale, quando si prenda la natura a regola dello scrivere bene: se intendesse fare dello spirito o no, non mi sono mai dato la pena di scoprirlo, ben sapendo che l'assurdità è molto naturale per alcuni, nonostante vengano lodati e persino ammirati da certe persone per il loro spirito.
Porto questi esempi per dimostrare che sembra necessario avere segni o regole per fissare la misura di ciò che è naturale e ciò che non lo è, altrimenti questa è una parola vaga senza utilità o autorità alcuna. Shakespeare comunque ritiene che un attore debba saperlo e perciò va avanti dicendogli qual era ed è lo scopo «del recitare, il cui fine è ed è stato fin dall'inizio reggere, per così dire, lo specchio alla natura; mostrare alla virtù il suo volto, al disprezzo la sua immagine, e all'età e al corpo del tempo la sua forma e la sua forza». Per ottenere una giusta lode, oltre a sapere tutte queste cose, un attore non deve recitare la sua parte né sopra né sotto le righe.

[18. Difetti e qualità della voce]
Dato che ho già scritto delle osservazioni che possano servire all'attore nell'azione e nel gesto, ora ne indicherò alcune che daranno un'idea dell'arte della parola, di come regolare e modulare la voce in modo da rendere l'eloquio piacevole all'ascolto.
Prima di dare indicazioni per un bell'eloquio, credo non sia sbagliato inserire qui il testo datomi da un amico, sui diversi difetti e vizi della voce, presi dal capitolo 26 dell'*Onomasticon* di Giulio Polluce,[127] che egli fissa in circa venti di numero.

[127] L'*Onomasticon* di Giulio Polluce, professore di eloquenza nell'Atene del secondo secolo d.C., tra le più importanti fonti di informazioni sulla cultura, la scienza e la società e i diversi aspetti della vita del tempo, contiene preziose indicazioniformazioni riguardanti il teatro e

Il primo tipo di voce la definisce *nera*, spostando la metafora dagli occhi alle orecchie, poiché come il nero agli occhi appare fosco così questo tipo di voce penetra l'udito con più difficoltà, è meno piacevole e ha invece qualcosa di tetro e di orrido.
Poi viene quella *scura* o *bruna*, che è diversa dalla nera solo per il fatto di essere meno oscura, ma è ancora molto lontano dalla brillantezza di un tono di voce puro.
Poi quella *ruvida* o *sgradevole*, come spesso sono le voci molto forti, con cui raramente si mescola una piacevole dolcezza; Seneca cita come un miracolo il fatto che Cassio Severo avesse una certa dolcezza nella voce per quanto essa fosse estremamente forte e robusta, perché accade di rado che la stessa voce sia dolce e contemporaneamente solida.
Il contrario lo chiama voce *piccola* o *debole*, come quella di chi sembra pigolare come un pulcino invece di parlare come un essere umano.
Poi viene la voce *sottile* o *esile*, che passa debolmente nello stretto canale della gola e non arriva agli orecchi degli ascoltatori.
Poi, a seguire:
quella *senza linfa*, che non si sente se non con difficoltà o che dà insistentemente fastidio all'udito;
quella che Fabio[128] chiama *sorda*, dove l'emissione vocale non c'è e il suono resta dentro, come l'arpista Aspendio[129] che toccava l'arpa in modo che nessuno al di fuori di se stesso potesse sentirne il suono;
quella *confusa*, nella quale non si distinguono suoni articolati;
quella *stonata*, dissonante e non armoniosa;
quella *non melodica*, trascurata, senza bellezza o grazia;
quella *rozza*, sguaiata, intrattabile come un puledro selvaggio;
quella *non persuasiva*, che non è adatta alla persuasione come in coloro che hanno continuamente nel discorso un tono di voce identico, *monotono*;
quella *rigida*, che ammette variazioni solo con difficoltà;
quella *dura* o *aspra*, che dà fastidio agli orecchi con un suono saltellante o scricchiolante;
quella *discontinua* o *frammentaria*, quando il discorso salta o va a balzi con distanze e suoni diseguali, mescolando confusamente breve e lungo, piatto e acuto, alto e basso, così che procede zoppicando per la disuguaglianza di tutte queste cose insieme; questa voce è detta anche *volubile* o *incostante*;

---

la recitazione, tra cui il celebre elenco dei difetti della voce.
[128] Quintiliano (Marco Fabio), *Institutio oratoria*, XI, 3, 32.
[129] Aspendio, musico citarista, citato da Cicerone che accusando Verre di averne asportato la statua dalla città di
Aspendo, ricorda come presso i greci fosse diventato proverbiale il modo proprio di Aspendio di suonare
«all'interno» (*In Verrem*, II, 53). Sembra che questo significasse suonare con la sola mano sinistra e Gildon pare aver frainteso l'espressione.

quella *austera*, *aspra* o *pesante*, che colpisce l'udito con un suono sgradevole, qualcosa come il rumore di ruote che cigolano;
quella *incerta* o *flebile*, per cui il respiro rotto e fiacco si disperde e finisce in modo rauco e debole;
quella *metallica*, che attacca le orecchie come un violento tintinnio di ottone;
quella *acuta* o *tagliente*, che colpisce e penetra nell'orecchio con un suono più stridente di quanto dovrebbe. I suoni molto acuti non sono i più adatti per parlare in pubblico, dato che rendono il discorso troppo sottile, tagliente e nitido.
Le virtù contrarie che lo stesso autore enumera sono le seguenti:
la voce *alta* che, emessa da buoni polmoni e da un buon petto, funziona perfettamente all'udito;
elevata, che non solo è udita in modo più pieno, ma è anche più salda e quindi più durevole;
chiara, che risuona vivace e non è macchiata da difetti;
morbida, *estesa*, *limpida*;
grave, *bassa* e *piena*, come è generalmente la voce dei cantanti più maschi e robusti e, se unita alla dolcezza, è la voce più preziosa ma, quando manchi di questa dolcezza, si disperde e si estende fino a una selvaggia e desolata immensità;
candida e *pura*, che colpisce gli orecchi come il bianco colpisce gli occhi, e perciò è il contrario del difetto della voce cosiddetta *nera*;
pura e *semplice*, per così dire esente da vizi e difetti;
dolce, che diletta con quello che chiamerei il fiore della vera eleganza;
seducente, che abbonda in gorgheggi armoniosi e in modulazioni;
ricercata, ricca e raffinata;
rotonda e *semplice*, la più adatta alla persuasione;
docile, o *voce a comando*, che sale facilmente dalla nota più bassa alla più alta e altrettanto facilmente scende dalla più alta alla più bassa e passa per tutte le piacevoli varietà di note;
flessibile, totalmente priva di ruvidezza e durezza, e che obbedisce alla modulazione come cera tra le dita;
volubile o *veloce*, come quella dei migliori oratori nel momento più serrato e ardente del discorso;
deliziosa, bella per una sorta di gradevole morbidezza;
sonora o *canora*, adatta a cantare con strumenti musicali;
piena, *chiara* e facile da sentire;
splendida e *brillante* con una piacevole morbidezza.
Questi sono i vari tipi o generi di voce con i loro meriti, che derivano semplicemente dalla natura ma che dall'arte ricevono chiarezza, miglioramento e perfezione.

Detti i vizi e virtù della voce, ora procederemo a parlare delle bellezze e dei difetti dell'*elocuzione*. Le principali eccellenze sono secondo tutti i maestri dell'arte la *correttezza*, la *chiarezza*, l'*eleganza* e l'*appropriatezza*.
La *correttezza* è la caratteristica di una voce che potremmo dire sana, senza difetti; può essere impedita dalla voce che abbiamo chiamato *sorda*, rozza, dura, rigida, incostante o incerta, spessa o grossolana, oppure da una sottile, piccola, vuota, insicura, tenue o effeminata. Al contrario, un modo di parlare tranquillo, aperto, piacevole ed elegante, in cui niente sia grossolano o alieno, è di grande aiuto all'elocuzione come osserva giustamente Quintiliano.[130] In modo altrettanto giusto e per la stessa ragione Cicerone, nel libro *De oratore*, condanna una voce debole, femminea, stonata, assurda, inelegante o rozza, e indica all'oratore un eloquio che non sia aspro, né disordinato, grossolano, o fuori misura, ma piuttosto serrato, uniforme, cioè della stessa intensità, e armonioso.[131] A queste caratteristiche dobbiamo aggiungere il timbro e il tono da cui si riconoscono gli uomini. Queste qualità vengono dalla natura e dall'uso che sono di enorme importanza in queste cose, e per questa ragione i ragazzi dovrebbero abituarsi fin dall'inizio a una pronuncia giusta, poiché vediamo che nell'apprendere le lingue straniere coloro che vi si dedicano da grandi raramente raggiungono la perfezione.
La *chiarezza*, che è la vita dell'elocuzione, consiste in una certa espressione articolata di tutte le sillabe, degli accenti e delle pause, e questi sono i precetti di Quintiliano:[132]

L'elocuzione sarà perspicua e chiara prima di tutto se le parole saranno pronunciate tutte intere, mentre la maggior parte degli oratori se ne mangiano o se ne dimenticano una parte, perché indugiando o trattenendosi troppo a lungo sul suono delle sillabe precedenti non pronunciano bene l'ultima. Ma, come un'elocuzione semplice è necessaria per formare le parole, così è seccante e detestabile contare e soffermarsi su ogni lettera; dobbiamo osservare bene dove il discorso debba essere sostenuto e dove sospeso. E questo, è chiaro, lo si ottiene con l'arte.
L'*eleganza* è la limpidezza e l'educazione della voce: naturalmente un grande aiuto viene da una voce sicura, forte, vivace, flessibile, salda, dolce, durevole, chiara, pura, penetrante, alta e che possieda tutte quelle virtù che abbiamo già enumerato traendole da Giulio Polluce. A queste dobbiamo aggiungere una bella composizione del corpo tutto intero, come torace e polmoni saldi, un buon fiato che non ceda o venga meno sotto sforzo.
L'*appropriatezza* è una bella varietà di enunciazione, a seconda della diversità dell'argomento e con una costante uniformità. Lo stile migliore

[130] La trattazione sulla voce è in XI, 3, da 30 a 65.
[131] *De Oratore*, III, 11 (41).
[132] *Institutio oratoria*, XI, 3, 33.

infatti è sempre uguale e coerente ma, a seconda del tema, è ora serio, ora esuberante, ora dolcemente placato; così una modalità oratoria è preziosa quando è sempre uguale e non devia mai dalla propria perfezione, ma ricava la sua bellezza e il suo splendore da quelle varietà gradevoli che essa ammette, secondo la natura delle cose di cui parla. È impossibile dire quanto sia eccezionale e affascinante l'arte di variare la voce, quanto tenga vivo l'uditorio e rinfreschi lo stesso oratore con un gradevole cambiamento del suo sforzo. Al contrario la monotonia, cioè parlare sempre con lo stesso tono immutabile, distrugge l'oratore, annoia gli ascoltatori e li strema in una continua sonnolenza. Non possiamo stare sempre in piedi, o seduti, o camminare, ma troviamo sollievo facendo tutte e tre le cose alternativamente; così nell'elocuzione troviamo gradevole una variazione della voce guidata da una giusta costanza.

Perciò, secondo Quintiliano, la voce nella gioia dovrebbe essere piena, semplice, piacevole e fluida; nei conflitti tesa con tutta la giusta forza e i giusti nervi; nell'ira veemente e tagliente, o acuta, serrata, compatta, abbinata a respiri frequenti; ma più lenta nel far montare l'invidia, poiché pochi se non gli inferiori vi fanno ricorso.[133]

In insinuazioni, confessioni, espiazioni e simili, la voce deve essere dolce e misurata; quando si persuade, si ammonisce, si promette o si conforta dovrebbe essere seria, e invece contratta nella paura, nella timidezza e nella modestia; forte nelle esortazioni; rotonda, elegante e tranquilla nelle dispute; nella pietà e nella compassione più triste e per così dire volutamente più oscura. Nelle descrizioni e nei discorsi dovrebbe essere diretta e con un suono che sia a metà tra l'acuto e il grave. Va su e giù ed è più alta o più bassa a seconda delle passioni. Chiunque sappia fare tutto questo, ha raggiunto la perfezione più alta nell'eloquio.

Cicerone, nel terzo libro del *De oratore*, divide l'enunciazione in molti generi: dolce o feroce, contratta o distesa, con un respiro continuo o interrotto, spezzata oppure tagliata; con un suono variato o identico; esile o grandiosa. Questi, dice Cicerone, sono colori offerti all'attore per disegnare le sue variazioni come fosse un pittore.[134]

L'ira ama i suoni acuti, veementi e una respirazione frequente; la commiserazione e la pietà quelli flessibili, pieni, interrotti e dolenti; la paura quelli bassi, non senza esitazione, e miseri; la forza e il potere quelli veementi, seri, incalzanti, ma sostenuti con una certa gravità; il piacere quelli calorosi, dolci, teneri, gioiosi e moderati; il dolore e la pena quelli gravi e oppressi dalla fatica.

Fin qui il mio trattato contiene, penso ben spiegata, l'arte della parola per tutte le occasioni, poiché non c'è niente che un attore possa dire sulla scena, l'avvocato in tribunale o l'ecclesiastico dal pulpito, che non ricada in uno di

[133] Ivi, XI, 3 (63).
[134] Ivi, III, 57 (217).

questi casi. Perciò raccomando al mio oratore di studiare e di applicarsi con attenzione a quello che vi è scritto. Però, siccome questo può non apparire ovvio a molti che forse desiderano apprendere quest'arte, e magari potrebbero arrivare a una qualche perfezione, procederò a dare al mio studente delle spiegazioni più chiare e che gli possano servire da parafrasi completa di quello di cui ho già parlato.

[19. Sonorità, piacevolezza e variazione della voce]
La prima considerazione nell'arte dell'elocuzione è soddisfare l'udito che ci trasmette tutte le arti e le scienze ed è il giudice naturale della voce. Perciò chi parla deve essere sentito e capito con agio e piacere, e una voce chiara, dolce e forte, è necessaria per essere uditi da tutto il pubblico. Servirebbe una voce come quella che Quintiliano attribuiva a Tracalo[135] il quale, difendendo una causa in uno dei quattro tribunali del Foro di Giulio, non solo era udito lì, ma anche in tutti gli altri, tanto da essere capito e da meritare il successo; comunque, se anche non tutti possono avere una voce come questa, chi non riesce a farsi sentire in tutto l'uditorio non è adatto a parlare.
Alcuni hanno naturalmente questo tipo di voce, altri la ottengono migliorandola con l'arte e l'esercizio. Si è detto ad esempio di Demostene[136] che aveva difetti nell'eloquio oltre che nell'azione e nei gesti: di natura aveva una voce flebile, degli impedimenti nel parlare e il fiato corto, e provando un paio di volte nonostante queste invalidità a parlare in pubblico fu fischiato in entrambi i casi. Ma cancellò questi svantaggi con la diligenza e l'applicazione. Nel suo appartamento, che si trovava sotto terra, ogni giorno si esercitava a dire a voce alta quello che aveva letto e così gradualmente i suoi organi si aprirono, la voce schiarendosi sensibilmente diventò ogni giorno più forte. La sua lingua era così grossa e impacciata che biascicava le parole e non riusciva ad articolarle in modo semplice e chiaro; anzi, non riusciva a pronunciare per niente la «r». Aveva il respiro così corto che non poteva dire molte parole di seguito senza riprendere fiato in una specie di eloquio frammentato. Queste difficoltà gli rendevano straordinariamente arduo superare il forte rumore di un'assemblea pubblica.
Per prima cosa curò l'impaccio della lingua mettendosi in bocca dei sassolini, mentre parlava per un po' di tempo; poi curò il suo respiro corto correndo in salita e ripetendo mentre andava dei versi o delle frasi o discorsi che sapeva a memoria e questo gli rinforzò i polmoni e allungò il suo fiato. Vinse il rumore delle assemblee pubbliche recitando le sue

[135] Ivi, XII, 5, 5-6 (Le Faucheur, *trad. cit.*, p. 50).
[136] Plutarco, *Vita di Demostene*, 7 (Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 54-57).

orazioni con il massimo sforzo della voce davanti al fragore del mare, quando era fortissimo, e così diventò l'oratore più perfetto della sua epoca.
È vero che Demostene vinse queste difficoltà, o almeno gli storici ce lo fanno credere, ma questa non è una ragione sufficiente per ammettere sulla scena uno con dei difetti come quelli che questo grande oratore cancellò con un impegno inenarrabile. E questo perché, se la voce di un uomo non è buona a nulla, a causa di un difetto degli organi come la lingua, la gola, il torace o i polmoni, se costui ha la lisca, balbetta o tartaglia, non va bene per il teatro, il pulpito o l'aula di tribunale.
Ho fornito l'esempio di Demostene a vantaggio di alcuni che possono salire sul palcoscenico e hanno una genialità ammirevole, ma che per mancanza di fiato o per la debolezza della loro voce non possono impiegare le loro altre belle qualità. Che parlino sempre liberamente nel loro studio privato o alle prove: è un esercizio ritenuto benefico alla salute, purché non si sforzi la voce. Così Plutarco (io leggo tutti gli antichi che trovo in francese o in inglese), mentre consiglia altri esercizi del corpo per la salute di tutti, a coloro che parlano in pubblico, che sia sulla scena o altro, prescrive il parlare o fare spesso discorsi, o leggere a voce alta per quanto sia naturalmente possibile; e dice che secondo lui questo esercizio fa meglio di tutti gli altri ed è più utile allo scopo, poiché mentre gli altri movimenti mettono in azione solo gli arti e risvegliano solo le membra, la voce utilizza la parte più nobile del corpo e rafforza i polmoni da cui riceve il fiato, aumenta il calore naturale, assottiglia il sangue, pulisce le vene, apre tutte le arterie, ostacola le ostruzioni e impedisce agli umori più densi di coagularsi e produrre malattie.[137]
Quando si fa questo esercizio ogni sillaba deve avere suono e proporzione pieni e distinti e non si deve temere di soffocare le parole o di balbettare. Ma oltre a questo vizio nell'elocuzione si deve evitare un modo sguaiato di parlare con la bocca spalancata e di tuonare suoni potenti ma confusi e inarticolati al punto che, anche se lo si sente a grande distanza, il suono non sarà inteso altro che come il muggito di un bue o di un'altra bestia. Quest'idea deriva da un vezzo e da una falsa opinione che un'enorme sonorità dia maestosità e forza a quello che si dice, mentre invece lo priva di articolazione, che è l'essenza del discorso, e ne impedisce la comprensione, che è il fine del parlare.
In breve,[138] per far sì che l'oratore sia udito e capito senza difficoltà, ci sono due cose: una è una voce distinta e articolata e l'altra una dizione forte e

[137] *Moralia*, «De tuenda sanitate praecepta», 16. Gildon si riferisce forse alla traduzione in francese di Jacques Amyot (1572) piuttosto che a quella in inglese di Philemon Holland, pubblicata nel 1603 e dedicata a Re Giacomo I, ma di minore impatto sulla cultura europea. Gildon però riprende il brano da Le Faucheur, *trad. cit.*, p. 59.
[138] Da questo punto fino al termine del titolo 22 Gildon segue Le Faucheur, *trad. cit.*, da p. 64 a p. 168, comprimendo talvolta in modo radicale la trattazione dell'elocuzione nel libro francese ed inserendo proprie considerazioni ed esempi.

vigorosa. La prima è la più importante, dato che una voce neutra con una dizione distinta sarà compresa molto più facilmente di una voce più forte e più udibile ma che non articola le parole altrettanto bene.
Non è però sufficiente essere uditi senza difficoltà, e dovrebbe essere oggetto di tutti gli sforzi essere udito con piacere e con soddisfazione. A questo scopo si deve considerare se la voce ha uno dei suddetti vizi o difetti, se sia aspra, rauca o servile, e cercare se la causa derivi dalla natura o da una cattiva abitudine; perché è affar vostro rendere la voce più dolce, morbida e gradevole che sia possibile all'orecchio. Se il difetto deriva solo da una cattiva abitudine, ci si dovrebbe esercitare in modo contrario, se si vuole diventare adatti per quest'attività, ma se deriva dalla natura, perché il difetto è in uno o in tutti gli organi del corpo che vi sono impiegati, anche se abbiamo gli esempi di Cicerone e di Demostene che ci sono riusciti, in quest'epoca e in quest'occupazione penso che non valga la pena di tentare con molta fatica incerta di correggere la natura, quando ci sono altri impieghi che vanno meglio.
Accanto all'eleganza del suono, ciò che delizia e fa piacere a chi ascolta è la sua variazione; perciò si dovrebbe impiegare attenzione e tempo per imparare l'arte di variare la voce a seconda dei diversi argomenti o delle passioni che si vogliono esprimere o suscitare, più forti o più deboli, più alte o più basse, come più si adattano a ciò che si dice.
Sebbene abbia spesso toccato questo punto, sia nelle mie osservazioni su quello che avevo citato da Shakespeare sull'eloquio sia nel testo che ho inserito sulle virtù dell'elocuzione, non posso tuttavia chiudere questo argomento senza alcune altre riflessioni perché ci sono degli attori importanti con un bellissimo tono di voce, che ne hanno stravolto la bellezza tenendo sempre lo stesso identico suono, nella stessa chiave, anzi sulla stessa nota, e come in musica anche nel parlare è la varietà a fare l'armonia, e per un violinista o un suonatore di liuto o qualsiasi altro interprete di musica suonare sempre la stessa corda e la stessa nota sarebbe lontanissimo dal fare musica tollerabile, e sarebbe ridicolmente insopportabile e noioso, così niente può risultare più sgradevole all'orecchio o disgustare altrettanto chi ascolta che non una voce sempre sullo stesso suono, senza differenze o variazioni.
Questo difetto è troppo diffuso tra gli oratori, ma non a livello estremo. Pochi arrivano alla vera arte di variare la voce con quella bellezza e armonia che si trova in natura perché non studiano cosa richiedano effettivamente le parole, il tema e la passione, per essere espressi. In verità una buona voce, anche se usata male, può essere gradevole all'orecchio ma sarebbe molto più piacevole se si sapesse come indirizzarla nel modo giusto, farla salire o scendere e variarla in ogni altra maniera adatta al soggetto e alla passione. Comunque voci belle che piacciano nonostante

siano mal gestite sono molto rare. Questo difetto invece rende le voci più comuni sgradevoli all'eccesso.
La rigida uniformità della voce non è solo spiacevole all'udito, ma distrugge anche l'effetto del discorso sugli ascoltatori, in primo luogo perché con un modo uniforme di parlare, quando l'elocuzione ha ovunque, in ogni parola e in ogni sillaba, lo stesso suono, inevitabilmente tutte le parti del discorso diventano uguali e vengono appiattite in modo scorretto. E così la forza del ragionamento, la brillantezza e la ricchezza delle figure, il cuore, il calore e il vigore di ciò che è appassionato, essendo espresso tutto nello stesso tono, diventa piatto e insipido, e perduto in una pronuncia incolore o, almeno, non musicale. Allora, in breve, ciò che dovrebbe colpire e suscitare affetti, detto invece tutto nello stesso modo, senza distinzioni o variazioni, non li smuove affatto. Inoltre, nel parlare non c'è un sonnifero più potente, niente di così noioso e pesante, adatto a farci addormentare, di un intero discorso tutto sulla stessa nota e lo stesso tono: questa è la cantilena che prima si trovava nei discorsi di alcuni Dissenters,[139] e che ora è stata molto corretta nei giovani predicatori.
Credo che lo si debba in buona parte al nostro sistema di istruzione sbagliato, in cui prima le maestre e poi i maestri insegnano ai ragazzi, o tollerano che questo avvenga, a cantilenare le lezioni per molti anni con un unico tono invariato, che cresce con noi e lo si può vincere solo alla fine con l'esercizio, anche se la natura e la ragione, se le consultassimo, ci guiderebbero per una strada più piacevole e eccellente.
La natura ci dice che nel lutto, nella melanconia e nel dolore dobbiamo esprimerci, e lo facciamo, con un differente tono e con una diversa voce che non nell'allegria, nella gioia e nella felicità; in modo diverso quando biasimiamo i peccati di quando confortiamo gli afflitti; quando rimproveriamo qualcuno per i suoi difetti che non quando chiediamo perdono per i nostri; quando minacciamo che non quando promettiamo, preghiamo o chiediamo un favore; quando siamo di buon umore con le emozioni tranquille e la mente in perfetta calma che non quando siamo eccitati dall'ira o provocati da un cattivo carattere.
Questa differenza è così radicata nella natura che se si dovessero sentire due persone parlare tra di loro in una lingua incomprensibile con calore, uno con ira, l'altro con paura, uno con gioia, l'altro con dolore, si potrebbero facilmente distinguere le passioni una dall'altra dal tono differente e dalla cadenza della voce, e anche dall'espressione del viso e dai gesti; anzi, un cieco che non potesse vederli riconoscerebbe indubbiamente la diversità.
Da questo risulta chiaro che poiché questa variazione della voce è radicata nella natura, più ci si avvicina alla natura più si arriva a un passo dalla

[139] Sette cristiane protestanti che si sono separate dalla Chiesa d'Inghilterra nel corso dei secoli a partire dalla Riforma.

perfezione, e più se ne è lontani peggiore è l'elocuzione. Meno si è affettati meglio è, perché la cosa migliore è una variazione naturale e il modo più semplice per arrivarci è la giusta osservazione di un normale discorso e il far attenzione a come parliamo noi stessi nella conversazione, come una donna esprime la sua passione per un'offesa ricevuta, il suo dolore per la perdita del marito, o di qualsiasi cosa le sia cara, e da queste osservazioni tentare di dar forma al proprio eloquio in pubblico, con quest'unica differenza, cioè considerare quanto più alta debba essere la voce per essere udita in tutti questi aspetti alla distanza del palcoscenico, della sbarra in un tribunale o del pulpito. Gli attori migliori cambiano la loro voce a seconda della qualità dei personaggi che rappresentano e della condizione in cui si trovano, o ancora dell'oggetto del discorso, parlando sempre sul palcoscenico con lo stesso tono che userebbero in una stanza, tenendo però conto della distanza.
Perciò si deve variare la voce ogni volta che si può ma la sola difficoltà è sapere come farlo ad arte e in modo armonioso; per riuscirci, darò le seguenti istruzioni.
Le tre differenze principali[140] riguardano registro alto e basso, veemenza e dolcezza, velocità e lentezza. Perciò chi parla deve osservare una giusta misura in questi aspetti in tutto quello che ha da dire. Deve essere certo di tenere un giusto mezzo della voce, perché gli estremi sono sgradevoli e barbari. Prima di tutto, per quanto riguarda l'altezza, si deve fare attenzione a non salire sempre alla nota più alta cui si può arrivare né a scendere alla più bassa. Sforzare la voce verso l'alto diventa uno strillìo o una noia, una cantilena, o identità di suono. Lo strepito e il rumore, oltre a essere rozzi e inappropriati per il pubblico, stancano la gola di chi parla fino alla raucedine e gli orecchi di chi ascolta fino alla repulsione. Allo stesso modo, abbassare la voce fino alla nota più bassa e tenere sempre lo stesso tono significherebbe borbottare, non parlare, e pochi nel pubblico sarebbero in grado di sentire una parola di ciò che è stato detto.
Uno non deve continuamente forzare la voce fino all'estremo perché non essendo capace di mantenerla a lungo in quella chiave, gli verrebbe a mancare tutt'a un tratto, come la corda di uno strumento musicale che si rompe quando è troppo tirata. Se non si osservano queste indicazioni, come Adriano il fenicio, citato da Filostrato, si perde la voce nel bel mezzo di un discorso e si mormora tutto il resto in un tono così basso che nessuno lo sente, oppure come Zosimo il liberto di Plinio il giovane, per il troppo sforzo, si vomita sangue e si mette in pericolo la propria vita. Un uomo di costituzione debole e in là con gli anni dovrebbe fare molta attenzione a questo stile smodato di parlare, per non incorrere nel destino di re Attalo. Come ho letto, questi una volta fece un discorso a Tebe, in una pubblica

[140] Insieme di considerazioni tratte dal sesto capitolo del testo di Le Faucheur, *trad. cit*., pp. 80-91.

assemblea, ed essendosi appassionato in modo eccessivo, per la debolezza della sua età senile di colpo restò muto e immobile senza il minimo segno di vita; allora dovette essere portato al suo alloggio e, subito dopo essere stato trasportato da lì a Pergamo nel suo palazzo, morì.[141]
D'altra parte non si deve neanche essere troppo piatti o flemmatici nell'azione o nell'eloquio perché l'affievolirsi effeminato e dolce della voce tradisce debolezza, distrugge l'energia di ciò che viene detto e non suscita passioni in nessuno degli ascoltatori, non più di un discorso banale e senza emozione.

[20. Rapidità dell'elocuzione]
Inoltre, quanto alla velocità e alla loquacità, non si dovrebbe essere precipitosi. Questo era il difetto di un certo Serapione di cui Lucilio parla a Seneca[142] e dice che la sua immaginazione andava così veloce che accalcando una parola sull'altra una sola lingua non sembrava sufficiente alla fretta del suo eloquio. Secondo diversi autori questo è un modo sbagliato di parlare: non solo è inadatto a tutti i soggetti seri, ma è anche un ostacolo al fine che essi si prefiggono, cioè la persuasione. Se non si concede il tempo per considerare quello che si è detto, come si può convincere? Sulla scena comunque il caso è un po' diverso, poiché vi sono dei ruoli o dei discorsi particolari dove tale stravagante loquacità è bella, come ad esempio in molti momenti della parte di True-Wit in *The Silent Woman*[143] e in alcuni altri ruoli: li vedremo tra poco, quando scenderemo ai particolari. Questo correre senza pausa è dannoso anche per chi parla, perché niente rovina di più i polmoni di questa irruenza e della fretta nel discorso che non lascia prendere regolarmente fiato e può condurre qualcuno a delle forme di consunzione e costargli la vita.

---

[141] Lucio Flavio Filostrato, scrittore greco del secondo secolo d. C. Scrisse la vita di Adriano di Tiro, retore sofista
vissuto sotto Marco Aurelio e Commodo. L'aneddoto di Zosimo è narrato in una lettera di Plinio il Giovane a Valerio
Paolino (*Epistole*, V, 19) in cui gli chiede di ospitare il liberto Zosimo nella sua villa in campagna, in modo che il
servo possa rimettersi da una brutta tosse che gli è venuta dal declamare con veemenza. La storia di Attalo deriva da
Livio, Ab urbe condita, 33, 1-2. Gli esempi sono comunque tratti da Le Faucheur, *trad.cit.*, pp. 82-84.

[142] Lucilio aveva scritto a Seneca di aver udito parlare il filosofo Serapione in modo talmente rapido che le parole si accavallavano e risultavano storpiate; nella sua risposta Seneca (*Lettere a Lucilio*, libro IV, lettera 40) disapprova questo genere di oratoria e indica che la concitazione e la rapidità nel parlare sono più adatte a un ciarlatano che a un filosofo.

[143] *Epicoene, or the Silent Woman*, commedia di Ben Jonson, rappresentata nel 1609 dai Blackfriars Children, una compagnia di ragazzi.

Però, quando metto in guardia contro questo difetto, non vorrei spingervi verso l'estremo opposto e quando dico che non vorrei che correste troppo con la lingua non vorrei pensaste che consiglio una lentezza di eloquio come l'andatura di un malato che non riesca a trascinare una gamba dietro l'altra, mentre quello che intendo è che la lingua dell'oratore dovrebbe andare al passo con l'orecchio di chi ascolta e non essere né troppo veloce perché possano seguirla né troppo lenta perché stiano attenti. A questo proposito un autore scrive che Vinicio[144] era noto perché parlava così lentamente che non diceva neanche tre parole senza una pausa o un intervallo. Però non ci può essere alcun piacere a udire uno strascinare le parole a questo ritmo; il discorso, per avere un valore,
deve essere più esuberante, ma dovrebbe scivolare come un fiume tranquillo e non precipitarsi come un torrente rapido.
C'è una certa ampiezza per la variazione della voce che si estende a cinque o sei altezze; così chi parla ha abbastanza spazio per modulare la sua voce senza toccare i due estremi ma creando da queste cinque o sei note una giusta e piacevole armonia.
Inoltre, chi parla deve controllare la voce per quanto riguarda forza e dolcezza, moderandola in modo che anche se non la spinge all'estremo, il che danneggerebbe la sua stessa natura oltre che squassare gli orecchi degli ascoltatori, né d'altra parte la rende languida al punto di scendere ai gradi più bassi di delicatezza e di effeminatezza, possa dare al suo eloquio più o meno veemenza o mitezza a seconda del differente stato del soggetto e della qualità del discorso. Ma in questo, così come per la velocità e la lentezza, dovrà lasciare che il soggetto e le passioni del suo discorso facciano da guida al giudizio. Neanche deve, quando voglia variare la voce, passare da una nota all'altra con una differenza troppo marcata tra le due; deve invece scivolare dall'una all'altra con tutta la moderazione, la delicatezza e l'abilità possibili; altrimenti a coloro che non lo vedono sembrerà che sia qualche altra persona a parlare.

[21. Regole particolari per la voce]
Se fossi sicuro che i miei lettori fossero capaci di riportare queste regole generali a casi particolari non avrei bisogno di darmi la briga di scendere nei dettagli ma, affinché non manchi alcun aiuto che io sia in grado di dare, esaminerò le regole per tutte le singole variazioni della voce, anche se possono in qualche misura essere estratte da ciò su cui ho insistito in questa sezione, sia per quanto riguarda la qualità dei soggetti, la natura delle

[144] Seneca, *Lettere a Lucilio*, IV, 40, dove si riportano le opinioni del retore Asellio Fusco e del proconsole Gemino Vario sulla lentezza dell'eloquio di Publio Vinicio, giunto al consolato nel 2 d. C..

passioni, le diverse parti del discorso e le figure di cui si fa uso, sia per la varietà di parole e frasi.
Comincerò con i soggetti, di cui vi sono diversi tipi, come le cose naturali, le azioni buone o malvagie degli uomini, gli eventi lieti o sfortunati della vita, ecc. Poiché sono di generi molto diversi, se ne dovrebbe parlare con sembianze e espressioni vocali differenti. Nel parlare di cose naturali, se s'intende solo far capire agli ascoltatori, non c'è bisogno di calore e di movimento e basta una voce chiara e distinta; siccome qui si tratta solo di informare, suscitare volontà o passioni non c'entra. Ma se da questo ci si innalza a impressionare gli ascoltatori con l'ammirazione per le meraviglie della provvidenza, in quanto a bellezza, saggezza e potere, va fatto con una voce seria e un tono pieno di ammirazione.
Se il discorso è sulle azioni degli uomini, giuste e onorevoli, e lodandole si vorrebbe raccomandare stima o imitazione a chi ascolta, oppure ingiuste e infami, da cui si vorrebbe dissuadere con l'invettiva, la voce si deve adattare alla qualità dell'uno o dell'altro caso, esprimendo il giusto e l'onesto con un timbro pieno, alto e nobile, e con un tono di soddisfazione, onore e stima, ma l'ingiusto, l'infame o il disonorevole con una voce forte, violenta e appassionata e un tono di ira, sdegno e avversione.
Se il discorso è sugli eventi della vita umana, alcuni fortunati e felici, altri sfortunati e infelici, allo stesso modo si dovrà variare la voce in base alla differenza. Quando ci si congratula con chi è fortunato, si deve usare un tono vivace e allegro, quando ci si duole con gli sfortunati, uno triste e afflitto.
Così come i soggetti delle cose naturali non sono tutti uguali per magnificenza, bellezza o gloria – ad esempio i cieli e la terra, i pianeti, le piante e gli insetti – per cui non devono essere detti con la stessa voce e la stessa maestosità di eloquio, anche le azioni e gli eventi della vita umana, felici o infelici, buoni o cattivi, non hanno la stessa importanza: un crimine tremendo e dissoluto oppure una crudeltà barbara e straordinaria hanno un peso più grande di un banale peccatuccio. Il bene e l'onore della vita umana valgono più del bene di molti; le azioni coraggiose di un famoso conquistatore, di un Mordaunt o di un Eugenio, più di quelle di un Wat Tyler o di un Jack Straw;[145] la distruzione o la salvezza di un intero regno più della perdita o del profitto di una persona privata. Perciò richiedono un modo e un'elocuzione diversa, a volte più intensa, di altri perché un tono e un eloquio grandioso per casi banali e comuni sarebbe ridicolo e assurdo

[145] Charles Mordaunt, duca di Peterborough (1658-1735), potente comandante dell'esercito inglese nel corso della guerra di successione spagnola; Eugenio di Savoia (1663 -1736), celebre per le vittorie al comando dell'esercito imperiale degli Asburgo nelle guerre contro l'impero turco e la Francia di Luigi XIV. Wat Tyler e Jack Straw erano capi della rivolta dei contadini del 1381.

quanto parlare in modo semplice, basso, sereno e familiare di fatti nobilissimi e illustri.
Anche se può sembrare a prima vista che tutte queste cose abbiano una relazione più stretta con i discorsi pubblici, le orazioni o i sermoni, se l'attore le considera attentamente, non lo riguardano di meno poiché qualsiasi cosa di cui parli sul palcoscenico rientrerà in uno di questi casi o almeno egli si ritroverà spesso a parlare di soggetti come questi nella tragedia. Senza dubbio però ciò che dirò di seguito sarà di uso immediato per lui, poiché dà indicazioni circa le espressioni da usare a seconda delle passioni, e le passioni sono o dovrebbero essere sempre presenti in ogni parte della scena tragica e più vi sono inserite dai poeti più gli porteranno fama, oltre che denaro.
Se l'oratore (o l'attore) considererà attentamente questi argomenti che ho appena menzionato e se li imprimerà bene nella mente senza dubbio gli daranno delle idee così brillanti da suscitare in lui le passioni di gioia o dolore, paura o coraggio, ira o compassione, stima o disprezzo, e se queste saranno rappresentate pienamente e con enfasi, e dette con l'opportuna varietà di espressione vocale, non mancheranno di suscitare le stesse emozioni negli ascoltatori.
Perciò quando dovete parlare dovreste prima di tutto considerare la natura di ciò che dovete dire e fissarne una profonda impressione nella mente, prima di esserne colpiti voi stessi o di poter trasmettere ad altri la stessa passione attraverso un'appropriata simpatia. La corda di uno strumento musicale suona a seconda della forza e dell'impulso datole dal musicista: se il tocco è delicato e gentile anche il suono lo sarà, se è forte il suono sarà forte e vivo. Nel parlare è la stessa cosa che in musica: se una passione violenta produce il discorso, produrrà anche un eloquio violento, ma se nasce solo da un pensiero tranquillo e delicato, la forza e il modo dell'elocuzione saranno delicati e calmi. Perciò chi parla dovrebbe prima di tutto collegare l'espressione della sua voce a ogni passione che lo colpisce, sia di gioia che di dolore, in modo da poterla poi trasmettere ad altri con la forza della simpatia.
Così esprimerò al meglio l'amore con una voce lieta, dolce e piacevole; l'odio con una voce tagliente, tetra e severa; la gioia con una voce vivace, piena e fluida; il dolore con un tono triste, tenue e languido, non senza interrompermi a tratti con un sospiro o un lamento, che provenga dalla parte più riposta del cuore. Una voce tremula e balbettante esprimerà benissimo la paura, tendendo all'incertezza e all'apprensione. Al contrario, una voce alta e forte mostrerà in modo naturale la sicurezza, sempre sostenuta da un'audacia discreta e da una costanza ardita. Gli ascoltatori potranno essere giustamente colpiti dal senso dell'ira di chi parla se questi avrà un tono tagliente, violento e impetuoso, interrotto da un frequente

riprendere fiato, e se userà frasi brevi. È quello che fa Hotspur in *Henry IV* di Shakespeare.

> *Hotspur*. Ha detto che non riscatterà Mortimer.
> Mi impedisce di parlare di Mortimer,
> Ma io lo troverò quando dorme,
> e gli griderò nell'orecchio «Mortimer».
> Anzi, farò insegnare a uno stornello a non dire
> Nient'altro che «Mortimer» e glielo donerò
> Per tener viva la sua rabbia.
> […]
> Vedete, sono come frustato e bastonato,
> Tormentato e punto dalle formiche quando sento parlare
> di questo vile politico, Bullingbrook, ecc. [146]

e così parla anche Re Lear:

> *Lear*. Disgustoso avvoltoio, tu menti!
> Il mio seguito è fatto di uomini scelti e onesti,
> Che conoscono bene il loro dovere
> E tengono alta con grande riguardo
> La loro reputazione! O, minuscola colpa!
> Perché sembrasti così grave in Cordelia?
> Come una macchina hai stravolto
> La mia forma naturale, estratto tutto l'amore dal mio cuore
> Cambiandolo in fiele. Oh, Lear! Lear! Lear!
> Bussa a questa porta per far entrare la follia,
> e far uscire la ragione. –[147]

e poi, immediatamente dopo:

> Ascolta! Natura, ascolta! Cara dea, ascolta!
> Abbandona il tuo scopo se intendi
> Rendere fertile questa creatura,
> Porta la sterilità nel suo grembo,
> Dissecca i suoi organi riproduttivi,
> E fa' che dal suo corpo disonorato non nasca
> Mai un bambino a onorarla. E se deve partorire
> Che faccia un bambino che sia una rovina
> E possa darle un tormento snaturato, come lei,
> Che le scavi rughe sulla fronte giovane,
> E canali sulle guance con le lacrime che scendono,
> Che cambi dolori e beni di una madre
> In risate e scorno, che lei possa sentire
> Quanto più acuto del morso di un serpente
> Sia avere un figlio ingrato.[148]

---

[146] *Henry IV, part 1*, I, 3.
[147] *King Lear*, I. 4.
[148] Ivi, I. 4.

Tutti e due questi brani, come quello di Hotspur, devono essere detti con un tono elevato e una voce arrabbiata, con i modi di un uomo irritato e preso da una furia vicina alla pazzia. Lo stesso si può dire di Otello nel discorso seguente:

> *Otello*. Infame! Sii certo di poter provare che il mio amore è una puttana,
> Siine certo, dammi una prova visibile,
> O, per quanto vale la mia anima eterna,
> Sarebbe meglio per te che tu fossi nato cane
> Che rispondere per aver sollevato la mia ira –
> Se tu calunni lei, o torturi me,
> Non pregare più; lascia ogni rimorso.
> Orrori si accumulano in capo agli orrori,
> Fanno cose da far piangere il cielo, e da sbalordire la terra,
> Perché non potresti aggiungere niente alla dannazione
> Più grande di questo.[149]

Il vecchio Capuleti in *Romeo and Juliet*:

> Cosa! Cosa! Logica sconclusionata? Che cos'è?
> Orgogliosa! E vi ringrazio! E non vi ringrazio!
> Non ringraziare ringraziamenti, e non inorgoglire orgogli,
> Ma vedi di sistemare la tua aggraziata figura per giovedì prossimo
> Per andare alla chiesa di S. Pietro con Paride,
> O ti ci trascinerò in una carretta.
> Fuori, carogna malaticcia, fuori, sgualdrina,
> fuori faccia di corno.[150]

E prima, nello stesso dramma:

> *Vecchio Capuleti*. Deve essere tollerato.
> Come, ragazzino – ti dico che deve. Che cosa –
> Chi è il padrone qui: io o tu? Che cosa –
> Non lo sopporterai? Che Dio salvi la mia anima,
> Farai scoppiare una rivolta tra gli ospiti?
> Darai tu il via? Sarai proprio tu a farlo?[151]

È chiaro dalle espressioni in mezzo a frasi brevi in tutti e due questi discorsi che l'attore dovrebbe parlare sbuffando e soffiando e riprendere fiato in ogni punto come se la passione avesse soffocato il suo eloquio e non potesse dire più parole insieme per la rabbia e la collera. La stessa cosa vale anche per il primo discorso di Hotspur.

---

[149] *Othello*, III. 3.
[150] *Romeo and Juliet*, III. 5.
[151] Ivi.

Non posso fare a meno di riportare qui la descrizione di un'ira valorosa, o dell'ardore di un nobile guerriero in combattimento, da *Henry V* di Shakespeare, perché dà un'idea vivace di tutti gli sguardi e le azioni proprie di questa passione.

> *Enrico*. Ma quando il fragore della battaglia ci colpisce l'orecchio
> Allora imitate l'azione della tigre.
> Irrigidite i nervi, richiamate il sangue,
> Nascondete la bella natura con la dura rabbia,
> E date allo sguardo un aspetto terribile,
> Che occhieggi dal portello della testa,
> Come il cannone, che la fronte lo sovrasti
> Terribile come una spaventosa roccia
> Sovrasta e si sporge sulla base
> Rigonfia dell'oceano selvaggio e desolato.
> Ora stringete i denti, e dilatate le narici,
> tenete forte il respiro e piegate l'animo
> all'estremo.[152]

Se un attore studiasse questo discorso, troverebbe sguardi e movimenti per ispirarsi a rendere questo personaggio in modo più vero di quanto potrebbe fare altrimenti.
Per suscitare compassione l'oratore deve esprimersi con una voce delicata, sottomessa e pietosa, come Arthur in *King John*, quando Hubert gli mostra l'ordine del re di bruciargli gli occhi con un ferro rovente.

> *Arthur*. Hai cuore? Quando ti doleva la testa
> Ho stretto il mio fazzoletto sulla tua fronte,
> (Il migliore che avessi, fatto da una principessa)
> E non te l'ho più richiesto,
> E a mezzanotte ti ho tenuto la testa con la mano
> E come i minuti che fan la guardia all'ora
> Di tanto in tanto rallegravo il tempo greve,
> Dicendo: che ti manca? E dove hai dolore?
> Oh, che gesto d'amore posso far per te?
> Molti sarebbero rimasti lì fermi
> Senza dirti una parola affettuosa
> Ma tu avevi al tuo servizio un principe, ecc. [153]

E Antonio, in *Julius Caesar*, all'inizio del suo discorso sulla morte di Cesare:

> *Antonio*. Amici, romani, cittadini, prestatemi ascolto,
> Vengo a seppellire Cesare, non a lodarlo,
> Il male che fanno gli uomini vive dopo di loro,
> il bene spesso vene sepolto con le ossa.
> Sia così anche per Cesare. Il nobile Bruto

[152] *Henry V*, V. 3.
[153] *King John*, IV. 1.

> Vi ha detto che Cesare era ambizioso.
> Se è vero, era una grave colpa
> E gravemente Cesare ha pagato per essa.
> Qui, col permesso di Bruto e degli altri
> (Perché Bruto è un uomo d'onore,
> E così gli altri, tutti uomini d'onore)
> Vengo a parlare al funerale di Cesare.
> Era mio amico, fedele e giusto con me;
> Ma Bruto dice che era ambizioso,
> E Bruto è un uomo d'onore, ecc.[154]

È chiaro che Arthur parla (se è ben recitato) con un tono basso, una voce esile e umile, e implora per la sua vita; modellando la voce su quei timbri che sono più adatti a suscitare affetti. Lo stesso quasi può essere detto del discorso di Antonio, dove implora la folla prima per muoverla a pietà e poi per accendere una passione più forte, fino alla rabbia; prima tenta di commuovere con una voce bassa e conciliante, ma non senza passione, perché questa passione è unita a una grande tenerezza, e mostra un animo sensibilmente toccato e afflitto per il crudele omicidio del suo amico.
Ho letto in un autore francese[155] che Cicerone, nelle *Tusculanae disputationes* ci dice che il teatro si riempì di melanconia e di dolore quando l'attore pronunciò queste parole, dette dallo spettro di un corpo insepolto:

> Svegliati, madre! Interrompi il tuo sonno incurante, pensa al tuo misero figlio non ancora sepolto,
> copri, oh copri presto il suo povero corpo indifeso dalle selvatiche bestie da preda divoratrici, che tra poco possono portar via le mie sparse membra e il mio cadavere maciullato, ecc.[156]

Anche se questo va detto con un tono triste, per farlo bene ci sono diversi modi di attenuare la voce per esprimere le diverse qualità delle parole dette e il carattere delle cose di cui si parla; modi che si potrebbero meglio comunicare al discepolo *viva voce* anziché con dei precetti.
Ma andiamo avanti con le altre passioni, e con le variazioni e le inflessioni della voce che sono loro adatte. Se si deve impersonare un grande eroe coraggioso, di cui si ha chiara considerazione, lo si deve rendere con un tono elevato e eccezionale e una voce nobile come il tema – come se si dovesse parlare del duca di Peterborough.[157]

---

[154] *Julius Caesar*, III. 2.
[155] Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 106-107, dove la citazione è introdotta dalle parole. «In questi versi di uno degli antichi tragedi», senza altra specificazione.
[156] Cicerone, *Tusculanae Disputationes* I, XLIV, 106. I versi citati da Cicerone derivano dal testo mutilo della tragedia *Iliona* di Marco Pacubio (II sec. a. C.) e riproducono le parole di Deipilo alla madre Iliona. Queste frasi sono riprese più volte da Cicerone sempre per ribadirne il senso patetico.
[157] Charles Mordaunt, terzo Duca di Peterborough.

> I suoi meriti sono troppo noti perché sia necessario ripeterli, li ammettono con gioia i suoi amici e con rammarico i suoi nemici, e tutta l'Europa ne è testimone con stupore; non si può dire niente del suo coraggio o del suo comportamento e non si sa di altri che ne abbiano dato prova. La presa e la liberazione di Barcellona, le rocce di Albocaçar, la resa di Nules e Molviedro, la liberazione di Valencia, la riduzione di quel regno e la promessa di tutta la Spagna, per la forza particolare del suo genio e molte altre meraviglie, sono testimoniate dalla mano regale nella quale solo il suo valore e la sua condotta hanno messo uno scettro.[158] Che dovrei dire della sua generosità, qualità divina, che dovrebbe vedersi in tutte le azioni di un eroe davvero grande? Che cosa posso dire che sia all'altezza di quelle nobili prove che restano documentate per i posteri? Fu sempre liberale con i propri beni ma giustamente parsimonioso con quelli pubblici, quando prese intere nazioni quasi senza uomini e mantenne eserciti senza denaro. E cosa potrebbe esprimere l'arte del più grande oratore per rendere quell'impareggiabile atto di generosità verso la cosa pubblica, quando sua Signoria rifiutò un risarcimento per la perdita del suo equipaggiamento a Huete,[159] dove, con una generosità tipica di sua Signoria, trasferì l'indennizzo che gli era dovuto a vantaggio della comunità, obbligando gli abitanti a fornire all'esercito confederato dei magazzini di grano (in sovrappiù rispetto al loro fabbisogno) sufficiente per un corpo di ventimila uomini per due mesi.
> Questa è un'azione così fuori moda, così nobile, che verosimilmente suscita invidia oltre che ammirazione, ora che la gente è vittima dell'interesse privato e gli eroi hanno la capacità di fare profitto con il bene pubblico.

Se questo venisse detto con una voce sommessa e languida sarebbe piatto, freddo e insipido, e non all'altezza dell'onore dell'eroe, ma se lo si dirà con una nobile inflessione e animato da un tono di voce elevato, che si confà al suo spirito e alla sua grandezza, allora queste parole non sembreranno affatto indegne del soggetto.

Se si dovesse parlare con disprezzo di qualcuno, si dovrebbe esprimere questa passione con un tono sprezzante ma senza ansia, impeto o violenza nella voce poiché questi indicano ira, e dove c'è ira, giustamente, non c'è disprezzo, perché in esso si ritiene che oggetto sia al di sotto della nostra collera e incapace di darci dolore. Perciò cose di questa natura devono essere dette in modo calmo e senza grande emozione poiché se parlate in occasioni del genere con una voce appassionata, che mostra inquietudine o indignazione, semplicemente contraddite il vostro scopo, e il vostro disprezzo sarà espresso solo nelle parole e non nei fatti; perciò dovete sempre evitare questo errore quando trattate qualcuno con sdegno e derisione o mettete in luce la follia di un argomento ridicolo o di una cosa ridicola, perché essere troppo furioso per una sciocchezza sarebbe come usare un bastone contro un verme che si potrebbe invece schiacciare con un piede.

---

[158] Riferimenti alle imprese compiute da Mordaunt nel corso della guerra di successione spagnola.

[159] Il «baggage» caduto nelle mani del nemico a Huete, durante la campagna di Spagna, era particolarmente consistente, formato da 16 carri, 50 muli, munizioni, ecc.

Ma se siete stati vittime di crudeltà o di barbara ingiustizia, di cui vi lamentate, allora dovete parlare in tutt'altra maniera: dovete esprimere la vostra protesta e la sofferenza con un tono più elevato e forte, adattando la passione e l'impeto della voce all'entità dell'ingiustizia che vi è stata fatta, perché in un caso come questo parlare senza emozione convincerebbe l'ascoltatore che non sentite l'offesa perché se la sentiste parlereste con un eloquio molto più intenso. Un cliente che si era rivolto a Demostene[160] per un caso di aggressione e percosse, raccontò la sua storia con così poco fervore che quello gli disse chiaramente che non credeva fosse minimamente vero ciò che aveva detto; il cliente rispose alzando la voce con un tono irritato: «Come! Non mi credete?» «Ah (disse lui), ora vi credo, questa è la voce di un uomo che ha preso delle randellate». Quest'arte del parlare era così nota agli antichi che trovo citato Cicerone a questo proposito, quando confutò ala calma e l'indifferenza della sua arringa, laddove ci sarebbero voluti calore e sollecitudine, come una prova contro la verità di quello che aveva perorato per il suo cliente.[161]

Non posso chiudere questa parte sulla variazione della voce a seconda della passione da esprimere, senza questa regola (che di fatto sarà più utile ad avvocati e a predicatori, per la lunghezza del loro discorso, piuttosto che al teatro, ma non sarà inutile neanche ad esso): quando si arriva a calmare una violenta passione e a riprendersi da una furia, si dovrebbe abbassare il tono della voce in modo da poter esprimere il languore delle facoltà e della parola prodotto dalla tensione e dalla grandezza della passione. Suggerirei a chi vuole parlare in maniera bella e armoniosa con tutte queste diverse inflessioni vocali di leggere spesso a voce alta con cura e attenzione le migliori e più appassionate tragedie e quelle commedie che ne possano fornire la più grande varietà e quei dialoghi che più si avvicinano allo stile dei poeti drammatici. Come osserva un certo autore, niente può servire di più a migliorare azione e eloquenza.[162]

Tra l'altro devo aggiungere una o due parole su qualcosa con cui il teatro non ha molto a che fare, se non in quei discorsi che imitano orazioni o interventi solenni e pubblici che non hanno di diritto molto spazio nei drammi, e cioè l'arte di variare la voce a seconda delle diverse parti dell'orazione, dell'arringa, del sermone o del discorso che recitate.

Dovete perciò cominciare con una voce bassa e modesta, sia per il rispetto dovuto al pubblico sia per fare un uso migliore della voce, assumendo la condizione calma degli ascoltatori quando cominciate a parlare e facendola salire per gradi fino all'altezza della passione e dell'intensità necessarie al vostro scopo e alla forza del soggetto; altrimenti rimarreste subito senza fiato per non essere stati prudenti al principio e non riuscireste a tornare a

[160] Cfr. nota 55.
[161] Cfr. nota 126.
[162] Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 117-118.

quella misura che permette di innalzare le altre parti più importanti del discorso a un grado di intensità maggiore dell'inizio.
D'altra parte però non sto proponendo che cominciate con una voce così bassa da non essere uditi che da quei pochi che sono vicini, ma dico che dovete parlare anche all'inizio con voce chiara e distinta in modo che ciascuno tra i presenti possa sentirvi senza difficoltà o problema, anche se non ci deve essere niente di quella forza e energia proprie della passione. Sono perciò in favore di un inizio che solo suggerisca, semplice e calmo, detto in un tono più basso e in un modo più umile delle altre parti del discorso.
Questa regola, in realtà, ammette un'eccezione, poiché ci sono inizi che non la rispettano: quelli che chiamiamo *improvvisi*, come quello di Aiace in Ovidio:[163]

> O dei, devo difendere la causa davanti alle navi?
> E Ulisse deve confrontarsi con me?

Non c'è motivo per cui chi parla debba alzare la voce tendendola fino all'apice della passione nella *Esposizione* o narrazione del suo discorso, poiché questo è il luogo in cui si informano gli ascoltatori delle questioni, cosicché basta che la voce qui sia un grado più alta dell'inizio; ma l'oratore deve stare attento a essere distinto e articolato perché questa è la base di tutto e la forza e il vigore dei ragionamenti e degli argomenti seguenti prendono da qui tutta la loro vitalità. Perciò dovrebbe essere perfettamente udito e compreso oppure, se le fondamenta risulteranno fallaci, cadrà tutto l'edificio. Nella *Narrazione* il modo di parlare varierà in base alla differenza di azioni e di fatti, ma questa non è la parte del discorso giusta per dispiegare l'abilità vocale che deve soprattutto essere affinata per le altre parti.
L'enfasi maggiore del discorso sta nel sostenere i propri argomenti e nel ricusare quelli dell'avversario. Quando l'oratore arriva a riassumere il tutto dopo la confutazione, dovrebbe fare una piccola pausa e poi ricominciare in un tono più basso e un accento differente dall'ultima cadenza della sua voce; poi, sollevandosi, dovrebbe esplodere in una voce più alta e arrivare fino alla fine con maggiore vivacità, maestosità, e tale trionfo dell'eloquio, che sembrino nati dalla sua certezza che la causa sia giusta, come è stato provato a sufficienza, e dal fatto che gli ascoltatori siano convinti pienamente della verità e della sua integrità. Poi dovrebbe concludere con gioia e soddisfazione.

[163] *Metamorfosi*, libro XIII, 5-6 (Cfr. nota 108).

[22. La voce nelle figure retoriche del discorso]
Per non trascurare nessuno di quei consigli che sono di ausilio a quest'arte e che sono riuscito a trovare nelle mie limitate letture, devo aggiungere qualche parola che serva alla variazione della voce, cosa necessaria a chiunque parli in pubblico, cioè passerò in rassegna quelle modalità di eloquio o maniere di esprimere i pensieri, che si dicono figure del discorso o retorica; alcuni le chiamano le luci del discorso, perché gli danno grazia e varietà, avendo ognuna un'aria particolare, un tipo di ornamento e una novità che fa sì che vengano dette con un tono differente dal resto del discorso. Cominciamo da quella che si chiama *esclamazione*. — Sarebbe assurdo, piatto e incolore pronunciarla senza una voce più alta e un tono più appassionato che non nel resto del discorso, e la natura stessa della cosa ne fornisce il motivo, come in: «Oh, orrore! Oh crudeltà inaudita! Oh, empietà senza pari! Non aver paura dell'uomo né di Dio! Che festa ha fatto Tieste! Oh, mostruosa barbarie! Il padre che si nutre della carne del figlio! Ridurre le budella dei genitori a tomba dei figli! L'ardente cocchio del sole poteva pure tornare indietro e non far luce su un misfatto così insopportabile, ecc.».[164] Dire queste parole senza alzare la voce significherebbe farle diventare piatte e scialbe, privarle della loro forza e energia.
Questo stesso modo di parlare esclamativo deve essere usato nei giuramenti, nelle denunce solenni, nelle promesse o nei voti, come quelli che trovo in Demostene, nella sua orazione per Ctesifonte che sembra fosse molto ammirata dagli antichi:[165] «In questo non avete sbagliato, no — Lo giuro per i nostri grandi antenati, che vinsero la battaglia di Maratona con tanto pericolo e coraggio! Per coloro che vinsero a Platea con generosità e gloria! Per coloro che combatterono con tanto valore nella battaglia navale a Salamina! Per coloro che caddero coraggiosamente a Artemisio![166] E per tutti quegli audaci guerrieri le cui azioni meritarono monumenti pubblici con tutti i simboli di onore, fortuna e fama!».
Non si può dubitare che Demostene, che aveva studiato azione e dizione applicandovisi così tanto, dicesse queste parole con quell'altezza di tono e quella forza nella voce che erano necessarie per scaldare gli ascoltatori e non raffreddarli con la calma indifferenza dell'eloquio.
C'è una figura che ricorre, o può ricorrere spesso, nei discorsi dal pulpito, cioè l'introduzione di qualcuno che parla, detta *prosopopœia*; è stata spesso usata sulla scena, specialmente nelle commedie, come nel primo esempio che ho dato di Melantha, se in quel caso non si deve piuttosto parlare di *dialogismo*. È evidente che chi la introduce deve cambiare voce e farlo

[164] Seneca, *Tieste*. È il messaggero che parla e invoca Febo (776 sgg).
[165] Si tratta della Arringa contro Eschine e in difesa di Ctesifonte e della libertà, analizzata anche da Longino (*Sulla corona*).
[166] Promontorio dell'Eubea dove gli ateniesi riportarono una vittoria sulla flotta di Serse.

attraverso il personaggio che fa parlare in modo da mostrare che non è lui che parla ma la persona introdotta. Per esempio: se si dovesse presentare così un vecchio venerabile, la forza della voce e il modo di parlare devono essere gravi e severi e così corrispondere alla persona; allo stesso modo se si presenta un giovane libertino e licenzioso, questi dovrà parlare in modo dissoluto ed effeminato.

Quando si indirizza un discorso a qualcuno o a qualcosa come un'*apostrofe*, bisognerebbe considerare lo scopo e le circostanze di colui cui ci si rivolge. Se il discorso è diretto a qualcosa di inanimato, si deve alzare la voce al di sopra del tono comune come se si parlasse a un sordo o a chi non ha un udito perfetto, come «Oh! Sacra sete d'oro, quanto stringi i nostri petti mortali, ecc. Voi, mura, voi letti! Voi guanciali che sapete dite ecc.».[167] Così, se ci si rivolge al cielo, lo si deve fare con una tensione e in un tono di voce più elevato che non se si parlasse a degli uomini che sono allo stesso nostro livello: «A te, o Giove, faccio il mio ultimo appello. Voi stelle, voi vaganti pianeti della notte e tu luminoso sole, fonte e principe della luce, vi chiamo tutti a testimoni del mio vero fuoco, ecc.».[168]

Quando si introducono due persone che dialogano tra di loro, con domande e risposte, si deve certamente cambiare voce a ogni scambio come se due uomini, o un uomo e una donna, stessero parlando insieme; ciò che ho già menzionato due volte ne sarà un buon esempio.

In tutte queste conversazioni e nei dialoghi si deve sempre far attenzione a pronunciare la risposta con un timbro differente dalla cadenza della domanda o dell'obiezione precedente.

Quando l'oratore incalza da vicino il suo avversario e insiste sempre sullo stesso argomento, pressandolo in tutti i modi, ripetutamente, finché costui sembri vergognarsene e turbarsi a sentirselo ripetere, la voce deve essere brusca, incalzante e ingiuriosa, laddove l'oratore sottolinea il punto essenziale. Il mio autore me ne fornisce un buon esempio tratto da Cicerone, nella causa in cui difendeva Ligario contro Tuberone che l'aveva denunciato a Cesare con l'accusa di avere militato nell'esercito di Pompeo a Farsalo. Scelgo questo esempio piuttosto che qualsiasi altro da un dramma, perché questo discorso è famoso: Cesare abbandonò la causa e si dichiarò vinto dall'eloquenza affermando che prima di aver sentito Cicerone non avrebbe perdonato Ligario. — «Cosa ci facevi, Tuberone, nella battaglia di Farsalo con la spada sguainata? Su quale petto la puntavi? Che senso, che intenzione aveva la tua arma? Che ci facevi lì? Quali erano i tuoi pensieri, i desideri, gli auspici, le aspettative? Che significavano quegli sguardi, quel furore, la passione, la mano, l'arma? Ma lo sto incalzando troppo

[167] Virgilio, *Eneide* 3.56 (Auri sacra fames).
[168] N. Lee e J. Dryden, *Oedipus* (1679), ultimi versi del III atto.

violentemente. Questo giovane si vergogna ed è turbato nelle sue opinioni. Non dirò altro».[169]
Quando affermate di essere liberi di parlare senza paura, qualunque sia il pericolo – un'affermazione che i retori chiamano *parresìa* – la voce deve essere piena e alta, esaltata per la sicurezza del successo o audace, tale da non essere scoraggiata dall'apprensione. Non posso omettere un esempio, anch'esso dallo stesso autore, perché è eccellente e patetico: «Oh, ammirevole clemenza! Degna di lode eterna, d'onore e di memoria! Cicerone ha l'audacia di confessarsi davanti a Cesare colpevole di un delitto di cui non può tollerare che un altro sia accusato ingiustamente, né teme in alcun modo il risentimento del suo giudice per questo. Guardate, signore, come sono impassibile nella certezza della vostra bontà, guardate come la grande luce di generosità e di saggezza che emanano dal vostro aspetto mi confortano in ciò che dico; se ci riesco, alzerò la voce al punto che tutto il popolo di Roma senta quello che dico! La guerra era non solo cominciata ma anche quasi finita, e io andai nel campo del vostro nemico liberamente, volontariamente, per mia scelta, prima che il colpo finale la terminasse a Farsalo».[170]
In una *gradatio* o *climax* la voce insieme alla frase deve salire di vari gradi in tutto il periodo, come in «L'opulenza nasce in città e senza opulenza necessariamente emerge l'avidità, dall'avidità scaturisce la sfrontatezza audace, che deve generare tutti i tipi di malvagità e di iniquità».

> Marte vide la ninfa, e vedendola la desiderò,
> E, avendola desiderata, spense il suo amoroso fuoco.
> L'occhio lasciò subito entrare il pericoloso veleno,
> E attraverso l'occhio il cuore iniziò a peccare,
> Finché il corpo intero completò il crimine, ecc.

La *soppressione* o *aposiopesi* è la cancellazione di ciò che potrebbe ancora essere detto; in questo il parlante deve abbassare la voce di uno o due toni e pronunciare le parole precedenti, che la introducono, con il più alto accento, come Eolo in Virgilio:

> Che io –
> Ma prima è bene che io calmi le onde tempestose.[171]

Nella *subjectio*, dove si fanno diverse domande e si danno risposte per ciascuna di esse, chi parla deve variare la voce dando alla domanda un tono e alla risposta un altro, o facendo la domanda con la voce più alta e

[169] Cicerone, *Pro Quinto Ligario*, 9.
[170] Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 140-141.
[171] Virgilio, *Eneide*, I, 135.

dando la risposta con una più bassa o viceversa, secondo il punto che vuole enfatizzare.
Nella *opposizione* o *antitesi*, i contrari devono essere differenziati dando un tono più alto all'uno piuttosto che all'altro, come in «La verità ci procura nemici, l'adulazione amici. I romani odiano la ricchezza del singolo, ma amano la magnificenza pubblica».[172]
Nella *ripetizione* o *anadiplosi*, che è una ripetizione della stessa parola, chi parla deve dare un suono più forte e più alto alla parola quando è detta per la prima volta che non quando viene ripetuta.

> Voi muse armoniose, accordate il mio canto a Gallo,
> A Gallo, il cui amore, ecc.
>
> Eppure vive. Non solo vive, ma viene proprio dentro il Senato, ecc.[173]

C'è anche un'altra ripetizione, in cui la parola è detta più di una volta, o all'inizio di diverse frasi, o nelle diverse parti della stessa frase, dove la parola deve sempre essere pronunciata con lo stesso tono ma in modo diverso dalle altre parti del discorso. «Non ti interessano per niente le guardie di notte del palazzo? Per niente le ronde nella città? Per niente la paura della gente? Per niente che gli uomini d'onore siano in accordo? Per niente questo luogo fortificato delle riunioni del Senato, ecc.»[174]
«Lamenti la perdita di tre legioni romane, le ha distrutte Marco Antonio; ce l'hai con la morte di tanti nobili cittadini, li ha fatti morire Marco Antonio; l'autorità del Senato è violata, la viola Marco Antonio».[175]
Per quanto riguarda le frasi, alcune sono molto brevi e sarebbero rovinate se non dette in un solo fiato; ce ne sono altre che sono un po' più lunghe, tuttavia non tanto da non poterle dire facilmente in un solo respiro se vi riesce, perché un periodo pronunciato così ha un suono più rotondo e più piacevole e ha più bellezza e forza che non se venisse detto prendendo fiato più volte. Per farlo, si deve tentare con l'esercizio di raggiungere una capacità di respiro lungo, come fece Demostene seguendo le istruzioni dell'attore Neottolemo.[176] Ma quando il periodo è lungo, bisogna prendere fiato alle diverse sezioni, cioè dopo due punti, o un punto e virgola, o almeno dopo una virgola, perché farlo in un altro modo o più spesso sarebbe estremamente sgradevole. Niente è più intollerabile o ridicolo dell'interrompersi in mezzo a una parola o a un'espressione. È giusto fare

---

[172] Cicerone, *Pro Murena*, 76.
[173] Virgilio, *Bucoliche*, egloga 10, 72-73; Cicerone, *Catilinarie* 1, 2.
[174] Cicerone, *Catilinarie*, I, 1.
[175] Cicerone, *Filippiche*, II, 55.
[176] L'aneddoto secondo cui Demostene si sarebbe affidato all'attore Neottolemo per migliorare la sua respirazione si deve a Pseudo-Plutarco, *Vite dei dieci oratori*.

una pausa alla fine di ogni periodo, ma deve essere breve per quelli brevi e più lunga per quelli che hanno una maggiore estensione.
Quando c'è un periodo che richiede grande enfasi e altezza della voce, bisogna controllarla con molta moderazione in quelli che vengono prima; altrimenti, impiegando su quelli tutta la forza si è poi obbligati a dire in modo più debole quello che è più importante e che richiede più vigore e veemenza. Questa è una finezza sempre osservata dai due famosi attori romani, Roscio e Esopo. Nel recitare questi versi,

> La generosa scelta e lo scudo del nobile guerriero
> È l'onore, non la razzia del campo di battaglia,

Roscio non li diceva con tutta l'energia di azione e di eloquio come ora alcuni farebbero, ma semplicemente e con moderazione, in modo da potersi poi sforzare nella seguente esclamazione, che naturalmente richiedeva più forza ed emozione di ammirazione e stupore:

> Che vedo! Tutto armato, tutto armato arriva!
> Fin dentro i tuoi sacri templi! Ecc.

E anche Esopo non diceva con il massimo dell'energia nella voce — «Dove troverò sollievo, e dove fuggirò?»,[177] bensì in modo più dolce e debole, e senza azioni smodate, riservando tutta la forza per l'esclamazione seguente — «Oh, padre mio! O, paese mio! Oh, casa di Priamo!»[178] — che la sua voce non avrebbe potuto realizzare senza quell'attenzione. Così i pittori rappresentano alcune parti di un dipinto con ombre e prospettive, per evidenziare il resto con una maggiore luce.
Pur avendo detto qualcosa delle frasi e dei diversi generi, devo comunque aggiungere uno o due accenni anche alle parole.[179] — Per queste si deve considerare la normale dizione secondo l'uso e la conversazione di chi parla bene, evitando l'accento sbagliato e la pronuncia dei vari dialetti dei diversi paesi, sia nella quantità di sillabe che nel suono delle vocali, lunghe o brevi, aperte o chiuse; e si devono evitare questi difetti non solo nelle persone di campagna ma anche in quelle di città e persino della corte, dove l'affettazione spesso rovina la dizione giusta e genuina. Poi si deve ricordare di pronunciare le parole enfatiche con intensità, forza e distinzione, come «certamente, sicuramente, infallibilmente, senza dubbio, necessariamente, assolutamente, espressamente, manifestamente» che necessitano di una dizione molto forte e positiva. Le parole di lode e di esaltazione, come «ammirevole, incredibile, incomparabile, ineffabile,

[177] Dalla *Medea Exul* di Ennio.
[178] Dall'*Andromaca Aechmalotis* di Ennio.
[179] Le Faucheur, *trad. cit.*, pp. 163-168.

inestimabile, glorioso, brillante, pomposo, trionfante, illustre, eroico, augusto, maestoso, adorabile», che sono termini di onore, devono essere pronunciate in un tono eccezionale. Oppure parole che esprimono il nostro biasimo o la nostra avversione, come «crudele, odioso, malvagio, detestabile, abominevole, esecrabile, mostruoso» e simili, devono tutte essere dette con una voce appassionata e alta. Le parole che lamentano e si dolgono, come «sfortunato, misero, fatale, afflitto, pietoso, deplorevole, patetico, doloroso», richiedono un tono e un accento melanconico. Ci deve essere un tono più che normale sulle parole che esprimono quantità, come «grande, alto, sublime, profondo, lungo, largo, innumerevole, eterno» così come sulle parole di universalità, come «tutto il mondo, generalmente, ovunque, sempre, mai». Qui la dizione deve essere grave e più intensa. Per quanto riguarda i termini di riduzione, o di disprezzo e di disdegno, come «pietoso, insignificante, piccolo, basso, meschino, indegno, debole», ecc., essi devono essere pronunciati con una voce molto bassa, sminuente, povera, e un tono di grande disprezzo e sdegno.
Parlare in tutti questi casi in modo diverso da quello che ho indicato qui sarebbe ridicolo mentre parlare in questo modo farà raggiungere quella variazione della voce che è tanto necessaria per rifinire un perfetto oratore. Infine, ricordate di pronunciare tutte le parole con una voce udibile, specialmente quelle che concludono un periodo; di questo si dovrà tenere particolarmente conto quando il periodo finisce con sillabe che hanno di per sé un suono debole e sordo.

[23. Cultura e aspetto fisico dell'attore. Il danzatore folle di Luciano]
Così ho passato in rassegna tutta l'arte della recitazione e della dizione o, come dice Shakespeare, dell'azione e della parola, in cui ho dato la giusta attenzione al pulpito e al tribunale, e anche al teatro, e per farlo ho scelto di offrire esempi più spesso dall'oratoria che non dal dramma, poiché l'attore può imparare la lezione da quella quanto da questo. In breve, ho fornito regole tali che, se considerate attentamente e messe saggiamente in pratica, daranno al gesto quella grazia che colpirà l'occhio con meraviglia e piacere, e insegnerà alla lingua a pronunciare con eleganza e armonia, così che l'orecchio sarà ugualmente incantato, ed entrambi porteranno un diletto così grande alla mente da ottenere un successo molto più splendido sul pulpito e sulla scena di quanto se ne trovi ora nell'attività di entrambi. Confesso di non sapere se l'oratoria sia totalmente utile nelle cause in tribunale, dove generalmente prevalgono le prove, le testimonianze e i metodi della legge o dove dovrebbero vincere la giustizia e l'equità. Inoltre gli argomenti che vengono sottoposti alla corte sono in sé bassi e meschini e non forniscono niente di grande e impressionante, come invece fanno, o dovrebbero fare, sia il pulpito che il palcoscenico.

Ho fornito una raccolta dei significati naturali dei diversi gesti, e ho mostrato come la natura si esprima nelle differenti emozioni che prova; ho mostrato come l'arte migliori questi gesti, in quali occasioni essi siano appropriati e come renderli aggraziati; ho anche mostrato come si debba modellare la voce per rendere armonioso l'eloquio, ho mostrato i difetti dell'emissione e del timbro della voce, e le sue bellezze e varietà, e ho steso le regole di come si debba evitare il vizio intollerabile della monotonia, cioè di fare sempre lo stesso suono in ogni occasione, senza variazione o con una variazione minima. In questo modo ho passato in rassegna le passioni, le figure della dizione, delle frasi, e persino delle parole, ognuna delle quali permette alla voce di variare all'infinito se il discepolo si preoccuperà di capirle e di metterle in pratica.
Concluderò quindi con le qualità e i requisiti di un perfetto attore che, per quanto sembrino difficili da raggiungere, sono però necessarie, come è stato dimostrato a sufficienza da quello che ho detto.
Un attore perfetto dovrebbe capire la storia, la filosofia morale e la retorica, non solo per quanto riguarda le maniere e le passioni, ma anche in ogni altra parte, almeno laddove si insegnino le regole dell'eloquenza. Non dovrebbe essere ignaro di pittura e scultura, e dovrebbe imitarne l'eleganza in modo così sopraffino da non essere inferiore a Raffaello, a Michelangelo, ecc. Ma la qualità più necessaria che ogni attore dovrebbe coltivare, libera e sempre a sua disposizione, e la lode che dovrebbe tentare di ottenere – quella che Tucidide fece a Pericle – è sapere che cosa sia adatto e saperlo esprimere. Deve sapere come attribuire la giusta finezza a ogni personaggio che rappresenta, quella di un principe a un principe, quella di un mercante a un mercante, e così via per tutti gli altri; perché, parlando in senso generale, qualunque sia la parte, la figura, l'aspetto, l'azione, lo sguardo, sono gli stessi, cioè quelli dell'attore, non della persona rappresentata. Inoltre dovrebbe avere uno spirito acuto e una chiara intelligenza; ed essere anche un buon critico nell'arte della scena, intendo dire nell'interpretazione poetica, in modo da poter scegliere il bene e rifiutare il male.
Oltre a questi requisiti intellettuali, anche il suo corpo dovrebbe averne diversi, che oggi non sono molto comuni. Non dovrebbe essere troppo alto né troppo basso e minuscolo, ma di taglia media, né troppo grasso come un colosso né troppo magro come uno scheletro. Questo è un aspetto poco stimato dagli impresari o dal pubblico, ma io credo che fosse importante nelle più raffinate nazioni antiche, come possono indicare quegli esempi, di cui parla Luciano, di persone che non erano osservatori distratti. «I cittadini di Antiochia (dice) sono molto estrosi e fanatici del teatro e talmente attenti da rimarcare ciò che viene detto e fatto e da non perdersi neanche un passaggio. Vedendo perciò una volta un tipo piccolo e basso entrare in scena e recitare Ettore, gridarono a una voce: 'Questo è Astianatte, ma Ettore dov'è?'. Un'altra volta un tizio grande e grosso recitava Capaneo e

cercava di scalare le mura di Tebe, e quelli gli dissero che poteva salire sulle mura senza scala; e un'altra volta ancora un danzatore corpulento cercava di saltare in alto e loro gridarono: 'Bisogna rinforzare il palcoscenico', ecc.».[180]

Un attore perciò dovrebbe avere un corpo vivace, duttile e solido, che può essere migliorato imparando a danzare, tirare di scherma e fare ginnastica: con queste qualità e questi requisiti e con una completa conoscenza di ciò che ho scritto, può a ragione essere considerato perfetto.

Ma prima di chiudere questo discorso, darò uno o due esempi di affettazione e di esagerazione nel recitare, tratti da Luciano. Egli dice: «Una volta ho visto un danzatore (o attore, perché per lui sono la stessa cosa) che, sebbene prima avesse una buona reputazione per la sua bravura, non so per quale disgrazia si screditò per aver esagerato nell'azione. — Perché, dovendo rappresentare Aiace impazzito dopo essere stato vinto da Ulisse, non recitava la follia ma divenne lui stesso folle. Lacerò le vesti di uno di quelli che ballavano con le scarpe di ferro e strappando di mano un flauto a uno dei musicisti, colpì Ulisse, che stava lì vicino e esultava per la sua vittoria, con una tale botta sulla testa che, se non l'avesse salvato l'elmetto attutendo la violenza del colpo, sarebbe morto e caduto stecchito ai suoi piedi. Tutti gli spettatori nel teatro, pazzi come Aiace, battevano i piedi, gridavano e agitavano le vesti; la folla e gli ignoranti, che non conoscevano il decoro e non erano in grado di distinguere la finzione dalla verità, la presero come una grande espressione di furia, e quelli più colti e più intelligenti, pur vergognandosi di ciò che era stato fatto, non mostrarono di non gradire, almeno con il silenzio, ma sottolinearono invece la follia dell'attore con i loro applausi, sebbene vedessero non la pazzia di Aiace ma quella di chi lo rappresentava. Così, non ancora contento, quel gentiluomo ne fece un'altra ancora più ridicola: scendendo in platea si sedette tra due senatori, impauritissimi all'idea che questo attore folle non prendesse uno di loro per una pecora. Alcuni lodarono questo episodio, altri ne risero, altri sospettarono che questa esagerazione lo avesse fatto diventare pazzo davvero. Altri raccontano che dopo che fu tornato in sé si vergognò così tanto di quello che aveva fatto che, avendo saputo cosa era successo, si sentì male per il dolore e lo mostrò chiaramente. Quando i suoi amici vollero che recitasse di nuovo Aiace per loro, disse: 'Quando tornerò sul palcoscenico; nel frattempo, mi basta di avere recitato una volta il pazzo'. Il suo principale scontento derivò dal fatto che un rivale o sostituto rappresentò Aiace pazzo con tale dignità e discrezione da ottenere grande plauso».[181]

[180] Luciano, *Sulla danza*, 76.
[181] Ivi, 83-84.

[24. Sulla danza]
Anche se temo di avervi stancato con tutte queste regole e osservazioni che si riferiscono direttamente agli attori, non posso però concludere senza dire qualcosa della danza e della musica a teatro, che Aristotele stesso riconosce essere una parte o un'appendice della scena. In quest'ultima sezione sulla musica vorrei dire qualcosa delle opere che di recente sono state pericolose rivali dei drammi, sebbene anch'essi siano pieni di coincidenze assurde, ancora più di quante ne contenga l'opera se considerata in sé, dove sono talmente tante e così visibili da escluderla dal novero dei divertimenti razionali.
So benissimo che ciò che sto per dire potrà sembrare una condanna di quello che ho fatto io stesso quando ho avuto la direzione del teatro,[182] riguardo alla buona danza. Considerando però che fui obbligato, per autodifesa, a prendere quelle misure, spero che quello che dico qui non sia visto come deviazione dai miei principi o, se lo fosse, che mi si permetta di cambiare idea su cose di questa natura, quando vediamo che grandi ecclesiastici lo fanno tutti i giorni in faccende di ben maggiore rilievo.
So che in questo vado contro corrente, almeno rispetto a coloro che costituiscono il pubblico, ma penso che sono vecchio e ho attribuito un tale valore al dramma, dopo una così lunga frequentazione, che vorrei lasciare in eredità ai miei successori un palcoscenico libero da quei pesi intollerabili sotto i quali in questo momento soffre per il gusto depravato del pubblico che, se è salito in dignità, è però sceso (temo) in purezza e in giudizio.
All'incirca cent'anni fa c'erano cinque o sei teatri in questa città, sebbene a quel tempo fosse molto meno estesa e popolata, ed erano tutti frequentati e pieni; gli attori avevano una posizione, anche se il teatro era allora agli esordi, rozzo e incolto, senza arte nel poeta o nelle decorazioni, ed era sostenuto dalla gente più bassa, eppure questa gente più bassa scoprì una semplicità e un buon gusto naturali, quando si divertiva e si ricreava con un dramma così spoglio e senza influenze dall'estero.
Ma ai nostri tempi (perdonate una verità così esplicita) le persone importanti, che a ragione ci si poteva aspettare fossero i guardiani e i sostenitori del divertimento più nobile e più razionale che il genio umano possa inventare, quello che al tempo stesso istruisce e entusiasma l'animo, sono invece state le prime, anzi, potrei dire le sole persone che hanno cospirato per rovinarlo, finanziando con liberalità italiani che squittiscono e *messieurs* che fanno capriole; e per distinguere in modo ancora più infame i loro divertimenti poveri e meschini da quelli più nobili del pubblico, non vogliono avere niente a che fare con nessun dramma, ché non si pensi che hanno mostrato rispetto per la poesia, lo spirito e il buon senso, o che la

[182] Betterton fu impresario prima della Duke's Company, alla morte di Davenant, poi della United Company. Per risollevare le sorti del teatro cedette all'uso di macchinari e alla creazione di spettacoli elaborati nei quali introdusse cantanti e ballerini.

soddisfazione e il piacere siano arrivati più in là degli occhi e degli orecchi. Ma ciò che è ancora peggiore è che il loro gusto si è così deteriorato che a loro piace ciò che scandalizzerebbe un orecchio fine e che non potrebbe divertire un occhio attento. Prima di tutto i migliori tra i ballerini francesi sono senza varietà; i loro passi, le loro posture, i loro salti sono ininterrottamente gli stessi movimenti senza senso; un danzatore francese al massimo non è che uno che si muove in modo grazioso, pieno di vivacità insensata, indegna di essere guardata da un uomo di buon senso che non può trovare un valido piacere laddove la mente non partecipi in modo significativo.

Se i nostri danzatori moderni fossero come i mimi o i pantomimi dei romani (anche se costoro furono sempre più valorizzati nella decadenza di quell'impero) la nostra infatuazione per loro potrebbe essere ritenuta più scusabile; uno di loro, come ho mostrato da Luciano, con la varietà dei suoi movimenti e delle sue gesticolazioni, poteva rappresentare un'intera storia con tutte le differenti persone coinvolte in modo così chiaro e evidente che chiunque lo vedesse capiva perfettamente cosa voleva dire. In questo almeno si può immaginare che ci fosse qualcosa che colpiva la mente e la divertiva razionalmente, poiché ogni azione dipendeva dall'altra e tutte erano rivolte a un unico fine. Ma appassionarsi alla danza moderna significa essere ancora bambini, e amare un sonaglio che fa sempre lo stesso rumore. Tutto ciò che si può dire di Balon[183] (o di qualunque altro ballerino di maggiore fama) è che il suo movimento era sciolto e elegante, le figure che faceva con il suo corpo erano belle e che saltava con libertà e forza: in breve, che era un uomo energico. Ma questo, o persino i pantomimi romani, potrebbero compensare la perdita del dramma per qualunque uomo di buon senso?

Prima della corruzione dello stato romano, persino in Grecia, la danza era stimata e sempre eseguita nei drammi, tragedie o commedie, poiché c'erano danze appropriate e peculiari a ciascun genere, e non da usare in modo promiscuo in entrambi; persino l'arte della pantomima era davvero perfetta e il ballerino Telesis[184] era un artista così grande che quando danzò i sette capitani che assediavano Tebe mostrò agli occhi degli spettatori con il suo gesticolare e muoversi tutto quello che essi avevano fatto all'assedio.

La danza era in tale considerazione che Socrate, biasimato per il fatto di frequentare troppo le rappresentazioni egizie di quel genere, rispose che la danza conteneva tutti gli esercizi musicali e che i poeti antichi, Tespi, Cratino, Frinico, ecc. erano detti danzatori, non solo perché aggiungevano

[183] Jean Balon o Ballon (1676-1710 o 1712), ballerino francese famoso per l'agilità nel saltare. È però probabile che Betterton faccia riferimento al ballerino Claude Balon (1671-1744) spesso confuso con l'altro.

[184] Telesis o Teleste di Selinunte, poeta ditirambico vissuto tra il V e il IV secolo a. C.; Ateneo di Naucrati in *I Deipnosofisti, o Sofisti a banchetto*, riprendendo l'aneddoto da Aristocle, scrive che era anche un abile ballerino.

le danze alle loro favole o ai loro drammi ma anche perché insegnavano a danzare. È certo che l'arte della danza era così stimata in Grecia che Pindaro chiama Apollo stesso il *danzatore*. Ma bisogna però ricordare che tutte queste danze contenevano non solo uno straordinario esercizio per il corpo, ma anche l'istruzione della mente, entrambi rappresentati dalle figure nell'arte della guerra che era insegnata dalla pirrica e dalle altre danze.

Per questa ragione, credo, il poeta faceva danzare i bambini (tranne nelle rappresentazioni più vigorose di danze di guerra) e le figure delle danze esprimevano sempre quello che veniva cantato con la voce, conservando qualcosa di maschio e di grande, ed erano dette *Hyporchemata*,[185] cioè a dire danze legate alla voce; perciò disapprovavano sempre quelle le cui figure e i cui passi non corrispondevano alla voce. È altrettanto chiaro in Luciano che i mimi e i pantomimi della sua epoca esprimevano in figure quello che cantavano, il ratto di Proserpina, gli amori di Marte e Venere o qualunque altra favola poetica, perché nell'enumerare i difetti dei danzatori dice: «Molti, per ignoranza (perché è impossibile che tutti siano colti) commettono gravi scorrettezze nel danzare, come quelli che si muovono in modo irregolare e non a tempo, quando il piede dice una cosa e lo strumento un'altra; altri vanno a tempo con la musica ma la loro esposizione (come ho spesso visto) non è commisurata all'epoca giusta. Così c'è uno che volendo rappresentare la nascita di Giove e Saturno che divora i suoi figli, danza le sofferenze di Tieste, a causa dell'affinità tra le due storie. Un altro che deve recitare Semele colpito dal fulmine le accosta Glauco, nato molto tempo dopo, senza troppa attenzione al testo che viene cantato».[186]

Chiamerò in aiuto su questo tema un manoscritto che mi ha lasciato di recente un amico che conosce queste cose meglio di quanto io possa pretendere di fare nonostante i miei aiuti moderni.

Queste danze, dice un certo autore, imitavano ciò che le parole del canto esprimevano. Senofonte ne descrive una nella sua *Anabasi*, e dice come fu rappresentata davanti a loro a una festa con Seute il tracio:

> Dopo che avevamo fatto le nostre libagioni agli dei e cantato il Peana (cioè, nella nostra lingua, dopo che avevamo reso grazie) prima si alzarono alcuni traci e danzarono armati al suono del flauto, saltando agili e in alto, facendo ondeggiare e mulinare le spade, fino a che due di loro menarono colpi l'un l'altro al suono della musica e quando uno di loro cadde per finta tutti immaginarono che fosse ferito e gridarono forte. Subito quello che sembrava averlo ferito gli tolse le armi mentre era a terra e, cantando le lodi di Sitalce, uscì. Il resto dei traci raccolsero quello creduto morto (che in realtà non si era fatto niente) e lo portarono via. Dopo entrarono i Magneti e gli Eniani e danzarono armati la cosiddetta *semlutes* (carpaia) che è così.

[185] *Hyporchema* era una vivace danza mimica legata ai canti dedicati a Apollo. Con lo stesso nome veniva designato anche il poema o il canto che accompagnava il ballo.
[186] Luciano, *Sulla danza*, 80.

> Un aratore con le armi al fianco conduce i buoi e ara e semina il grano voltandosi ogni minuto indietro, come se avesse paura o temesse un qualche pericolo. Ecco si avvicina un brigante e il contadino mette mano alle armi e lo combatte (mettendosi tra lui e l'aratro) adattando ogni movenza del corpo alle note del flauto, ma alla fine il brigante vince il contadino, lo lega e lo conduce via. Altre volte è il contadino a vincere il brigante.[187]

Gli antichi avevano in realtà molti tipi di danza che alcuni riducono a tre.[188] La prima era detta *cubistica* e Senofonte e Suida dicono che era l'arte di danzare sulla testa, mentre si facevano movimenti e gesti con le mani e le gambe. La seconda era detta *sferica*, o gioco con la palla, perché ballavano giocando con una palla mentre tenevano il ritmo della musica. Il terzo genere era chiamato semplicemente *orchestica* o *danza*. Platone nel suo libro delle leggi divide la danza in militare, pacifica o adatta alla pace, e un genere a metà tra i due. Quella che chiama militare imitava, saltando in alto o ricadendo indietro, o inclinandosi da una parte, gli assalti contro i nemici, i loro attacchi, le fughe e le difese, e con varie figure somigliava al movimento di chi lancia frecce o di chi combatte con armi da vicino; Platone era così appassionato di questo tipo di danza che ordinava che nella sua repubblica ci fossero persone pagate con denaro pubblico per insegnarla a uomini e donne, pensando che solo da questa sarebbe derivato gran giovamento alla perfezione della disciplina militare. A conferma di ciò sappiamo che i lacedemoni studiavano la danza tra gli esercizi utili alla guerra.

Questo discorso si allargherebbe troppo se prendessimo tutto quello che autori ancora vivi potrebbero dirci sui tanti aspetti di queste due divisioni della danza, cioè quelle di Omero e di Platone; perciò mi atterrò solo all'ultima, cioè alla orchestica o semplice danza, rimandando di parlare della cubistica e della sferica a una prossima occasione.

Aristotele, all'inizio della sua *Poetica*, avendo detto che tutti i generi di poesia coincidono in quanto imitazioni, li divide in diversi tipi secondo i modi dell'imitazione, come l'armonia, il ritmo, ecc., oppure secondo i gradi, come migliore, uguale o peggiore, o ancora in diverse modalità o forme o maniere, come azione, introduzione, narrazione, o a seconda che si reciti con le maschere o no e, continuando, dice dei danzatori che imitano solo attraverso il ritmo senza l'armonia, poiché imitano i modi, le passioni e le azioni attraverso la varietà dei gesti. Da qui risulta che la danza non è altro che una certa facoltà di imitare maniere, azioni e passioni umane con il movimento e i gesti del corpo, fatti con un certo artificio, ritmo e ragione.

---

[187] *Anabasi*, libro VI, 5-8. La carpaia (che Gildon chiama semlutes) qui descritta era una danza mimica maschile in uso nel V secolo a. C.

[188] Da qui (fino al punto indicato più avanti nella nota 192) il testo è la traduzione dell'opera di Girolamo Mercuriale, *De arte gymnastica*, libro II, cap. III (De saltatoria) e VI (De Orchestica, sive tertia saltatoriae parte).

Poiché quando ci dice nel settimo libro della Politica che non c'è niente in natura che esprima meglio la somiglianza delle cose del ritmo e del canto, poi aggiunge giustamente che i danzatori nell'imitare l'azione fanno uso del ritmo. Plutarco, nel suo quindicesimo problema[189] indica, più chiaramente di tutti coloro che hanno scritto dopo Aristotele, come questa imitazione possa essere ottenuta con numerosi movimenti, e ci dice che la danza ha tre parti: il *portamento*, la *figura* e l'*espressione*. Tutta la danza infatti consiste di movimenti, atteggiamenti o stati del corpo, e di pause, come l'abbinamento di suoni e di intervalli o cesure; secondo lui il *portamento* o spostamento del corpo era soltanto il movimento che rappresentava passioni o azioni, ma la *figura* era l'atteggiamento o stato del corpo e la disposizione in cui il movimento o il *portamento* si concludevano, poiché i danzatori si fermavano accanto all'immagine di Apollo, Pan o Bacco, cercando di somigliarvi con il proprio corpo, e restando in quella posizione per un po', con grazia. L'*espressione* però non era propriamente un'imitazione, bensì la descrizione di qualcosa che apparteneva alla terra o al cielo, oppure che si riferiva a uno dei due, espressa da movimenti armonici e regolari. Come i poeti, che quando imitano talvolta fanno uso di parole fittizie o metaforiche, ma quando informano o istruiscono usano solo quelle appropriate, così i danzatori quando imitano fanno uso di figure o atteggiamenti o stati del corpo, ma quando dichiarano o informano, usano le cose stesse con le suddette descrizioni. L'arte o facoltà della danza quindi, secondo Platone, Aristotele e Plutarco, consiste in imitazione, fatta solo con il movimento, e i danzatori stessi non fanno altro che imitare i modi e gli affetti, muovendosi ritmicamente e usando i gesti con ordine, attraverso portamenti o spostamenti, o figure; oppure descrivono con espressioni o informazioni; oppure ancora rappresentano a tutti allo stesso tempo modi, passioni e azioni umane. Per questo Simonide, molto giustamente, definiva la danza una poesia silenziosa e la poesia una danza parlante.[190]

Ma Plutarco, persino ai suoi tempi, lamentava che la vera danza fosse molto corrotta per via della musica alla quale era associata e che fosse caduta da quello stato di arte celestiale che aveva prima fino a dominare in modo assoluto e tirannico in teatri rumorosi e ignoranti. Non c'è uomo colto che non si accorga di quanto più ancora si sia corrotta da quell'epoca ai giorni nostri.

Non si sa molto su chi per primo insegnò agli uomini questo tipo di danza a meno che non si voglia credere a ciò che dice Teofrasto secondo Ateneo,

---

189 Plutarco, *Questioni conviviali*, IX, 15.

190 Simonide in realtà parlava di pittura e non di danza: «la pittura è una poesia muta e la poesia è una pittura parlante»; il suo detto è riportato e commentato da Plutarco, *Sulla gloria degli ateniesi*, 3, 346f-347c. In seguito ha costituito il topos oraziano dell'*ut pictura poesis*, ripreso da scrittori e retori.

cioè che Androne,[191] suonatore di tibia di Catania, aveva per primo aggiunto alla sua musica dei movimenti appropriati e eleganti; per questo gli antichi chiamavano il danzare *sicilissare* dato che Catania è una città della Sicilia. Dopo di lui Cleofanto di Tebe e Eschilo inventarono molte figure di danza che furono chiamate con un nome siciliano *balliomous*, come riferisce Ateneo seguendo l'autorità di Epicarmo, e da questo nome Gerolamo Mercuriale fa derivare il termine italiano di «balli», e sembra venga da questo anche l'inglese «balls».

Le danze erano eseguite al suono di strumenti a fiato o del liuto o di altra musica strumentale o vocale. Ma Omero, Platone, Senofonte, Aristotele, Strabone, Plutarco, Gallia, Polluce e Luciano raccontano di un numero infinito di tipi diversi di danze. Quelle più pregiate prendevano il nome dal paese in cui erano state inventate o dove erano molto richieste, oppure dall'inventore o dal modo dell'esecuzione. Quelle che prendevano il nome dal paese erano la laconica, la trezenica, la epirefiria, la cretese, la ionica, la mantinese, ecc. Tra quelle il cui nome veniva dall'inventore e dal modo di esecuzione c'era la pirrica, da un certo lacedemone chiamato Pirro o, secondo altri, da Pirro figlio di Achille; in questa danza si ballava armati, accompagnati o meno da un canto, come troviamo in un antico bassorilievo.

Queste danze pirriche erano divise in molti generi o avevano nomi diversi: tra i cretesi le orfidie e le epichidie, tra gli emanensi e i magneti le carpee, che Senofonte menziona nel libro quinto della sua *Anabasi*. Ce n'erano altre dette apocini o matrismi, danzate da donne e per questo motivo chiamate martirie. Altre erano molto diverse e più solenni, come le dattile, giambiche, emmelie, molossiche, cordace, sicine, persiane, frigie, tracie e telesie; quest'ultime derivavano il loro nome da un certo Telesio che per primo aveva danzato in armi, e danzando così Tolomeo uccise Alessandro, fratello di Filippo. Altre danze erano chiamate tornatili o volteggianti, perché i danzatori giravano in tondo.

Ce n'erano altre dette danza folle o cernoforo, monga, termaustri, o l'antema popolare e plebea in cui i danzatori si muovevano dicendosi mentre danzavano: «dove sono le mie rose? Dove sono le mie violette? Dove sono i miei gigli? Dove sono i miei begli sciami di api?». Alcune erano ridicole, come i sodis matrismos, l'apodima, soba, morfasmo, glauco e il leone. C'erano inoltre le danze sceniche, come quella tragica, la comica, la satirica e la lirica, come la porrichia, la gimnopedica e la iporchematica, ma il modo di danzarle non è l'oggetto del presente discorso; sia sufficiente sapere che in questa terza parte sulla danza ci sono non solo questi generi che abbiamo citato, ma molti altri cui Luciano dedicò un intero libro, e che anche questi facevano uso di molti movimenti diversi delle mani e dei piedi. Dal momento che, secondo Aristotele, il movimento è fatto di

[191] Androne, danzatore e musico del V secolo a. C., di cui parla Ateneo ne *I Deipnosofisti*.

spingere e *ritrarre*, i danzatori o mandano in avanti il corpo o lo tirano indietro, in su o in giù, da destra a sinistra e viceversa, e da questi semplici movimenti derivarono in seguito il camminare, il girarsi, il correre e lo scattare avanti, balzare o saltare in alto, la divaricazione o lo stendere le gambe, zoppicare o fermarsi, inginocchiarsi o piegare le ginocchia, inchinarsi, elevarsi o avere una postura altezzosa, dimenare i piedi, cambiare posto o alterare il movimento, ecc.: da tutto questo fu perfezionata l'arte della danza.[192]
Questo non è che un abbozzo imperfetto dell'eccellenza della danza degli antichi ed è preso da quei frammenti che le ferite del tempo ci hanno lasciato. Eppure è chiaro che queste danze erano tutte tese a esprimere o a imitare qualcosa, il che era un vantaggio che poche o nessuna delle danze moderne hanno (specialmente quelle francesi).
Tutti coloro che considerano con cura i vari tipi di danza in uso tra gli antichi trovano che esse non mancavano di ordine per quanto riguarda il tempo, la ragione, la proporzione e l'armonia musicale e perciò potrebbero considerarle simili alle danze di oggi, che uomini e donne fanno per incoraggiare la lussuria, ma non c'è nessuno che non veda la differenza tra le loro e le nostre, cioè che quelle erano fatte spesso come esercizi, che favorivano la salute, le nostre dopo cena, alle feste e di notte. Le loro erano sempre dirette a esprimere qualche passione o azione o una storia di dei e di uomini, le nostre soltanto a saltellare qua e là per mostrare un'attività inutile. Eppure quanto più rispetto è stato tributato a L'Abbé, a Balon, alla Subligny[193] e agli altri che non a Otway, Shakespeare o Jonson? E mentre i nostri poeti cadevano nell'oblio, i ballerini francesi sono diventati ricchi grazie all'influenza di coloro che con lo stesso prezzo avrebbero potuto far diventare i loro nomi e i loro paesi famosi per l'incoraggiamento delle arti e delle scienze più raffinate, che ora invece sono abbandonate in un grado di barbarie più grande di quello di molte nazioni nordiche.

[25. Il canto e l'opera lirica. Gli italiani, i francesi, gli inglesi]
Devo riconoscere che nel sostenere i cantanti italiani, i nostri grandi uomini sembrano giustificarsi con la debolezza che mostrano verso la musica; anche se un uomo sensato come il signor St. Evremond dà chiaramente la palma del canto alla sua nazione:

[192] Qui si conclude il brano tratto dal Mercuriale.
[193] Si tratta di famosi danzatori francesi: Anthony L'Abbé (1666/1667- morto dopo il 1738) danzatore e coreografo, già famoso a Parigi quando Betterton lo ingaggiò al teatro di Lincoln's Inn Fields nel 1698, decretandone il successo in Inghilterra; Claude Balon (1671-1744), maestro di ballo del re Louis XV, che si era esibito a Londra presentando al re Guglielmo III la nuova «danza accademica»; Marie-Thérèse de Subligny (1666-1736) che Betterton fece esibire a Londra nel 1701-1702. Tutti e tre quindi erano conosciuti al pubblico inglese.

> «Solus gallus cantat» – dice – «solo i francesi cantano». Non voglio offendere le altre nazioni sostenendo quello che un autore ha pubblicato, che lo spagnolo piange, l'italiano si lamenta, il tedesco grida, il fiammingo ulula e solo il francese canta. Lascio a lui tutte queste belle differenze e sosterrò la mia opinione solo con l'autorità di Luigi, che non sopportava di sentire un italiano cantare delle arie dopo che aveva udito cantare Nyert, Hilaire e la piccola Varenne. Tornando in Italia si fece nemici tutti i musicisti di quella nazione dicendo apertamente a Roma come aveva fatto a Parigi che per fare della musica piacevole le arie italiane dovevano essere messe in bocca a un francese. — Di certo era disgustato dalla durezza e dalla rozzezza dei più grandi maestri italiani, da quando aveva provato la dolcezza, la chiarezza e il modo dei francesi. — Gli italiani con tutta la loro profondità avvicinano la loro arte ai nostri orecchi senza alcuna dolcezza, ecc.[194]

Se quest'uomo di riconosciuto buon gusto abbia ragione o no lo lascio decidere ai giudici di tale arte, ma sono sicuro che anche se avesse provato di essere solo un insignificante critico di musica, si è invece dimostrato buon patriota, nel preferire i suoi conterranei a una compagnia di stranieri girovaghi che secondo il mio modesto parere non hanno altro vantaggio su di noi se non quello di venire da lontano chiedendo un bel po' di soldi e la magia di essere stranieri, quando quasi nessuna nazione ci ha dato per tutto il nostro denaro cantanti migliori di Mrs. Tofts e di Mr. Leveridge[195] i quali, per il fatto di essere cresciuti qui, hanno solo il secondo o terzo posto tra voci peggiori delle loro.

Ma anche se questi stranieri fossero eccellenti come loro stessi vorrebbero essere stimati, in ogni caso essere attirati solo dal suono, per quanto il più armonioso che l'arte e la natura possano fornire, non è il merito più grande né il più giusto.

Tuttavia si deve ammettere che la musica rivela un meraviglioso potere, un potere cui non si può resistere, ma temo che esso agisca più sul corpo che sulla mente, o sulla mente attraverso il corpo: i suoni melodiosi danno una sensazione piacevole all'orecchio e questo gratifica la mente che naturalmente non può essere a disagio quando il corpo è deliziato da sensazioni gradevoli. Ciò però prova che la musica è appassionante in

---

[194] Charles de Marguetel de Saint-Denis signore di St. Evremond (1616-1703), scrittore francese esiliato per motivi politici rimase in Inghilterra fino alla morte. Il brano qui riprodotto con qualche taglio viene dalla lettera all'amico George Villiers duca di Buckingham sulla natura dell'opera, all'epoca una novità in Inghilterra ma all'apice del successo in Francia. Il riferimento a Luigi è a Luigi Rossi (ca. 1597-1653), compositore e maestro di canto italiano, che secondo St. Evremond non tollerava più i cantanti italiani, dopo un periodo passato in Francia a Fontainebleau dove aveva sentito cantare Pierre de Nyert, Mademoiselle Hilaire e la giovanissima de Varennes.

[195] Catherine (o Katherine) Tofts (1685?-morta nel 1756) fu la prima inglese a cantare opere italiane in Inghilterra. Resta famosa la sua rivalità con Margherita de l'Epine. Lasciò il palcoscenico nel 1709 e più tardi sposò il console britannico a Venezia e si trasferì in Italia. Richard Leveridge (1670-1758), cantante basso e compositore di arie, fu famoso per le sue interpretazioni della musica di Purcell.

quanto piacere sensuale, senza derivare diletto dalla ragione e senza condurre alla gratificazione dell'anima razionale. Questo potere poi e questa forza della musica sono aumentati dall'aggiunta della poesia, che tra gli antichi era solo raramente esclusa persino dalla danza (come abbiamo visto), poiché le parole appassionate raddoppiano il vigore dell'armonia e le aprono una strada più sicura verso il cuore che non quando l'animo non è interessato davanti a note nude e sole. La musica vocale è a detta di tutti la più nobile e la più toccante e il suono che si avvicina a quelli vocali è ritenuto il più perfetto.
Perciò la musica dovrebbe ancora essere, com'era in origine, unita al dramma, dove è ancillare alla poesia e porta sollievo alla mente quando questa sia stata a lungo concentrata su qualche nobile scena di passione, ma non dovrebbe mai costituire un intrattenimento a se stante di qualunque durata.
Anche se concediamo che quella vocale sia superiore a tutti gli altri tipi di musica, non possiamo comunque, perché è piena di assurdità, accettarla quando sia basata su soggetti sconvenienti o costruita in modo innaturale, cioè come ci viene presentata nell'opera di cui recentemente la città (voglio dire la parte più rilevante del pubblico) si è totalmente inebriata e in quella ubriacatura per sostenerla ha buttato via migliaia di sterline, più di quanto ci avrebbe consentito di avere la migliore poesia e la migliore musica al mondo, senza mettersi contro il buon senso comune. Si è detto che l'opera sia l'invenzione dell'Italia moderna, il ritorno al sapere in mezzo a quella barbara ignoranza con cui l'avevano sopraffatta le invasioni di vandali, goti, unni e longobardi; credo però sia chiaro che i romani prima di allora erano decaduti tanto dal loro antico sapere e buon senso quanto dalla virtù e dalla gloria militare, e Luciano indica oltre ogni dubbio che gli intrattenimenti che ora chiamiamo opere erano in uso ai suoi tempi, quando dice, dopo aver ridicolizzato le tragedie di quel tempo:

> L'attore libera anche la voce che ha dentro di sé, e apre il suo cuore e nel modo più ridicolo canta le sue sofferenze e si rende odioso per quella stessa musica; finché impersona un'Andromaca o un'Ecuba il suo canto è tollerabile, ma un Ercole, che entra cantando in modo triste e che dimentica se stesso e non ha neppure riguardo per la sua pelle di leone o per la clava, per forza deve sembrare sbagliato a un uomo di giudizio.[196]

Ma questo, come ho detto, accadeva nella decadenza dello stato romano, sotto l'impero, quando il sapere di nuovo si occupava più o meno totalmente dei greci e non appariva quasi altro che quella nazione nei libri degni di nota, come quelli di Plutarco, Sesto, Luciano, ecc. ma non fu mai così in Grecia, come risulta dall'*Alcesti* di Euripide, dove i servi di Admeto sono scandalizzati che Ercole canti quando Alcesti giace morta nel palazzo

[196] Luciano, *Sulla danza*, 27.

e i familiari sono tutti addolorati e affranti con il loro signore. È quindi chiaro che il resto del dramma era parlato e non cantato. In verità Mr. Barnes,[197] autore di straordinarie congetture, immagina che le tragedie greche fossero cantate come le opere, mentre quello che abbiamo qui esemplificato e la costituzione del coro con la sua divisione in strofe, antistrofe e epodo provano il contrario. Possiamo accettarlo però se detto da uno che vorrebbe farci credere che Salomone era l'autore dell'*Iliade*.
Ciò che gli ha instillato questa idea sono state le parole che attribuisce a me, ma che non implicano altro che l'armonia dell'eloquio che ho tentato di raccomandare ai nostri attori di studiare. Ma se fosse realmente vero (mentre è assolutamente il contrario della verità), non riesco a immaginare autorità che lo giustificherebbe, dato che è assurdo. Però, affinché l'autorità di un uomo, riconosciuto nel mondo e ritenuto persona di buon gusto e di ammirevole buon senso, possa convincere chi presume di essere un genio più della stessa ragione, trascriverò qui ciò che Monsieur St. Evremont ha detto in pubblico su questo tema, sia per riguardo alla sua reputazione che per la giustezza del suo ragionamento, che è la migliore conferma di un'autorità, e anche se quello che dice si riferisce all'opera francese varrà ancora di più contro quella italiana. St. Evremont scrive così allo scomparso duca di Buckingham:

> Signore, da tempo avevo in mente di dirvi le mie opinioni e offrirvi i miei pensieri sulla differenza tra il modo di cantare italiano e quello francese.
> La conversazione che facemmo a casa della duchessa di Mazarino[198] invece di soddisfare questo desiderio lo ha aumentato e ora lo esaudisco completamente con questi pochi pensieri che vi mando al proposito. Comincerò perciò confessandovi liberamente che non sono un ammiratore di quei drammi o tragedie musicali che vediamo ai giorni nostri. Ammetto che in realtà la loro magnificenza mi dà piacere, che le macchine talvolta hanno qualcosa di sorprendente, la musica in alcuni momenti può essere affascinante e che il tutto sembra meraviglioso, ma d'altra parte dovete concedermi che queste meraviglie sono estremamente noiose, perché laddove la mente ha così poco da fare, i sensi, dopo il primo diletto dato da una sorpresa di breve durata, per forza languiscono e muoiono. Gli occhi si stancano di fissare sempre gli stessi oggetti abbaglianti. All'inizio di un concerto il pubblico osserva la perfezione della musica e non gli sfugge nessuna delle diverse melodie che si uniscono a formare la dolcezza dell'armonia; poco dopo gli strumenti ci stordiscono e la musica all'ascolto non sembra più che un suono confuso e indistinguibile. Chi può sopportare la noia del recitativo che non ha né il fascino del canto né la gradevole forza di un bel parlare? L'animo, stanco di aver prestato una lunga attenzione a cose in cui non trova niente di toccante, si ritira in se stesso per trovare qualche segreta emozione che possa toccarlo, e la mente, dopo aver atteso invano che

[197] Joshua Barnes (1654-1712), professore di Greco a Cambridge, aveva pubblicato nel 1694 un'edizione di Euripide e nel 1705 un'edizione di Anacreonte in cui aveva inserito titoli di sue poesie.
[198] Ortensia Mancini, nipote del Cardinale Mazarino e amante del re inglese Carlo II, visse in Inghilterra e tenne un salotto intellettuale a Londra, che il suo amico St. Evremont frequentava.

le arrivino impressioni dall'esterno, ricorre a un meditare vuoto o diventa scontenta di sé per essere così inutile al proprio appagamento. In breve, la fatica è così grande e generale che pensiamo solo a come uscirne e tutto il piacere che lo spettatore stanco può augurarsi è la speranza che lo spettacolo finisca presto.

Il motivo*[199] per cui in generale mi stanco subito di un'opera è che non ne ho ancora mai vista nessuna che non mi sembri assolutamente spregevole, sia nella disposizione del tema che nei versi**.[200] È inutile ammaliare l'orecchio e ingannare l'occhio se la mente resta insoddisfatta. Il mio animo, essendo collegato più alla mente che non ai sensi, lotta contro le impressioni che riceve o, per lo meno, non riesce ad accettarle piacevolmente e senza tutto ciò anche gli oggetti più incantevoli non potranno mai darmi un grande piacere.

È vero, una stupidaggine messa su e condita con musica, danza, macchine e decorazioni è una stupidaggine sfarzosa e magnifica, ma resta sempre una stupidaggine: è una brutta base per un magnifico ornamento, dietro il quale vedo sempre la base con un bel po' di frustrazione.

C'è un'altra cosa nelle opere così contraria alla natura che impressiona sempre la mia immaginazione, cioè cantare tutto dall'inizio alla fine come se le persone avessero complottato in modo ridicolo per trattare in musica sia le faccende più comuni che quelle più importanti della vita umana. Chi può convincere la sua immaginazione che un padrone chiama il servo e lo manda a fare una commissione cantando? Che un amico comunica un segreto a un altro cantando? Che i politici deliberano in consiglio cantando? Che gli ordini in una battaglia vengono dati cantando? E che gli uomini sono uccisi in musica con la spada, la picca o il moschetto? Questo significa perdere la verità e l'anima della rappresentazione, e qualsiasi uomo sensato non dubita che essa sia preferibile alla musica. La musica non dovrebbe essere più che un semplice aiuto alla poesia e i grandi maestri della scena hanno deciso di aggiungerla non perché essenziale o necessaria, ma perché piacevole, dopo che hanno sistemato tutto quello che ha a che fare con il soggetto e con il discorso.

Nel frattempo, in questo modo l'idea del maestro di musica o del compositore prende il posto dell'eroe dell'opera e lo estromette dai nostri pensieri. Immaginiamo Luigi, Cavalli e Cesti[201] perché la mente, incapace di afferrare o concepire un eroe che canta, si concentra su chi ha scritto la musica, e non si può negare che nelle opere rappresentate al Palais Royal si pensa mille volte di più a Battista che non a Teseo o a Cadmo.[202]

Non intendo assolutamente, con quello che ho detto, escludere ogni genere di canto dal palcoscenico, e bisogna ammettere che ci sono alcune cose che devono essere cantate e altre che possono esserlo senza errare contro la probabilità, la decenza e la ragione. Voti, preghiere, lodi, sacrifici, e in generale tutto ciò che ha a che fare con il servizio divino, sono cantate in tutte le nazioni e in tutti i tempi; le passioni tenere e tristi si esprimono abbastanza naturalmente con un tipo di musica; l'espressione dell'amore che sta nascendo, i dubbi e le incertezze di un'anima agitata dalle diverse emozioni di quella passione sono argomento di strofe o di poesia lirica e quindi

---

[199] ** Questo motivo dovrebbe essere considerato dalle nostre persone di spirito, che pensano di essere intelligenti eppure tollerano le sciocchezze in musica per quattro ore, e le lodano pure [Nota di Gildon].

[200] *** Qui si intendono le opere francesi di Quinaut che superano tutte le opere italiane, per disposizione e versi, quanto Dryden supera Quarles [Nota di Gildon].

[201] Si tratta dei musicisti Luigi Rossi, Francesco Cavalli (1602-1676) e Antonio Cesti (1623-1669), compositore e cantante.

[202] Il riferimento è al teatro parigino e alle opere di Giovanni Battista Lulli o Jean-Baptiste Lully (1632-1687), autore tra le altre opere di *Cadmus et Hermione* (1673) e di Thésée (1675).

> anche di musica. Ognuno sa che i greci introdussero il coro sulle scene e io credo che possiamo per lo stesso motivo seguire il loro esempio nel nostro teatro.
> Le questioni del dramma secondo me dovrebbero essere così distribuite: tutto ciò che riguarda la conversazione, gli intrighi e le relazioni, i consigli e le azioni, va bene solo nella bocca dell'attore ma è molto ridicolo in quella di un cantante. I greci hanno scritto nobili tragedie in cui qualcosa era cantato; gli italiani e i francesi hanno scritto quelle, detestabili, in cui tutto è cantato!
> Volete sapere che cosa sia davvero un'opera? Ve lo dirò. — È uno strano miscuglio di poesia e musica, in cui sia il poeta che il maestro di musica sono sulle spine l'uno per l'altro e si danno un gran daffare per comporre un pezzo molto misero. Non che non vi si possano talvolta trovare parole piacevoli***[203] e delle belle arie, ma prima ancora si troverà più certamente una repulsione per i versi, dove il genio del poeta si è lesinato, e una totale sazietà del canto, quando un lavoro troppo lungo ha stancato il compositore.
> Se pensassi di avere la capacità di consigliare quelle persone di qualità e di buona educazione che si divertono a questi intrattenimenti teatrali, li inciterei a guarire il loro palato viziato e a godere nuovamente dei nostri bei drammi, delle tragedie e delle commedie, dove la musica può essere introdotta senza danneggiare la rappresentazione, dove si possono avere un prologo musicale e della musica negli interludi, ravvivata da parole****[204] che possano contenere il succo di ciò che è stato rappresentato. E dopo che il dramma è finito, si può cantare un epilogo o alcune riflessioni sulle cose più belle della pièce. Questo rafforzerebbe l'idea principale e fisserebbe le impressioni fatte sul cuore del pubblico.
> Con questi mezzi si potrebbe fornire abbastanza da soddisfare sia i sensi che la mente; il fascino del canto darebbe sollievo alla pura rappresentazione e la forza dell'azione alla lunghezza della musica.

Fin qui Monsieur St. Evremond. Mi astengo dal riportarvi il suo discorso sulla reciproca avversione che i francesi e gli italiani hanno per le opere gli uni degli altri, perché quella controversia non interessa il nostro scopo, e gli italiani hanno non molto tempo fa pubblicato un libro intitolato *Il parallelo fra la musica italiana e quella francese*, in cui l'autore francese concede la vittoria agli italiani, in risposta a Luigi Rossi che tempo prima l'assegnava ai francesi.[205] Se avessi qualcosa a che fare con questa controversia,

---

[203] **** Ciò accade solo nelle opere francesi e né quelle italiane né le nostre possono aspirarvi [Nota di Gildon].

[204] ***** Con questo intende ciò che Orazio dice del coro:
Un coro dovrebbe dare ciò che manca all'azione,
e ha una parte maschia e generosa;
trattiene l'ira selvaggia e ama l'onestà rigorosa,
e la stretta osservanza di leggi imparziali,
la sobrietà, la sicurezza e la pace,
e implora gli dei di girare la ruota della cieca fortuna,
far salire il misero e far cadere l'orgoglioso, &c. [Nota di Gildon].

[205] François Raguenet, critico musicale francese (Rouen ca. 1660-Parigi ca. 1722). Abate, dal 1698 al 1700 fu a Roma, dove approfondì la conoscenza della musica italiana. Ritornato a Parigi, nel 1702 pubblicò il *Parallèle des Italiens et des Français, en ce qui regarde la musique et les opéras*, in difesa della tradizione italiana, che accese vive polemiche tra i seguaci di Lulli, alle quali replicò con la *Défense du "Parallèle des Italiens et des François"* (1705). Luigi Rossi (Torremaggiore ca. 1597-Roma 1653), tra i primi compositori a introdurre in Francia l'opera

dubiterei molto del giudizio del francese per uno dei suoi tanti esempi, dove ammira gli italiani perché cantano stonati in modo da rendere più attraente la bella armonia che segue,[206] come se uno dovesse ammirare come perfetto qualcuno che prima dica sciocchezze per dopo far gustare di più le cose sensate.
Confesso di essere stato un po' sorpreso di sentirne parlare e poi di leggere questo libro con le note del signor H— o di qualche sua creatura, poiché non mi sarei mai aspettato che si sarebbero avventurati così lontano, al di là della loro capacità, tanto da lanciarsi dal puro suono al senso, dalle note musicali allo scrivere, dal momento che questo era l'unico modo efficace che avevano per convincere tutti che si erano approfittati di noi e che, non contenti di portarci via il denaro per delle arie e dei recitativi, dovevano dirci in faccia che noi non sappiamo niente di questa materia e perciò dobbiamo accettare qualunque cosa essi si degneranno graziosamente di donarci.
Quest'autore mette in gran risalto il successo delle sue composizioni e il fallimento di quelle degli altri, quando poco prima aveva negato che sapessimo qualcosa di queste questioni. Se però concede che questa sia una prova dell'eccellenza della sua opera, ciò varrà ancora di più per Henry Purcell, la cui musica sosteneva una compagnia di giovani attori acerbi contro i migliori e i favoriti dell'epoca e entusiasmò la città per molti anni di seguito, e ancora oggi i veri amanti della musica. Che un maestro qualsiasi confronti «Duemila divinità», la musica nella scena del Gelo,[207] diverse parti della *Indian Queen*, e altri venti pezzi di Henry Purcell, con tutti i ritornelli, i *da capo*, i *recitativi* di Camilla, Pirro, Clotilda,[208] ecc., e poi giudichi chi è il migliore. Purcell penetra nel cuore, fa danzare il sangue nelle vene, e fa vibrare con la piacevole veemenza della sua armonia celestiale; le ariette sono belle arie leggere, che solleticano l'orecchio ma non vanno oltre, Purcell smuove le passioni come vuole, anzi, dipinge con i suoni e conferma quello che si dice di Timoteo.[209] La musica, come la poesia, è soggetta a quella regola di Orazio:

---

italiana, fu al servizio del cardinale Barberini prima Roma e poi a Parigi dove nel 1647, sotto gli auspici del cardinale Mazarino, mise in scena la sua opera, *Orfeo*, con straordinario successo.

[206] *Parallèle des Italiens et des Français*, cit.; la traduzione anonima in inglese apparve nel 1709 (London, Lewis) come *A Comparison between the French and Italian Music*.

[207] «Twice ten hundred deities» è un incantesimo dall'opera *The Indian Queen* (1695), di Henry Purcell, su libretto di Dryden e Howard; la scena del Gelo è dall'opera *King Arthur* (1691), sempre di Purcell e ancora su libretto di Dryden.

[208] Opere italiane che dovrebbero dimostrare la superiorità inglese: si tratta di personaggi da *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci* (1696) di Giovanni Bononcini (1670-1747); *Pirro e Demetrio* (1694) di Alessandro Scarlatti (1660-1725); *Faramondo* (1698) di Carlo Francesco Pollarolo (ca. 1653-1723) su libretto di Apostolo Zeno, poi ripreso da Haendel (1738).

[209] Timoteo di Mileto, musico e poeta greco allievo di Frinide (V-IV sec. a. C.) che innovò profondamente la tecnica musicale e inventò una cetra con undici corde.

Chi vuole che gli spettatori condividano il suo dolore,
Deve scrivere non solo bene, ma in modo commovente*****.[210]

Questo era il talento di Henry Purcell e la sua musica, per quanto sia ben nota e sia stata suonata spesso, fa ancora oggi lo stesso effetto. Ma tutte le arie di queste opere, poiché interessano solo l'orecchio e l'udito si stanca della ripetizione, svaniscono subito, cioè sopravvivono tutt'al più un anno. Così quelle di Purcell, composte per penetrare nell'anima e far vibrare il sangue nelle vene, vivono per sempre, ma questi capricci stranieri, che ci sono costati più di ventimila sterline, sono perduti prima che i castrati abbiano speso il denaro che hanno messo in cassa.
In questo stesso libro si dice che il nostro gusto è migliorato e si è molto perfezionato dai tempi di Henry Purcell e che ora non ci dovrebbe piacere nessuna delle sue opere. A questo rispondo che secondo me i migliori giudici di musica, i maestri compositori e esecutori, preferiscono quello che ha fatto lui a qualunque opera abbiamo ora, almeno sulle nostre scene. Perciò vorrei tanto sapere: come è migliorato il nostro gusto? Il pubblico, così eterogeneo, conosce meglio l'arte dell'armonia e della musica? No — neanche uno su mille capisce una singola nota. Come possono questi allora preferire la nuova musica a quella di Henry Purcell? Devono deciderlo i maestri, forse risponderete. In verità così si ridurrebbe tutto a un campo molto piccolo, alla decisione di pochi e non definitiva, poiché i maestri inglesi hanno ancora una venerazione per Purcell e quelli stranieri hanno un interesse troppo evidente per decidere loro. Il solo criterio sono le regole dell'arte, perché ciò che va al di là è solo stravaganza e non bellezza, e se gli italiani cantano in modo stonato per tendere alla perfezione, si godano loro questo privilegio: chiunque altro al mondo lo condannerebbe come cacofonico e di conseguenza non può essere bello o eccellente in musica, la cui vera anima è l'armonia.
Ma chiudiamo questa digressione in difesa della nostra musica inglese per tornare alle assurdità dell'opera: credo che la corruzione di quest'epoca sia evidente nel produrre e incoraggiare un divertimento così misero, che non ha niente in sé di virile o di nobile.
Ma, dice un certo signore, il compito del teatro è il piacere e se lo si trova nelle opere, dov'è l'assurdità cui ci si oppone? Questa è una difesa ridicola e sostiene quanto vi sia di più scandaloso e noioso in natura, ma l'ho sentita fare da uomini di riconosciuto spirito e addirittura che avevano più spirito che ragione o giudizio. Se questo fosse davvero un buon argomento, Clinch

[210] ****** «Non satis est pulchra esse Poemata dulcia sunto &quocunq. volent animum Auditoris agunto (non basta che la poesia sia bella; dovrebbe essere dolce e portare la mente dove vuole» [[Nota di Gildon]. Orazio, *Ars Poetica*, 99-100.]

di Barnet,[211] le farse alla fiera di S. Bartolomeo, un intrattenimento di buffoni a Moor-Fields sono nobili intrattenimenti perché piacciono e sono degni di salire sul palcoscenico quanto le opere, anzi a ragione lo sono di più perché non sono così assurdi. Questo è convalidato dal gusto aristocratico. Se il gusto aristocratico scende al livello di quello della canaglia, non sono le persone che possono dargli una buona reputazione, poiché il loro amato Cowley[212] ci ha detto che esiste un grande volgo, così come uno piccolo.

E allora un uomo di buon senso sarebbe in favore di un divertimento che pone la sua intelligenza a livello della peggiore plebaglia? Eppure questo è l'effetto di seguire le opere e insistere a difenderle dicendo che tutto ciò che piace merita di essere incoraggiato, poiché è uno scandalo divertirsi con certe cose mostrando di avere un intelletto debole o un gusto molto rozzo.

Ci sono piaceri che solo gli uomini con sensi raffinati e gusto per l'arte possono distinguere, per esempio in pittura, nelle incisioni, ecc., laddove il volgo vede allo stesso modo il migliore e il peggiore. Un certo gentiluomo di campagna, di mia conoscenza, beveva in una taverna di paese e vedendo diverse incisioni notevoli, del Figliuol Prodigo, di Robin Hood e Little John e altre ignobili, peggiori di quelle che Overton abbia mai venduto, si rivolse al signore che stava seduto accanto a lui e disse: «Bene! Questo dipinto è arte nobile» — Di sicuro un'incisione del vecchio Van Hove o peggio, se ci può essere di peggio, piacerebbe al volgo, quanto una di Edlinch, di Audrand, o una qualunque delle stampe italiane, e un pezzo di un semplice pittore di insegne vale agli occhi di un'intelligenza grossolana e comune quanto un'opera di Raffaello o di Thornhill. E così in musica un tamburello e una cornamusa, i piatti o una piva faranno impazzire la folla più del mirabile Mr. Shore con il suo meraviglioso liuto, e la ballata *Lillibullero* più di una bella sonata di Corelli. Così in poesia i più preferiranno Bunyan e Quarles a Milton e Dryden.[213] Di sicuro però un gentiluomo di buon gusto e

---

[211] Intrattenitore che si esibiva a Londra nelle coffee-houses, dove imitava suoni, voci e personaggi. Ne parlerà anche Addison nello *Spectator* n. 551 (2 dicembre 1712).

[212] Il poeta Abraham Cowley che traduce l'Ode di Orazio «Odi profanum vulnus»: «Hence, you profane, I hate you all,/ Both the great Vulgar and the small» (Fuori di qui, profani, vi odio tutti/ Sia il volgo grande che quello piccolo).

[213] I riferimenti sono a: John Overton (1640-1713) che con il figlio Henry produsse tra il 1665 e il 1755 un grande numero di mappe e atlanti; Frederick Hendrik van Hove (circa 1628-1698), incisore di origini olandesi; Philip Endlich (1700- attivo 1734), incisore olandese; Gérard Audrand (morto nel 1703); Sir James Thornhill (1675-1734), pittore inglese; John Shore (c. 1662-1772) che suonava la tromba e l'arciliuto ed ebbe l'incarico di «lutanti» della Royal Chapel nel 1715 (sembra che avesse inventato il diapason per accordare il suo strumento). *Lillibullero* è una marcetta di origine sconosciuta che diventò famosa durante la Guerra civile a metà Seicento. John Bunyan (1628-1688) e John Quarles (1624-1665) erano autori popolari; l'uno, puritano, autore del famoso *The Pilgrim's Progress* (Il viaggio del pellegrino, 1678-1684) e di altre opere allegoriche, l'altro scrittore di meditazioni spirituali e di poesie emblematiche

di genio in tutte queste cose si vergognerebbe di proporre un argomento come quello del piacere poiché tutte queste opere, che sono oltraggiose, piacciono alla maggioranza delle persone.
È perciò scandaloso divertirsi con qualcosa di irrazionale e assurdo in teatro, a confronto del dramma, quanto con i buffoni o le farse della fiera di S. Bartolomeo fuori di esso; o preferire un Van Hove, ecc. a Edlinch o a Audrand, oppure una musica di pinze e chiavi o di tamburelli e pive al liuto di Mr. Shore o alle composizioni di Corelli.[214]
Ma, dice un altro, se tutto quello che è assurdo e irrazionale dovesse essere escluso dal teatro, dovreste bandire tantissimi dei drammi più famosi, come *Otello*, fatto di parti che sconvolgono la ragione e pieno di assurdità, oppure *The Maid's Tragedy*, che Rymer[215] ha giustamente condannato, e molti altri che nessuno è stato capace di difendere da difetti uguali a quelli che si attribuiscono alle opere. E, se la nostra ragione deve essere sconvolta con o senza musica, dateci l'opera, dove la piacevole arte del compositore fa perdonare le stupidaggini del poeta. Allora, dice un altro, tenterò di provare che non c'è quasi nessun dramma che abbia avuto un tollerabile successo o che sia molto stimato e considerato di repertorio che non sia assurdo e contrario alla ragione quanto la maggior parte delle opere; ciò che è peggio è che l'autorità che hanno ottenuto presso tanta gente è così grande che quando vi provate a dire qualcosa contro di loro sia le persone di spirito che chi aspira ad esserlo gridano «che siete imperdonabili».
Se davvero, continua costui, si potesse risollevare il teatro britannico fino alla perfezione di quello di Atene, non gli mancherebbe né buon senso né musica, ma l'insieme sarebbe ammirevole e il divertimento divino; ma per com'è ora il teatro, per come sono gli attori e i drammi, non vedo una differenza così forte nel merito dei due divertimenti, e il buon senso di un uomo è giustificato che frequenti l'uno o l'altro.
Devo confessare che quest'ultima obiezione ha molto peso, ma se chi incoraggia questa follia si fosse speso anche solo la metà per riformare il teatro lo avrebbe innalzato al pari, se non più in alto, di quello di Atene, pur se quello stato impiegava somme immense per arricchirlo e per mettere su i drammi; e se qualche uomo di potere e di interesse si impegnasse attivamente ad aiutare il buon senso, la poesia e l'onore del suo paese, potremmo eliminare questa obiezione, e buttar via questa feccia italiana con le sue assurdità musicali.
Ma ci sono altri che ci dicono che è la bruttezza dei nostri attuali drammi a giustificare la loro ammirazione per l'opera. Ciò non ha la minima ragione d'essere o verità e costoro non possono in alcun modo provare che i nostri

[214] Nella musica tradizionale irlandese venivano usati utensili e oggetti vari.
[215] *The Maid's Tragedy* (La tragedia della fanciulla, 1619) è un'opera di Francis Beaumont e John Fletcher. Thomas Rymer ne contestò l'improbabilità della trama in *The Tragedies of the Last Age Considere'd* (1678).

drammi sono peggiori di quelli di cento anni fa, dato che sarebbe un esempio troppo palese della loro profonda ignoranza o del loro stravagante pregiudizio, al di sotto di quelli di un uomo di buon senso e di giudizio, come si può dimostrare facilmente anche solo nella tragedia, di cui ci siamo fatti appena un'idea giusta. La commedia non era molto conosciuta prima del dotto Ben Jonson, perché nessuno può elogiare le commedie di Shakespeare eccetto *Le allegre comari di Windsor*. Nelle altre sue opere ci sono indubbiamente degli eccellenti pezzi comici sparsi qua e là e intrecciati, ma Ben Jonson fu il primo a darci una commedia intera. Dopo di lui abbiamo avuto Etherege, Wycherley, Shadwell e alcuni dei drammi di Crowne,[216] e gli altri del regno del re Carlo II. Dalla rivoluzione in poi, Mr. Congreve in tre opere è stato molto lodato e ha ben contraddistinto i suoi personaggi e ha raggiunto il vero umorismo. Anche Mr. Vanbrugh ha mostrato un bel po' della natura rozza, libera e spontanea; il suo dialogo è generalmente drammatico e fluido. E poi, i nostri scrittori di farse meritano più stima delle attraenti pièces di cento anni fa poiché hanno altrettanta natura, più concezione e regole e molto più spirito.
Da questo risulta che l'obiezione circa la corruzione del teatro di oggi rispetto a com'era prima, come scusa per frequentare le opere, non è altro che una semplice accusa infondata, e se ora avessimo dal nostro pubblico raffinato tanto incoraggiamento quanto quelle ne ricevono dal volgo, o se i nostri giudici sapessero distinguere tra il bene e il male al punto di incoraggiare il primo e eliminare il secondo, presto ci sarebbero drammi più degni del genio inglese e l'opera si ritirerebbe al di là delle Alpi.

Dopo questo discorso salutammo Mr. Betterton e tornammo a Londra. Mi era assai piaciuto il suo racconto delle stranezze a cui si abbandonano gli attori, perché è una piacevolissima lezione per moltissimi dei nostri attori moderni e potrebbe curarli delle bizzarrie che sono troppo di moda.

[216] Autori di commedie della Restaurazione: George Etherege (ca.1636-1692), William Wycherley (1641-1716), Thomas Shadwell (ca.1642-1692), John Crowne (1641-1712) e, più avanti, William Congreve (1670-1729) e John Vanbrugh (1664-1726).