

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
*Srita. Felicitas Lozaya*  
PROFESORA DE CANTO.

BIBLIOTECA PARTICULAR  
DE LA  
*Srita. Felicitas Lozaya*  
PROFESORA DE CANTO.

## PARTE TERZA.

### Per la scena.

Non sarà discaro agli allievi ricevere qualche consiglio sul modo di presentarsi in scena, di muoversi, di ritirarsi. I cantanti, purtroppo, trascurano spesso questo lato, pur tanto importante, della carriera artistica, ritenendolo superfluo quando specialmente siano dotati di bella e molta voce. Più che un errore è questo un fallo, e un grave fallo, poichè nessuno di quelli che trascurano le attitudini sceniche si leverà mai al disopra del mediocre, qualunque siano i pregi del suo canto, e coloro il cui nome suona alto tra i grandi che illustrarono l'arte teatrale devono la fama conquistata, altrettanto al loro sublime talento d'attori quanto ai tesori della loro ugola. Del resto basterà, per convincersi, che ognuno si faccia questo piccolo ragionamento: che, cioè, l'azione che si ha da rappresentare essendo, e qui non si scappa, o una commedia o un dramma, bisogna, oltre a cantare, saper interpretare e il dramma e la commedia.

### Regole generali.

1.<sup>o</sup> Quando si entra in scena da una porta, o chechessia, di fianco, bisogna entrare a preferenza col piede che sta verso il fondo della scena, di modo che il petto si presenti subito libero agli spettatori.

2.<sup>o</sup> Per dirigersi verso una parte della scena si deve partire col piede che sta dalla parte appunto a cui si vuol andare.

Volendo invece traversare la scena per sortire dal fondo si muoverà prima verso la ribalta il piede che sta dal lato opposto a quello da cui si vuol sortire; il movimento riuscirà allora elegante e disinvolto e si eviterà, per volgersi al fondo, di fare un giro su sè stessi.

Supponiamo che l'artista sia a destra della scena in avanti, in faccia al pubblico, e che debba andare in fondo a sinistra. Invece di muovere il piede destro, come dovrebbe fare se volesse sortire di fianco, farà prima col piede sinistro un passo innanzi, poi volgerà a destra descrivendo una leggera curva.

Lo stesso vale se si volgano le spalle al pubblico e si voglia mettersegli di faccia. Per voltarsi a destra si fa prima un passo innanzi col piede sinistro, e viceversa pel movimento contrario.

3.<sup>o</sup> Le gambe siano flessibili, non rigide nè molli.

4.<sup>o</sup> I movimenti delle braccia siano sempre lenti, bene arrotondati. Bisogna gestire col braccio che sta dalla parte della persona a cui ci si indirizza.

5.<sup>o</sup> Si eviti di traversarsi il petto colle braccia, cioè di indicare il lato destro col braccio sinistro, e viceversa, come pure non si passi il braccio o la mano davanti al petto della persona con cui si parla.

6.<sup>o</sup> I gesti siano fatti alti e in avanti del corpo. Il gestire indietro è un movimento falso, salvo che in rarissime situazioni particolari.

7.<sup>o</sup> Bisogna essere sobri nel gestire; i migliori attori non sono quelli che gesticolano e camminano di continuo.

8.<sup>o</sup> Il corpo stia dritto. Non si deve nè curvarsi in avanti, nè gettarsi all'indietro per mettere il petto in evidenza, posizione quest'ultima contraria anche alla buona emissione di voce.

9.<sup>o</sup> La testa stia dritta, e dritto innanzi a sè lo sguardo. Volto in basso, lo sguardo esprime tristezza, volto in alto è quello d'un cieco o d'un ispirato.

10.<sup>o</sup> Ambe le mani tese verso il cielo, o verso qualcuno, colla palma in alto, è un segno di supplica, di domanda, di preghiera.

11.<sup>o</sup> Ambe le mani levate al cielo, colla palma in giù, è un gesto di benedizione.

12.<sup>o</sup> Si muove soltanto la destra per salutare, giurare, sfidare, o porgere la mano a qualcuno.

13.<sup>o</sup> Non si lascino ricadere le braccia a ogni movimento; non v'è nulla di più goffo a vedersi che due braccia che si alzano e si abbassano metodicamente. Per quanto è possibile, una volta levato il braccio, bisogna farlo servire per diversi gesti. Basta talvolta per modificare il significato d'un gesto tendere un po' più il braccio e cangiare d'espressione nel volto.

14.<sup>o</sup> Bisogna evitare che il movimento del braccio sia contrario a quello della gamba. Per esempio, se dicendo „io parto“ ci si dirige verso uno dei lati della scena, il braccio che lo indica sia quello dalla parte della gamba che muoverà verso quel lato, e la gamba, come già detto al N.<sup>o</sup> 2, sia la più prossima all'uscita.

15.<sup>o</sup> Quando si mette a terra un ginocchio, sia sempre quello che sta dalla parte del pubblico; mettendo l'altro gli si volgerebbero le spalle.

16.<sup>o</sup> Bisogna evitare di star troppo appresso o troppo indietro della persona a cui si parla. Le distanze siano sempre misurate.

17.<sup>o</sup> Non si canti camminando, a meno che la situazione non lo esiga; bisogna approfittare delle pause e dei ritornelli d'orchestra per muoversi.

18.<sup>o</sup> Non si traversi la scena ad ogni momento: è monotono e distrugge l'effetto.

19.<sup>o</sup> Non si pestino i piedi; è volgare.

20.<sup>o</sup> Non si incroccichino le braccia che nelle situazioni che lo richiedono veramente.

21.<sup>o</sup> Allorchè si ha da fare uno o più passi indietro, sia sempre il piede dalla parte del pubblico a rinculare il primo. La posizione delle braccia in questo movimento è la seguente: ambe le braccia portate in avanti, accorciato quello dalla parte del pubblico e allungato l'altro perchè il petto si presenti in tre quarti e la faccia sia libera.

22.<sup>o</sup> La mobilità della fisionomia è una gran qualità pel teatro; bisogna quindi fare ogni sforzo per acquistarla. Si badi però, per far troppo giuoco di fisionomia, a non fare dei versacci, come spalancare smisuratamente gli occhi, torcere la bocca od altro.

23.<sup>o</sup> Nei cangiamenti di situazione drammatica arrecati da un'entrata imprevista, da una confessione, una provocazione, ecc., sia sempre il giuoco di fisionomia a precedere il gesto e il movimento.

24.<sup>o</sup> Per seder bene bisogna che tutto il corpo aderisca al seggio; si tenga il busto dritto, le gambe non troppo allargate e con una leggera disuguaglianza tra loro nella posizione.

### Per condurre in scena una signora.

Per condurre una signora in scena vige l'abitudine di offrirle il braccio: nove volte su dieci però l'effetto riesce infelice, il movimento essendosi effettuato senza tatto e senza discernimento.

Due parole in proposito non riesciranno forse sgradite, e servendomi delle regole sceniche procurerò di dare qualche consiglio sul modo di condurre e ricondurre in scena una signora.

Prima di tutto quale braccio si offre alla signora? Ciò dipende dalla parte da cui si entra in scena. Regola generale, si offre il braccio destro entrando da destra e il sinistro entrando da sinistra, e per queste ragioni:

Dando il braccio destro nell'entrare da destra, il cavaliere soltanto gira su sè stesso, per cui il movimento della dama riesce più grazioso, e lo strascico della sua veste resta spiegato senza arrischiare di impigliarsi nell'angolo della porta.

Per sortire di scena accade l'opposto; si offre il braccio destro per escire da sinistra e il sinistro per escire da destra, e ciò precisamente per le ragioni addotte più sopra, di non far girare cioè la dama su sè stessa, ciò che avverrebbe se ora non si invertisse la regola.

Non ci si avvicini troppo al pubblico entrando nè sortendo; la distanza giusta è un terzo della scena in profondità.

### Durante i ritornelli.

M'è toccato spesso di rimarcare l'imbarazzo in cui si trova qualche artista per fare la controscena durante un ritornello d'orchestra più o meno drammatico, e da ciò mi nacque l'idea di indicare come si possa utilizzare quell'intervallo.

Prima di tutto va posato il principio che, quando l'orchestra attacca lo spunto o il ritornello d'un pezzo, il pezzo stesso si considera incominciato, quindi da quell'istante l'artista dev'essere penetrato dell'idea che ha ispirato quel pezzo e deve esprimerne il sentimento coll'attitudine e colla fisionomia.

Per trovare il gesto e l'attitudine naturale bisogna incarnare bene il personaggio che si rappresenta, investirsi nella situazione ch'egli occupa al momento, e riflettere alle parole che seguiranno e che la melodia in orchestra sta annunciando.

Per rendere più chiara la spiegazione prendiamo ad esempio il lunghissimo ritornello d'orchestra che precede l'aria d'*Eleazaro*, nell'atto 4.<sup>o</sup> dell'*Ebreo*.

Nella maggior parte dei casi il tenore, quando non va a bere (esattissimo), passa tutto il tempo che dura il lungo e splendido squarcio orchestrale, seduto nel seggiolone, coi gomiti sulla tavola e la testa tra le mani, e terminato l'orchestra il compito suo, *Eleazaro*, che il pubblico credeva già addormentato, si alza e viene alla ribalta a intonare la romanza.

Non occorre ch'io rilevi il vuoto che si fa in scena per la mancanza d'azione in tutto quel non breve periodo affidato soltanto all'orchestra; spiegherò piuttosto come andrebbe fatta la controscena durante quel ritornello.

La situazione è questa:

L'ebreo *Eleazaro* e sua figlia *Rachele* sono stati condannati a morte dal concilio; nella scena precedente il *cardinal Brogni* è venuto chiedergli di abiurare alla sua fede se voleva salva *Rachele* dalle fiamme; *Eleazaro* ricusa fieramente, poi rimasto solo pensa alla figlia e dice: „o mia *Rachele*! Lei traggo al martirio!“ parole che esprimono dolore e irresoluzione, due sentimenti che devono pingersi sul suo volto. In quest'abbattimento *Eleazaro* si lascia cadere sul seggiolone e cela il volto tra le mani.

Incomincia allora in orchestra il ritornello che ricorda a *Eleazaro*, *Rachele* bambina; egli rialza la testa, il suo sguardo sembra leggere nel passato, egli la vede, la segue, la sua faccia s'illumina e in quell'attitudine attacca: „*Rachele*, allor che Iddio ecc.“

Ecco la spiegazione dei movimenti indicata sulla musica:

Chiusa del recitativo \*)

Lei trag - go al mar - ti - rio!

Eleazaro si dirige lentamente verso la tavola e si lascia cadere nel seggiolone

Posa i gomiti sulla tavola e tiene la testa tra le mani.

And.te espressivo

Leva lentamente la testa, sembra cercare nei suoi ricordi, la mano sinistra si stacca

\*) Proprietà G. Ricordi & C., Milano.

e gli cade sulle ginocchia; da quest'istante

il suo sguardo fisso sembra seguire la visione di Rachele; egli sembra

additarla colla mano sinistra; si leva seguendo sempre la sua

visione; viene al proscenio, leva le braccia ed attacca: „Ra-che-le al-lor che Id-di-“

Spero quest' esempio sufficiente a spiegare ciò ch'io intendo coll' utilizzare i ritornelli.

### Dei movimenti scenici.

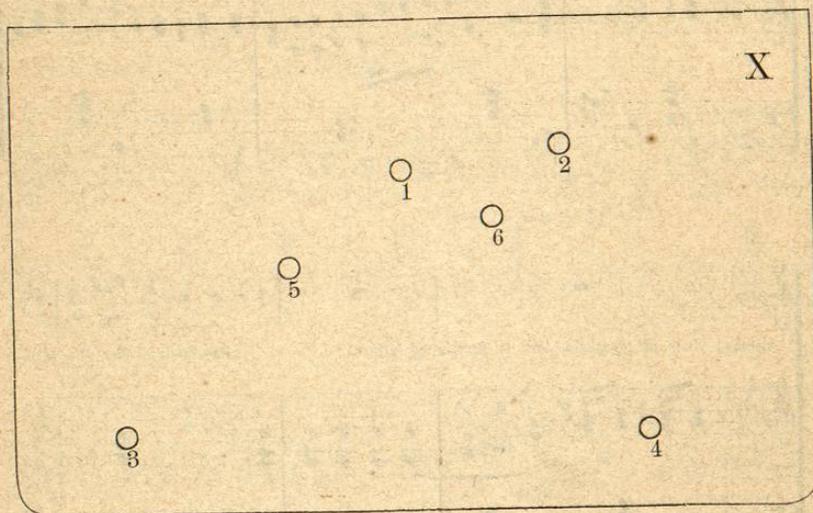
Nelle opere di repertorio l'uso e la lunga abitudine hanno finito per rendere di prammatica su tutti i teatri le medesime posizioni e gli stessi movimenti scenici; eppure, quantunque da tutti sempre riprodotti, e le une e gli altri non sono perciò talvolta meno falsi.

Nel *Barbiere di Siviglia*, per esempio, al duetto del 1.<sup>o</sup> atto tra *Figaro* e *Almaviva*, ho visto in provincia far quasi sempre la scena in questa maniera:

Quando *Figaro* dice al conte:

La bottega? Non si sbaglia:  
Guardi bene, eccola là.  
Numero quindici, a mano manca,  
Quattro gradini, facciata bianca

ecco il posto che occupano in scena i due artisti:



*Figaro* è il N.<sup>o</sup> 1, *Almaviva* il N.<sup>o</sup> 2; X è la casa che *Figaro* indica, a destra del pubblico, quindi a sinistra d'*Almaviva*. Data questa posizione dei personaggi, che succede? Succede che la

positura del conte è molto incomoda, giacchè se guarda *Figaro* non può veder la casa e se guarda la casa non vede il barbiere. Anche *Figaro* non istà meglio, essendo ridotto a gestire nella schiena del conte.

Sarebbe molto più ragionevole invece che *Almaviva* occupasse il N.<sup>o</sup> 1 e *Figaro* il 2, in modo che il conte potesse vedere la casa del barbiere e seguire la sua mimica. Ecco in che modo potrebbero giungere a cambiare di posizione con naturalezza:

Nel secondo *a due*:

Che invenzione prelibata  
Bella, bella in verità!

*Almaviva* è al N.<sup>o</sup> 3, *Figaro* al N.<sup>o</sup> 4. Terminato l'*a due* *Figaro* si dirige correndo verso il fondo a sinistra, dove sta la sua casa, ma il conte portandosi al N.<sup>o</sup> 5 lo arresta con un gesto, e *Figaro* va ad occupare allora il N.<sup>o</sup> 6. *Almaviva* eseguisce il movimento precisamente sulle parole:

Dimmi un po' la tua bottega,  
Per trovarti, dove sta?

La bottega? dice *Figaro* — eccola là, e incomincia in orchestra il ritornello, durante il quale il barbiere mostra al conte la sua casa, e ciò facendo viene a occupare il N.<sup>o</sup> 2 e il conte l'1. Tutta la frase si dice fermi al posto, e non è che alle parole del conte:

Porterò meco la borsa piena

e quando questi si dirige di nuovo lentamente al N.<sup>o</sup> 4 che *Figaro* va a riprendere il suo posto al 3, avendo cura di effettuare il movimento dopo che il conte sia passato davanti a lui.

Neanche l'uso di lasciare la scena vuota dopo il duetto mi piace, quantunque cali subito la tela. Preferirei che *Almaviva*, quando *Figaro* si slancia per sortire dalla sinistra, ritraversasse la scena, e giunto in mezzo arrestasse *Figaro* con un cenno che significasse: se tu m'inganni, birbone! e il barbiere inchinandosi profondamente facesse un gesto che volesse dire: Fidatevi di me, eccellenza — il conte al N.<sup>o</sup> 5 e *Figaro* al 6.

## Dell'igiene.

Alcuni artisti esagerano soverchiamente le cure e le privazioni per mantenersi in buona salute, riuscendo qualche volta ad ottenere precisamente l'effetto contrario.

L'abuso d'ogni genere è sempre nocivo; sia abuso di piaceri che abuso di cure. Le cure soverchie rendono il corpo molle e lo predispongono a subire più presto i cattivi effetti dei cambiamenti di temperatura e dell'intemperanza, oltrechè tengono l'artista in continua preoccupazione, quindi inquieto e nervoso.

Richiestone da diverse parti, io espongo volentieri il risultato delle mie proprie osservazioni in proposito e dell'esperienza che ebbi campo di fare in venticinque anni di teatro.

Il cantante ha da badare alla sua salute, e conseguentemente alla sua voce, in modo intelligente, per cui deve assolutamente guardarsi dalle correnti d'aria, dall'umidità, dagli esercizi troppo faticosi, dalle marcie troppo prolungate; avrà i pasti regolati e sufficiente riposo la notte; eviterà di trattenersi lungamente in locali malsani, nei caffè per esempio dove non ci si scorge dal fumo, ed eviterà l'uso delle bibite spiritose e di quei cosiddetti tonici che assassinano lo stomaco.

Tutti gli abusi abbiamo detto, sono nocivi, ed ora aggiungiamoci ancora: e quelli specialmente di cui non abbiamo tenuto parola. Non si dimentichi che in questo caso più che mai l'igiene s'impone sovrana, quegli abusi influendo direttamente sulle corde vocali, e mettendo a grave rischio la freschezza e la solidità della voce, quando a maggiore e quando a minore, ma sempre a sicuro termine. Questa è legge suprema!

Il riposo è altrettanto necessario al cantante quanto il nutrimento, tanto per rimetterlo in forze che per calmare il suo sistema nervoso sempre eccitato, però non è consigliabile il troppo dormire, il quale unito al vitto sostanzioso porta il corpo ad impinguare più del necessario, pregiudicando alla voce ed al respiro che ne viene accorciato. Buonissima cosa è il fare un po' d'esercizio, e specialmente le passeggiate all'aria libera, con buon tempo e senza esagerazione di durata, rinvigoriscono e fortificano i bronchi.

Per il cantante nell'esercizio delle sue funzioni il nutrimento ha grande importanza dal lato igienico; deve essere sostanzioso,

ma assolutamente non riscaldante. In generale il brodo e le carni cotte a metà formano la base della sua cucina; io consiglio più legumi possibili, che assieme alle frutta\*) ed al pesce, devono attenuare l'effetto eccitante delle carni sanguinolenti e l'irritazione a cui tutti i cantanti vanno soggetti pel loro gran lavoro respiratorio e per la continua tensione dei loro nervi.

Sono da evitarsi il più possibile le frittture che irritano la gola e soprattutto le frutta secche e le noci che le tolgono tutta la saliva e la asciugano per lungo tempo. Le acque gazose, che gonfiano gli intestini, sono più dannose che utili, e il grande consumo di vino ai pasti, secondo me, *idem*.

Per ciò che riguarda l'igiene durante le ore in cui si canta, io ritengo in tutta sincerità che la più bella misura igienica sia quella di non prender niente, assolutamente niente. È la sola maniera di conservarsi in voce per tutta la serata.

Una saggia precauzione ch'io consiglio di osservar sempre, è quella di non parlare troppo ad alta voce nei giorni in cui si canta, per tenersi la gola morbida e fresca. Sta bene in quei giorni mangiare per tempo affine di fare la digestione prima di portarsi a teatro e di aver libera la dilatazione dei polmoni — piccoli dettagli questi di una certa importanza.

E il fumare? Si fuma o non si fuma?

Come principio io credo che sia meglio di non fumare, però quelli che ci sono troppo abituati potranno usare con moderazione del tabacco, soprattutto abitando in paesi umidi o freddi. Per taluni riescirà forse già un piccolo sacrificio l'usarne con parsimonia; si consolino però che vedranno tosto premiato il loro coraggio la sera davanti al pubblico, ed avranno di più il vantaggio di non temere spiacevoli improvvisate al primo emettere la voce.

Ed ora credo tempo di chiudere il presente cenno sull'igiene, non prima però d'aver raccomandato caldamente agli artisti di non lasciarsi bruciare in gola per ogni nonnulla, e nei casi urgenti di rivolgersi a un medico specialista, giacchè una anche lieve indisposizione di gola, mal curata, può portare alla voce un danno irreparabile.

\*) Ed in particolare l'uva che rinforza singolarmente le corde vocali.

