



D E L L  
O P E R A  
I N M U S I C A.



Digitized by the Internet Archive  
in 2013

<http://archive.org/details/delloperainmusic00plan>

DELL'  
OPERA  
IN MUSICA  
TRATTATO  
DEL CAVALIERE  
ANTONIO PLANELLI  
DELL' ORDINE  
GEROSOLIMITANO.



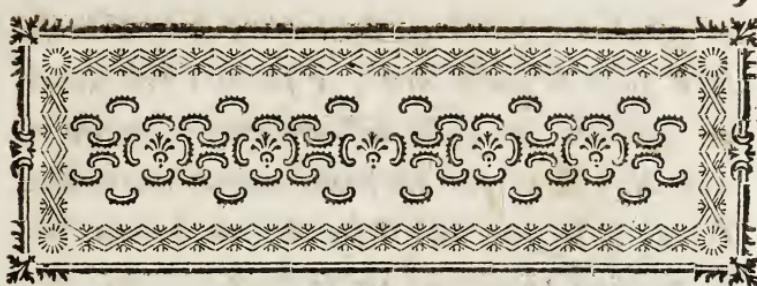
NAPOLI  
NELLA STAMPERIA DI DONATO CAMPO.  
MDCCLXXII.

*Con Licenza de' Superiori.*

九月廿四日

天晴，北风，微雨，寒。

晴，北风，微雨，寒。



## PREFAZIONE.

---



Ono gli Spettacoli oggetti tenuissimi agli occhi del volgo, che non discerne in essi che il divertimento e'l solazzo: sono agli occhi d'un Filosofo vasti e importantissimi oggetti; perchè gli guarda come una delle più possenti cagioni della perfezione o della decadenza delle Belle Arti, della formazione o del corrompimento del publico costume.

Se l'Italia attraverso alla barbarie, in cui era involta l'Europa, fece risplendere il suo gusto per l'Architettura, per la Pittura, per la Sculura, per la Poesia, per la Musica, e se portò queste Arti alla loro perfezione, mentre il Genio degli altri popoli, dirò così, bamboleggiava; ciò avvenne

7182  
P 712 d.  
m  
939824

in gran parte perchè gli Spettacoli sostennero in essa il gusto di queste Arti, e perchè i suoi Teatri gareggiavano con quelli dell' Antichità, mentre le altre Nazioni nè pur pensavano ancora ad avere un Teatro. E' lo stato delle Belle Arti un articolo della maggiore importanza per la felicità e'l lustro delle Nazioni. Concio sia che queste piacevoli Facoltà occupano il mezzo di quell'aurea catena, che connette le Arti mecaniche colle più sublimi Scienze; dalla qual connessione procede, che dove ben s'intenda la Pittura, la Scultura, l'Architettura &c. dove fiorisca un Palladio, un Michelagnolo, un Raffaello, là s'intenda ancora l'Agricoltura, là si trovino eccellenti Fabbri, e Tessitori, e là fiorisca pure un Viviani, che ardisca indovinare i massimi e minimi d'Appollonio, e un Galilei, che ci riveli i secreti degli Aftri.

Molto più importante ancora è l'influenza degli Spettacoli sul costume delle Nazioni. Le Rappresentazioni Tragiche, in cui i Poeti della Grecia ponnero nel più terribile aspetto la tirannia, sostennero in Atene lo spirito repubblicano; siccome in Roma l'arena, tinta dal sangue degli uomini e delle fiere, alimentò la ferocia d'un popolo conquistatore. Quindi bassa opinione danno di sè medesimi quegli

gli Uomini di Stato, i quali trascurano la direzione de' Publici Piaceri: essi mostrano di non intendere l' uso di questa gran molla, per volgere a lor talento gli animi de' loro popoli. Degno perciò della comun riconoscenza è quel savissimo Magistrato, in cui risiede la suprema ispezione de' Teatri di questa mia Patria, come quegli, che veglia diligentemente sulla direzion del costume, direzione in cui consiste il più sacro, e il più augusto diritto della Sovranità; e allontana da' Teatri qualunque Rappresentazione, che contaminar possa l' animo de' Cittadini, siccome recentissimi esempi lo an dimostrato.

Poichè dunque tanto influiscono gli Spettacoli sulle cognizioni, e sul costume delle Nazioni; egli sarebbe desiderabile, che quegli Scrittori, i quali prendono a dichiarar le leggi di quelle Rappresentazioni, che più ànno voga ne' lor paesi, avessero in mira questi due grandi oggetti. E da che oggi in Europa, e particolarmente in Italia, l' Opera in Musica è lo Spettacolo dominante; perciò io spesse volte d' meco medesimo desiderato, che gl' Italiani Scrittori, rifinando oggimai di ripeterci quello, che tante volte, e da tanti secoli ci è stato insegnato della Tragedia antica, della Commedia, del Dramma Rusticale, e d' altrettali

Drammi, che oggi l'Italia così non gusta; come altra volta facea; si dessero piuttosto a dichiararci nel modo indicato le leggi di questo dominante Spettacolo, che quasi solo occupa da lungo tempo i nostri Teatri; il quale perchè più pomposamente d'ogni altro si vale del soccorso delle Belle Arti, perciò riesce più malagevole ad eseguire che qualunque de' mentovati, e più di qualunque altro è capace d'influire nel progresso delle Belle Arti, e della pubblica costumatezza. Pure una sì nobil materia, e così atta per la varietà sua ad esercitare i più grandi ingegni, non fu, ch'io sappia, trattata finora sufficientemente da alcuno. Solo il Chiarissimo Algarotti ne schizzò un brevissimo Saggio (degno per altro del nome dell'Autor suo) del quale avendo io fatto tutto quell'uso, che mi è convenuto, qui anticipatamente lo attestò.

Tal non curanza de' nostri Scrittori à data dunque occasione al presente Trattato. In esso io le più volte ò per brevità dirette le mie riflessioni all'Opera in Musica propriamente detta, cioè, alla Tragedia Musicale: essendo tali, che si possono di leggieri adattare alla Commedia in Musica. Ma quando tale applicazione mi è sembrata malagevole, non ò trascurato di farla io medesimo, e di ra-

gionare particolarmente dell' *Opera Comica Musicale*.

Lo scopo di questo Trattato è quello, ch' io possi fin da prima in veduta: il dimostrare quanta dipendenza abbiano dagli Spettacoli, e massimamente da quello dell' *Opera in Musica*, il gusto delle Arti, e'l costume delle Nazioni; e quanto agevolmente l' inosservanza delle leggi di questa pomposa scenica Rappresentazione possa corrompere il gusto, e favorire la scostumatezza, ch' è la più deplorabile sventura, che possa avvenire a uno Stato.

So nondimeno per pruova, che a dirigere a un tale scopo le leggi dell' *Opera in Musica*, egli fa di mestieri una varietà tale, e una tal profondità di cognizioni, che invano si cercherebbero in uno, che, come io, abbia sperimentate nel suo nascere avverse, come suol dirsi, le Muse. Laonde ben lontano dal lusingarmi d' aver dato nel segno propostomi, io non destino il presente Trattato che a risvegliare i sovrani ingegni d' Italia, e a indicar loro quanto degno di loro attenzione sarebbe questo suggetto da essi finor trascurato:

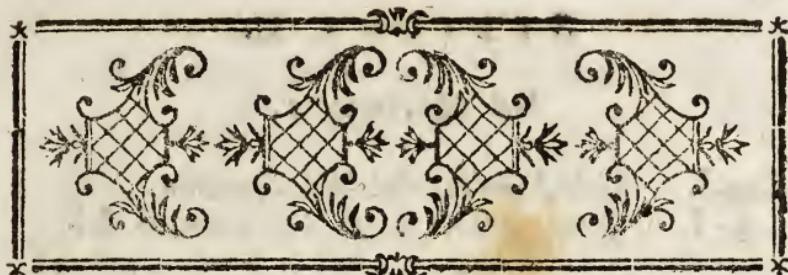
.... Fungar vice cotis, acutum

Reddere quæ ferrum valet, exsors ipsa secandi.

Hor. Epist. ad Pison.

IN-





# INDICE.



## SEZIONE I.

*Che sia Opera in Musica. Suoi progressi, e perfezione.* pag. 1

Cap. I. Che s' intenda per Opera in Musica. Storia di questo Spettacolo.	1
Cap. II. Dove consista la perfezione dell' Opera in Musica.	15
Cap. III. Delle Belle Arti in generale.	
§. I. Che sieno Belle Arti: loro origine, ed importanza.	19
§. II. Differenza, che passa tra esse.	23
§. III. Dell' Estetico, e del Patetico a tutte comune.	
§. IV. In che consista l' Estetico delle Belle Arti.	24
§. V. E in che il Piacere Estetico.	26
§. VI. In che consista il Patetico delle Belle Arti, e i Piacer Patetico.	32
	38

## SEZIONE II.

*Del Melodramma.*

Cap. I.	Dell' Estetico del Melodramma.	
§. I.	Quali sieno i fonti dell' Estetico del- la Poesia.	42
§. II.	Come da essi convenga derivar la bellezza de' versi del Melodram- ma.	46
Cap. II.	Del Patetico del Melodramma. Sua differenza da quello dell' antica Tragedia.	65
Cap. III.	Dell' Unità del luogo.	68
Cap. IV.	Del Finimento tristo, e lieto.	72
Cap. V.	Del Carattere del Protagonista.	75
Cap. VI.	Del Numero degli Atti.	80
Cap. VII.	Del Verso Tragico.	
§. I.	Se sia biasimevole nella Tragedia la mescolanza de' versi.	82
§. II.	Della Materia propria de' Recitativi e delle Arie.	85
§. III.	Del loro Stile.	96

## SEZIONE III,

*Della Musica Teatrale.* 98

Cap. I.	Della Musica in generale.	
§. I.	Quali sieno i fonti dell' Estetico di questa Facultà.	99
§. II.	Differenza tra la Musica Antica, e la Moderna.	103
§. III.	Dove confista il Patetico della Mu- sica.	

	sica.	104
§. IV.	Altra differenza tra la Musica antica e la Moderna.	111
Cap. II.	Stile della Musica Teatrale.	
§. I.	Prima legge di questo stile.	123
§. II.	Seconda legge.	126
§. III.	Terza legge.	127
§. IV.	Avvertenze sullo Stile proprio di ciascuna passione.	131
§. V.	Libertà, che s'attribuiscono i Cantanti sullo Stil Teatrale.	133
Cap. III.	Dello Stile proprio di ciascuna parte della Musica Teatrale.	
§. I.	Stile della Sinfonia d'Apertura.	134
§. II.	Stile de'Recitativi.	138
§. III.	Stile delle Arie.	143

#### S E Z I O N E IV.

##### *Della Pronunziazione dell' Opera in Musica.* 152

Cap. I.	Importanza della Pronunziazione nell' Opera in Musica.	153
Cap. II.	Della Pronunziazione propria dell' Opera in Musica.	
§. I.	Del Gesto.	160
§. II.	Delia Voce.	167
Cap. III.	De'Mezzi d' acquistare la bella Pronunziazione.	173

## S E Z I O N E V.

*Della Decorazione dell' Opera in Musica.* 179

Cap. I.	Del Vestimento degli Attori dell' Opera in Musica.	180
Cap. II.	Della Scena dell' Opera in Musica.	185
§. I.	Della Vastità della Scena.	
§. II.	Della Verisimilitudine della Scena.	189
§. III.	Della Novità negli ornamenti della Scena.	192
§. IV.	Di ciò , che può soccorrere l'in- ventiva del Pittor delle Scene.	193
Cap. III.	Ufizio del Macchinista.	195
Cap. IV.	Della Costruzione del Teatro.	
§. I.	Della Materia , onde convenga fab- bricare il Teatro.	198
§. II.	Dell' ampiezza del Teatro.	201
§. III.	Figura dell' interno del Teatro , e disposizione de' Palchetti.	203
§. IV.	Dell' ornamento del Teatro.	207

## S E Z I O N E VI.

*Della Danza dell' Opéra in Musica.* 210

Cap. I.	Natura della Danza.	
§. I.	Che sia Danza , e dove consista il suo Estetico.	211
§. II.	Del Patetico della Danza.	214
Cap. II.	Della Danza Teatrale.	
§. I.	Connessione della Danza Teatrale col Melodramma.	215
§. II.	A qual genere appartenga la Dan-	
		22

za Teatrale:	224
§. III. Avvertenze intorno all' esecuzione della medesima.	228
Cap. III. Qualità richieste in un Danzatore.	
§. I. Cognizioni necessarie a un Danza- tore.	235
§. II. Taglio a lui proprio.	238

### S E Z I O N E VII.

#### *Della Direzione dell'Opera in Musica:* 239

Cap. I. Necessità, che à l'Opera in Musica d'un abile Direttore.	240
Cap. II. Come vada procurata la buona e- secuzione, e 'l buon ordine del- lo Spettacolo dell'Opera in Mu- sica.	
Cap. III. Come vada procurato nell' Opera in Musica il pubblico costume.	244

## ERRORE

## CORREZIONI

*pag. 23. v. 5. avvaler*

valer

*pag. 29. v. 7. tra I. e*

*tra I  $\frac{1}{2}$ , e I., che tra*

*I  $\frac{1}{2}$ , che tra I e  $\frac{1}{3}$ ,*

*I  $\frac{1}{3}$  e I. e più tra*

*e più tra queste che*

*queste che tra I  $\frac{1}{4}$  e I.*

*tra I e I  $\frac{1}{4}$ .*

*pag. 69. v. 18. avvalersi*

valersi

*pag. 71. v. 16. avvalersene*

valersene

*pag. 103. v. 1. degli*

dagli



Adm. Reverendus D. Jacobus Martorelli in hac  
Regia Studiorum Universitate Professor revideat, &  
in scriptis referat. Datum Neapoli die IX. mensis  
Julii 1770.

NIC. EPISCOPUS PUT. CAP. MAJ.

S. R. M.

Non so, se universalmente sia noto, che i Greci voleano, che coloro, i quali amavano scrivere, non fossero *γεωμετρητοι*, *άριστοι*, *θεωρητοι*, queste tre sì sublimi doti (che in ispiegarsi in altra lingua languiscono) io con indiscibile piacere le ho ammirate nell' Autore favissimo di quest' Opera, la quale di più si può dire *γεωμετρητάτη*, *μουσικωτάτη*, *θεωρητοτάτη*, ed in una voce *originale*; e piace, che in tutto l'egregio trattato dà per maestri i Greci; si desiderava, che in nostra stagione una n' uscisse di si gran pregio, dolendosi ognuno, che colle stampe vedansi libri da altri autori infelicemente trascritti, e ridotti in compendj; questo alla fine uscito in luce a me sembra composto *θεωρητικωτάτως*, e con nuovo pensamento. Ogni sua parte meriterebbe un lungo elogio, lo stile elegante, la divisione chiara, e propria, l' erudizione tutta scelta, e la scolpita onestà: il pubblico son certo, che a tutte queste sì belle doti farà plauso. V. M. con pronto compiacimento può dare all' illustre Autore il permesso della stampa, perchè in tutta l' Opera si scorge quest' ultima virtù; e basta leggere soltanto l' estrema sezione: e se i pre-

cetti di lui si eseguiranno, i Teatri diverrebbono  
onestissime scuole. Napoli 24. Ott. 1771.  
Della M. V.

*Umiliss. Divotiss. Servitore  
Giacomo Martorelli.*

*Die 24. Mensis Januarii 1771. Neapoli.*

*V*iso rescripto suæ Regalis Majestatis sub die 19.  
currentis mensis, & anni, ac relatione Rev.  
D. Jacobi Martorelli de commissione Rev. Regii Cap-  
pellani Majoris ordine præfate Regalis Majestatis:  
Regalis Camera Sanctæ Claræ providet, decernit,  
atque mandat, quod imprimatur cum inserta forma  
præsentis supplicis libelli, ac approbatione dicti Reg.  
Revisoris: verum in publicatione servetur Regia  
Pragmatica: Hoc suum.

GAETA. PAOLETTI. *Vidit Fiscus R. Cam.*

Reg. fol.

Carulli.

Athanasius.

III. Marchio Citus Præf. S.R.C. & ceteri III.  
Aul. Præfecti tempore subscriptionis impediti.

*Adm.*

*Adm. Rev. Dominus P. Girardus de Angelis  
Ord. Minimorum S. Th. Professor revideat, & in  
scriptis referat. Datum die 3. Decembris 1770.*

**F. X. Episc. Venafranæ III.**

**J. Sparanus Can. Dep.**

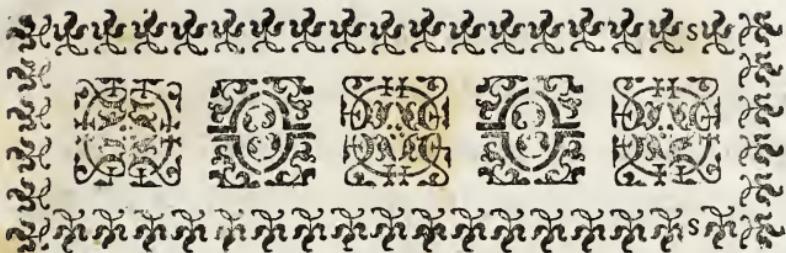
**EMIN. E REV. SIGNORE.**

**P**Oichè si permettono i Teatri, degnar può V. E. di permettere la pubblicazione del presente Trattato, nel quale il dotto, e pio Cavalier Planelli con ottima ragione, e prudenza, e con riposta erudizione, ed eleganza finissima di stile corregge i falli, e gli abusi, e l' ignoranze correnti ne' modi, ed esercizj di quelle arti, che a fornir con magnificenza, e decoro, e con qualche utile, e diletto le sceniche Rappresentazioni, s' appartengono. Avendo egli il primo, non senza un piacevole, e filosofico aspetto di novità, formato, come una Instituzione universale, che sola bastar potrebbbe ad informar con diritto lume i Poeti, i Maestri di Musica, gli Architetti, gli Attori, onde in unità di bellezza la parte loro esponessero a' risguardanti. Del resto l' intero purgamento da ogni disordine in tali pericolosi uffizj e' pare, che si convenga aspettarlo dal solo Iddio. Io sono

**Al dì 15. di Dicembre S. Maria Stella.**

*Il più umile Servo, e suddito  
Fr. Gherardo degli Angeli Minimo.*





# SEZIONE I.

Che sia Opera in Musica. Suoi progressi, e Perfezione.

---

## C A P. I.

*Che s'intenda per Opera in Musica. Storia di questo Spettacolo.*



Opera in Musica è un Dramma rappresentato cantando. Quando questo Spettacolo nascesse in Italia è malagevole a diffinire: egli nasconde la sua origine nelle tenebre d' una rimota antichità, la quale non tramandò a noi monumenti bastevoli a determinare sì fatta epoca. Quel solo, che con maggior franchezza possa afferirsi, è, che il suo uso è antichissimo.

A

In

## 2 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA:

In effetti Albertino Muffato, Storico padovano, il quale, secondo il Muratori, nacque verso il 1260. parla del pronunziar su' Teatri col canto, e in volgar lingua, le gesta de' Duci, e de' Monarchi, come d' un costume non recente. Dalla maniera dunque, onde il lodato Storico fa menzione di queste volgari, e cantate Tragedie (*a*), par verisimile, ch' esse ben prima del secolo, nel quale nacque il Muffato, avessero avuta origine.

Anche l'anonimo autore d' una Cronica manoscritta di Milano (scrittore anch'esso di molta antichità) descrivendo l' antico Teatro de' Milanesi, attesta, che in quello erano da Istrioni cantate avventure di Principi, e di Grandi; e che terminato il canto, si dava principio alla danza, come si costuma anche in oggi (*b*).

Un'altra pruova dell' antichità delle Opere in Musica ne somministrano gli Statuti della Compagnia del Gonfalone (*c*). Fu questa Congregazione istituita in Roma nel 1264. per principal fine

di

(*a*) Ecco le precise parole del Muffato: *SOLERE . . . . amplissima Recum, Ducunque gesta, quo se vulgi intelligentiis conseruant, pedum, syllabarumque mensuris variis linguis in VULGARES traduci SERMONES, & in Theatris, et Pulpitis CANTILENARUM MODULATIONE proferri. Prolog. lib. IX. de Gestis Italicis. nel tomo X. degli Scrittori delle cose*

d' Italia del Muratori.

(*b*) *Super quo (Theatro) Historiones CANTABANT, sicut modo CANTANTUR de Rolando, & Oliverio. Finito canto Bufoni, et Mimi in citharibus pulsabant, & decenti motu corporis se circumvolvabant. App. Muratori Antig. Ital. Med. Aev. tom. 2. Diss. 29.*

(*c*) Furono questi Statuti impressi in Roma nel 1584.

## CAP. I. STORIA DI QUESTO SPETTACOLO 3

di rappresentare i Misteri della Passion del Signore, la qual Rappresentazione fu in essa lungo tempo eseguita ciascun anno nella Settimana Santa con canto, e con suntuose decorazioni (a). E poichè il principale intendimento dell' istituzione della prefata Compagnia fu, come dicemmo, di decentemente rappresentare quella Sacra Tragedia; pare, che tali Rappresentazioni fossero nate anche prima di sua fondazione. Il che tanto è più probabile, quanto che tra coloro, che dell' Istituto di tal Confraternità fecero menzione, niuno ascrisse alla medesima l'invenzione di quelle Sacre Rappresentazioni, che in breve si diffusero per tutto il mondo cristiano, e furono per più secoli celebratissime.

Giovanni Villani (b), e l' Ammirato (c) conservarono ancora la memoria d'una Rappresentazione data nel 1304. dagli abitanti di Borgo San Priano, nella quale si ammirarono principalmente le superbe Decorazioni, inventate da Buonamico Buffalmacco (d). E il Villani espressamente attesta, che per antico aveano in costume quelli di Borgo

A 2

San

(a) Riccoboni *Reflex. Hist. & Crit.*  
sive *differ. Theatr. d' Europe.*  
(b) *Lib. 8. cap. 70.*

(c) *Stov. lib. 4.*  
(d) V. il Vafari nella vita del Buf-  
falmacco.

#### 4 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

San Priano di dare al pubblico sì fatti solazzi: Qual Dramma fosse stato cantato in quello del 1304. nol lasciarono scritto i mentovati Storici. Il Cionacci (a) crede, che fosse stato il *Teofilo*, o piuttosto il *Lazzero ricco e povero*, sacri Drammi l'uno, e l'altro. Il Crescimbeni (b) al contrario stima, che, quale che fosse stato quel Dramma, dovette essere di profano argomento.

E dunque chiaro, che fino da' più remoti tempi furono usate in Italia le Opere in Musica. Forse anzi esse non sono che una continuazione dell'antica Tragedia; continuazione per altro in que' secoli d'ignoranza divenuta imperfettissima, particolarmente nella parte della Poesia, ciò è del Dramma.

Erano questi spettacoli variamente allora intitolati; talora Feste, Rappresentazioni, Misteri (c), tal altra Storia, Vite, Vangeli; e denominazioni anche più strane, colpa della barbarie de' tempi, qualche volta ancora fortirono. Furono essi generalmente cantati, siccome il Cionacci aperta-

men-

(a) *Offervaz. sopra le rime sacre di Lorenzo del Medici.* fano argomento. Così nel *Biagio Contadino*, dramma di questo genere si legge:

(b) *Stor. della Poesia*  
(c) Il titolo di *Misteri* era dato non solo a que' Drammi, che conteneano qualche Mistero di nostra Santa Fede; ma ancora a quelli di pre-

*Volendo voi, che qui si rappresenti  
Il bel Mister di Biagio Contadino.*  
V. il Cionacci.

## CAP. I. STORIA DI QUESTO SPETTACOLO 5

mente dimostra (a). Ciò nondimeno, che principalmente vi si distinguea, erano le suntuose Decorazioni: Macchine, Comparse, Festini, Giostre, Tornei, Battaglie, Balli, Conviti, tutto eravi con magnificenza introdotto, e i più abili Artefici venivano a tal effetto impiegati (b): per modo che a questi Spettacoli dobbiamo soprattutto ascrivere i mirabili progressi, che la Musica, la Pittura, l'Architettura, la Meccanica, la Prospettiva, così per tempo fecero tra noi, come osserva il prenominato Cionacci.

Quindi è, che a misura che queste Facoltà andavano racquistando in Italia l'antico splendore, l'Opera in Musica s'innoltrava verso la sua perfezione; talmentechè nel secolo XV. parve già molto prossima a questa meta. In tal secolo, e probabilmente verso il 1480. (c) cominciarono in Roma le Opere in Musica di profano argomento (giacchè le Sacre eranyi communi da più di due

A 3 secoli,

(a) Alcuni Drammi ne fanno essi medesimi testimonianza, Verbigrazia in quello di S. Barbara è scritto:

*Reciterem con dolci voci, e canti &c.*

In S. Orsola:

*Di Orsola clemente, onesta, e pia*

*Noi possiam recitar con dolce canto &c.*

In quello di Stella:

*Carità, Fede, Speranza, ed Amore*

*Conterrà tutto l'odierno canto.*

E nel S. Giovanni e Paolo, composto

dal Magnifico Lorenzo de' Medici:

*Senza tumulto sian le voci cheee,*

*Maffiamamente poi quando si canta.*

(b) V. il Vafari nelle *Vite de' Pittori*, e in particolare nelle vite di Ser Brunellesco, del Cecca, e del Buffalmacco.

(c) V. il Quadrio *Stor. e Rag. d'ogni Poes. tom. 3. pars. 2. lib. 3. dis. 4. cap. 1. partic. 3.*

## 6. SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

secoli, come di sopra si è osservato) e Giovanni Sulpizio nella Dedicatoria delle sue note sopra Vitruvio fatta al Cardinale Raffaele Riario, Nipote di Sisto IV. attribuisce a sè la gloria d'aver re il primo insegnato a rappresentare, e a cantare que' Melodrammi (a).

La prova maggiore della bellezza, verso cui procedeva in quel secolo l'Opera in Musica, vien somministrata dalla Festa, che nel 1489. fu celebrata da Bergonzo Botta, Gentiluomo tortonese, nelle nozze d'Isabella d'Aragona, Figlia d'Alfonso Duca di Calabria, con Giovan-Galeazzo, Duca di Milano. Questo Bergonzo, ricevendo in casa gl' illustri Sposi, diede in quel genere uno Spettacolo sì magnifico, che la descrizione, che ne fu publicata, sorprese l'Europa (b). La Poesia, la Musica, la Meccanica, la Danza, fecero di sè tanta mostra in quella occasione, che gli Autori dell' *Encyclopedie* (c) in questo Spettacolo del Botta crederono di trovar l'epoca dell'origine dell' Opera in Musica. Che quelli, per altro rispettabilissimi Letterati, non ben si apponessero, chiaro

appa-

(a) *Quam* (ciò è la profana Tragedia) . . . apere, & cantare primi del Botta.  
*hoc aevu docuimus.*

(b) Anche Tristano Galchi nella

(c) *Artic. Danse.*

## CAP. I. STORIA DI QUESTO SPETTACOLO 7

apparisce da ciò, che sulla Storia di questo Spettacolo si è da noi fino a qui ragionato. La sola proprietà, onde esso fu allora presentato dal Botta, potea fargli accorti, non esser quello il primo, che l'Italia vedesse. Niuna opera dell' arte comparisce per la prima volta con tal grado di perfezione, massime quando tante Facoltà concorrono alla sua formazione.

L'aver mentovato Alfonso Duca di Calabria mi richiama in mente una simil Festa celebrata da questo Principe in Napoli l'anno 1492. nella sala di Castel Capoano. Consistè questa in una breve Farsa, come la chiama il famoso Jacopo Sannazzaro, del quale fu opera, rappresentata con canto, e con regio apparato di macchine, e di decorazioni (a).

Passando al XVI. secolo, troviamo il nome di parecchi Maestri di Cappella, che si segnalano nella Musica de' Melodrammi. Tra' primi, che in quel secolo si distingueffero, fu Alfonso

A 4 dalla

(a) Ciò può il lettore chiaramente raccogliere da più d'un luogo di quella Farfa, impresa colle altre opere del Sannazzaro in Padova nel 1523. pel Comino. Ecco per esempio ciò, che si legge dopo la seconda scena. „ Finito ch' ebbe la Fede, si tornò nel Tempio, qual fu subito , portato in testa della sala. Da , poi venne la Letizia vestita ornata mente, con tre Compagne, che suonavano la Viola, Cornamusa, Flauto, e una Ribeca. La Letizia cantava, e portava la Viola, accordando ogni cosa soavemente.

## SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

dalla Viola Ferrarese, che verso il 1555. fece la musica al *Sacrifizio* Dramma Pastorale d' Agostino Beccari, Poeta ferrarese. Nel 1563. lo stesso Viola messe in musica *l'Aretusa* d' Alberto Lollio, altro celebre letterato ferrarese, e poeta; il qual Dramma fu nel medesimo anno rappresentato in presenza d' Alfonso II. d' Este, Duca di Ferrara. In presenza dello stesso Alfonso fu nel 1567. rappresentato lo *Sfortunato*, Dramma d' Agostino Argenti, posto sotto le note dal menzionato Viola.

Mantova ebbe nell' età medesima Alessandro Strigio, Gentiluomo nella musica esercitatissimo. Ma io non ò saputo chiarirmi se egli ponesse mai sotto le note altro che Intermedi, de' quali parecchi ne compose. Tra questi uno più all' Opera in Musica, che a qualunque altro genere di Drammatica azione fu somigliante, tra per la divisione in cinque parti, o vogliam dire Atti, e per gli personaggi, che tutti erano o Deità, o Semidei, e finalmente per l' accompagnamento di splendidissime decorazioni (a). A questo Inter-

me-

(a) Vedine la descrizione nel libro intitolato: *Descrizione del magnifico nozze degl' Illustriss. ed Eccelleniss. Signor il Signor D. Cesare d' Este, e la gentissimo appauro, e de' maravigliosi Intermedi fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle felicissime 1585.*

## CAP. I. STORIA DI QUESTO SPETTACOLO 9

medio però ( che fu frapposto nell' *Amico Fido* , Commedia di Giovanni de' Bardi , Comico sfuggito al Quadrio ) non fu impiegato il solo Strigio , ma ancora Cristofano Malvezzi , Maestro di Cappella del Gran Duca di Toscana , il qual Malvezzi la terza , e la quarta parte dell' Intermedio compose .

Un altro Maestro di Cappella , che in quel secolo fiorisse nella Musica Teatrale , fu Emilio del Cavaliere , Romano . Egli fece la musica alla *Disperazione di Sileno* , e al *Satiro* , Dramma di Laura Guidicicconi , virtuosa Dama lucchese , i quali furono nel 1590. rappresentati avanti al Gran Duca . Nel 1595. pose in musica il *Giuoco della Cieca* , altro Dramma della Guidicicconi , e nel 1600. la *Rappresentazione d'anima e di corpo* , cantata in Roma .

Anche Modena ebbe in quel secolo Orazio Vecchi , Poeta insieme , e Maestro di Cappella ; che si distinse nella musica teatrale . Nel 1597. uscì in Venezia appresso Angelo Gardano in 4. *l'Anfiparnaso* , Dramma d'esso Vecchi , corredata da lui medesimo di note musicali . Nella sepolcrale iscrizione fatta a questo Valentuomo , e riportata

## 10 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

tata dal Muratori (a) si legge, essere il Vecchi stato il primo ad unir la musica a' Drammi (b). Ognun vede, che quel PRIMO è uno di quegli esagerati elogi, onde i viventi sogliono esser prodighi co' morti.

Ma colui, che sopra ciascun altro si rende celebre in quel secolo nella musica teatrale, fu Jacopo Peri, del quale or ora più particolarmente diremo.

Tali furono i progressi dell' Opera in Musica nel XVI. secolo, ed in essa non era osservabile la sola Musica; ma la Pittura ancora, la Meccanica, la Prospettiva, il Disegno, l'Architettura, per opera del Neroni, del Peruzzi, dell' Aristotile, del Leoni, di Timante Buonaccorsi, del Lancia, del Monaldo, del Vannocci, del Tribolo, e d'altri valenti Artefici di que' dì, a' quali quelle Belle Arti sono tenute dell' eccellenza, a cui pervennero in quel secolo fortunato. Bisogna però confessarlo; se tutte queste Facultà contribuivano alla vaghezza del nostro spettacolo, non si potea dir lo stesso della Poesia. E quantunque fin da

(a) *Perf. Poef. lib. 3. cap. 4.*

(b) *Quum harmoniam primus comicæ erbem in sui admirationem traxit.*

## CAP. I. STORIA DI QUESTO SPETTACOLO 17

da' principi del secolo, onde favelliamo, sì l'antica Tragedia, come la Commedia avessero ottenuti i loro restauratori quella nella persona del Trissino, questa nel Cardinal Divizio da Bibbiena; ciò nulla ostante, duravano tuttavia pel Melodramma i secoli d'Andronico, e di Telsi.

Dovea dalla città di Firenze (dalla quale l'Italia, e l'Europa tutta riconosce una gran parte di sua coltura) attendere quest'ultimo Dramma quella regolarità che tuttora gli mancava. Sul cadere adunque del sedicesimo secolo alcuni Gentiluomini fiorentini, tra' quali il prenominato Giovanni de' Bardi, Pietro Strozzi, e Jacopo Corsi, conoscendo, che i Melodrammi allora usati molto si allontanavano dalle leggi della Drammatica; confortarono Ottavio Rinuccini a tesserne uno secondo le leggi di quella Poesia. Rendutosi il Rinuccini alle istanze de' suoi amici, compose il primo Melodramma regolare, che l'Italia vedesse, intitolato la *Dafne*. Ciò fatto, i medesimi Gentiluomini elessero Jacopo Peri, celebre Maestro di Cappella fiorentino, a mettere quel Dramma sotto le note; il che questi fece nel 1597. nel qual anno medesimo fu la *Dafne* rappresentata in musica con sommo

32 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

applauso in casa del prenominato Corsi , grande amico del Chiabrera . Alla *Dafne* fece il Rinuccini succedere l' *Euridice* , e l' *Arianna* , quella nel 1600. questa nel 1608. messi anche in musica dal Peri . Furono questi Melodrammi accolti con tanto applauso dagl' Italiani , competenti Giudici delle opere di gusto , che di somigliante conio molti altri se ne videro in breve .

Non pochi uomini di lettere celebrano il Rinuccini come inventore , non che perfezionatore de' Melodrammi : chiamandosi anche inventore , chi a una invenzione altrui aggiunga nuovo lume , e bellezza . In tal senso è chiamato Esopo Inventor degli Apologhi ben più antichi di lui : e nel senso medesimo è Copernico avuto per Inventore del Sistema Copernicano . Perciocchè non ostante che un tal Sistema fosse venuto in mente a' più antichi Filosofi ; quell' Astronomo fu il primo a provarlo in modo , che soddisfacesse . In questo senso ancora l' Harvey è riguardato come Inventore della Circolazione del sangue .

Non potea però l' Opera in Musica conservar lungo tempo quella bellezza , che fortita avea nelle

nelle mani del Rinuccini , e del Peri : essa andava incontro al secolo diciassettesimo , epoca quanto fortunata per le scienze , altrettanto infelice per ogni maniera d' italica Poesia . Nondimeno alla decadenza di questo Spettacolo non contribuì solo l'infelicità di quel secolo ; ma in oltre ( che è più sorprendente ) il progresso fatto , come dicemmo , nel secolo antecedente dalle Belle Arti . Perciocchè giugnendo queste ad incantare colle Macchine , e colle Decorazioni , sedussero per modo colla loro vaghezza il gusto degl' incauti nostri Maggiori , che si cominciò a poco a poco a non esigere dall' Opera in Musica che Comparse , Decorazioni , e Macchine ; poca attenzione facendosi più alla Poesia , la quale si prese a riguardare come veicolo , dirò così , di quelle .

Dimorò l' Opera in Musica in questo stato di decadenza per tutto il corso del secolo decimosestimo ; durante il quale , ella non fu più che uno Spettacolo de' sensi . In tale stato brillò precisamente su' Teatri di Venezia , i Melodrammi de' quali , colla funtuosità delle loro Decorazioni , attirarono l'ammirazione di tutta Europa . Vive ancora tra noi la memoria del Dramma intito-

## 14 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

lato la *Divisione del mondo*, e d'altre Opere Musicali per lo vastissimo accompagnamento di macchine, e per la magnificenza, onde furono colà decorate. In questo secolo si cominciarono a inserir le Arie ne' Melodrammi: poichè fin allora tutto fu in essi recitativo, e la Musica fu tutta in istile recitativo composta. L'introduzione delle Arie è attribuita al Cicognini, il quale nel suo *Giasone*, Melodramma publicato nel 1649. cominciò a interrompere il grave recitativo con quelle anacreontiche stanze.

Ma dall'aurora del corrente secolo, che secondo un Valentuomo può chiamarsi quello del Buon Gusto, cominciarono a distinguersi i grandi Ingegni, che doveano restituire quella Poesia alla sua antica bellezza. Tra' primi suoi restauratori va particolarmente annoverato Apostolo Zeno, i primi Melodrammi del quale videro la pubblica luce fin dagli ultimi anni del secolo prossimamente caduto. Pier-Jacopo Martelli, l'Abate Frugoni, il Marchese Maffei, Paolo Rolli, ed altri nostri valenti Poeti, seguirono le vestigia medesime. Ma quegli, a cui più che a qualunque altro è debitrice l'Opera in Musica, è il Signor Abate Me-

## CAP. II. DOVE CONSISTA LA PERFEZ. ec. 15

Metastasio, il quale colla delicatezza de' suoi Melodrammi, onde arricchisce tuttavia il nostro Teatro, e col destro, ma moderato uso delle Decorazioni, à ristorata la Poesia di ciò, che nello scorso secolo perduto avea, ed à recata l'Opera in Musica a quel punto, al quale niuno condotta aveala prima di lui.

L' Opera in Musica passò d'Italia in Francia per opera del Cardinal Mazzarino, dove fu per la prima volta nel 1646. da italiani attori eseguita: indi non tardò molto a passare nella vicina Inghilterra. E poichè nel secolo, in cui in Francia fu menata, era divenuta, come si osservò poc' anzi, uno spettacolo de'sensi: essa ritenne oltremonti que' difetti, che contratti avea nel suo paese natio.

## C A · P. II.

*Dove consista la perfezione dell'Opera in Musica.*

**D**alla Storia esposta nel capo antecedente si è potuto agevolmente ritrarre, che il Secolo presente è uno de' più felici per l'Opera in Musica. Nondimeno perchè si conosca, se con tutto ciò

cioè ella sia oggimai pervenuta alla sua perfezione; convien prima esaminare dove questa perfezione consista.

In qualunque Opera, sia della Natura, o dell' Arte, Perfezione appelliamo l' Uniformità della tendenza delle parti a un fine medesimo. Così perfetta diciamo una macchina, se ciascuno de' pezzi, che la compongono, tenda a quella funzione, a cui la macchina è destinata; e al contrario imperfetta, se alcun di quelli, o perchè mal formato, o perchè male cogli altri connesso, non tenda a quel fine.

Ora alla formazione dell' Opera in Musica concorrono la Poesia, la Musica, la Pronunziazione, e la Decorazione; alle quali Facultà un'altra aggiugner si suole, non essenziale a quello Spettacolo, com' è ciascuna delle annoverate, ma dichiarata quasi tale dall' uso, e questa è la Danza. Perchè dunque l' Opera in Musica possa dirsi perfetta, e bella (da che bellezza non è dove non è perfezione) conviene, che tutte queste Facultà talmente concorrono a un fine medesimo, ch' esse compongano un solo tutto: atteso che, siccome il Cesa con eleganza, e da Filosofo scrisse, vuol essere

*la bellezza Uno quanto si può il più, e la bruttezza per lo contrario è Molti (a).*

Ma quale farà l'unico fine, a cui tutte le parti del nostro Spettacolo, come altrettanti raggi d'un cerchio, tender dovranno? Per soddisfare adeguatamente a così fatta dimanda, si vuol riflettere, che la parte predominante di questo Spettacolo è quella della Poesia. Il che è sì vero, che tra tutte le altre Facultà da noi annoverate non ce ne à una, che non sia stata ammessa a solo oggetto di dar mano alla Poesia: tutte, quale più verisimiglianza, e quale più forza a quella aggiugnendo, sono destinate a soccorrerla, e sostenerla. Il che essendo, affai aperto si vede, che tutte le altre debbono seguire il cammino di quella, e che il fine a tutte comune è quello stesso, a cui tende

B la

(a) Riporterò qui per intiero l'accennato passo del Cafà; giovanando a dichiarar sempre meglio il mio proposito; e 'l fo tanto più volentieri, quanto che colla sua naturalezza, e leggiadria non può mancar di piacere a' miei Lettori. „ Vuoi essere la bellezza Uno (così egli nel Galateo) „ quanto si può il più, e la bruttezza per lo contrario è Molti, sì „ come tu vedi, che sono i visi delle belle, e delle leggiadre giovani: „ perciocchè le fattezze di ciascuna „ di loro pajon create pure per uno „ stesso viso, il che nelle brutte non „ addiviene: perciocchè avendo elle

„ per avventura gli occhi molto grossi, e rilevati, e 'l naso picciolo, „ e le guance paffute, e la bocca „ piatta, e 'l mento in fuori, e la „ pelle bruna, pare che quel viso „ non sia d'una sola donna, ma sia „ composto di visi di molte, e fatto „ di pezzi: e trovasene di quelle, i „ membri delle quali sono bellissimi „ a riguardare ciascuno per sè, ma „ tutti insieme sono spiacevoli, e „ sozzi, non per altro, se non che „ sono fattezze di più belle donne, „ e non di quest'una: sicchè pare, „ ch' ella le abbia prese in prestan- „ za da questa, e da quell'altra.

la Poesia , la quale nell' Opera in Musica è chiamata Melodramma , o Dramma per Musica .

Allora dunque il nostro Spettacolo sarà perfetto , quando tutte le Discipline , che lo compongono , concorreranno al fine del Melodramma . Nè io parlo solamente del fine principale , che farebbe il muovere a compassione , e a terrore , posto che quella Poesia al genere tragico appartenga ; ma ben anche de' fini intermedi , e al principale subordinati . Conciosiachè non ogni scena d' una Tragedia è animata dalla compassione , e dal terrore ; tendendo alcune alla mozione di tale , o tal altro affetto , che dal Poeta sia stato subordinato al principale . E però *Tutte le Discipline appartenenti al nostro Spettacolo debbono tendere non solo all'affetto principale del Melodramma , ma a ciascuno altresì di quegli affetti , al quale allora aspira la scena , quando esse vengono in quella impiegate .*

Da questo general principio partono tutte le leggi concernenti il nostro Spettacolo , e a questo paragone vanno esaminate tutte le Discipline , che concorrono a formarlo . Ora appartenendo esse tutte alla Classe delle Belle Arti , per bene esaminarle , e per adoperarle in modo , ch' esse facciano in

que-

questo Spettacolo il più bell' effetto , che attenderne si possa ; è necessario il dar prima un'occhiata alle Belle Arti in generale, e discender poi a considerare partitamente ciascuna di quelle , che nell' Opera in Musica vengono impiegate.

## C A P. III.

*Delle Belle Arti in generale.*

§.1. *Che sieno Belle Arti: loro origine, ed importanza.* §.2. *Differenza, che passa tra esse.* §.3. *Dell'Esterico, e del Patetico a tutte comune.* §.4. *In che consista l'Esterico delle Belle Arti.* §.5. *E in che il Piacere Esterico.* §.6. *In che consista il Patetico delle Belle Arti, e'l Piacer Patetico.*

## §. I.

**B**Elle Arti sono le Arti destinate al movimento delle passioni. Di questo nume-

ro è la Poesia , l'Eloquenza , la Musica , l'Architettura , la Pittura , la Scultura , e la Danza , colle loro spezie . Si faccia attenzione a qualunque opera , che a queste Facultà s'appartenga ; nè si durerà fatica a penetrare , che esse tutte sono intese a svegliare alcuna delle nostre passioni ; e quelle , che ad altro mirano , impropriamente il nome di queste Facultà si attribuiscono . Impropriamente per esempio alla Poesia Didascalica si dà il nome di Poesia : poichè non contenendo , che la storia , o i dommi di qualche scienza , o mestiere , non al cuore , ma all'intendimento ragiona , e di Poesia non à che la bellezza esterior , che ne usurpa ; come un ritratto , a cui si attribuisce il nome della persona , onde imita l'esteriori fattezze . Così ancora quella parte d'un'Orazione , che comprende le pruove , non è propriamente un pezzo d'Eloquenza , ma di Dialettica ; nè da' precetti dell'Arte di ben dire , ma da quelli di ben ragionare è regolata ; e d'Eloquenza non à che le materiali sembianze . Il nome d'eloquente è propriamente riserbato a quella parte , che tende a muovere i nostri affetti : e quando noi ce ne sentiamo effettivamente mossi , diciamo , esser quello un bel pezzo d'Eloquenza .

Furono queste Arti chiamate Belle per eccellenza, per ragione, ch' esse procurano d'insinuarsi col mezzo del piacere sensibile, che a noi viene da quelle bellezze, di cui è giudice l'occhio, o l'uditio, e di cui esse adornansi diligentemente. Nè sono, come le scienze, figlie d'una mente tranquilla; furono anzi concepite dallo spirito umano nel tumulto delle passioni. Un uomo, che la perdita d'una persona cara rende infelice, mentre à la fantasia occupata da quello oggetto, per arrestarlo come può, e resistere a suo potere al destino, che da lui lo divide; si pone a ritrarne i lineamenti sulle mura di sua abitazione, o ad incidergli in legno, in sasso; e dà la scita alla Pittura, e alla Scultura. Spaventato un altro dall'inelmenza del cielo, che in mezzo allo strepito de' tuoni rovescia una furiosa tempesta; corre sotto un albero a ricovrarsi, ne dispone, ed intreccia alla meglio le foglie, e i rami, ne aggiugne degli altri svelti da alberi vicini; e dà principio all'Architettura. Un felice avvenimento facendo prorompere altri in voci d'allegrezza, alcuni della lieta adunanza, per dare maggior risalto a quelle voci, vi aggiungono

## 22 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

il suono di certi corpi, che l'accidente à fatto conoscere per sonori. Altri spiega la sua gioja con parole, che il suo trasporto rende enfatiche, e sublimi, e che la cadenza di que' suoni induce a suggerire alla stessa misura: ed ecco tra gli uomini la Musica, e la Poesia sua compagna. Intanto quell'agitazione, ch'è propria dell'allegrezza, mette tutta la loro macchina in movimento. Le membra non possono aver riposo: ciascuno pruova un segreto impulso di lanciarle, e di muoverle a quella cadenza medesima, colla quale il canto, e 'l suono lusinga il suo orecchio. Essi non resistono a quell'impulso; si muovono al suono di que' primitivi strumenti, e al canto di quella nascente Poesia; e que' loro movimenti dan nascita alla Danza. Altrove finalmente desideroso alcuno d'implorare la benevolenza di chi può renderlo felice, medita sul modo di dare efficacia alle sue parole; e forma, altro volendo, le regole dell'Eloquenza. Nè solamente esse nacquero in mezzo alle passioni, ma nè pure possono essere esercitate se non da uno spirito, che da questa attualmente sia posseduto. In fatti il Furore, l'Estro, l'Entusiasmo, di cui

ciasc.

ciascuna opera di tali Arti à bisogno, non consiste che in un movimento di passione (a).

Le passioni adunque diedero origine alle Belle Arti, e queste riuscirono poi il più efficace istruimento, onde si possa avvaler l'Uomo, quando voglia propagare in altrui la propria passione. Dal che si può comprendere quanto importante sia la cognizione di queste Facultà, e che essa costituisce una delle più utili, e insieme più dilettevoli parti dell' umano sapere : merceccchè tutti i vantaggi, e i piaceri, ( e sono pure grandissimi ) che reca agli uomini la Società, dipendono dall'Arte di propagare in altrui i propri sentimenti.

## §. II.

Uno adunque è il fine à tutte comune : la lor differenza consiste nella scelta de' mezzi. Perciocchè alcune, e segnatamente la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, e la Danza, si vagliono di mezzi naturali, come del colore,

B 4

della

(a) V. ne' *Principi Elementari delle Belle Lettere* del Sig. Formey, la nostra Appendice intitolata: *Riflessi sulla Poesia*.

della figura , del suono , i quali la natura medesima adopera , quando voglia avvertirne della presenza di qualche obbietto , o l'un dall'altro voglia distinguere. Altre , e ciò sono la Poesia , e l'Eloquenza , si appigliano a' mezzi artificiali , voglio dire , alle parole , mezzi inventati dagli uomini , per comunicar l'un l'altro i propri pensieri. E queste due Facultà , che sotto il nome comune di Belle Lettere van d'ordinario , in ciò differiscono tra esse , che la Poesia parla uno straordinario linguaggio , e lo lega in armoniosa misura ; ma l'Eloquenza , apparentemente più modesta , non adopera verun patente artifizio nella scelta , e nella combinazione de' suoi parlari.

### §. III.

Così per vie diverse si affrettano tutte di giungere al cuore. Ma perchè a facilitarsene il cammino giova moltissimo il guadagnarsi prima i sensi ; esse a questi diriggono i loro primi attacchi . Quindi è , che qualora io ascolto una poetica composizione , il primo sentimento , ch'io pruovo , è il diletto , col quale l'armonia de' versi , e della rima

ma cattivasi il mio udito : ma a questo ne succede immantinente un altro di genere diverso , ed è un movimento di compassione , di riso , o d'altro affetto , che sento sollevarmi nell'animo . Parimente un' opera d'Architettura cogli ornati , e colle misure , che osserva nelle parti , e nell' insieme , desta nell' occhio mio una grata sensazione . Ma oltre a ciò io sento coprirmi il cuore d'un sacro orrore , se ella mi presenta un augusto Tempio , o d'allegrezza , se una villa deliziosa . Così pur la Pittura ( per addurre ancora quest' altro esempio ) coll' armonia de' colori appaga la mia vista ; ma in oltre mi muove a tenerezza , a riverenza , o ad altra passione , corrispondente alla figura , che imita . Ciò nondimeno , che in ciascuna di queste Discipline è destinato al piacere de' sensi , e che da noi farà per brevità chiamato l' Estetico di tali Discipline , e tutt' altro da ciò , che si adopera al movimento degli affetti , e che noi il Patetico diremo di quelle . Non era là sonorità del verso quella , che facea piangere S. Agostino nella lettura del quarto libro dell' Eneide ; nè il terribile del Giudizio Universale del Buonarroti è prodotto dall' armonia de' colori . Estetico adunque delle Belle Ar-

## 26 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

ti io chiamo Quello artifizio , ch' esse adoperano , per piacere a' nostri sensi. Patetico delle Belle Arti , Quell'artifizio , ch' esse adoperano , per muovere i nostri affetti. Entriam ora ad esaminare in che l'uno , e l' altro consista .

### §. IV.

Abbiamo già definito l' Estetico delle Belle Arti per Quello artifizio , che adoperano a fine di piacere a' nostri sensi . Or consiste questo artifizio nella simmetria , ch' esse mettono nelle opere loro : il che esser vero , chiaro apparirà , quando della Simmetria si sia formata una distinta nozione . Simmetria dunque è La ragione evidente , che le parti ànno alle altre parti , o al tutto . E ragione evidente è Il paragone di due grandezze , col quale noi conosciamo senza fatica , se sieno tra loro eguali , o di quanto l' una sia maggiore dell' altra . Se per esempio fissando l' occhio sopra due linee , noi prestamente ci accorgiamo , esser l'una il doppio dell' altra ; queste due linee avranno un' evidente ragione tra loro , e però si diranno , essere in simmetria .

Quan-

Quanto adunque più evidente farà a' nostri sensi la ragione d'una a un'altra grandezza, tanto più grata riuscirà la lor simmetria : perchè tanto minor fatica durerà lo spirito a discernerla. Ora a rendere evidente una ragione, due regole si debbono osservare. La prima si è, di metterla tra grandezze mediocri : avvegnachè i sensi non mandano fedelmente allo spirito l'idea di grandezze troppo vaste, o troppo minute. Chi à in fatti un occhio acuto abbastanza, per discernere, che un piccolo grano di sabbia sia il doppio d'un altro? e discernerlo sì agevolmente, come fa, se paragoni la statura d'un uomo con quella d'un fanciullo, che sia alla metà del primo? o chi à sì fino orecchio, ch'egli si accorga dell' uguaglianza di due lunghi sermoni, come fa di quella de' due primi versi della Gerusalemme Liberata? La seconda regola è, di adoperar grandezze non troppo tra loro ineguali : perchè è difficile a' sensi il paragone di talè grandezze: Non distinguerà un giardiniere di quanto il suo pino sia più alto d'un basso arbusto, come distingue, che un giovane pino è già al terzo del pino antico. E un cieco, il quale coll' ajuto del solo tatto giudica dell' uguaglianza di due da-

## 28 SEZ. I. CHE SIA OPERA IN MUSICA.

di da giuoco; con quel solo ajuto, e senza adoperare altro artifizio, non potrà decidere di quanto un di que' dadi sia più breve del suo bastone. Il perchè come più le grandezze si allontanano dall' uguaglianza, più la loro ragione si rende oscura a' sensi, e più scema per conseguenza la bellezza della loro simmetria. Onde avviene, che la simmetria più aggradevole allo spirito è quella, che si trova tra grandezze eguali, o vogliam dire tra grandezze, che in ragione d' uguaglianza sieno tra loro. Dopo di questa la più aggradevole è quella, che ànno due grandezze, l' una delle quali sia una, o alquante volte maggiore dell' altra, come il doppio, il triplo, il quadruplo ec. ragione, che i Matematici chiamano multiplice, e in ispezie ragione doppia, tripla, quadrupla ec. Quella simmetria nondimeno, che nascerà dalla ragione doppia, farà più piacevole di quella, che dalla tripla, e questa più della seguente, e così in avanti, per vigore della seconda regola. Perciocchè quanto più questa ragione multiplice aumenta, tanto più le sue grandezze s'allontanano dall' uguaglianza: e però tanto più anch' essa s'allontana dalla seconda regola, la qual vuole, che si adoperino grandezze non troppo ineguali.

guali. Vien poi quella simmetria, che si trova fra due grandezze, l'una delle quali superi l'altra d'una determinata parte, o si voglia dire d'una parte aliquota, come qualora sia una volta e mezzo, una e un terzo, una e un quarto da più dell'altra; e per la medesima seconda regola la simmetria riuscirà più dolce tra 1 e  $1\frac{1}{2}$ , che tra 1 e  $1\frac{1}{3}$ , e più tra queste, che tra 1 e  $1\frac{1}{4}$ , e così via via. La qual ragione è chiamata superparticolare, e in ispezie sesquialtra, sesquiterza ec. come i Matematici amano di dire. Non m'introdo a dichiarare altre spezie di ragioni, tra perchè le già esposte bastano al mio intendimento, e perchè da esse derivano le più piacevoli simmetrie. Tuttavolta siccome non tutti i sensi sogliono essere della medesima acutezza in un uomo; perciò spesso avviene, che una ragione, la quale è discernevole a un senso, può essere indiscernevole a un altro senso d'un uomo medesimo; e che esempigrazia una persona esercitata nell'Architettura alla prima occhiata si accorga della ragione di due architettonici membri, ma non se ne accorga sì di leggieri coll'uso del solo tatto. D'altra parte un senso medesimo può avere in diversi

versi uomini diversi gradi d'acume, o per ragione d'esercizio, o di natural disposizione; e però avvien non di rado, che il senso d'un uomo discerne una ragione, che il medesimo senso in altro uom non discerne, e che da un concerto, per esempio, di Musica l'uno sia rapito, l'altro annoiato.

Ora l'Estetico delle Belle Arti consiste appunto, come dicemmo, nella simmetria, che danno queste evidenti ragioni. In fatti allora piace un'opera d'Architettura, quando tra le parti, e tra queste, e l'edifizio intero venga osservata la Simmetria: nè questa Facultà insegnà altro artifizio agli Architetti, che vogliono render belle le opere loro se non il dominio di quelle ragioni sopra ogni parte dell'edifizio. Un simile artificio prescrive la Poesia, per la sonorità del verso, e della rima; e da questo artificio stesso dipende la melodia, e l'armonia della Musica, siccome altrove si mostrerà. Nè solamente l'Estetico di tali Facultà, ma quello ancora della natura prende origine dalla simmetria. Bello in effetti è un volto, se l'altezza della fronte, quella del naso, quella dello spazio compreso tra'l confine del naso, e l'estremità del mento, e quella degli orecchi, tutte sieno eguali tra loro.

Se eguali tra loro sieno ancora lo spazio, che un occhio divide dall'altro, la larghezza del naso, quella della bocca (non compresavi la ripiegatura dell'estremità delle labbra) e quella del mento, talmente che tutti questi spazj sieno tra le medesime parallele compresi. Se l'altezza della fronte, sia il doppio della sua ampiezza, e quella del volto intero il triplo dell'altezza della fronte. Se la lunghezza d'un ciglio sia una volta e mezzo quella dell'occhio; e così discorrendo per gli altri membri, siccome insegnano coloro, che scrissero della simmetria del corpo umano. Da' quali si puo apprendere, che la ragion dominante in questo è quella d'uguaglianza; più rara è la multiplice, e più di questa la superparticolare. Che poi dalla sola simmetria derivi tutta la bellezza sensibile dell'Uomo, la Scultura, e la Pittura ne somministrano una invincibil pruova; poichè quelle misure offervando, esse giungono ad imitare l'umana bellezza. Perciò non senza ragione insegnò Vitruvio, che un edificio deve offrire all'occhio quella medesima simmetria, che si osserva nel corpo d'una bella persona: da che in effetti le più dolci simmetrie sono quelle, che si osservano nelle membra d'un bel corpo.

## §. V.

Veduto, che la simmetria è l' origine dell' Estetico , sì naturale , come artificiale ; è ora da dichiarare , quanto è in noi , l' essenza del piacere , che da esso ne viene : sembrando , a dir vero , alquanto strano , che dall'accorgimento delle ragioni , che passano tra varie grandezze , n' abbia l' Uomo a rilevare sì fatto contento , ch' egli n' esca talvolta come fuori di sè . Procuriamo d' investigar l' origine di questo oscurissimo , e in uno importantissimo fenomeno dello spirito umano .

Se talento mi venisse di definire il piacere in generale , io direi , ch' egli altro non è , che l' appercezione d' un' idea seconda , cioè d' un' idea , dalla quale può lo spirito dedurne molte altre ; e sì direi , che non i soli piaceri intellettuali , ma i sensibili altresì , e i più dipendenti dal corpo , in questa appercezione d' un' idea seconda consistono ; siccome il dolore ( non eccettuati i dolori de' sensi ) è l' appercezione d' un' idea sterile , cioè , d' un' idea , dalla quale non può lo spirito dedurne delle altre . Chi à meditato sulla natura dello spirito , non dubiterà

biterà di paradosso nelle nostre parole. In fatti, se la natura dell'anima umana consiste nello sforzo di produrre una non interrotta serie d'idee, come i più profondi Filosofi ànno insegnato; a un tal Essere qual altro piacere può convenire, che l'ap- percezione, l'accorgimento d'un'idea, che gliene prometta una serie d'altre, e così l'ajuti a seconde- rare la propria natura? e qual altro dolore dar gli si può, che quello d'occuparlo d'un'idea ste- rile, la quale, non mostrandogli veruna successio- ne d'altre idee, tenda a distruggere la natura di lui? Ma io non posso arrestarmi a mettere in chia- ro questa teoria del piacere in generale, come quella; che troppo mi distrarrebbe dal mio sugget- to. Messala dunque dall'un de' lati, prendiamo ad esaminare particolarmente l'essenza del piacere Estetico.

Questo piacere consiste nella deduzione, che fa lo spirito d'una grandezza da quella d'un'altra. Nell'ascoltare per esempio un poetico verso il mio spirito s'accorge, che dalla totalità di quello egli può, se vuole, venire in cognizione della grande- za di ciascuno de' piedi, che lo compone: per- ciocchè in questo il verso differisce dalla prosa,

ch' egli per mezzo della cadenza fa sentire, la grandezza, e 'l numero delle sue parti: altro non essendo la cadenza d'un verso se non un intervallo, una pausa interposta fra le parti di esso verso. Per esempio in questo:

*Due rose fresche, e colte in paradiso,*

è tale la combinazione delle parole, ch' io mi sento obbligato ad arrestarmi sopra tutte le sillabe pari, e passar velocemente sulle dispari. La qual pausa, o cadenza divide quel verso in cinque sensibilissime parti. Nell' ascoltar poi un secondo verso, questo gli riproduce l' idea della misura del primo; e di tutti i suoi piedi. Al contrario un verso, che mal suoni, gli dispiace: poichè quel mal suono viene da ciò, che in quel verso non si sente il numero delle parti, come fa la sonorità, che però ne' versi fu detta anche numero. Quindi lo spirito non vedendo in quel verso il germe, diciam così, d' altre idee, si disgusta d' una sterilità, che lo condanna all' inazione. Così ancora in un ordine d' Architettura egli gode in avvedersi, che ciascuna delle parti contiene come in compendio la misura di

tutte

tutte l' altre : Che dall'altezza del piedestallo egli può facilmente dedurre quella di ciascuna sua parte, quella della colonna, e di ciascuna ancora delle sue parti, e dell' architrave, del fregio, della cornice, e sì pure quella di tutti i piccioli membri componenti queste parti. E per contrario da qual s' è l' una di queste grandezze egli si accorge di poterne dedurre quella di tutte l' altre, e dell' Ordine intero. E se non se gli offre un Ordine solo, ma un edifizio contenente più Ordini simili, e oltre a ciò e balconi, e porte, e nicchie, e loggiati, collocati tutti in simmetria; questa seconda idea, come più feconda, più dilettata della prima. Non mi si opponga, che niuno nel mirare la bellezza sensibile d' un oggetto si avvede mai di tali interne operazioni. Molte cose fa la nostra mente senza avvedersene, anzi senza saper mai d' esser capace di farle.

Quanto adunque un' idea è più feconda di ragioni, tanto il piacere estetico farà maggiore, o pure, come un' Matematico direbbe, i piaceri estetici sono tra loro come la fecondità delle idee. Non vorrei però, che quindi deducesse taluno, che un' opera tanto più piacerà, quanto più in essa si

moltiplicherà la simmetria ; e che però , per non dipartirne dall'arreccato esempio , infinitamente bello riuscir potrebbe quell'edifizio , se la varietà , e'l numero delle sue parti , moltiplicar si potesse in infinito . Sarebbe questa una falsa deduzione : poichè noi già dicemmo fin da prima , che un'idea piace , ove contenga ragioni evidenti . Or quando essa presenta troppe , e troppo variate ragioni , lo spirito non può di leggieri svilupparle ; onde esse divengono allora difficili , e lasciano d'essere evidenti : perciocchè le ragioni evidenti son quelle , che si discernono agevolmente . Senza che , sì fatte idee troppo cariche di simmetrie cagionerebbero allo spirito della fatica , o , che vale il medesimo , del dolore ; onde non possono piacergli . La fecondità dunque d'un'idea vuole avere un termine , oltre al quale essa non farebbe più grata .

Da sì fatta connessione d'idee , che l'anima trova nella simmetria , avviene , che gli oggetti , in cui la simmetria è osservata , s'imprimano più facilmente in lei che gli altri , che ne son senza . Si faccia a un Cantante sentire una , o poche volte un bel canto : egli lo imiterà francamente . Faciagliisi poi sentire un canto eguale nel numero ,

e nel-

è nella durata delle note, ma che queste note niente affinità abbiano tra loro, onde non producano melodia alcuna. Ripeteteglielo non una, ma mille volte: egli non s'imbatterà mai ad imitar quel frastuono. Perciò un Pittore copierà facilmente sulla sua tela la facciata d'un bell'edifizio; ma non giugnerà mai a ritrarne coll'esattezza, e colla facilità medesima un'altra, in cui ogni cosa sia disordinata, e confusa. Perciò ancora i versi più agevolmente, che la prosa nella memoria si arrestano.

Dalla medesima connessione d'idee, che si trova in qualunque de' nostri piaceri, si può intendere il senso di ciò, che comunemente si dice, che il piacere moltiplica la nostra esistenza. Avvegnachè quelle idee seconde dan campo all'anima nostra di sviluppar senza noia tutta l'attività sua, che le idee indifferenti, o dolorose tengono ristretta, e come inceppata. Ma già dell'Estetico delle Belle Arti, e del piacere proprio di quello, lungamente ci siamo trattenuti. Dal lor Patetico, e dal piacere, che gli è proprio, più speditamente usciremo.

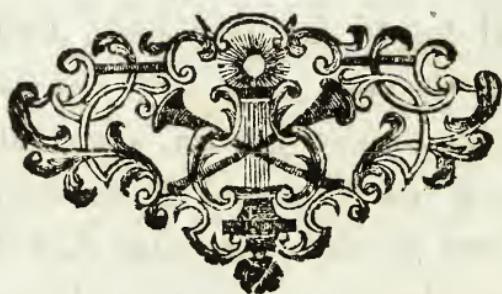
## §. VI.

Fu da noi definito il Patetico delle Belle Arti per Quello artifizio, ch'esse adoperano per muovere le nostre passioni. Un tale artifizio consiste nello scegliere per suggetti delle opere loro i più perfetti oggetti di nostre passioni, e nelle regole di ben imitargli; presentandogli al nostro spirito in quello aspetto, nel quale più che in altro lo moverebbero, se realmente gli fossero presenti. E il Piacer Patetico altro non è, che La speranza, che quella vivace imitazione produce nel nostro animo, di godere di quell'oggetto. Se noi, per modo d'esempio, fossimo stati presenti alla dissavventura di Priamo, questi sarebbe stato per noi un oggetto di passione; poichè egli ci avrebbe presentata l'opportunità di provare quel delicato sentimento, che à l'Uomo, nel prender parte alla dissavventura d'un infelice, nel dimostrare a lui la sua compassione, nel consolarlo, nell'alleggerirgli la pena, nel soccorrerlo. Se dunque un Oratore, un Pittore, un Poeta elegga questo suggetto, e lo presenti con energia, egli non può mancare di produrre in noi

il Piacer Patetico. E' nondimeno di tal natura sì fatto Piacere , ch'esso non può nell' animo nostro esser prodotto , che da un oggetto reale . E però i suggetti delle Belle Arti , come quelli , che presentano oggetti non reali , ma finti , sono incapaci di svegliare quella spezie di piacere , di cui ragioniamo , finattantochè per finti sien conosciuti : e solo allora cominciano ad esser patetici , quando la loro impressione giugne a tal grado nell'animo nostro , ch' egli occupato da questa non pensi più , che quell' oggetto sia ideale ; ma creda , come in sogno gli avviene , d' aver presenti veri , e reali oggetti . In pruova di che , consideriamo qualunque opera , che più ci à commosso altra volta ; ma procurando di tener sempre l'animo ricordato , che quegli oggetti sien tutti finti , tutti privi di realtà . Questa opera , che senza così fatta attenzione farebbe riuscita patetica , considerata con tal ricordo non farà più capace di muoverci . Adunque il piacer patetico , che viene dalle Belle Arti , è necessariamente congiunto coll'Illusione , cioè , colla credenza , che gli oggetti presentati sieno veri , e non già finti da quelle . Tanto più perfetto farà il loro Patetico , quanto più colla sua forza

farà capace d'ingerir questa credenza nell'animo : il che si ottiene coll'osservare attentamente il verisimile. E i difetti di questa parte delle Belle Arti nascono da quelle imprroprietà , le quali non convenendo al suggetto, che si vuol presentare , fanno , che lo spirito si avvegga della finzione . In somma il Piacere Patetico cagionato da quelle Facoltà , à sempre coll' Illusione un medesimo grado .

Da quanto intorno alle Belle Arti abbiamo osservato , si fa manifesto , che la loro perfezione , e bellezza dipende dal ben regolare l'estetico , e 'l patetico proprio di ciascheduna. Veggiam ora , come vadano questi regolati nelle Facoltà , che concorrono nel nostro Spettacolo .





## SEZIONE II.

### Del Melodramma.

**D**OPO aver data un'occhiata alle Belle Arti in generale, entrando ora a considerare particolarmente ciascuna di quelle, che concorrono nell'Opera in Musica, ci facciamo dalla Poesia: perciocchè, dovendo tutte le altre seguire le vestigia di questa, sarà più agevole a diriggere il cammino, ch'esse debbono tenere, dappoi che si sarà veduto quello della Poesia.

## C A P. I.

*Dell' Estetico del Melodramma.*

§. 1. *Quali sieno i fonti dell' Estetico della Poesia.* §. 2. *Come da essi convenga derivar la bellezza de' versi del Melodramma.*

## §. I.

**S**ono gli uomini dalla natura medesima portati a dividere colle loro azioni il tempo in parti eguali. Se respirano, se camminano, se lavorano, se cantano, se danzano; le loro respirazioni, i loro passi, il lor lavoro, la cadenza del lor canto, e del lor ballo, dividono il tempo in parti eguali. In cadenze equidistanti si muove il remigante, l' agricoltore, il tessitore, il fabbro; e non ordinaria pena essi pruovano, quando alcun accidente gli costringa a muoversi fuor di cadenza. Dopo le premesse riflessioni sulle Belle Arti non si durerà stento

stento ad indagare la segreta sorgente di questo umano istinto. La natura del nostro spirito ne porta a cercar da per tutto la simmetria, ed a metterla dovunque possiamo; e tra tutte le simmetrie quella, che nasce dalla ragione d' uguaglianza è sovra ogni altra, siccome ivi fu dimostrato, la favorita del nostro spirito; talmentechè anche una goccia d' acqua, che cada in tempi eguali, è piacevole a sentire, come ben notò Cicerone, parlando del numero oratorio. Perciò ne' nostri movimenti questa simmetria d' uguaglianza per naturale istinto a tutt' altra preferiamo; questa sopra ogni altra vogliam, che campeggi nelle opere nostre.

Di qui è, che i Padri della Poesia nel disporre le loro locuzioni altro prima non fecero, che frammettervi a quando a quando delle cadenze, o vogliam dire delle pause, de' riposi, che dividebbero il tempo in parti eguali: onde nacque l' uguaglianza de' versi, e quella de' piedi, o sieno parti di ciascun verso. Tra questa Simmetria d' uguaglianza cominciaron poi, per variarla, ad allogarvi quelle d' ineguaglianza, interponendo versi più lunghi a' più corti. Perciocchè egli è ben verisimile, che i primi versi nati in bocca d'uomini fossero corti, come

come quelli, che sono più facili, e più giocondi; e che i lunghi fossero stati inventati per un cotal raffinamento, qualora il compor versi era già diventata un' arte. In fatti noi tutto dì osserviamo, che i versi, che i fanciulli senz' arte compongono nelle loro allegrezze, o nel proverbiarsi l' un l' altro, son tutti corti. La medesima varietà misero tra le fillabe, e tra' piedi di ciascun verso, i brevi co' lunghi alternando.

Tal fu l'artifizio de' Padri della Poesia, massime della Metrìca, cioè di quella, onde l'Estetico consiste nella combinazione delle fillabe brevi, e delle lunghe, come fu la greca, e la romana. La Poesia, in quanto è metrica, è spezie della Musica Metrica, che considera le durate de' suoni; qual è quella de' Cembali, delle Nacchere, de' Tamburi; la quale altra bellezza non à che quella, che nasce dalla ragione, che passa fra i tempi delle percosse di così fatti strumenti.

Ma perchè la lingua d' alcune Nazioni non distingueva tanto la brevità, e la lunghezza delle fillabe, quanto i tuoni di esse, cioè l'acutezza, e la gravità loro: perciò i primi Poeti di queste Nazioni prefero a non badar tanto alla lunghezza, e alla

alla brevità delle fillabe, quanto alla loro gravità, ed acutezza; onde nacque la Poesia Armonica, cioè quella, onde l'Estetico consiste nella distribuzione delle fillabe acute, e gravi. Tal è l'italiana, e quella delle altre colte lingue viventi. Siccome la Poesia Metrica è spezie della Musica Metrica, così la Poesia Armonica è spezie della Musica Armonica, la quale considera l'acutezza, e la gravità de' tuoni; e però qual simmetria nasca da questa differenza di tuoni allora appieno s'intenderà, quando della Musica Armonica si farà ragionato.

Qualora però io chiamo Metrica la Poesia greca, e la latina, ed armonica quella delle moderne nazioni, per questo non niego, che in quella non siasi avuto alcun riguardo all'acutezza, e alla gravità delle fillabe, ed in questa aver non se ne debba alla loro brevità, e lunghezza. Intendo solo, che la bellezza della prima più dipendea dal tempo, che dal tuono delle fillabe, e di questa, più dal tuono, che dal tempo.

Or di quanto la Musica d'un Gravicembalo, d'un Violino, è più pregevole della Musica d'un Timpano, d'una Nacchera; di tanto la Poesia Armonica è più pregevole della Metrica. Tanto più che

che gl' inventori della Poesia Armonica introdussero in questa una nuova simmetria, ed è quella delle rime; procurando, che l'ultimo tuono acuto de' loro versi, o fosse solo, o seguito da uno, o da due altri gravi, avesse le modificazioni medesime, vale a dire, fosse composto delle medesime lettere in più versi.

Non più dunque, che cinque possono essere i fonti dell'Estetico di qualunque Poesia: la misura de' versi, la mescolanza de' versi di varie misure, e il tempo, il tuono, e la rima delle loro sillabe.

## §. II.

Come da questi cinque fonti derivi l'Estetico della Poesia italiana, i nostri Maestri di Poetica il dimostrano: sebbene quella parte, che riguarda la lunghezza, e la brevità delle sillabe sia stata da questi sempre trascurata con sommo discapito dell'italiana Poesia. Non già, ch'io sia caduto nel far-netico di Lione Alberti, di Claudio Tolomei, e di quegli altri autori *de' versi, e regole della Poesia nuova* (uomini per altro letteratissimi) i qua-  
li

li si affaticarono d' introdurre nella Poesia nostra i metri della latina, non accorgendosi, che la diversa indole dell' italiano, e del latino idioma non possa permettere una medesima combinazione di lunghe, e di brevi, e che la nostra Poesia d' armonica, qual è per natura, non possa metrica di venire. Qualora dunque io desidero, che i Maestri dell' italiana Poetica più attenzione avessero accordata alle regole della distribuzion delle lunghe, e delle brevi, è solo perchè da una ragionata distribuzione di fillabe di diverso metro maggior bellezza si accrescerebbe a' nostri versi, e questi più sofficienti si renderebbero or colla tardanza, or colla rapidità loro, ad esprimere la mestizia, l' allegrezza, o qualunque altro affetto, che dominasse nel componimento; come cogli esempi di leggieri provar si potrebbe. Ma non essendo questo luogo da ciò, noi non altro qui esamineremo, che quanto singolarmente riguarda il Melodramma; esponendo qual misura abbiano i suoi versi, qual mescolanza di versi ineguali esso adoperi, e qual uso far vi si debba del tuono, del tempo, e della rima nelle fillabe, che quei versi compongono. E poichè l'Estetico delle arie in questo Dramma à più bisogno d' at-

d'attenzione, che non quello de' recitativi; dalle arie cominceremo.

I versi propri delle arie sono il Decasillabo, l'Ottonario, il Settenario, il Senario, il Quinario, e 'l Quadrifillabo. Io non so per qual destino ne vengano esclusi l'Endecasillabo, e 'l Novenario, non men degni degli altri, sì perchè non mancano d'armonia, e perchè meglio ancora che la maggior parte degli annoverati possono servire a' particolari affetti. Del Novenario non mancheranno esempi in questo paragrafo. In ordine all'Endecasillabo, con quanta grazia possa essere adoperato nelle arie, si veggia in questo esempio del Conte Magalotti:

*In quel bacile, che chiamasi l'aia,  
Cómene un moggio, dolcissima Aglaia,  
Cómene un moggio, e recalo a me.*

Nel qual esempio non solo è da osservare quanto ben convenga alle arie la sonorità di questa specie di verso; ma ancora quanto la sua celerità sia propria ad esprimere l'ansia, il desiderio, e in generale gli affetti tumultuanti, e gagliardi.

Veggiamo ora qual mescolanza ammettano que' versi,

versi, che più spesso nelle arie vengono adoperati. Ma prima alcune riflessioni convien premettere, appartenenti al tuono delle sillabe ( tanto però, quanto basta al nostro istituto ) poichè senza questa previa cognizione non si possono pienamente intendere le regole di quella mescolanza.

In qualunque verso italiano più sillabe acute, o, che è il medesimo, più accenti acuti si possono incontrare. Tuttavolta i più notabili sono l'accento acuto della penultima sillaba de' versi piani, e un altro, che ogni verso aver dee presso alla metà sua, il quale à tal forza, che il verso par, che ne venga diviso in due. Nel recitare per esempio il verso seguente:

*Era il giorno, che al sol si scoloraro,*

noi spicchiamo sì sensibilmente la festa sillaba, che il verso par diviso in due parti così:

*Era il giorno, che al sol  
Si scoloraro.*

Delle quali due parti la prima è un Settenario

tronco, la seconda un Quinario. Si vegga più chiaro il medesimo effetto dell' acuto in questo quartetto:

*Pace non trovo, e non dà da far guerra;  
E temo, e spero, ed ardo, e sono un ghiaccio;  
E volo sopra il cielo, e giaccio in terra;  
E nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio;*

ciascun verso del quale dall' acuto, che à, qual sulla quarta sillaba, e qual sulla sesta, è diviso in un Settenario, e un Quinario a questo modo:

*Pace non trovo,  
E non dà da far guerra;  
E temo, e spero, ed ardo,  
E sono un ghiaccio;  
E volo sopra il cielo,  
E giaccio in terra;  
E nulla stringo,  
E tutto il mondo abbraccio.*

O piuttos-

O piuttosto così:

*Pace non tro-  
v', e non dà far guerra;  
E temo, e spero, ed ar-  
d', e sono un ghiaccio;  
E volo sopra il cie-  
l', e ghiaccio in terra;  
E nulla strin-  
gb', e tutto il mondo abbraccio.*

Dove tutte le prime parti son versi tronchi, e versi piani tutte le seconde.

Da queste osservazioni sopra l'acuto necessario de' versi italiani, passiamo al mescolamento de' versi propri delle arie. Su questo capo alcuni Poeti soverchia libertà s'attribuirono; unendo insieme versi così tra lor ripugnanti, che la gonna d'Arlotto men disparate toppe accoppiava. Altri più timidi raro, o non mai nelle arie loro unirono versi ineguali; privando queste della bellezza, che quella inegualianza, ove sia ben collocata, reca alla nostra Poesia: e così cercando d'evitare un difetto, incorsero in un altro. Il Poeta, che vo-

glia tenere un giusto mezzo in questo cammino ancora incerto, due principi, se noi ben ci avvisiamo, sceglier potrà per sua guida. Il primo si è, che Un verso qualunque ben si accoppia a quello, ch'è uguale alla prima sua parte. Veggiamone l'applicazione sopra tutte le spezie di versi italiani. Primieramente adunque l'Endecasillabo ben si unisce al Settenario, e al Quinario: perciocchè, siccome si è osservato poc'anzi, non meno il Quinario, che il Settenario possono costituire la prima parte di quel verso. Sentasi la sua unione col Settenario nel seguente esempio del Rolli:

*Vezzose ninfe belle,*

*Lieto il bel Nume appar:*

*Gitelo ad incontrar;*

*Per voi ritorna.*

*Pane pur seco viene*

*Coll' incerate avene:*

*E i grappoli gli pendon dalle corna.*

E col Quinario in questo di Giovam-Pietro Zanotti:

*Per lor sicuri*

*Fiano i tuguri*

*Noſtri, e a ſua poſta poſtrà il gufo ſtridere.*

*Io certo, ch'io*

*Voglio ſul mio*

*Questa, qual ſiaſi, canzonetta incidere.*

Il Decasillabo , per l'acuto , che à di necessità  
fulla terza fillaba , potendo venir considerato come  
composto da un Quadrifillabo , e da un Settenario;  
perciò ben si accoppia col primo , come in questi  
del Gigli :

*Per giurar ſopra l'onde d' inferno*

*Giurerei*

*Sopra il pianto, che versa il mio cor.*

*Ma wedrei ,*

*Questo ancor da prenderſi a ſcherne ,*

*Perchè ſprezzi le leggi d'amor.*

E poichè il Novenario ancora à quello accento  
necessario ſopra la terza : farà anch'esso bene uni-  
to al Quadrifillabo , quando i nostri Poeti ſi rifol-  
vano a dargli luogo nelle arie.

L' Ottonario altresì , avendo l' accento necessario sul sito medesimo , si accomoda assai bene al Quadrissillabo . Così il Metastasio :

*Se vedrai co' primi albori  
D' occidente uscir l' aurora ,  
Dimmi allora :  
Galatea non sei fedel .*

Il Settenario per la sua quarta necessariamente acuta , essendo come formato d' un Quinario , e d' un Ternario , ben lega col primo , come nell' appresso esempio d' anonimo Poeta :

*Giungano a te , Signor ,  
Questi d' un puro cor  
Voti innocenti .*

Il secondo principio si è , che Un verso ben si unisce a un altro , che lo stesso numero d' accenti acuti abbia con questo , o colla prima sua parte , niuna attenzione facendo al total numero delle sillabe .

Per questa ragione ben s' accoppiano insieme il  
De-

Decasillabo, e 'l Novenario ne' seguenti versi del Redi:

*Son le nevi il quinto elemento,  
Che compongono il vero bevere,  
Ben è folle chi spera ricevere  
Senza nevi nel bere un contento.*

Perciò ancora il medesimo Decasillabo ben si affà all'Ottonario in questi del Rolli:

*Lungo appesa in ozio altero,  
Sprezzatrice d'ogni umile oggetto,  
Cetra d'or mi torna al petto.*

E l'Ottonario al Novenario in questi del Conte Pepolotti:

*Su trinchiamo quel Falerno,  
Quel di Lesbo, e quel di Nasso,  
Cb' abbondevole sempre ammasso.*

E il Decasillabo al Senario in questo esempio del Guidi:

*Quella vite, che in alto s'estolle  
 Là sovra quel colle,  
 Lieta, e vaga i suoi pampini spiega,  
 Perchè in moglie al bell'olmo si lega.*

Giacchè tanto *Quella vite*, quanto *Lieta, e vaga*, e *Perchè in moglie*, che costituiscono le prime parti di quei tre Decasillabi, àrno due soli acuti, vale a dire, quanti appunto ne ha il Senario  *Là sovra quel colle*. E da questo egual numero d' accenti deriva l' armonia, che produce l' unione di quelle due spezie di versi. In fatti, se in luogo d' un Senario si metta qualunque altro verso, che abbia due acuti, come un Quinario, e un Quadrisillabo, essi produrranno col Decasillabo lo stesso genere d' armonia. Se ne faccia un saggio leggendo così :

*Quella vite, che in alto s'estolle  
 Sovera quel colle,  
 Lieta e vaga i suoi pampini spiega,  
 Perchè in moglie al bell'olmo si lega.*

Ovvero

Ovvero così :

*Quella vite, che in alto s'estolle  
Su quel colle ec.*

Per simigliante ragione ben consuona l' Ottonario col Quinario, come son questi del Zeno :

*In sì gravi angosce, e pene  
Quella, che viene  
Più lenta, e tarda,  
E' la più barbara,  
La peggior morte.*

E fin quì della mescolanza de' versi ineguali. Avvertiremo però, non aver noi recati in mezzo se non quegli esempi, che la memoria ne à suggeriti. Altri se ne potranno rinvenire ne' nostri Poeti; ed altri pure da' due stabiliti principi i moderni Melodrammatici discretamente potran derivare. Discretamente diffi; poichè usare tal mescolanza è bene; ma bisogna guardarsi di soprusarla a dispetto dell'orecchio; essendo certissimo, che tal verso ineguale farà armoniosissimo in un sito, che

che in un altro dispiacerà fieramente. Di che senza assegnar precetti, basta rimettersene al giudizio dell'udito. Non si è fatta particolar parola de' versi tronchi; perchè sieguono le medesime regole de' piani, a cui appartengono. Solo dirò, che il verso tronco à particolar forza nel fine di ciascuna parte delle arie: poichè l' accento, che à sull'ultima sillaba sostien quella parte, che terminata con verso piano languidissimamente cadrebbe. Si vuol nondimeno eccettuare il Quinario piano, il quale termina bene le arie, qualora gli preceda un Settenario; come si vede ne' soprarrecati versi:

*Verzose ninfe belle ec.*

e in quegli altri:

*Giungano a te, Signor ec.*

Passando ora al tempo delle sillabe; nella Poesia italiana le sillabe lunghe, e le brevi possono essere variamente combinate; e solo da questa varia combinazione nasce la rapidità, e la tardanza de' versi. Esempigrazia tra questi due:

*Di*

*Di fior deb a me raccogli, Aglaia, un moggio,  
Cómene un moggio, dolcissima Aglaja,*

tuttochè abbiano egual numero di sillabe, l'uno è pesantissimo, e scorrevolissimo l'altro: perchè nel primo la disposizione delle sillabe lunghe, e delle brevi è tutt'altra che nel secondo. Or la velocità d'un verso nasce, secondo a me pare, dalla contiguità di due sillabe brevi; e tal contiguità si trova, quando un verso unisca insieme due sillabe, niuna delle quali sia segnata d'accento acuto: giacchè, almeno in nostra lingua, niuna sillaba è acuta, che non sia lunga al tempo stesso. Se ne vega la pratica nè' seguenti versi del Metastasio:

*Va tra le selve ircane,  
Barbaro Genitore,  
Fiera di te peggiore,  
Mostrò peggior non v'è.*

La rapidità, che ognun sente in questi versi, nasce da ciò, che essi non àranno acuto nè sulla seconda, nè sulla terza sillaba, ma solamente sulla

quar-

quarta : il che fa , che quelle due precedenti sillabe contigue sieno brevi , e che il verso riesca veloce . Laonde se più volte quella contiguità farà replicata nel medesimo verso , questo farà più scorrevole . Talmentechè se rapido è questo :

*Va tra le selve, ircane ,*

più rapido farà quest' altro :

*Va tra l'ircane foreste ,*

e più di tutti il seguente :

*Va fra l'orror dell' ircane foreste ,*

per la contiguità di due brevi , che nel primo una sola volta s'incontra , due volte nel secondo , e tre nel terzo . Conciosiachè nel secondo verso l'accento , che preme la quarta sillaba , e la settima , fa , che tanto la seconda , e la terza , quanto la quinta , e la sesta sieno brevi ; e però quella contiguità è due volte iterata . Ma nel terzo verso l'accento acuto posandosi sulla quarta , sulla settima , e sulla

è sulla decima fillaba; rende brevi non solo la seconda, la terza, la quinta, e la festa, come nel secondo verso, ma ancora l'ottava, e la nona; onde quella contiguità è tre volte replicata.

Per altra parte i versi tardi son quelli, ne' quali le brevi van sempre sole, come nell' addotto verso:

*Di fior deb a me raccogli, Aglaia, un moggio,*

nel quale l'acuto, che sovrasta a tutte le fillabe pari, fa, che le brevi, cioè, quelle, che van senza il detto accento, sieno l'una dall'altra divise.

Questa distinzione di versi celeri, e di tardi, è importantissima a ben esprimere colla varietà de' metri la varietà de' sentimenti. Perciocchè all'espressione degli affetti impetuosi, e tumultuanti, qual è lo sdegno, l'allegrezza, la disperazione, at-tissimi sono i versi celeri, come quella sorta di Settenari, d' Ottonari, e d' Endecasillabi, di cui esempi sono gli esposti versi:

*Va tra le selve ircane,*

*Va tra l'ircane foreste,*

*Va fra l'orror dell'ircane foreste.*

E que-

E questa ragion di Quinari :

*Manca sollecita  
Più dell' usato ,  
Face , che palpita  
Presso a morir (a).*

E come sono ancora i Decasillabi , e i Novenari soprallegati , e que Senari , a cui appartiene il verso :

*Là sovra quel colle .*

Per altra parte all'espressione di quegli affetti ,  
che

(a) L'intera parte di quest'aria  
del Metastasio è tale :

*Manca sollecita  
Più dell' usato ,  
Ancorchè s' agiti  
Con lieve fato ,  
Face , che palpita  
Presso a morir .*

Ma il terzo , e il quarto verso non ritengono lo stesso metro degli altri ; perchè la seconda , e la terza fillaba , che gli altri an breve , in quelli non son brevi ambedue , per ragione dell'accento acuto , che preme la seconda fillaba . Ond'è , che la lingua sperimenta un certo intoppo nel proferir que' due versi . Ed affinchè quell' *Ancorchè* non metta alcun dubbio , si vuole avvertire , che tal parola in prosa va proferita coll'accento acuto sull'ultima fillaba ; giacchè sebbene l'uso ci costringa a porvi il segno

dell'accento grave , questo nondimeno è in quel luogo segno dell'acuto , e non del grave . Ma nel trascritto verso :

*Ancorchè s' agiti ,*

l'accento dee retrocedere alla seconda fillaba , e pronunziarsi *Ancorche* non *Ancorchè* : non potendo la prima fillaba d' *Agiti* , ch'è lunga , sostenere un'altra lunga immediatamente prima di sè : poichè nella nostra Poesia è impossibile la contiguità di due lunghe . Ma perchè si è detto , che i notati versi non ritengono lo stesso metro degli altri , non perciò creda alcuno , che quel cambiamento di metro sia un errore . Eso è una licenza accordata a' nostri Poeti ; licenza però , della quale io non mi varrei , se non parchissimamente , quando avessi destinato un dato metro ad esprimere colla gravezza , o colla celerità sua , il sentimento delle parole .

che deprimono , ed abbassano l'animo , qual è la mestizia , la tenerezza , e simili , accomodatissimi sono i versi tardi. E a questo genere spettano quegli Endecasillabi , e quegli Ottonari :

*Di fior deb a me raccogli , Aglaia , un moggio .  
Lungo appesa in ozio altero .*

E questa spezie di Senari del Metafasio :

*E falso il dir , che uccida ,  
Se dura , un gran dolore ,  
E , che se non si muore ,  
Sia facile a soffrir .*

Quanto poi a' versi più brevi , questi sono da adoperare con circospezione : perchè quando pure non ammettano veruna contiguità di brevi , colla cortezza loro ( la quale fa spesso sentire il ritorno della simmetria ) vogliono riuscire ameni , e però poco acconci ad esprimere la mestizia , e gli altri affetti molesti. Alla tenerezza però possono essere più atti : appartenendo questa alla classe degli affetti piacevoli.

Mi rimarrebbe a parlar della rima. Ma di questa non si possono assegnar regole generali: poichè secondochè l'arie sono di più, o di meno versi composte, così è varia la loro combinazione. E però questo saggio basti sulle arie.

Ciò, che abbiamo infino a qui osservato, vale in qualche modo anche pe' recitativi: onde da questi brevemente ci spediremo. Il Recitativo adunque ammette soltanto l'Endecasillabo, e'l Settenario, talora sciolti, e tal altra rimati. Nell'unione di questi due versi, e nell'uso della rima, il Poeta non è noiato da alcun precezzo; e purchè abbia riguardo alla naturalezza, tutto il rimanente è in arbitrio del suo gusto.



## C A P. II.

*Del Patetico del Melodramma. Sua differenza da quello dell'antica Tragedia.*

**G**l'altrove si disse, che per Patetico delle Belle Arti voleasi intendere l'Artifizio da esse adoperato per isvegliare le nostre passioni, e che un tale artifizio consiste nello scegliere per suggetti delle opere di quelle Arti i più perfetti oggetti di nostre passioni, e nelle regole di ben imitargli. Tai regole differiscono secondochè le menzionate Discipline differiscono l'una dall'altra. Ora il Melodramma è un Dramma Tragico, siccome ben s'avvisarono il Muratori (a), il Calsabigi (b), il Voltaire (c), l'Algarotti (d) ed altri valentuomini; talmentechè la Tragedia in generale va divisa in due spezie, cioè in Melodramma, e in Tragedia antica, alla quale si riferiscono quelle ancora, che oggi sull'antico modello si formano. Di qui è, che le regole, che riguardano il Patetico

E del

(a) *Perf. Poef. lib. 3. cap. 4.*

(b) *Diff. sulle Poef. Drammat.*

(c) *Diff. sur la Tragedie ancienne*

*& moderne part. 1.*

(d) *Saggio sull' Op. in Musico.*

del Melodramma sono quelle medesime della Tragedia; nè di proprio esso ne à che pochissime, le quali formano la sua differenza dalla Tragedia antica. Il che essendo, niuno in questo luogo da me si aspetti un'esposizione di quelle regole, che appartengono alla Tragedia in generale; tanto più, che a me altro presso a poco non toccherebbe che ripetere ciò, che su questa materia è stato scritto dal tempo d'Aristotile infino a noi, per gli tanti scienziati uomini, che le leggi della Tragedia insegnarono. La qual ripetizione comechè scusabil fosse in chi della Tragedia in generale impreso avesse trattato; non così certamente farebbe in chi alla sola Opera in Musica destinò le sue osservazioni.

A noi dunque non altro appartiene che il divi-  
fare in che il Melodramma differisca dall'antica  
Tragedia. Ora una tal differenza tutta sta in poche  
mutazioni fatte alle leggi di questa, per ragione  
della diversità, che passa tra' nostri costumi, e que-  
lli, che regnavano nella Nazione, e nel tempo,  
che furono dettate le leggi dell'antica Tragedia;  
e per ragione altresì del progresso da noi fatto in  
alcune arti. Questa mutazione riguarda particolar-  
mente

inente le leggi appartenenti all' unità del luogo, all' esito tristo, o lieto della Favola, al carattere del Protagonista, al numero degli atti, e al verso tragico. La qual mutazione da taluni vien riprovata, o perchè ingiustamente prevenuti contro tutto ciò, ch'è moderno, o per pizzicore di passare per eruditi nell' Arte Drammatica; non rispettando, che ciò, che in un luogo, e in un tempo è un difetto, sotto altro tempo, e cielo, possa essere un pregio. Perciò entrando noi ne' seguenti capitoli a ragionare di questi cinque punti, in cui sta tutta la differenza del Melodramma dall'antica Tragedia faremo primieramente osservare, che le mutazioni in essi ragionevolmente, e non per ignoranza, o per capriccio furono introdotte, e di poi, dove uopo il richieda, le avvertenze, che intorno a' medesimi punti usar debbono i Melodrammatici Poeti, additeremo succintamente. Per soddisfare al quale impegno faremo obbligati ad entrare in brevi discussioni forse non men curiose che interessanti; giacchè ci converrà investigar la ragione, lo spirito ( diciamolo alla moda ) delle leggi dell' antica Tragedia, attenenti a que' particolari capi, e le contrarie ragioni, che indussero i

nostri Poeti a modificarle. Le quali discussioni nel tempo stesso , che faranno per avventura non inutili a' nostri Poeti , per condurre il Melodramma alla sua perfezione , serviranno a questo Dramma d'una breve difesa.

---

## C A P. III.

*Dell' Unità del luogo.*

**F**Urono gli antichi Tragici severissimi osservatori dell' Unità del luogo ; e questo era sovente una publica piazza , sulla quale riduceano tutta l'azione . I Melodrammatici per opposto sogglion mutare , e talora più volte , la scena .

Ma la rigidezza de' primi spesso anzi che rendere verisimile la Favola , adoperava il contrario : costringendo gli Attori a fare , o dire in publico ciò , che un uom di senno appena fa , o dice ne' più segreti penetrali di sua casa . Rendeva in oltre povera , ed uniforme l'antica Tragedia , obbligandola ad aggirarsi sempre sopra i medesimi , o simi-

simili suggetti : perchè poche erano le Favole , che quella rigida Unità poteffero tollerare . La quale povertà , ed uniformità dell' antica Tragedia non solo apparisce da ciò , che di essa ne rimane ; ma ancora ( perchè altri non dica , che da pochi avanzi di quella mal si argomenta ciò , ch' essa fu ) lo conferma Aristotile , il quale nel Capo XIII. della Poetica confessa , che le migliori Tragedie si aggitavano intorno a poche famiglie , come a quella d' Oreste , d' Edipo , ed a qualche altra .

Nè poteano essi dar compenso a tali inconvenienti coll' introdurre mutazioni di scene nella Tragedia : perciocchè loro mancava l' arte , che oggi si ammira su' Teatri d' Europa , di cambiare sì prontamente , e con tal garbo la scena , che lo spettatore non se ne accorga . Si mutavano le loro scene con tanta lentezza , che i Poeti Drammatici non osarono mai d' avvalersi di tal mutazione in mezzo al Dramma , sicuri , che una tanta lentezza avrebbe annojato sommamente gli spettatori , ed estinta la Drammatica illusione (a) . Ma se avesse-

(a) Non mi si opponga il verso di Virgilio Georg. III. v. 24.

*Vel scena ut versis discedat frontibus.*

La mutazione di scena , che qui indica il Poeta , era dagli antichi eseguita nel fine del Dramma , qualora a questo

se ne fosse sostituito immediatamente un altro : essendo stato costume degli antichi di far succedere a un tragico un comico , o mimico Dramma , sì che non era difficile il vedere in un giorno tre , e quattro diversi Drammi sopra un teatro medesimo .

ro avuta cognizione di quelle Macchine , che fanno con tal prontezza variare le nostre scene , io son certo , ch'eglino farebbero stati men tenacemente attaccati a quella loro Unità . Non avrebbe Sofocle menati Oreste , Pilade , ed Elettra sul frequentato atrio del palazzo d'Egisto a ordinare una congiura contro questo Tiranno , come dottamente notò il Calsabigi (a) . Uomini di senno , quali sono appo Sofocle que' personaggi , non si governano sì negligentemente , e con tanta imprudenza in affari di quella importanza . Molti altri simili esempi , ove uopo fosse , recar si potrebbero di falli contro al verisimile , e al decoro , a cui obbligò i più eccellenti Poeti la troppo rigorosa Unità di luogo .

Vero si è , che la mutazione della scena tende ad estinguere l' illusione nell' animo del popolo : giacchè quell' improvvisa mutazione lo richiama in sè stesso , e gli ricorda , essere egli al Teatro , non già sul luogo finto dalla scena , dove l' immaginazione lo avea trasportato . Nondimeno la novità , la maraviglia , la bellezza della sostituita scena ripara incontanente al disordine : fissando di bel nuo-

ve

(a) *Diff. sulle Poesie Drammatiche del Metast.*

vo l'attenzione del popolo , e innebriando la sua fantasia . In somma la mutazione della scena è un male ; male però prudentemente adoperato , per ovviare a un altro anche maggiore : poichè l'interrompimento della Drammatica illusione non dura che un momento . Ma la rigorosa Unità offende , talora irreparabilmente , il costume , e la condotta della Favola , vale a dire , le più essenziali qualità , che si richieggono in un Dramma ; e restringe le tragiche favole a un picciolo , ed uniforme numero ; privando l' antica Tragedia di molti nobili suggetti , incapaci d' Unità , i quali e più varia , e più ricca , e più bella la renderebbero .

Ma qualora noi approviamo quella licenza , che il Melodramma si attribuisce sull' Unità del luogo , non perciò stimiamo , ch' egli possa avvalersene senza regola alcuna . Passò finalmente il gusto de' Melodrammatici dell' infelice secolo XVII. che stillavansi il cervello , per introdurre ne' Melodrammi quante bizzarre scene potessero . Oggi , se il Poeta aspira a' suffragi delle persone di buon senso , due regole debbè osservare sulla mutazione delle scene . L'una , di non mutar la scena , se non allora che il verisimile più non la soffre ; sicchè egli man-

terrà questa sul Teatro tanto che può ; anzi non la cangerà mai , se la Favola il consente. La seconda , di non fingere la scena , che sparisce , sì lontana da quella , che le succede , che il popolo dia il buon pro a' personaggi , che in poco d' ora fecero quel lungo trotto .

---

## C A P. IV.

*Del Finimento tristo , e lieto .*

**L**'Antica Tragedia sì amava il Finimento tristo , che quelle poche , che di lieto Finimento si videro composte , furono dagli antichi Maestri giudicate di catastrofe non tragica , ma comica . Per opposito la moderna Tragedia , o sia il Melodramma ama il Finimento lieto , e pochissime se ne incontrano di tristo .

Questo passaggio fatto per la Tragedia dal tristo al lieto Fine è una pruova ben certa del progresso fatto dal genere umano nella placidezza , nella urbanità , nella clemenza , che che si dicano

i no-

i nostri *misantropi*. Nella nascita dell'antica Tragedia era la Grecia abitata da nazioni bellicose, e feroci, che conservavano ancora in mezzo alle più colte città un resto di loro antica salvatichezza. Le Tragedie, che di essi rimangono, spirano da per tutto questo carattere della nazione: essendo i personaggi di quelle magnanimi, e grandi, ma a un tempo stesso impetuosi, e inumani. La svantaggiosa opinione, che i Greci aveano del Commercio, come d'un mestiere infame, e indegno d'un cittadino; e le frequenti discordie, che la gelosia, e'l desiderio di primeggiare accendeva tra le loro città, contribuivano a rendergli crudeli. Che più? la loro stessa Religione, la medesima Teologia aumentavano la loro ferocia: avendo quella de' barbari riti, e che disonorano l'Umanità; e presentando questa nella Divinità i più abbruminevoli esempi d'ire, di vendette, d'ingiustizie, d'omicidi, di tradimenti. Per muovere adunque un popolo di tal carattere ebbe mestieri l'antica Tragedia d'adoperar Favole di somma atrocità, che terminassero con esili, miserie, morti di personaggi del più alto affare: altrimenti pochissimo effetto avrebbe potuto promettersi nell'animo degli Spettatori.

Ma

Ma la moderna Tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del Commercio, e degli stranieri, e professante una Religione, che ispira la carità, la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d'atrocità, se anzi che muovere non volesse disgustare, come fa in oggi la sola lettura delle Tragedie greche. Il che è sì vero, che quelle medesime Tragedie, che sul modello delle antiche, e di triste fine si compongono oggi tra noi, sono astrette a mitigare quel terribile delle greche. Ed a ragione l'ingegnissimo autore del *Rutzvansad il giovine*, deride que' moderni, che non badando alla diversità de' tempi, posero nelle loro Tragedie tutta l'atrocità delle antiche; difetto in cui incorse a'dì nostri il Crebillon, e'l Lazzarini.

Ad ottener dunque il suo fine basta alla moderna Tragedia d'esporre non la rovina, lo sbandeggiamento, lo scempio d'illustri personaggi, ma solamente il lor pericolo d'incorrere in quelle sventure; tanto bastando a destare la compassione, e'l terrore negli animi nostri; e quindi fu dispensata dal terminare con quelle funeste catastrofi. Non fu dunque senza ragione, che essa cambiò il tragico finimento di triste in lieto.

CAP.

## C A P. V.

*Del Carattere del Protagonista.*

IL Protagonista dell'antica Tragedia era nè sovranamente virtuoso, nè malvagio. Egli dovea tenere un certo mezzo tra questi caratteri: perciocchè dovendo ordinariamente la Tragedia terminare colla rovina di lui, s'egli fosse stato assolutamente viziose, questa rovina non avrebbe fatta sensazione alcuna; da che noi non sentiamo troppa compassione, e terrore, della sciagura d'un tristo meritevolmente punito, e molto meno sentiva la feroce animo greco; e se virtuoso, avrebbe dato da mormorare contro la Provvidenza, che in vece di proteggere l'innocenza, la sacrificava all'altru scelleratezza.

Ma la moderna Tragedia, siccome, quella, che non è a finimento tristo obbligata, puo [ Puo, dico, non Dee ] avere un Protagonista sovranamente virtuoso. Ciò rende questa ben più istruttiva dell'antica, e più atta a formare i nostri costumi;

potendo nella persona del Protagonista esporre l' esempio delle virtù più eminenti ; il che , per la soprallegata ragione non era permesso all'antica . Rendela in oltre ben più interessante di questa : mercechè lo Spettatore tanto più ama il Protagonista , quanto questi è più virtuoso . Perciò il Protagonista dell' antica Tragedia ci attacca assai meno di quello del Melodramma . Il nostro cuore non siegue con tanta agitazione le varie vicende del primo ; vedendo in lui delle qualità poco amabili , ed accorgendosi , aver egli con qualche suo fallo meritati que' rovesci di fortuna . Ma il Protagonista del Melodramma , avendo colle sue qualità guadagnato il nostro affetto , c'interessa mirabilmente nelle sue disgrazie . Noi ci sentiamo per lui ondeggiare il cuore fra il timore , la compassione , la speranza : e giunti finalmente allo scoglimento proviamo un sentimento totalmente straniero all' antica Tragedia , qual è il passaggio da quell' agitazione al contento di vedere il personaggio , che noi amiamo , passar di misero in prospero stato .

Si dirà forse , che la mancanza di questo dolce sentimento è abbastanza compensata nelle Tragedie

die greche dall'istruzione , che dà al popolo la rovina del Protagonista , mostrando i falli severamente dal Cielo puniti anche ne' gran personaggi ; ed esortando a sostenere in pace i sopportabili incommodi della sua condizione , col mostrar la grandezza sottoposta a' mali di gran lunga più dolorosi . Ma vale almeno altrettanto l'istruzione , che noi caviamo dalle vicende del Protagonista del Melodramma , le quali efficacemente ci persuadono ad entrare nel cammino della virtù , che veggiamo dalla Provvidenza sì dichiaratamente difesa , e ricompensata .

Un'altra opposizione far mi si potrebbe , e si è , che gli uomini non s'interessano tanto per le persone di virtù eminenti , quanto per chi in mezzo alle sue virtù faccia comparire quelle debolezze , alle quali essi medesimi sono soggetti . Perchè il carattere del primo è quasi d'una spezie d'esseri distinta dalla loro , e colla sua perfezione anzi che interessare , gl'indispettisce , ricevendo egli- no da quella un segreto rimprovero de' loro vizi : ma un uomo soggetto alle nostre debolezze è quasi un altro noi stessi , e noi desideriamo ardente- mente , che tali debolezze non attraggano sopra di lui

Iui le disgrazie , ond' è minacciato ; facendo così il nostro cuore occultamente la propria causa. Dal che pare , che il Protagonista d' un carattere mediocre possa interessar più assai che un altro di carattere sublime. Ma basterebbe l'esperienza a confutare sì speziosa obbiezione. Si leggano due Tragedie , l' una delle quali abbia il Protagonista di carattere sublime , l' altra di mezzano ; e se ne vedrà tosto la falsità . Un carattere virtuoso non può mancar mai d' interessarci , e questo interesse piuttosto che diminuire , tanto più cresce , quanto più quello è sublime ; massimamente quando in esso si veggano lumeggiate sopra le altre quelle virtù , che appartengono a' doveri verso altrui ; il che avviene quando il personaggio virtuoso comparisca negli atti , e nelle parole amico dell'umanità , protettore dell'innocenza , compassionevole verso gl' infelici , umano , benefico , indulgente . Un tal carattere interesserà sommamente , e in esso qualunque vizio anzi che piacere , rincrescerebbe oltremodo , come quello , che o direttamente , o indirettamente impedirebbe l' effetto di quelle virtù . Nè a questo carattere è paragonabile un carattere mezzano , particolarmente se in esso poco spirino quel-

quelle virtù; come il più è quello de' Protagonisti greci. In oltre un carattere sovranamente virtuoso non esclude le umane debolezze, ma solo i vizi: non importando egli una perfezione assoluta, ch'è di Dio solo, ma una relativa, e quale può agli uomini convenire. E gli uomini non lasciano d'essere perfetti, ancorchè a qualche difetto sien sottoposti: non venendo questi da abito vizioso, ma dalla limitazione dell' umana perfezione; ed appartenendo alla classe de' mali metafisici, non de' morali. Quindi non nuoce al carattere di Temistocle (a) ch' egli alcuna volta si senta quasi oppresso dalla sua propria virtù: ed egli può comparire soggetto alle umane debolezze, senza deporre per questo il suo sublime carattere.

## CAP.

(a) Si allude al Temistocle del Metastasio, il quale così parla nella Scena prima dell' atto terzo:  
*O Patria, o Atene, o tenerezza,  
o nome  
Per me fatal! Dolce finor mi par-  
ve  
Impiegar le mie cure,  
Il mio sangue per te. Soffrì in  
pace  
Gli sdegni tui. Peregrinai tran-  
quillo  
Fra le miserie mie di lido in lido.  
Ma, per esserti fido,*

*Vedermi astretto a comparire in-  
grato,  
Ed a Re sì clemente,  
Che oltraggiato, e potente  
L'offeso obblia, mi fringe al seno  
mi onora  
Mi fida il suo poter; perdona,  
Atene,  
Soffrir nol sò. De' miei pensier il  
Nome  
Sempre farai, come finor lo fosti;  
Ma comincio a sentir quanto mi  
fosti.*

## C A P. VI.

*Del Numero degli Atti.*

**E** Noto su questo proposito il precezzo d'Orazio, osservato dall'antica Tragedia :

*Neve minor, neu sit quinto productior actus  
Fabula, quæ posci vult, & spectata reponi.*

Ma non è questo precezzo tratto dalla natura del Dramma , o dalle regole del verisimile . Egli fu solo dell'uso : e una Favola , che più , o meno avesse di cinque Atti , può essere egualmente bella che una , che seguisse quell' antica divisione.

Dirò anzi di più : il soverchio attacco a quell' arbitraria distribuzione à nociuto a moltissime Tragedie , le quali in sè non avendo estensione bastante per cinque Atti , ànno coperto il vano con episodiche frange . L' Edipo di Sofocle finisce propriamente al quarto Atto : il quinto è tutto borra . Il che è sì manifesto , che il Dacier si è creduto

duto in dovere d' avvertire in quel luogo il lettore, che vi rimaneva ancora un altro Atto. Se l'antica Tragedia avesse ammesso un minor numero d' Atti, non avrebbe rotto sì spesso in quello scoglio.

Di qui si vede, aver legittimamente potuto la moderna Tragedia ridurre a tre il numero degli Atti, e che questa nuova distribuzione val forse meglio dell' antica.,, Io non so (dice uno de' maggiori Letterati, che oggi s' abbia l' Italia <sup>(a)</sup>) per chè la Tragedia dovesse esser men bella, se fosse divisa in tre atti soli, o anche in due; parrendo, che la favola possa essere egualmente verisimile, e maravigliosa, e piena d' affetto, e 'l costume, e lo stile egualmente convenirsi, qualunque il numero degli Atti sia.,.

## C A P. VII.

*Del Verso Tragico.*

§. 1. *Se sia biasimevole nella Tragedia la mescolanza de' versi.* §. 2. *Della materia propria de' Recitativi, e delle Arie.* §. 3. *Del loro stile.*

L'Antica Tragedia non ama mescolanza di versi, e biasimati vennero que' Tragici, che in essa varie ragioni di versi insieme accoppiarono. Per questo medesimo fu da taluni biasimato il Melodramma, che nel recitativo frammette il Settenario all' Endecasillabo: essendo tal mescolanza, secondo essi, poco accomodata alla tragica gravità. La più corta, e più convincente difesa del Melodramma è la lettura d'alcuno de' suoi recitativi, i quali ad ogni persona, che sappia gustare anche ciò, che non fa d'antico, parrà nobile, e grave, quanto qual altro pezzo, che si scelga di Tragedia fatta al conio greco; ma più naturale, e più vario

rio di questo, il quale coll'uniformità de' versi riesce spesso rincrescevole, e poco verisimile.

Più si riscaldano contro le Arie, gridando all'inverisimiglianza di cantare anacreontiche stanze, andando alla morte, o alla guerra, e di trattare melodiosamente i più grandi affari. Io non vo' negare, che più dignitoso riuscirebbe il Melodramma, se tutto in essi fosse recitativo, come furono tutti i Melodrammi fino a' primi anni del diciassettesimo secolo. Certo è tuttavolta, che quando alle Arie si dia una Musica propria, e confacente, la loro inverisimiglianza cessa quasi in tutto; e qual musica sia propria delle Arie teatrali, si vedrà nella seguente Sezione. Per ciò poi, che riguarda appunto il canto adoperato nella rappresentazione, quest' uso è al Melodramma comune colla greca Tragedia, la quale era intieramente cantata anch' essa, siccome è stato vittoriosamente provato da molti Eruditi contro a coloro, che stimarono, i soli Cori essere stati cantati nella Tragedia antica. Laonde io, che ò preso a trattar solo di ciò, che rende il Melodramma diverso dall'antica Tragedia, col miglior grado del mondo lascio a chi di questa ultima imprenda a ragionare, il carico d'acque-

tare que' malcontenti; allegando le buone ragioni, ch' ebbero gli antichi, di rappresentare le loro tragedie cantando.

Ma i fautori dell'antica Tragedia, per trar questa d' imbarazzo, fondano la loro difficoltà, non sul canto in generale, ma sulla differenza tra l'antica, e la moderna Musica Teatrale; avendo gli antichi adoperato ne'loro Drammi una Musica semplice, robusta, espressiva; e solendo i Moderni unire a' Drammi loro una Musica cianciosa: troppo, e snervata. Nondimeno questi lodatori della sola antichità poteano pur riflettere, non esser quello un difetto del Melodramma, ma sì di que' Compositori, che non fanno dargli quella Musica, che gli conviene. Che se eglino degneranno d' un' occhiata ciò, che nella citata sezione diremo della Musica Teatrale, io spero, che in avvenire non odieranno più il Melodramma, comecchè non sia nato sotto il cielo d' Atene.

Ma prima di passare a ciò, che il nostro spettacolo esige dal Maestro di Cappella, proseguiamo a vedere ciò, ch' esige dal Poeta; esponendo qual luogo si convenga a' recitativi, e quale alle Arie, o, ch' è tutt' uno, quali sieno le materie proprie degli

degli uni, e quali delle altre. Poi qualche riflessione aggiungeremo sul loro stile.

### §. II.

Tutta l'orditura del Dramma, tutto ciò, che ne forma il nodo, e lo scioglimento, appartiene al Recitativo. Laonde le narrazioni, le conferenze, i rapporti, le deliberazioni vanno espresse ne' Recitativi, e disconvergono alle Arie.

Queste per l'altra parte debbono contenere i sentimenti, che nascono da quelle narrazioni, conferenze, deliberazioni, da ciò in somma, che fu trattato nell'antecedente Recitativo, o che dal Poeta si suppone d'essere stato trattato dietro alla scena. E però le Arie debbono essere il più puro, il più semplice linguaggio degli affetti, e null'altro contenere che le formole, diciam così, del dolore, dello sdegno, della tenerezza, della disperazione, del timore, o di tal altra passione.

Quindi si vede, le massime, le sentenze, le *crie*, mal convenire alle Arie. La Drammatica in generale è poco amica di queste dommatiche merci, come quella, che intende a mettere là morale in

azione, non in precetti. Ma nelle Arie particolarmente esse non debbono entrar mai, se il Poeta non voglia estinguere nell'animo nostro tutta l'emozione, che aveavi eccitata: perciocchè il linguaggio dommatico è proprio dell'uom tranquillo. Un uomo agitato da passione quando parla non perde il suo tempo a dommatizzare, ma cerca solo di dare sfogo all'animo suo, o di muovere chi l'ascolta ad accordargli compassione, e soccorso: e per la medesima ragione nè pure si vuol dommatizzare nelle Arie, che debbono contenere il linguaggio degli appassionati.

Il celebre Metastasio in quelle Arie, che chiamansi Duetti, Terzetti, Quartetti ec. à religiosamente osservato un tal precesto: essi sono il più naturale, il più puro, il più semplice linguaggio del cuore. Per esempio in questo Duetto tra Megacle, ed Aristeo (a):

Meg. *Ne' giorni tuoi felici  
Ricordati di me.*

Ar. *Perchè così mi dici,  
Anima mia perchè? ec.*

le parole sono quelle medesime , che vengono in bocca delle più semplici persone , quando si amano scambievolmente , e si trovino sul procinto di separarsi . Il Poeta si è talmente investito di quello stato , ch'egli à cavato dal suo cuore quel medesimo parlare , che questo gli suggerirebbe in tali circostanze . Perciò i Duetti , i Terzetti , i Quartetti ec. di questo grand'uomo fanno sì maraviglioso effetto sul Teatro . Ma , mi si permetta il vero , nelle Arie propriamente dette egli non sempre è stato attento al linguaggio del cuore , e 'l buon Omero alcuna volta sonneggia . Vaglia d'esempio l'Aria , che chiude la terza scena nel terzo atto del suo *Demofoonte* . Quella maravigliosa scena esprime il passaggio , che fa il Protagonista da un estremo contento a una tristezza estrema ; cagionata in lui da una novella recatagli da Matusio . L'Aria , che termina questa scena avrebbe dovuta essere il linguaggio della costernazione del medesimo Protagonista , come in simili casi à con eterna sua lode praticato il valoroso Poeta . Ma in questo egli à voluto , che Matusio , non già il Protagonista terminasse la scena , e sì la terminasse colla massima :

*Ab che nè mal verace,  
Nè vero ben si dà:  
Prendono qualità  
Da' nostri affetti.*

E così quell'agitazione, che nata nell'animo dello spettatore dalla novella di Matusio, e cresciuta nel progresso del Recitativo dalle angustie del furioso Protagonista, avrebbe dovuto giungere al suo colmo nell'Aria; viene dispettosamente arrestata da una massima, la quale, per giunta, se vera fosse, ridurrebbe gli uomini all'infelice stato d'inazione. Il Poeta Drammatico non dee spacciar troppe massime. Il suo dovere è di comporre in modo l'azione, che lo spettatore ne deduca da sè medesimo quella istruzione. Un Dramma intarsiato di massime scopre l'ineptezza del Poeta, il quale non sapendo dare all'azione quel colore, quella forza, che basta, per far nascere una data massima in mente allo spettatore, usurpa l'uffizio di questo, esprimendo da sè medesimo quella sentenza. In fatti i Drammatici più sentenziosi sono appunto quelli, che meno intesero la loro arte.

Le Massime adunque, o le Sentenze, che si useran-

feranno nel Melodramma, sieno rare, e brevissime, ed abbian luogo solo ne' recitativi. Tai materie non convengono a verun patto alle arie, le quali debbono contenere i particolari sentimenti delle persone drammatiche, non principi generali, non tesi. E il Poeta non si lasci sorprendere al Quadrilio quale afferisce (a), che *nelle ariette quanto più le proposizioni sono generali, tanto più piacciono al popolo; perchè trovandole verisimili, o vere, se ne fa un capitale, per cantarsene a casa.* La fievolezza della ragione mostra abbastanza di qual valore sia quel precetto. Nè il popolo (dicasi con pace di quell' eruditissimo Scrittore) è menato al teatro dal desiderio di farsi quel capitale; nè un Poeta degno di premere le vestigia di Sofocle, vuol derogare in menoma parte alla bellezza del Dramma, per sì miserabile intento.

Per somiglianti ragioni le similitudini non debbono entrar mai nelle Arie. Fu censurato il Maffei d'avere adoperato nella Merope una similitudine tratta da Virgilio: quanto più degni di tal censura son que' Poeti, che questa Figura adoperano nelle Arie.

(a) Vol. 2. part. 2. lib. 2. dist. 4. cap. 2. partic. 6.

Arie? Anche in questo punto il Metastasio si è lasciato sorprendere alla fecondità del suo ingegno. Arbace sprigionato da Artaserse (a), e confortato dal medesimo a uscir di Susa, dove la sua vita non sarebbe sicura, co' seguenti nobili sensi risponde a quel Principe generoso:

*Ubbidisco al mio Re. Possa una volta  
Efferti grato Arbace. Ascolti intanto  
Il Cielo i voti miei:  
Regni Artaserse, e gli anni  
Del suo regno felice  
Distinguano i trionfi. Allori, e palme.  
Tutto il mondo vassallo a lui raccolga.  
Lentamente ravvolga  
I suoi giorni la Parca, e resti a lui  
Quella pace, cb'io perdo,  
Che non spero trovar fino a quel giorno,  
Che alla patria, all'amico io non ritorno.*

Dopo un sì bello, e sì tenero Recitativo, io mi aspettava un'Aria, che racchiudesse gli ultimi, i più

(a) Nell'Artaserse Atto III. scena I.

più vivaci, i più affettuosi sforzi d'un cuore pieno di fedeltà, d'amicizia, di riconoscenza. Ma mentre già commosso da quel nobile Recitativo io mi preparava a un' impressione anche più forte, mi sento improvvisamente gelare il cuore da un'Aria, colla quale terminando Arbace quella sì passionata scena, si diverte in assomigliar sè medesimo all'*Onda dal mar divisa*, che *Bagna la valle, e'l monte, Va passaggiera in fiume, Va prigioniera in fonte* ec. E farà mai verisimile, che un uomo agitato da un tumulto di tanti, e sì diversi affetti, nel procinto d'abbandonar la patria, e quanto à di più caro al mondo, si perda in quegli ultimi momenti a simmetrizzare spensieratamente una lunga similitudine? Si dirà forse, che essendosi detto quanto si potea di più patetico nel Recitativo, nulla restasse ad aggiugnere nelle Arie? Ma il Poeta non dee consumare nel Recitativo gli estremi sforzi della passione. Questa vuol nascere, e sollevarsi nel Recitativo; ma non altrove che nell'Aria vuol pervenire alla sua maggiore altezza. Ciò, che si è detto delle Similitudini s'intenda ancora delle Allegorie: e già prima di noi

un famoso Letterato di Francia (a) avea avvertita l'inverisimiglianza di quell' Allegoria messa in bocca del medesimo Arbace nell' Aria *Vò solcando un mar crudele*.

Io non intendo con ciò di derogare in menoma parte al gran nome, che l'immortal Metastasio si è sì degnamente acquistato. La Critica, quando sia rispettosa, e imparziale, va fatta su' gran modelli. Le produzioni mediocri non meritano d'arrestare l' altrui attenzione: perciocchè non essendo esse ricevute con quella favorevole prevenzione, che i gran nomi trovano in noi; i loro falli non possono abbagliarci, o sorprendere. Ma i piccioli difetti de' grandi uomini sono contagiosi. E se niuno si trovi, che a publico vantaggio modestamente gli rilevi; essi vengono ciecamente imitati come tante bellezze: da che l'imitazione de' difetti è ben più agevole che non è quella delle virtù.

Per meglio sperimentare qual danno quelle Arie di sentenze, di similitudini, d'Allegorie cagionino al Dramma, facciamo, che Megacle anzi che ter-

mi-

(a) Il Signor d'Alambert, *De la liberté de la Musique*, dissertazione,

minare colla bell' Aria. *Se cerca, se dice* il suo trattenimento con Aristea, lo terminasse con una Maf-sima; o pure, che gli stessi personaggi in vece di quell' espressivo Duetto *Ne giorni tuoi felici*, spiegassero ciascuno con una similitudine il loro stato: che perdita per lo Teatro! Quante volte quei capolavori della Drammatica ànno svegliata la compassione nel più intimo degli animi nostri! come sperare, che una lambiccata sentenza, una ricerca-ta similitudine facciano altrettanto?

Non mancherà per avventura chi stimi con troppa rigidezza condannate le Arie contenenti le nominate Figure; tanto più, che alcune Arie di questo genere sono così belle, che esse furono sempre universalmente applaudite. Questo applauso però è ad esse venuto da chi le à considerate astrattamente, e non come parti d'un Dramma: siccome non mancherebbe applauso a una bella pittura, ancorchè impropria a quel luogo, dove fosse veduta. Dicasi pure ciò, che si vuole in favore delle Similitudini, delle Sentenze, delle Allegorie ec. le persone di buon senso le stimeranno sempre proprie della Lirica, dell' Epica, della Didascalica, ma rare volte della Drammatica, e queste rare vol-

te solo in bocca di personaggi disappassionati , che narrino , deliberino , e consiglino a mente serena . Il metterle in bocca di personaggi alterati da passione farebbe gravissima improprietà : e perciò improprietà egualmente grave farebbe inferirle nelle Arie , le quali non debbono contenere che il linguaggio degli appassionati .

Le Arie da noi fino a qui disapprovate non solo nuocono al Dramma , ma alla Musica altresì . Sotto quale spezie di Musica , se t'aiti Iddio ; metterà il povero Maestro di Cappella l'*Onda dal mare divisa* ? il modo farà minore , o maggiore ? il canto farà parlante , o di gorgheggio ? il movimento farà tardo , o presto ? Tutto è indeterminato ; e il Compositore abbandonato a sè stesso è astretto ad attaccarvi una Musica precaria , e priva di senso . Quando all' opposto , se l' Aria contenesse le più vive pennellate della passione cominciata nel Recitativo ; egli con una Musica adatta a quella passione avrebbe intenerito tutto il Teatro .

Quindi una tal Aria non à mai su' nostri Teatri cagionata quella commozione , che altre Arie del medesimo Dramma , perchè esenti da tal difetto , cagionar sogliono in noi ; quali sono esem-

pigrizia le Arie *Conservati fedele*, *Fra cento affanni*, e *cento*, *Deb respirar lasciatemi* &c. E se la Musica del Cavalier Gluck, messa all' *Alceste*, Dramma del valoroso Calsabigi, fece sì bell' effetto sul Teatro di Vienna nel 1769. forse a produrre un tal' effetto non contribuì poco l' attenzione, ch' ebbe il Poeta, d' evitare in tutte le Arie que' difetti, di cui qui ragioniamo.

Un' altra avvertenza vuole avere il Poeta intorno alla materia propria delle Arie, e si è, che questa abbia stretta connessione con quella del Recitativo, per modo che l' Aria nasca dal Recitativo, come germoglio della radice. Crede per avventura il Lettore, che io avrei potuto trasandare questo preccetto senza grande scapito de' Poeti. Anzi è questo per essi uno de' più utili ricordi; al quale se accordassero sempre quell' attenzione, che merita, le Arie più di rado, che per ordinario non fanno, uscirebbero di tema.

Finalmente si vuole avvertire, che l' intercalare, o sia la prima parte dell' Aria, contenga un senso intero: perciocchè il canto dell' Aria non termina altrimenti alla seconda parte, ma sì bene alla replica dell' intercalare; e però senza tale avverten-

za il senso rimarrebbe imperfetto, e sospeso. Conosciam bene, che questo assoggetta contr'ogni diritto la Poesia alla Musica, che non rare volte snerva, e insipidisce le Arie, e che tende ad estinguere il fuoco della poetica Fantasia là, dove più converrebbe, che fosse acceso. Ma fino a che i Cantanti non si risolvano ad abbandonare la malvagia usanza di terminar l'Aria alla quarta replica della prima parte, e non piuttosto, come faria di ragione, alla seconda parte; bisognerà, che il Poeta soffra in pace un tal sopruso, e speri intanto, che il Buon Gusto rimetta gli occhi della mente alla virtuosa famiglia.

### III.

Lo Stile delle Arie debb'essere semplicissimo: perciocchè il linguaggio del cuore non soffre verun ricercato artifizio. Il che non si potrà mai ripeter troppo a' Poeti, i quali perchè le Arie sono composte di versi lirici, danno alle medesime talora uno stile anche lirico: fallo gravissimo contro all'arte del dire. Se una persona arsa di sdegno pretendesse di sfogar la sua bile a forza d'antitesi, e d'ampollose circollocuzioni, chi potrebbe contener

le rifa, e non direbbe, che quel linguaggio tradisce chi l'adopera, dimostrando, ch'egli non à il cuore occupato da quella passione, che vuol fingere con noi?

Ma i Récitativi, contenenti per lo più le deliberazioni di publici, e importantissimi affari, poste in bocca di que' personaggi, che regolano sulla terra il destino degli uomini, esigono uno stile più sostenuto, e sublime. Quando però di mezzo a tali deliberazioni comincia a pullulare la drammatica passione, lo stile non farà più così alto; ed a misura che quello crescerà, questo vuole andar decrescendo; finchè giunta la passione al suo colmo nell'aria, lo Stile ancora sia giunto alla sua maggiore semplicità.





## SEZIONE III.

### Della Musica Teatrale.

**I**L Melodramma composto così dal Poeta pafsa nelle mani del Maestro di Cappella. Le nostre Osservazioni ancora procedendo allo stesso cammino, s'agriranno in questa Sezione sulla Musica richiesta da quel Dramma, ch' io chiamerò Musica Teatrale. Per dichiarare a mio potere la materia, che qui propongo, non gravi al mio lettore, che sulla generazione del suono, e sulla natura della Musica in genere io premetta alcune osservazioni facilissime, ed accomodate alla portata d'ognuno: dovendo tali osservazioni servir di principi alle regole appartenenti allo stile della Musica Teatrale, e in altre Sezioni ancora a quelle, che riguarderanno la Decorazione, e la Danza Teatrale.

CAP.

## C A P. I.

*Della Musica in generale.*

§. 1. Quali sieno i fonti dell' Estetico di questa Facultà. §. 2. Differenza tra la Musica antica, e la moderna. §. 3. Dove consista il Estetico della Musica. §. 4. Altra differenza tra la Musica antica, e la moderna.

## §. I.

L'Oscillazione d'un corpo sonoro produce nell'aria, che lo circonda, un ondeggiamento simile a quello, che produce nell'acqua d'un lago l'urto d'un sassolino, (che vi sia lanciato, o d'un uccello, che vi s'immerga. I quali ondeggiamenti in ciò differiscono tra loro, che quello dell'acqua circolarmente, quello dell'aria sfericamente si diffonde: esercitando l'aria compressa l'elasticità sua per tutti i lati. E' il centro di questa sfera occupato

dal corpo sonante, la superficie è formata dall'onda, che sia da sì fatto centro la più lontana; e coloro, che si trovano dentro quest'ampia sfera, ascoltano il suono, che parte da quel centro. Questo suono uno, o un altro tuono darà, secondochè diverso grado avrà d'acutezza; giacchè Tuono altro non è che il grado d'acutezza d'un suono.

Nasce questa diversità d'acutezza dal diverso numero d'oscillazioni, che in un determinato tempo può eseguire un corpo sonoro, le quali cagionano diverso numero d'ondeggiamimenti nell'aria, e d'urti nell'organo dell'udito. Conciòsiachè l'esperienza à dimostrato I. che se due corde d'egual grossezza fanno in un medesimo tempo un medesimo numero d'oscillazioni; esse sono all'unisono, ciò è, danno lo stesso tuono ambedue. II. Che se nel tempo, che la prima farà un'oscillazione; l'altra ne farà due, questa darà l'ottava alta del tuono di quella. Se ne farà quattro darà la doppia ottava; se otto, la tripla ottava, e così in infinito, moltiplicando per due il numero dell'ottava vicina. E in conseguenza se per contrario mentre una corda farà otto oscillazioni un'altra ne farà quattro, questa darà l'ottava bassa del tuono.

di

di quella. Se due, la doppia ottava bassa; se una, la tripla ottava, e così in infinito, dividendo per due il numero dell'ottava vicina. III. Che se mentre una corda farà due oscillazioni, un'altra ne farà tre; questa produrrà la quinta del tuono di quella. IV. Che se in tempo, che l'una farà quattro oscillazioni, l'altra ne farà cinque; si avrà da quest'ultima la terza maggiore. V. E che in fine se mentre la prima eseguirà cinque oscillazioni, l'altra n'eseguirà sei; questa darà la terza minore.

Da ciò si vede, che la simmetria è l'origine della consonanza de' tuoni. E se i Maestri di Musica insegnano, che la più perfetta consonanza è l'Unisono, indi l'Ottava alta, e bassa, di poi la Quinta, la Terza ec. la cagione di questi vari gradi di perfezione, che si osservano nelle consonanze, è facilissima a rinvenire dopo ciò, che sulla simmetria fu da noi ragionato. L'Unisono, a cagioni d'esempio, è la più perfetta consonanza: perchè dovendo i suoi tuoni mandare a un tempo eguale, egual numero di percosse all'organo dell'udito; tal consonanza è una simmetria, che nasce dalla ragion d'uguaglianza, che a' sensi è la più dolce di tutte le simmetrie. E se dopo l'Uniso-

no la più perfetta consonanza è l'Ottava ; ciò avviene, perchè è una simmetria fondata sulla ragione multiplice, che dopo la prima è la più grata di tutte le simmetrie. Co' medesimi principi agevolmente si spiega, perchè la quinta sia una consonanza più perfetta della terza maggiore, e questa più della terza minore; e colla facilità medesima, se uopo il richiedesse, si potrebbe ancora spiegare la cagione delle dissonanze. Tanto è vero, che unico, semplicissimo, costante è il principio dell'Eстетico, e della bellezza sensibile, sì naturale, come artificiale.

Non è però la combinazione simultanea, o successiva delle consonanze ( in cui consiste la Musica Armonica ) l'unico fonte dell'Eстетico della Musica. Ecco tre altri ne à, e sono 1. la varia durata delle note, ch'è l'oggetto della Musica Metrica. 2. la varietà de' movimenti o tardi, o presti, ch'è l'oggetto della Musica Ritmica; e 3. la varia intensità de' tuoni o deboli, o forti, simile a quella de' colori nella Pittura. Ma di essi a me non occorre di ragionare particolarmente.

## §. II.

È la moderna Musica ( che degl' Italiani riconosce la sua perfezione, come l' antica da' Greci (a) ) in questa parte ben superiore all' antica: avendo un Estetico ben più ricco, più vario, più artifizioso che l' antica non ebbe; l' Estetico della quale fu semplicissimo. Tre invenzioni soprattutto contribuirono a rendere in ciò sì diverse queste due specie di Musica. La prima fu quella del Contrappunto, Facoltà ignota agli antichi, siccome oggi mai si conviene tra gli eruditi dopo le pruove datene dal chiarissimo Padre Martini. La seconda è quella degli odierni caratteri musicali, più facili, e più comodi assai degli antichi, i quali non poteano sì distintamente, e sì chiaro esprimere i concetti del Compositore. L' ultima è l' invenzione di strumenti contenenti più ottave che quelli adoperati da' Greci, niuno strumento de' quali forpassò mai

G 4

le

(a) La Musica ebrea dovette essere perfettissima, anzi superiore a quella di qualunque altra Nazione antica, o moderna, come non sarebbe malagevole a dimostrare, se il nostro istituto il permettesse. Ma i progressi fatti in questa Facoltà da un popolo, come fu l' ebreo, durante

la sua Repubblica, per religione, e per genio, segregato dal commercio d'ogni altra nazione, morirono con questa Repubblica, e nulla contribuirono alla perfezione di quella Musica, che si propagò per tutte le colte Nazioni dell' antichità.

le tre ottave , per quanto da quelle notizie si ritrae , che fino a noi pervennero della loro Musica stromentale. E' chiaro , che una Musica , la quale di tali invenzioni faccia buon uso , arricchirà il suo Eстетico ben più agevolmente che un' altra, la quale non abbia potuto trarne profitto. Ma ven-gasi al Patetico di quest' Arte .

### §. III.

Ciascuna passione porta seco un tuono di voce particolare , e molto diverso dalla voce dell'uom tranquillo . In fatti noi senza vedere una persona, e senza sapere l' attuale stato dell'animo suo , dal solo tuono della sua voce ci accorgiamo non solamente s' ella sia attualmente commossa da passione , ma ancora qual sia , se lo sdegno , o l' allegrezza , o il timore , quella , onde vien posseduta. Gli antichi Oratori distingueano molto bene questi tuoni propri di ciascun affetto : e Gracco , per intonargli più sicuramente nell' aringare , solea nascondere dietro a sè uno schiavo , il quale con un flauto gli suggeriva or l'uno , or l'altro di tali tuoni ,

fe-

secondochè convenivano alle diverse parti della sua diceria (a).

Ora il Patetico della Musica consiste nell' imitazione di questi tuoni, per mezzo della quale essa ci dispone gagliardamente al concépimento di quelle date passioni, a cui gl' imitati tuoni appartengono; riproducendo nell' Immaginazione l' idea di que' movimenti d'animo da noi altra volta provati nell' ascoltare sì fatti tuoni. Per esempio, un tuono compassionevole richiama nella mia Fanta-  
sia l' idea di tuoni simiglianti da me ascoltati al-  
tra volta in bocca di persone infelici; e con tali  
idee si riaccendono ancora l' idee confuse de' senti-  
menti di compassione dà me allora provati; per  
quel complesso, che si trova necessariamente nelle  
idee, che già furono a un tempo medesimo presen-  
ti allo spirito. Non altrimenti il ritratto d' una  
persona temuta, amata, odiata, ci sveglia que' me-  
desimi affetti, che già ne svegliò la persona, che  
è l' archetipo di quella imitazione, o ritratto. Ta-  
le appunto è il modo, onde il Patetico della Mu-

si.

(a) *Cic. de Orat. lib. 3.*

sica opera sullo spirito umano. Nè questa azione riman nello spirito, ma passa alla nostra macchina altresì. Avvegnachè a quelle idee confuse d'affetti altra volta sperimentati corrisponde, e, dirò così, echeggia nella nostra macchina una mozione simile a quella, che allora accompagnò le mente-vate agitazioni dell'animo.

Di qui si vede, che il Patetico non solo della Musica, ma di tutte le Arti piacevoli opera sulla parte meccanica degli affetti, mediatamente però, non già immediate, come fa sugli organi de' sensi. Io nondimeno porto opinione (che che se ne debba parere a profondi Fisici, quello, che non so io) che la Musica abbia un'azione anche immediata sulla meccanica delle passioni, ciò è, su'nervi, a cui questa meccanica è appoggiata. E primieramente egli mi par fuori di dubbio, che tra' nervi del corpo umano alcuni sieno particolarmen-te destinati a servire alle passioni (che io *Nervi Diatetici* chiamerò per innanzi) e questi sono quelli, che serpono per le regioni del petto, e del ventre, i quali appartengono per la maggior parte al paio vago, all'intercostale, e a qualche diramazio-ne

ne ancora del quinto paio (a). Una giornaliera esperienza può fare accorgere ognuno, che a qualunque movimento d'affetto corrisponda infallibilmente un altro moto nelle anzidette regioni della nostra macchina. E da queste agitazioni, che ivi sperimentiamo ogni volta che da passione siam posseduti, furono indotti gli antichi a stabilire in quelle regioni la sede degli affetti, verbigrizia quella dell'amore nel fegato, dell'ira nel fiele, del riso nella milza, e così degli altri. Dall'intima connessione, che il movimento di tali nervi à colle passioni, avviene ancora, che qualora il particolar sistema di quelli da morbosa cagione venga alterato, l'Uomo pruova de' trasporti di mestizia, di sfegno, d'allegrezza senza motivo, e senza che l'animo suo sia occupato da alcun obbietto di quelle passioni. Ond'è, che nel tempo, che quelle cagionevoli persone soffrono tali ciechi movimenti d'animo, esse d'ordinario si lagnano d'una particolar contrazione de' nervi del petto, e delle parti vicine. Dall'uffizio, che i nominati nervi prestano

no

(a) Qualora però si vuole, che a questi nervi appartenga il ministero delle passioni, con ciò non s'inten-

de altrimenti negare, che essi nelle funzioni vitali vengano ancora impiegati.

no alle passioni, avviene in oltre, che ogni passione à la sua fisonomia particolare: perciocchè essi nervi, e in ispezie quelli del quinto paio, mandano delle ramificazioni alle diverse parti del volto, le quali ramificazioni vengono irritate dal moto, che negli affetti concepiscono quelle, che scendono verso il petto, e che noi tra' nervi diatetici annoverammo. Di qui vien pure il pianto, che accompagna la mestizia, l'allegrezza, la compassione, ed altri affetti, il riso, che altri ne accompagna, e la voce tremola, e quasi saltellante, che gli accompagna tutti: essendo questi effetti dell'irritamento de' medesimi nervi diatetici, e in particolare delle diramazioni, ch'essi mandano alle glandole lagrimali, a' muscoli delle guance, alla bocca, al diaframma, o setto trasverso, e alla laringe. Da ciò finalmente avviene secondo il Willis, che una delle maggiori differenze, che passa tra la struttura del nostro corpo, e quella del corpo de' bruti, consista nella molitudine de' nervi, che noi abbiamo verso il petto, e le viscere, là dove i bruti pochi ne ànno: merceçchè non essendo essi capaci d'affetti, non ànno mestieri de' nervi, che in quelle regioni di nostra macchina al ministero

degli

degli affetti son destinati, ma solo di quelli, che vengono impiegati alle funzioni vitali (a). Tutto ciò conferma sempre maggiormente, trovarsi in noi una classe di nervi addetti all' uffizio delle passioni, e questi essere propriamente quelli, che Dietetici noi abbiam nominati.

Sembra in oltre manifesto, che i nostri nervi, come altrettante corde d' uno strumento, abbiano un tuono determinato. E' nell' Acustica un indubitato principio, che un suono qualunque metta necessariamente in moto tutti que' corpi, che si trovano dentro la sfera dell' ondeggiamento, ch' egli forma nell' aere, se questi corpi abbiano un determinato tuono, e propriamente l' unisono, o altro consonante a quel suono; e che per lo contrario non dia movimento alcuno a quegli altri corpi, che non ànno un tuono determinato. Ond' è, che da un suono strumentale, o vocale, osserviam non di rado mosse non solo le corde di strumenti musicali compresi in quella sfera ondeggiante, ma i cristalli ancora, i vasi d' argento o d' altro metallo,

i ve-

(a) Non so tuttavolta se i Fisici sien contenti di questa ragione del Willis; a me parendo, che senza ricorrere alle passioni la ragione di tal differenza si trovi nella differenza, che passa tra il fito della macchina umana, e' l' fito di quella de' bruti.

Perciocchè le funzioni vitali in un corpo situato orizzontalmente, qual è quello de' bruti, non ànno bisogno di tanta forza, di quanta ne ànno in un corpo perpendicolarmente situato, com' è l' umano, parte de' cui fluidi deve ascendere verticalmente.

## 110 SEZ.III. DELLA MUSICA TEATRALE

i vetri delle finestre, e qualunque altro corpo in cui s'incontrî per casualità un tuono, che faccia consonanza con quello, che risuona attualmente. Ma noi sperimentiamo tai scotimenti anche su' nostri nervi; talmente chè nell' ascoltare un suono soffriamo talora un tremore in alcun luogo della nostra macchina. Dunque i nostri nervi àrno anch' essi un tuono determinato, o, che vale il medesimo, sono disposti a un determinato suono. Di qui siegue 1. che essi dovranno essere immediate, e necessariamente mossi da una Musica, che adoperi suoni consonanti a quelli, a cui essi trovansi dalla natura disposti, 2. che un modo musicale fondato sopra suoni consonanti a quelli de' nervi diatetici, moverà necessariamente, e immediatamente tai nervi, e per quella corrispondenza, che passa tra il movimento di questi e le passioni dell'animo, il loro *oscillamento* ne desterà quella passione, che corrisponde a quel dato moto prodotto in essi.

Tali sono le riflessioni natemi in mente, che mi rendono assai verisimile l'azione immediata della Musica sul *meccanismo* de' nostri affetti. La quale immediata azione pare, che venga confermata dal dominio, che gode la Musica sull'animo umano,

mag-

maggiori di quello, che altra qual si voglia Facultà ne fa sperimentare; ma soprattutto dagli effetti puramente meccanici, che non di rado produce, e dalla sua efficacia nella cura delle malattie, osservata fin dagli antichissimi tempi, e riconosciuta anche oggi in più occasioni, e segnatamente nella guarigione di quegl' infermi, che la Puglia chiama Tarantolati. I quali effetti nè della Pittura, nè della Scultura, nè si narraron mai di qualunque altra delle Belle Arti.

O' creduto doveré esporre in breve il mio sentimento intorno all'azione immediata della Musica sul *meccanismo* delle passioni: perchè potrà in alcun modo contribuire nel capitolo seguente a determinar lo stile della Musica Teatrale.

#### §. IV.

Nel Patetico ( convien confessarlo ) la moderna Musica è molto da men dell'antica. Pervennero i Greci a sì perfettamente analizzare questa parte della lor Musica, ch'essi in breve tutti i modi ebbero rinvenuti propri ad eccitare, e regolare

lare una data passione (a). Ed a ciascuno di questi modi corrispondeva ordinariamente tal passione nell'animo di chi ascoltava , come ce lo attestano concordemente gli antichi , i quali faceano testimonianza di ciò , ch'essi medesimi sperimentavano nell'animo loro , e in altrui , e come la Storia medesima il conferma (b) . Senza che , se il modo lidio esempigrazia non avesse ordinariamente mossi gli ascoltatori ad allegrezza , per pochi , e rari esempi , che di un tal effetto si fossero osservati , non si farebbe potuto assolutamente affermare , che quel modo svegliasse l'allegrezza , e molto meno avrebbe potuto convenire ognuno ( come pur convenne ) nel pensiero d'adoperare non altro che quel modo , quando volesse disporre gli animi a questo affetto .

Cli

(a) Il modo frigio per esempio appo questa Nazione ispirava lo sdegno , e gli spiriti marziali , il lidio portava all'allegrezza , e alla danza , e così degli altri .

(b) E' su tal proposito assai noto il fatto di Timoteo , che col modo frigio mise in furore Alessandro , e'l fece correre all'armi , ma che cambiando a un tratto il frigio in dorico , raffernd il furibondo Monarca . Del canto d'Olimpio , famoso Musico , fappiamo da Aristotile , che ispirava maraviglioso estro negli animi . E Plutarco ( de Musica ) rapporta , che Terpandro , altro Musico eccellente , col mezzo dell'arte sua sedò in Isparta un tumulto . Degli Spartani medesimi si narra , che in guerra adoperavano canti dolci per raffrenare la temerità , ma che combatte-

do un giorno contro i Messeni , il Musico Tirteo accortosi che piegavano , cambiando il lidio in frigio ottenne loro la vittoria , col riaccendere per mezzo del modo frigio il coraggio , che il lidio aveva annullato . Narrasi in oltre , che una Musica di precipitato , e celere movimento accese tal furore in alcuni giorni , ch'essi corsero ad incendiare l'abitazione d'una Cortigiana ; in che il Musico per consiglio di Pitagora cangiando modo , tranquillò l'animo di que' giovani . Similmente di Pitagora è fama , ch'egli colla Musica serenasse l'animo d'un giovane , delirante per amorosa passione . Lo stesso mezzo leggesi , che spesse volte adoperasse Teofrasto , a calmar l'animo de' furiosi .

Gli antichi adunque da una Musica povera trae-  
vano maggior vantaggio che non facciam noi da  
una , ch'è doviziosissima . Se si dimandava a un  
Greco qual modo si richiedesse , per insinuare in  
noi una data disposizione , egli sapea bene a qual  
s'appigliare . Ma questa dimanda medesima farebbe  
oggi contorcere il più valente Maestro di Musica ,  
che s'abbia l' Italia : vedendo noi spesse volte un'  
aria per esempio composta nel modo minore d'ef-  
faut , che prima ci era stata cantata nel maggiore  
d'ellamì , e una , che fu parlante , divenire aria  
di gorgheggio , e quella , che altra volta tardamen-  
te procedea guidata dalla flemmatica misura bina-  
ria , tornarci poi innanzi , quasi di galoppo , sotto  
il frettoloso tempo a cappella .

Non è già , che i moderni Compositori non rie-  
scano talvolta nel Patetico : ma costa loro un con-  
tinuo sforzo d'ingegno , e spesso inutile , ciò , che  
i Greci ottenéano con una semplice osservanza del-  
le regole di quella parte della Musica . Tra' nostri  
Compositori e i Greci quel divario passa , che pas-  
sar suole tra chi ignori le regole dell' aritmetica  
pratica , e un altro , che francamente sappia ese-  
girle . Può avvenire , che l' uno così esattamente ,

come l'altro, giunga a ritrovare il numero dimandato: ma il primo vi farà giunto tardi, e a stento, il secondo presto, e agevolmente. Il primo dubiterà sempre d'averne errato, ne ripeterà mille volte il calcolo, e non uscirà mai d'incertezza: il secondo, sicuro dell'infallibilità delle sue regole, troverà in queste medesime una pruova ben certa dell'esattezza dell'operazione.

Tre sono, s'io ben m'appongo, le cagioni, che renderono il Patetico dell'antica Musica così regolare, e così certo, e quello della moderna sì incerto, e sì disordinato. La prima è la differenza dell'Estetico dell'una da quello dell'altra. Una Musica, che faccia pompa d'un estetico troppo ricco, troppo vario, e ricercato, impedisce necessariamente l'impressione, che i suoni da essa posti in opera, potrebbero fare sullo spirito, e sulla macchina di chi ascolta. In una melodia composta di rapide note, di trilli, d'arpeggi, di volate, di mordenti, di gruppi, di sbalzi, appena un suono giugne a toccare i nervi uditori, che già la sua azione è totalmente cancellata da quella d'un altro suono, che sopraggiugne all'istante, e ch'è incalzato da una folla d'altri di non maggior durata.

rata. Allo spirito non è conceduto agio di discernervi i tuoni simili a quelli, ch'egli sperimentò patetici altra volta, nè agio alla Fantasia, ed alla Memoria, di riprodurgli, e di riconoscere le idee affettuose, complesse con quelle di sì fatti tuoni. Più indiscernevoli ancora, e più incerti rende i tuoni allo spirito l'armonia contemporanea di più note, massime qualora, come per lo più accade, vanno alle consonanze unite le dissonanze.

Se una tal Musica niun' azione può avere sulla Fantasia, e sulla Memoria, molto meno può averla su' nervi diatetici: perciocchè quell' *oscillazione*, che un tuono avea sopra di essi cagionata, cominciata appena viene interrotta da un'altra tutta diversa dalla precedente. L'esperienza dimostra, che eseguendo una tal Musica vicino a strumenti, che stiano in riposo, niuno di essi ne farà scosso, nè obbligato a risonare, come sicuramente il farebbe da un'altra, che tuoni più chiari, e più fermi ponesse in uso. Perciò la Musica antica, la quale non ebbe un Estetico sì ricercato, avea maggiore azione su' nervi diatetici, sulla Fantasia, e sulla Memoria, da' quali dipende il Patetico della Musica.

La seconda ragione è l'idea, che ànno della Musica i moderni Maestri, diversa da quella, che n'ebbero gli Antichi. Oggi è questa trattata come un' Arte destinata principalmente al piacer dell'udito: tutti coloro, che la professano, ad altro quasi non mirano che a renderla commendabile all'orecchio. Quindi è, ch'essi rinvennero le vere, ed invariabili leggi della melodia, e della armonia, ma niuna di quelle, che appartengono al Patetico dell'Arte.

I Greci per lo contrario riguardavano la Musica non tanto come destinata ad appagar l'orecchio, quanto a muovere, e regolare le passioni, ch'essi dirigeano per mezzo di questa piacevole Disciplina a' più perfetti oggetti, e più degni dell'animo umano. E' la Musica, così adoperata, la più efficace ministra delle Virtù. Quindi Ateneo ci assicura, che colla Musica insegnavano i Greci i doveri della Religione, e della Morale, e le azioni, e gli esempi degli uomini illustri. Dal che si può comprendere ciò, che scrive Polibio (a) di due popoli d'Arcadia, l'un de' quali adottando l'

uso

(a) Lib. 4.

uso della Musica divenne virtuoso, e colto, l'altro dispreziandola si rimase barbaro, e vizioso.

Nè pur nelle feste, nelle allegrezze, nelle nozze, ne' conviti la Musica greca perdea di mira il suo scopo. Il Cantore lasciato da Agamennone presso a Clitennestra non si applicava a divertire quella Principessa con una Musica puramente estetica. Egli attendeva a fomentarle nell'animo l'amore dell'assente marito, e delle virtù necessarie a una regnante: talmentechè Egisto non potè trarre a' suoi voleri la Principessa, se prima non ebbe tolto del mondo il suo Cantore.

Ma come erano giunti i Greci a formare sì giusta idea della Musica? condotti dalla loro propria esperienza. Essi erano stati istituiti per mezzo della Musica, e a questa erano debitori della loro cultura. Lino, Orfeo, Cadmo, Anfione, da' quali erano stati invitati ad abbandonare una vita brutale, che in compagnia delle fiere aveano fin allora menata, e a godere sotto la protezion delle leggi le dolcezze della civile società; di quella sì erano serviti ad umanare, diciam così, quegli animi ferini. Perciò fu di essi allegoricamente favoleggiato, che al suono della lira fossero perve-

nuti ad ammansir le fiere , e a indurre i saffi stessi a edificar le città . Per mezzo della Musica quegli uomini , che fino allora poco degni erano stati di questo nome , e che forse nè pur pensato aveano d' esser tali , cominciarono a gustar le delizie d' una vita socievole , e sola degna di ragionevoli creature . Con un canto accompagnato dall'accordo d' un musicista strumento furono loro insegnati i doveri verso l' Essere Supremo , promulgante le leggi d' una patria nascente , istillate le massime della giustizia , dell' amistà , dell' amor coniugale , l' urbanità , la beneficenza , la compassione verso i loro simili , il coraggio militare (a) .

I Greci adunque , che aveano in loro stessi sperimentata l' efficacia della Musica ad accendere , e governare le passioni , furono dalla lor propria esperienza istruiti a formare la vera idea di questa Disciplina . Quindi derivò l' alta considerazione , in cui questa venne tra loro . Pitagora , a cagion d' e-

(a) *Silvestres homines sacer interpresque Deorum  
Caelestis, & virtu foedo deterruit Orpheus;  
Dicitus ob hoc lenire tigres rabidosque leones.  
Dicitus & Amphion Thebanae conditor arcis  
Saxa movere sano testudinis, & preee blanda  
Ducere quo veller. Fuit haec sapientia quondam  
Publica privatis fecernere, sacra profanis &  
Concubitu prohibere vago, dare iura maritis;  
Oppida moliri, leges incidere ligno.  
Hor. de Ar. Poet. v. 391. & seqq.*

d'esempio, la riguardava come la sorgente di tutta la morale; e però esigea da' suoi Discepoli, che colla Musica principiassero, e terminassero la giornata (a). Platone (b) ne parla come del più caro presente del Cielo, e „ come donata dagli Dei „ non pel solo diletto dell'udito, ma per ristabilire nell'anima l'ordine, e l'armonia, e per „ bandirne l'errore, e la voluttà „. Il medesimo linguaggio tennero gli altri Filosofi di quella Nazione, e Plutarco sopra tutti, il quale non v' à virtù intellettuale, nè morale, che dalla Musica non derivi. In effetti che non doveano essi attendere da un' Arte destinata a sì nobil uso? Non è egli vero, che il mezzo più spedito di giungnere all'acquisto delle virtù dell'intelletto, e dell'animo, consiste nelle passioni vivaci, ma governate dalla ragione?

Di qui apparisce il torto, ch'ebbero que' moderni, i quali non badando all'indole della Musica greca, e di questa giudicando come della nostra, di stravagante e di ridicola rassarono la stima, che gli antichi ne aveano concepita.

H. 4.

Quæ-

(a) Jambl. *Vita Pyt.* s. X.(b) Ap. Plutarc. *De Superst.*

Questo vantaggioso concetto , che i Greci formarono della Musica , gli portò a coltivarla con sommo studio , non tanto in quella parte , che la rende grata all'udito , quanto in quella , che muove l'animo. Ed essi ne fecero un articolo sì essenziale dell'educazione , che Temistocle fu avuto per incolto , e per incivile , perchè essendo stato richiesto di toccar la lira in un convito , rispose , ch' „ egli non sapea trattarla , e che spendea la sua „ applicazione a render florida , e formidabile la „ sua Patria (a) „ . I più gravi tra' loro Sapienti , i più consumati tra' loro Filosofi prefero a professare sì elegante , ed util Arte (b) . E questa è appunto , a mio intendere , la terza ragione del maggior grado di regolarità , e di certezza , che godeva il Patetico dell'antica Musica in paragon della nostra . Perciocchè quella fu professata dal fiore della letteratura d'una Nazione , appo la quale le

Belle

(a) Plutarc. in *Themis*.

(b) I nomi de' due Maestri di Musica di Socrate gli abbiam da Laerzio : essi furono Damone , e Lamponne famosi Musici di que' tempi . Di Platone sappiam da Plutarco , ch'ebbe per Maestri Dracone areniese , e Metello agrigentino , altresì famosi ne' loro di . Arcefilaò imparò la Musica da Santo , celebre Musico ate-

ne' Pitagorici , i quali , come dianzi accennammo , colla Musica cominciavano , e terminavano la giornata . Scrifsero poi di quest' Arte i più grandi uomini , che la Grecia vantasse , e fra questi Simmia , Aristotile , Teofrasto , Aristofreno , Democrito , Epicuro , nomi illustri nella greca Filosofia , lo stesso Antistene , istitutore della setta Cinica .

Belle Arti giunsero a un segno, al quale non per-  
vennero altrove nè prima, nè poi; d'una Nazione  
di gusto sistematico, e presso la quale un tal gu-  
sto degenerava in una spezie di mania, che volea  
suggettare a sistema qualunque più ritrofa Discipli-  
na; d'una Nazione in fine, che formicava di su-  
blimi ingegni, i quali portavano allo studio della  
Musica un talento educato tra le scienze, e le  
Belle Arti. Qual maraviglia, che la Musica Pa-  
tetica, coltivata con tanto impegno da una tal  
Nazione, divenisse ordinata, e sistematica, e giu-  
gnesse a tanta perfezione?

Ma tra noi l'opera sta tutta altrimenti. E' ve-  
ro, che, la buona mercè di Dio, il nostro seco-  
lo non cede in cultura a qualunque più florida età  
della Grecia. Ma coloro tra noi, che professano la  
Musica, non sono quegli stessi, che ampliano tut-  
to dì i confini delle umane cognizioni, come av-  
veniva tra' Greci: che anzi i nostri Filosofi si re-  
cano per lo più a una cotal onta di saper ricerca-  
re dilicatamente uno strumento. Ed oggi la cosa  
è giunta a tale, che quelli tra loro, che ànno il  
farnetico d'ostentarsi impassibili, e che affettano uno  
stoico contegno, fanno pompa d'insensibilità, e di  
tedio

tedio per qual si voglia spezie di concento: letteraria ipocrisia, che nuderebbe saporitamente i denti al festevole Menchenio. Non essendo adunque in oggi la Musica esercitata da' nostri Filosofi, non potè il suo Patetico profitar molto, come quello, che non può senza la scorta della Filosofia andare innanzi. Onde di tutti i progressi di quell' arte profitò il solo suo Estetico, al quale basta il giudizio dell'orecchio.

Siamo entrati in queste considerazioni sulla Musica antica, e moderna, perciocchè quello, che abbiamo su tal suggetto osservato, gioverà a meglio intendere ciò, che costituirà la materia del capo seguente. Al che conduce ancora l'aver notato quanto il Patetico della nostra Musica sia tutt' lontano dalla sua perfezione, e qual cammino, per giugnervi, dovrebbe tenere: perchè quando manchi in questa parte, non solo non può sperare di ricercarci d' un piacer delicato, e durevole; ma ancora stranamente ecclissa la bellezza del nostro spettacolo.

C A P. II.

*Stile della Musica Teatrale.*

- §. 1. *Prima legge di questo stile.* §. 2. *Seconda legge.* §. 3. *Terza legge.* §. 4. *Avvertenze sullo stile proprio di ciascuna passione.*  
§. 5. *Libertà che si attribuiscono i Cantanti sullo stile Teatrale.*

§. I.

**F**U la Musica Teatrale ammessa nel nostro spettacolo per dare maggior forza alle parole del Dramma, a cui va unita, e col quale à un medesimo, e comun fine, qual è il movimento d'una determinata passione (\*). Di qui nasce il particolare stile, onde abbisogna questo genere di musica destinato a un tempo stesso a sostener la parola, e a muovere gli affetti.

Or

(\*) Ved. il cap. 2. della I- Sez.

Or primieramente *Lo stile della Musica Teatrale vuol poche note*. Perciocchè una Musica troppo rinzeppata di note, sieno simultanee, o successive, è incapace di patetico, siccome nel capitolo antecedente fu dimostrato. Si aggiunga, che quel frastagliamento, che una continuazione di brevissime note cagiona alla voce dell' Attore, scoprirebbe l'artifizio del Compositor della Musica: e l'aperto artifizio è, siccome ognun sa, vietato nell' azione drammatica, come distruttore d' ogni verisimile.

Nè la sola ragione, ma l'esperienza altresì maravigliosamente conferma l'elposta legge dello stile teatrale. Si esamini qualunque Musica, che sul Teatro sia riuscita patetica: vi si troveranno sì poche note, che in un solo di que' mortali gorgheggi, ch'anno oggidì tanta voga, se ne potrebbero contare affai più. Nè si troverà mai, che un canto composto d'una moltitudine di note sia riuscito patetico sul teatro, nè proprio ad aggiugner forza al sentimento delle parole. Potrà bene un tal canto riuscir piacevole all'orecchio. Ma oltre che questo piacere è ben insipido in confronto di quello, che ne verrebbe dal movimento del cuore; egli è un fare abuso delle Belle Arti l'adoperar l'estetico delle

le medesime disgiunto dal patetico ; massimamente nell'Opera in Musica , la quale, come si è detto, adopera quelle Arti a solo fine d'aggiugner polso, e sostegno alla passione drammatica , di che è incapace l' estetico di quelle. Un effetto anche osservabilissimo di queste due differenti ragioni di Musica ne somministrano i fanciulli. Essi a una Musica di rare note composta , sia strumentale , o vocale , danno segni di godimento , e si mettono a ballonzare a lor modo : niuno però di tai segni danno a un'altra , che sia troppo carica di note. Ma d'un'esperienza anche più manifesta ne fornisce quella sonata , che dall'essere adoperata alla guarigione de' Tarantolati , *Tarantella* è detta volgarmente. Questa sonata maravigliosa , che sì straordinari effetti cagiona sullo spirito , e sulla macchina di quegl'infermi , è composta d'appena venti tuoni nè troppo acuti , nè gravi : e perderebbe tutto il valor suo , nè alcuno più di tali effetti cagionerebbe , se un sonatore s'avvisasse di sminirla , com'essi dicono , cambiandola in un tritume di moltissime , e velocissime note.

## §. II.

*Questo stile aborrisce egualmente i tuoni troppo acuti, e i troppo gravi.* Il patetico consiste nel mezzo.

Comparve, poco tempo è, sopra uno de' più illustri Teatri d'Europa una valente Cantatrice, dotata di voce sì acuta, che non avea forse avuta mai la pari in questo genere. Costei con una voce da calderino si tirò la maraviglia di tutti; ma non altro potè ottenerre che maraviglia. Quella sua voce non solamente era incapace di servire alla drammatica passione, ma non appagava nè pur l'orecchio; siccome non lo appagano que' passi eseguiti sull'estremo manico d'un violino. La stessa impossibilità a rendere il patetico s'incontra nelle voci troppo basse. La sperienza è ben facile: scegliete un canto, che vi muova; trasportatelo ne' tuoni più acuti, o ne' più gravi; questo basterà, per fargli perdere tutto l'affettuoso. Di qui si comprende come i Greci avessero potuto riuscir sì bene in questo genere di Musica, non ostante che, come dicemmo, niuno strumento avessero mai conosciuto, che più di tre ottave abbracciasse.

E' que-

E' questa sorta di Musica amica di tuoni temperati, perchè ella, se voglia muovere, deve imitare la voce dell'Uomo; la quale non eccede in tuoni troppo acuti, o troppo gravi. E quelle rare voci, che danno in uno di questi eccessi, sentendo assai del ridicolo, mal converrebbero alla tragica gravità.

### §. III.

*Lo stil teatrale ama il canto parlante, non quello di gorgheggio.* Volete voi un potentissimo specifico, per togliere ogni forza a qual canto, che sperimentate più energico? Disseminatevi una competente dose del più bel gorgheggio del mondo. Questa maniera di canto ripugna assolutamente alla Musica vocale. Poichè uffizio di questa è di dare tal forza alla parola, che l'idea a quella unita sia vivamente riprodotta nello spirito. Or un' A, un' E, un O, gorgheggiato durante la valuta di più note, e talora di più battute, nulla dicono allo spirito: e questo mentre più ansiosamente cerca di penetrare lo stato dell'animo di personaggi, che l'interessano, sente cominciare quel lungo sba-  
di-

diglio, il quale coll'offerta d'uno straniero piacere estingue, in vece d'accrescere, il piacer patetico. E poi non è forse un' intollerabile inverisimiglianza l'arrestare il ragionamento nel bel mezzo d'un senso, anzi alla metà d'una parola, per dar luogo a una folla di suoni inarticolati? Non è cosa da ridere il vedere un serio personaggio fermarsi di proposito a bocca aperta a gargarizzare un lungo passaggio?

Fu questa strana maniera di canto menata sul Teatro da que' Musici ambiziosi, i quali, per nulla lasciar d'intentato, invasero lo stile della Musica stromentale. Essi acquistarono così più largo campo da far mostra della flessibilità della lor gorga coll' imitare que' mordenti, que' trilli, quelle volate, que' gruppi, quegli arpeggi, che fanno sì bel sentire su d'alcuni stromenti. Ma non badarono, che la Musica non meno di qualunque altra delle Arti Belle à i diversi stili, che solo per imperizia possono essere insieme confusi; e che lo stile della Musica vocale vuol essere più sobrio, e più severo assai che non quello della stromentale.

Mai però più che oggi non ebbe questa impronta maniera di canto tanta voga su nostri Teatri.

La maravigliosa gorga d' una celebre odierna Cantatrice (a) à ingerito su questo particolare uno spirto di vertigine ne' nostri Compositori . Da che ella cominciò a comparire su' teatri d' Europa , e a far sentire quel suo inudito, distintissimo , inimitabil gorgheggio ; tutto divenne gorgheggio sopra i Teatri . Il popolo ammaliato da quel nuovo incanto credè di sentire allora per la prima volta il solo stile degno dell' Opera in Musica ; e'l Maestro di Cappella , tocco anch' egli da quella malia , s' immaginò d' entrare in un nuovo mondo musicale . Mettendo il piede in quell' incantato paese , e mirando con occhio d' orgogliosa compassione gli Scarlatti , i Pergolesi , i Vinci , che dal mondo di là non poteano essere a parte di quella scoperta ; benediceva il Cielo ( come già que' primi Spagnuoli , ch' entrarono in America ) d' averlo sortito a nascerne in questa età . Guai a chi avesse ardito in quelle circostanze di chiamare ad esame questa musica novità ! egli farebbe per poco stato messo a brani da un popolo d' entusiasti . Onde quelle poche persone di buon gusto , che si erano mantenute sal-

de contro le lusinghe della nuova Sirena, conoscendo, che non erano più i tempi di Timoteo, e di Terpandro (a), si guardarono bene di protestare contro quella novità; quantunque chiaramente conoscessero, che lo stile di quella Cantatrice potesse per avventura fare onore a un sonator di falterio, o di liuto, ma che il canto di ben altra Musica avesse mestieri.

Tempo però farebbe ormai, che i Cafari, i Jommelli, i Piccinni, i Traetti, i Sacchini, prendendo per mano la vera Musica vocale, la rimessassero sulle scene, rendendo quell'usurpato stile alla Musica strumentale, a cui appartiene. Anzi questa ancora dee d'uno stile sì ricercato fare assegnato uso, e discreto. Conciosiachè (e ben lo fanno i lodati Maestri) allora la Musica può dirsi perfetta, quando ella à in sè quella apparente facilità, per cui

(a) Al primo de' quali fu proibita una novità da lui introdotta nella Musica; e'l secondo fu in Isparta

punito pel motivo medesimo. Cic. de leg. lib. 2. Plutarc. de Morib. Laced.

., . . . . *sibi quivis*

*Speret idem, sudet multum frustraque labore*

*Ausus idem.*

Questa difficilissima facilità costituisce la perfezione non solo della Musica, ma ancora di tutte le Arti compagne. Questa rende esempigrazia l'eloquenza di Cicerone superiore a quella di Seneca, la Musa del Petrarca a quella del Marino, l'antica Architettura alla gotica, la tranquillità della Statuaria de' Greci alla veemenza, e alla vivacità dello scalpello d'alcuni moderni.

#### §. IV.

Ed ecco in breve le generali leggi dello Stil Teatrale. Esse riguardano principalmente il canto: perciocchè l'accompagnamento degli strumenti d'una qualche maggior libertà dee godere. Colla scorta di tali principi si può ancora perfezionar lo Stile proprio di ciascuna passione: purchè i Maestri di Cappella vi congiungano un'attenta considerazione della natura. Va primieramente osservato quai tuoni di voce adoperano gli uomini men-

tre son posseduti da una data passione, e qual movimento danno eglino in tai casi alle loro parole. Di poi si vogliono diligentemente notare que' passi di Musica, i quali, talvolta per casualità, riescono efficaci ad eccitare una data passione. Perciocchè non di rado avviene, che nell' ascoltare, o nell'eseguire un suono, un canto, c' imbatiamo in certi passi, i quali improvvisamente muovono in noi uno, o un altro affetto, e talora senza che il Compositore gli abbia diretti a questo fine. Or di tai passi il diligente Maestro dee fare suoi repertori, o zibaldoni, non tanto per adoperargli qualora gli fosser luogo, quanto perchè di essi può valersi come di nozioni diretrici nell' invenzione dello stile particolare d'un determinato affetto. Ben si deve in questo aver riguardo al carattere de' personaggi: perciocchè una data Musica starà bene a una delicata donna, che disdirebbe a un uomo eminente nella virtù, o nella sceleratezza. Se tale avvertenza à luogo in tutte le passioni, segnalatamente però lo à nell'espressioni della tristezza, e dell'amore. E' cosa indecente l' udire allora costoro miagolar sul Teatro con languidi modi musicali, come avvien tuttavolta. I

lamenti , e le tenerezze medesime in bocca loro debbono avere ben altro contegno che in bocca femminile .

### §. V.

Affinchè però una composizione di questo Stile sia nello Stil medesimo cantata , il Compositore dee in quella esprimer tutto , e nulla abbandonare all' arbitrio del Cantante , nè permettere , che costui vi aggiunga di suo capo la menoma appoggiatura . Conciosiachè corre oggi tra' nostri Virtuosi un intollerabile abuso , ch'essi temerebbero di passar per novizi nella profession loro , se nell'esecuzione d'una Sonata , o d'una cantata , non vi cacciassero , bene , o male , quanto fanno . E siccome ognun d'essi à il proprio Stile ; avviene costantemente , che un canto medesimo eseguito da dieci Virtuosi in dieci diverse sembianze apparisca , nè più sia quello , che uscì della penna dell'autor suo . Ma il freno maggiore por si dovrebbe alle cadenze ; per allontanar le quali dal Teatro basta , s'io non fallo , ciò , che si è detto intorno al gorgheggio , e ciò , che in questo paragrafo abbiamo osservato . Io non so ad

altri che ne paia ; ma quanto è a me , le cadenze son pure la più fazievole cosa , ch'io mi possa udire . Nulla dicasi degli scorci di bocca , e del brandire , che i Cantanti fanno , il capo , le braccia , e'l resto della persona nello stento , che prouavano , a cavar di gozzo que'difficili passi , ond' è costume di formar le cadenze .

## C A P. III.

*Dello Stile proprio di ciascuna parte della Musica Teatrale.*

§. 1. *Stile della Sinfonia d' apertura .* §. 2. *Stile de' Recitativi .* §. 3. *Stile delle Arie .*

## §. I.

**D**opo avere co' più necessari tratti delineato lo Stile della Musica Teatrale , non ci crederemmo d' avere , quanto è in noi , promossa la perfezione di questa ; se non iscendessimo a particolarmente favellare dello Stile proprio della Sinfonia d' Apertura , de' Recitativi , e delle Arie ,

par-

parti, in cui questa Musica è comunemente divisa.

Ebbevi una città, non mi ricorda ben dove, nella quale tutte le porte erano d'una grandezza, e d' un disegno medesimo, senza riguardo alcuno alla qualità degli edifizi. Era questa uniformità avvenuta, perchè nella fondazione di quella città la porta del primo edifizio, che fuvvi eretto, parve sì bella, e sì garbeggia a que' buoni uomini, che ciascuno a furore prese ad imitarla. Il Maestro di Cappella, che attualmente legge queste nostre Osservazioni sulla Musica Teatrale, ride della dabbenaggine di que' cittadini.

.... *Quid rides? mutato nomine, de te  
Fabula narratur.*

Per quanto diversi tra loro sieno i Drammi, che voi prendete a mettere sotto le note, tutte le Sinfonie, che a quelli servono d' apertura, sono sempre battute al conio medesimo: non falla mai, ch' esse non sieno un solennissimo strombettio, composto d' un allegro, d' un largo, e d' un balletto.

Pure se i nostri Compositori aveffero consultate

le leggi del Buon Gusto, appreso avrebbero in quel codice prezioso, che la Sinfonia aver dee connessione col Dramma, e segnatamente colla prima scena. Così esempigrazia nell'*Alessandro nell'Indie* del Metastasio aprendosi la scena colla fuga del disfatto esercito di Poro, la Sinfonia non dovrebbe contenere che un presto bellico: un allegro sul modello di quelli delle nostre Sinfonie starebbe ivi a pigione, e molto più a pigione vi starebbe un largo, o un balletto. Che direbbe quel largo? forse che que' meschini prendessero un po' di respiro? e il balletto vorrebbe invitar forse que' fuggitivi a una danza? Per opposto la prima scena dell'*Achille in Sciro* presentando festive schiere di Baccanti, che con allegre danze celebrano le feste del loro Dio, non richiede altra Apertura che un balletto.

Vuol dunque l'Apertura avere intima connessione colla prima scena del Dramma. Altri à voluto (a) che fosse un Compendio del Dramma. Io non intendo come un simil compendio possa essere eseguito in una Sinfonia d'Apertura. Ma quando

(a) L'Algarotti, *Saggio sull'Opera in Musica*.

do pur si potesse, un tal compendio farebbe forse bene accolto nel fine dell' Opera ; perchè richiamerebbe alla memoria la già terminata azione : ma posto all' Apertura del Dramma io non so quale applauso farebbe in diritto d' esigere. In oltre faria per lo più così sconnesso, come sono le nostre Sinfonie , a cui in pena della loro sconnessione si vogliono sostituire sì fatti compendi : essendo sempre l' affetto, che regna nella prima scena , diverso da quello, che regna nell' ultima . Rechiamo in mezzo un esempio in pruova di nostra asserzione . L' *Antigono* è un Dramma di lieto fine. L' Apertura dunque , che compendiar dovrebbe quel Dramma , lietamente anch' essa terminerebbe. E questo allegro come connetterebbe mai colla prima scena , che gli succede , e che principia co' pianti , e co' lamenti di Berenice ?

Dee però il Compositore aver sempre l' occhio all' esito del Dramma ; e qualora il principio sia lugubre , e l' esito lieto , come appunto avvien nell' *Antigono* , l' Apertura non vuol essere malinconica a segno , che dia sospetto di triste fine nella Favola .

## §. II.

Il Maestro di Cappella non si dà gran pena attorno a' Recitativi, persuaſo, ch'effi non poſſano a verun patto dilettaſ gli Uditori. Ma egli va errato. Se gli Uditori ſi annoiano d'uno Stile recitativo, cotal noia non proceſſa dalla natura di quello Stile, ma dal poco ſtudio, che fanno ſopra di effo i moderni Maeftri di Cappella. Deh non ſi abbiano a male, che uno, ch'è ſommamente affeziōnato alla loro profeſſione, e che prenде un ſincero intereſſe nella lor gloria, ſì francamente per loro vantaggio ragioni. Se effi ſullo Stile, che fa la materia di queſto paragrafo, faceſſero quelle riſeſſioni, che ſoleano fare i nostri antichi comiſſori, delle quali diè loro Jacopo Peri ſì belli eſempi (a); effi vi diſcernerebbero una certa grazia nativa, e diſtincta, che à talvolta renduto un Recitativo ſuperiore a qualunque più fuſdato Duetto.

Per rendere adunque un Recitativo melodiſo inſieme, e ſpiegante, il Comiſſore oſſerverà pri-  
mie-

(a) Vedi il ſuo Proemio all' *Euridice* del Rinuccini.

mieramente, che nel ragionare non solamente ad ogni parola noi assegniamo particolar tuono, ma a tutte le sillabe ancora di ciascuna parola. In oltre ogni parte d'un periodo à il suo tuono particolare. Un tuono indica il principio d'un periodo, un altro il suo fine, un terzo è sospeso, e ne avvisa, altro esservi ancora ad ascoltare. Nè ogni punto, che termina il periodo, à una cadenza medesima. Altramente noi terminiamo un punto finale, dopo il quale nulla ci resti da aggiungere, altramente uno, che sol divida l'un periodo dall'altro, altramente un ammirativo, o un interrogativo. Di più, ogni passione à i suoi modi, le sue inflessioni, i suoi tuoni, e un discorso medesimo secondo le diverse disposizioni dell'animo farà diversamente pronunziato.

Baderà in oltre a distinguere nel verso le sillabe, che ànno l'accento acuto, da quelle, che lo ànno grave, per dare all'une non solamente note più acute, ma ancora più lunghe che à queste: giacchè nella Poesia italiana ogni sillaba acuta è anche necessariamente lunga, ed ogni grave necessariamente breve (a). La poca attenzione, che i

Com.

(a) Vedi il Cap. I. della 2. Sez.

## 140 SEZ.III DELLA MUSICA TEATRALE

Compositori danno al metro delle sillabe , non solo fa , che la lor Musica distrugga ogni poetica armonia , ma ancora , che trasformi i termini ; obbligando talvolta a dire *ánima* , *barbáro* , in vece d' *ánima* , *bárbaro* , e per contrario *dólore* , *dímico* , in luogo di *dolore* , *amico* .

Osserverà poi , che non tutto in un discorso è proferito colla posatezza medesima : quel passo à bisogno di movimento , questo d'una lentezza più che ordinaria . Darà alle pause il valore , che ad esse conviene , non facendole tutte d' una durata , nè seguendo ciecamente la scorta de' punti , delle virgole , e degli altri segni di riposo , che noi adoperiamo nella scrittura ; attesochè non di rado avviene , che un passo non ammetta interrompimento di stromenti , non ostante che vi si trovi alcuno di que' segni . Componeva un Maestro di Cappella un Recitativo obbligato . Quando egli giunse a questi versi :

*Ab , giusti Dei , non fate ,*  
*Cb' io più soffra così ,*

il buon Maestro fra l' un verso , e l' altro segnò  
 una

una lunga pausa, introducendovi un motivo di strumenti. Invano fu a lui amichevolmente rappresentato, che il senso non ammettea sì fatta interruzione, e ch'egli da sè medesimo si potea ben accorgere, quanto mal sonasse quello *Ab*, *giusti Dei, non fate*, condannato a stare sì lungamente sospeso. Ma si ebbe un bel dire: il Maestro stette saldo, allegando, che la virgola gli permettea quell'interrompimento. V' à per contrario de' luoghi, che ànno bisogno di qualche pausa, sebbene non abbiano verun segno di punteggiatura.

Baderà ancora il Compositore a conservar nella Musica il numero, e la cadenza del verso. Avvi de' Compositori, che distruggono sì fattamente ogni traccia di verso nella Poesia, ch' essa diviene una prosa pretta, e sputata: e così la loro Musica an-nienta, in vece d' avvalorare, come suo uffizio farebbe, il poetico numero.

Baderà finalmente a dare tal Musica a ciascuna parola, che questa si possa pronunziar netto, e chiaramente; evitando il fallo di taluni, i quali sì scomoda Musica adoprar sogliono, che il povero Cantante è obbligato suo malgrado a pronunziare sì fattamente le parole, ch'egli à più bisogno d' in-

terpetre, che se cantasse un'aria tartara, o more-  
sca.

Se con tali avvertenze i nostri Maestri si por-  
ranno alla composizione de' Recitativi, questi di-  
verranno vari, e interessanti; ed unita alla natu-  
ralezza avranno quell'energia, che il fuoco d'una  
passione suol comunicare a un discorso.

Bellezze ancor più spiccati à il Recitativo ob-  
bligato, ove si usi a luogo e tempo, non già co-  
me talvolta fanno i nostri Compositori, i quali non  
avendo mai pensato al fine del Recitativo obbligato,  
lo adoperano, come suol dirsi, a occhio e  
croce. Adunque il Recitativo Obbligato conviene  
a un personaggio pensoso: perciocchè quando alcu-  
na grave circostanza ci metta in pensiero, noi so-  
gliamo di tempo in tempo interrompere il nostro  
silenzio, con profferire per distrazione qualche pa-  
rola, quasi parlassimo con altrui. Questo è a ma-  
raviglia espresso dal Recitativo Obbligato, il qua-  
le dopo aver fatto dire poche parole all'Attore,  
lo fa tornare al silenzio, e alla considerazione del-  
le attuali sue circostanze; sostituendo alla di lui  
voce il suono degli strumenti. Per questa ragione  
una tale specie di Recitativo è propria del Solilo-  
quio,

quio , il quale , figurando appunto il discorso di persona cogitabonda , non va profferito seguitamente , e quasi d'un fiato , ma a spezzoni , e diradato dal motivo dell' Orchestra : avvegnachè troppo inverisimil sarebbe , e contro l' intenzion del Poeta , che un personaggio pronunziasse così fil filo un soliloquio .

Ma quanto quel Recitativo si affà al Soliloquio , altrettanto disconviene a' Dialoghi , i quali niuna sembianza avrebber di vero , se fossero pronunziati colla lentezza , e cogl' interrompimenti d'un Recitativo Obbligato . Si posson nondimeno dár talvolta de' rincontri , ne' quali , tutto all' opposto di quanto si è detto , il Recitativo Obbligato convenga a un dialogo , e disconvenga a un Soliloquio . Di che colla scorta degli stabiliti princípi potrà un accorto Maestro agevolmente avvedersi .

### §. III.

Oltre a queste avvertenze , le quali possono essere utili alla composizione delle Arie , non meno che de' recitativi , alcune altre fa mestieri , che qui se ne aggiungano , che le Arie singolarmente riguardano .

E primieramente le Arie Teatrali non soffrono le tante repliche d'alcune loro parole , e d'alcuni loro versi , come vezzo suol essere de' nostri Compositori , i quali con una disordinata ripetizione delle medesime parole fanno d'una brevissima Aria una lunghissima filastrocca . Quel tanto ripetere *vocem prodigaliter unam* oltre al raffreddare il sentimento colla svenevolaggine sua , talvolta non à significato alcuno , e tal altra prende un significato tutto opposto a quello , che ànno le medesime parole nell'ordine , che ad esse assegnò il Poeta.

*Pensa oramai per te s'ài fior d'ingegno ,*

se queste ripetizioni , che tanto vanno a verso a' nostri Compositori, possano dar sostegno , ed anche, se a Dio piace , aggiugner polso alle parole.

Le persone di buon senso non condannano solamente le suddette repliche , ma le repliche altresì della prima parte dell'Aria , e le introduzioni , e ritornelli delle medesime; e sì vorrebbero , che dal recitativo si passasse immediatamente alla prima , e dalla prima alla seconda parte dell'Aria , e qui terminasse il canto , non discontinuato giammai

mai da ritornelli . Quelle repliche , e que' ritornelli oltre al peccare contro al verisimile , non possono che rattiepidire ogni movimento dell'animo nostro .

Molto più si guardi il Compositore d'aggiungere di suo capo la menoma paroluzza . Lo spettatore sdegna in sentire il Maestro di Cappella far del Poeta . Senza che , tali aggiunzioni distruggano la misura de' versi .

Per ultimo quando in un' Aria s'incontrino parole appartenenti a passione diversa da quella , che regna nell'Aria stessa , queste parole vanno messe in Musica nello stile medesimo , in cui è composta tutta l'Aria , non già in quello , che converrebbe alla passione , a cui esse appartengono . Per esempio , accade non di rado , che in un' Aria di furore si trovino le voci *Caro* , *Figlio* , ed altrettali amorose parole . Che fa l' inesperto Compositore ? Qualora s'avviene in tali parole sospende quello stile concitato , che l'Aria esigea , cangia tempo , minora la terza , e fa tutto quell' altro , ch' egli crede attato ad esprimere la dolcezza di quelle parole . L'animo dello Spettatore , che già coll'Aria correva in furore , sentendosi arrestato sì d'improv-

viso , biasima non a torto il mal gusto del Compositore , che gli dà così intempestivamente quella sbrigliata .

Non mancherà forse chi tema , ch'io colla tanta brevità , e semplicità , a cui cerco di ridurre le Arie Teatrali , non iscemi , in vece d'accrescere , com'è mio intento , la loro bellezza . Anzi però ch'io prenda ad assicurar costoro di questa lor temenza , volentieri intenderei da essi nel venire all'Opera in Musica qual piacere vi cercano ? quello , che nasce dalla mozion degli affetti , o quel dell'udito , ancorchè a costo del primo ? Se si dichiarano per quello , che ne deriva dalla commozione del cuore , l'unico sentimento , che le più colte nazioni attesero in ogni tempo da' Teatri ; questo esige quello stile energico , e breve , che noi abbiamo finora insinuato : testimonio non la sola ragione , ma la sperienza altresì . Che se poi vengono al Teatro per ricrear l'udito co' ricercasi artifizi del solo estetico musicale , il publico si potrebbe dispensar d'ora innanzi d'aprire i Teatri . Basterebbe , che a questi sostituisse pubbliche Accademie di Musica ; le quali risparmierebbero a lui una gran parte delle considerabili spese , che richiede il man-

teni-

tenimento d'un Teatro. A che profondere tant'oro all'edifizio d'un Teatro, agli abiti, alle macchine, alle scene? Tutto ciò contribuisce assai a trattenerre la drammatica illusione, senza la quale nè anche la passione drammatica può suffistere. Ma quailora non si attende questa dal Teatro, tutto ciò diviene inutile.

Io peròò è molto migliore opinione della Nazion mia. Io osservo frequentemente, ch'ella si dà pensiero d'esaminare il libricciuolo, e lo condanna severamente, quando questo s'allontani dalle regole della Drammatica, e del verisimile; ch'ella condanna colla severità medesima il Compositore, ove non adoperi una Musica espressiva; ch'ella s'annoia di quegli Attori, che non accompagnano il canto con una convenevole azione. Richiede tutto ciò solo chi è tratto all'Opera in Musica dal piacer teatrale: chi da quel dell'udito vi fosse principalmente condotto, ben poca melanconia si darebbe di tutto questo. Non à dunque la mia Nazione rinunziato al buon gusto; ed io posso a buon diritto promettermi, ch'ella mi saprà grado del richiamarle, ch'io fo, alla mente gl' immutabili preceetti di quel supremo regolatore delle Arti Belle.

La giustezza, e il mirabile effetto di tali precetti è stato pur ora vantaggiosamente provato in mezzo a una delle più brillanti Corti d'Europa. Parlo della Corte di Vienna, nell'aulico Teatro della quale fu menata la mentovata *Alceste* del dotto Calsabigi, messa in Musica dal Cavaliere Cristoforo Gluck. Questa Musica è sì conforme all'idea qui espressa della Musica Teatrale, ch'io, osservata così ben intesa composizione, mi sentii inondar l'animo da un maraviglioso piacere in considerando, che mentre in questa estrema parte d'Europa io stendea un teorico saggio, ma debolissimo, e breve, di quella Musica; in altra parte un degno Professore ne mostrava sì sensatamente la pratica. Siami dunque lecito d'autorizzare colle proprie parole di questo dotto Maestro quanto abbiamo fin qui elposto della Musica Teatrale, e di accattare a me credito con una sì valevole testimonianza. Il passo è così bello, che l'essere un tal pocolino lunghetto non rincrescerà a' miei lettori.

„ Quando presi ( così egli nella lettera dedicatoria a S. A. R. l'Arciduca Leopoldo, Granduca di Toscana ), a far la Musica dell'*Alceste*, mi „ pro-

„ proposi di spogliarla affatto di quegli abusi, che  
„ introdotti o dalla mal intesa vanità de' Cantan-  
„ ti, o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da  
„ tanto tempo sfigurano l' Opera italiana, e del  
„ più pomposo, e più bello di tutti gli spettaco-  
„ li, ne fanno il più ridicolo, e il più noioso.  
„ Pensai di ristrender la Musica al suo vero uffi-  
„ zio di servire alla Poesia per l'espressione, e per  
„ le situazioni della Favola, senza interrompere  
„ l'azione, o raffreddarla con degl'inutili superflui  
„ ornamenti, e credei, ch'ella far dovesse quel,  
„ che sopra un ben corretto, e ben disposto dise-  
„ gno la vivacità de' colori, e il contrasto bene  
„ assortito de' lumi, e dell' ombre, che servono ad  
„ animar le figure senza alterarne i contorni. Non  
„ ho voluto dunque nè arrestare un attore nel mag-  
„ gior caldo del dialogo, per aspettare un noioso  
„ ritornello, nè fermarlo a mezza parola sopra  
„ una vocal favorevole, o a far pompa in un lun-  
„ go passaggio dell'agilità di sua bella voce, o ad  
„ aspettar, che l'Orchestra li dia tempo di raccor-  
„ re il fiato per una cadenza. Non ò creduto d'„  
„ dovere scorrere rapidamente la seconda parte d'  
„ un' Aria, quantunque forse la più appassionata,

„ ed importante , per aver luogo di ripeter rego-  
 „ larmente quattro volte le parole della prima , e  
 „ finir l'aria dove forse non finisce il senso , per  
 „ dar comodo al Cantante di far vedere , che può  
 „ variare in tante guise capricciosamente un pa-  
 „ saggio ; in somma ò cercato di sbandire tutti  
 „ quegli abusi contro de' quali da gran tempo e-  
 „ sciamavano invano il buon senso , e la ragione .

„ Ho immaginato , che la Sinfonia debba pre-  
 „ venir gli Spettatori dell'Azione , che à da rap-  
 „ presentarsi , e formarne per dir così l' argomen-  
 „ to ; che il concerto degl' istruimenti abbia a re-  
 „ golarsi a proporzione dell' interesse , e della pas-  
 „ sione , e non lasciare quel tagliente divario nel  
 „ dialogo fra l'Aria , e'l Recitativo , che non tron-  
 „ chi a contrasenso il periodo , nè interrompa mal  
 „ a proposito la forza , e il caldo dell'Azione .

„ Ho creduto poi , che la mia maggior fatica  
 „ dovesse ridursi a cercare una bella semplicità ,  
 „ ho evitato di far pompa di difficoltà in pregiu-  
 „ dizio della chiarezza ; non ho giudicato pregie-  
 „ vole la scoperta di qualche novità se non quan-  
 „ to fosse naturalmente somministrata dalla situa-  
 „ zione , e dall'impressione ; e non v'è regola d'

„ ora

„ ordine, ch' io non abbia creduto doversi sacrificare in grazia dell' effetto „ .

Tanto egli s' è prefisso, e tanto à maestrevolmente eseguito . E se fosse stato anche più parco nelle repliche delle parole, e nell' uso degli strumenti; avrebbe fatta una Musica Teatrale totalmente secondo il mio cuore . Non pretenda però alcuno di chiamare ad esame sì fatto genere di Musica avanti a un domestico cimbalo . In quel luogo una imparaticcia cantilena piacerà più assai che un capolavoro di Musica Teatrale : siccome a chi ne' colori non cerca che l' armonia , darà più diletto una ben colorita bussola che un quadro di Raffaello . I colori di Raffaello , e la Musica di Gluck , quelli , e questa destinati a servire all' espressione, vanno esaminati nell' azione . Solo allora si può giudicare se più diletto una bussola ben tinta che una tela animata dal pennello d' Urbino.



## SEZIONE IV.

### Della Pronunziazione dell' Opera in Musica .

**M**esso così in Musica il libricciuolo, egli passa nelle mani de' Cantanti, perchè vi aggiungano un' idonea Pronunziazione. Veggiamo adunque nella Sezione presente qual Pronunziazione convenga all' Opera in Musica .



## C A P. I.

*Importanza della Pronunziazione nell' Opera  
in Musica.*

Per Pronunziazione io intendo l' Arte d' esprimere co' moti del corpo , e colla modifica-  
zione della voce , i diversi sentimenti , che si vo-  
gliono comunicare ad altrui (a) . Ella fa una par-  
te dell' Arte di persuadere , ed è quasi l' eloquenza  
del corpo (b) . Conciosiachè siccome l' eloquenza  
dello spirito consiste in un' avventurosa scelta , ed  
ordine d' idee , capaci di formare nell' animo altrui  
quelle disposizioni , che noi vi desideriamo : così  
l' eloquenza del corpo consiste in disegnare , dipin-  
gere , e comunicar queste idee in tutta la loro  
energia , e bellezza .

La Pronunziazione adunque mette sotto i sensi  
quello , che la parola presenta all' intendimento .

E

(a) *Pronuntiatio dividitur in vocis figuram, & corporis motum.* Ad He-  
ren. III.

(b) *Est artio quasi corporis quae-  
dam eloquentia.* Cic. ad Brut.

È poichè ciò, che fa impressione su' nostri sensi più ci muove che quello, che va dirittamente allo spirito; perciò in questa consiste la parte più vigorosa dell' Arte del dire; se pur con Demostene non si voglia solo in essa far consistere tal Arte. In fatti noi proviamo tutto dì, che un eloquentissimo discorso, ma insipidamente pronunziato, ci costringe a sbagliare; e che al contrario un discorso mediocre, pronunziato maestrevolmente, ci par dettato dalla persuasione medesima (a). Tali erano le aringhe d' Ortenfio, le quali in pubblicandosi caddero di riputazione, e non più parvero quelle, che aveano tante volte trionfato nella Capitale del Mondo, e ottenuto all' autor loro il primato tra' romani Oratori.

Le parole adunque àrno mestieri della Pronunziazione, massimamente quelle destinate al movimento dell'animo (b). Ciò basta a far comprendere quanto sia questa necessaria all' Opera in Musica. Il Poeta, e'l Maestro di Cappella, quando  
pure

(a) *Affio, inquam, in dicendo una dominatur: sine hac summus Oratori est in numero nullo potest; mediocris, hac instrutus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, cum rogaretur quid in dia-*

*cendo esset primum; huic secundas, huic tertias. Cic. de Orat. 1. 3.*

(b) *Affectus omnes languescant neceſſe est, niſi voce, vultu, totius proprie corporis habitu, inardassant. Quintil. lib. XI. cap. 3.*

pure avessero composti de' capolavori nelle loro Arti, possono essere sicuri d'aver gittate al vento le opere loro, se gli Attori non aggiungano ad esse una convenevole Pronunziazione; senza la quale lo Spettacolo ben lungi dal muovere, infallibilmente ci tedierà. Perciocchè chi parlando di cose interessanti con maniere ancora interessanti non le pronunzi, non ottiene da noi alcuna fede (a); perchè la sua sconvenevole Pronunziazione ci fa accorgere, essere egli il primo a non credere sì fatte cose. E gli uomini non che s'annoino, ma si sdegnano anzi contro chi voglia spacciar loro per vero ciò, ch'egli medesimo faccia conoscere inverisimile.

Gli antichi erano ben persuasi di tal verità: appo di essi non v'era Arte più necessaria della Pronunziazione. In questa i Greci, e i Romani si esercitavano dalla loro più tenera fanciullezza: e adulti poi ne continuavano scrupolosamente l'esercizio. Bruto nè pure nel campo di Farsalia l'omise

(a) *Si vultus, ac gessus ab oratione diffentiant, tristia dicamus hi-  
gares, affirmemus renuenses: non aufto-* *ritas modo verbis, sed fides defit.* *Quin-*  
*til. lib. XI. cap. 3.*

mise (a). Nè altri creda, che si riservasse tal Arte pe' rostri, o pe' teatri: essi la stimavano sì necessaria anche ne' familiari trattenimenti, che Platone la mise tra le civili virtù, e Clitene Tiranno di Sicionne rifiutò Ipoclide Ateniese, che aspirava alle nozze della figliuola, per essersi accorto, non aver lui una molto delicata azione. Sulle stesse cattedre delle scienze, ove parrebbe men necessaria che altrove, essi richiedevano quest' Arte; e di Teofrasto particolarmente è fama, non essere egli mai venuto in Liceo, che non si fosse prima preparato ad accompagnare con espressiva Pronunziazione ciò, che dovea far l' argomento di sue lezioni (b).

Quanto poi fosse studiata dagli Attori è chiaro non solo pe' dotti volumi, che in tal materia scrissero Glauco di Teo, Quinto Roscio, ed altri di essi; ma da ciò ancora, che i due fulmini d' Eloquenza, Demostene, e Cicerone, a due Attori doveano in buona parte la forza della loro trionfatrice persuasione. Il romano Oratore, certo dell'utilità, che un Dicitore avrebbe potuto trarre dal-

(a) *Plutarc. in Brut.*(b) *Athen. lib. I. cap. 16.*

dall'azione di Roscio (a), era solito d' esercitarsi con questo Istrione; e mentre egli in differenti modi s' ingegnava di spiegare un medesimo sentimento, ammirava, ed apprendea l' arte di quel Commediante, il quale, tenendo il fermo nella gara, con altrettanti diversi gesti il medesimo sentimento esprimea (b). Quanto a Demostene, s' egli tonava, se co' fulmini di sua Eloquenza scompigliava la Grecia intiera, egli era debitore di sì felici successi a un altro Attore. Ogni volta, che si espone in Atene a parlare in publico non riportò che fischiata da quel popolo di squisito gusto, ed insolente, finattantochè sì dolorose ammonizioni nol condussero ad apprendere l' Arte della Pronunziazione dell' Attore Satiro [c]. E d' allora in poi, convinto dalla propria, e ben umiliante esperienza, e dal giudizio d' un popolo delicato, nella sola Pronunziazione stimò ( come fu detto poc' anzi ) che consistesse tutta l' Arte dell' Oratore.

Ma in oggi tal Arte è in un estremo dichiamento. I nostri Oratori sdegnano d' accordarle

la

(a) *Quis negat, opus esse Oratori, in hoc oratorio motu statuque Roscius genuit?* Cic. de Orat. I.

(b) *Macrob. Saturn. III,*

(c) *Plus ard. in Demost.*

una seria occupazione , e i Chironi della gioventù nostra non ebbero mai pur sospetto , che un' Arte sì fatta dovesse impiegare una parte del tempo destinato all' educazione . Qui però non di costoro , ma degli Attori dell' Opera in Musica va a noi talento di ragionare ; e forte ne chiameremmo per contenti , se loro giungessimo a persuadere l' importanza della Pronunziazione . Gl' Istrioni de' Drammi recitati danno a questa qualche attenzione : ma i Cantanti de' Drammi in Musica sono in questo particolare sì negligenti , e fanno degli atti sì sconvenevoli , e mal graziosi , ch' è pure un fastidio a vedergli . Ciascuno de' nostri Arioni , quando abbia messo la sua tenera gorgozza in istato di disputare la palma del canto agli usignuoli , crede d' aver fatto quanto è il pregio dell' opera , e di potere legittimamente aspirare agli applausi del pubblico . Ma va fallito ; e il suo inganno non pregiudica meno alla sua riputazione che allo Spettacolo . Perciocchè il pubblico riferba a gran dritto i suoi più vivi applausi a coloro , che accoppiano al canto una energica Pronunziazione : ed egli a consacrati nel Tempio di Memoria i nomi dell' Acquino , di Catterina Aschieri , del Nicolini , della Te-

fi ,

si , perchè sopra gli altri si distinsero in quest' Arte.

Finchè i Musici si rimarranno nel loro errore , e finchè i Direttori de' Teatri non gli obbligheranno a deporlo , l' Opera in Musica non recherà che noia , per evitar la quale lo Spettatore si dà a calare , a render visite ne' palchetti , a cenarvi , ed a giocarvi , ch'è peggio . Ciascuno , entrando nel Teatro , in udirlo muggire come un mare burrascoso , in vederlo convertito in osteria , e in bisca , condanna a gran ragione sì notabili abusi . Ora io ardisco di pronunziar francamente , che per qualunque forza sovrana tali abusi non cesseranno , finchè i Cantanti non sieno obbligati a una perfetta Pronunziazione . Perchè di grazia i mentovati abusi nacquero ne' Teatri d' Opere in Musica , è non in quelli di Drammi recitati ? Ognuno , che sia capace della menoma riflessione , converrà con noi , che ciò sia proceduto dalla Pronunziazione più negligetta in quelli che in questi .

C A P. II.

*Della Pronunziuzione propria dell' Opera in Musica.*

*§. 1. Del Gesto. §. 2. Della Voce.*

*§. I.*

Per vedere ora qual sia la Pronunziazione , di cui abbisogna l' Opera in Musica , la considereremo relativamente al Gesto , e alla Voce , che sono i due oggetti di quest' Arte .

Gesto è il Movimento di qualunque parte del nostro corpo , cagionato dal sentimento attuale dell' anima . Mal dunque alcuni restringono il Gesto al moto delle braccia . Si può gestire col capo , cogli occhi , col piede , e con qualunque altro delle nostre membra .

Si divide il Gesto in Imitativo , Indicativo , ed Affettivo . Gesto Imitativo è Quello , che contraffà il moto , o la figura d' una cosa ; come qualora , parlando d' un orgoglioso personaggio , alziamo

il capo , sporgiamo il petto in fuori , e passeggiamo con andatura misurata , e grave: o quando si parli d' una guanciata , e si scagli la mano , come se in effetti se ne volesse avventare una allora allora. Gesto Indicativo è Quello , che dimostra dov'è la cosa , di cui si ragiona , o dove se l'immagina chi gestisce . Questa sorta di Gesto induce lo Spettatore a volgersi verso là , dove sono diretti gli occhi , e le mani del gesteggiante . Il Gesto Affettivo è Quello , che dimostra la passione , che in quel punto possiede chi l'adopera . Così un adirato ringhia , e dà del piede in terra . Ma perchè a questa spezie di Gesto fu dato il nome d' Affettivo , non perciò si dee credere , che le due antecedenti spezie non servano alle passioni . Ogni spezie di Gesto può essere Affettiva : e si è questa denominazione ristretta all'ultima delle annoverate , perchè questa più propriamente delle altre caratterizza le passioni .

Or a quale di queste spezie , che si appartenga un Gesto , egli dev' essere nell' Opera in Musica sempre congiunto alla gravità , e al decoro , che conviene alla sublime qualità de' personaggi del Dramma ; e quel sentimento , che non può esser rileva-

to con gesto nobile, e grave, si proferisca senza gesto alcuno, anzichè avvilirlo, con uno svenevole, o mimico (a). Tanto più, che talvolta è un espressissimo gesto il non far gesto alcuno, e rimanere immobile. Di qui è, che il Gesto Imitativo vi vuol essere parchissimamente adoperato, da che, pizzicando molto del giocolare, più proprio è della Commedia che della Tragedia. Nè a torto Aristotile si ride di que' Coristi de' suoi di, i quali se cantavano di Scilla, che traea le navi, afferravano il Corifeo, e lo strascinavano per mezzo al proscenio.

Affinchè però il Gesto abbia quel maestoso, ch'è dovuto alla Tragica Azione, esso richiede nel personaggio una vantaggiosa statura. Perciò i Greci, e i Romani rilevavano col coturno la statura de' Tragici Attori. Lungi dall' eroica scena le persone, cui fu negato sì fatto dono. Ese al più possono aver luogo nelle opere comiche musicali: la Tragica gravità, male a lor converrebbe. Quindi la provvida natura, che adatta i talenti dell'animo a quel-

(a) *Desperat tractata nite scere posse relinquit.*

a quelli del corpo, dà il più delle volte a costoro un umor brioso, e festivo, come alle persone d'alta statura suol dare un grave, e serioso carattere.

In oltre non si pretenda di gesteggiare ogni cosa ogni cosa nell'Opera in Musica, ancorchè nobilmente, e con dignità si possa farlo: tale armeggio sentirebbe del pedante, e dell'affettato. Callipide, tuttachè valoroso istrione de' tempi d' Alcibiade, per non sì essere abbastanza guardato da somigliante difetto sul Teatro d' Atene, incorse sì fattamente nello scherno di quel popolo delicato, che il suo nome, passando in proverbio, cominciò a dinotare un affannone, un faccendiere; proverbio, che passando di Grecia a Roma, asperse di sua falsezza lo stesso Tiberio, chiamato Callipide, pe' gran preparativi di viaggio, che ogni anno facea, senza mai partir da Roma (a).

Fermiani adesso alquanto più particolarmente sul Gesto Affettivo, siccome quello, ch'è il più nobile, il più eloquente, e che fa il trionfo d'un discorso, imprimendolo con forza nel più sensibile

dell'anima. Ogni altra spezie di Gesto può talvolta occupare una sola parte del nostro corpo, ma l'Affettivo l'occupa tutto; attesochè ciascuna passione dà un'aria, un contegno particolare all'intera macchina dell'appassionato. La tristezza per esempio inchina il capo, incurva le spalle, gela l'occhio, gli serra intorno, e restringe le ciglia, spenzola le braccia, e indebolisce le ginocchia, ch'esse appena sostengono la persona. La rabbia al contrario reca una rigidezza sorprendente alle braccia, alle gambe, e al resto del corpo. Gli occhi scintillano, i denti dignignano, e la soverchia rigidezza rende le membra tremanti, e come paralitiche. Adunque nel Gesto Affettivo va data norma a tutto il corpo: avvertendo però nel tempo stesso, che per voglia di troppo esprimere, non si dia in ismorphie, e in discompostezze.

Il Gesto Affettivo è più facile nelle gagliarde passioni che nelle moderate; e però i primi, e i secondi Attori riescono in questo gesto più agevolmente che i terzi, e i quarti; perchè tutto il patetico del Dramma, è appoggiato sulle prime parti, e sulle seconde. Le altre non àrno se non quella passione, che nasce dalla consapevolezza dell'al-

l'altrui buona , o rea fortuna , o dall' essere appor-  
tatore di felice , o di trista novella ; passione li-  
mitata , che con termine dell' Arte si chiama mez-  
za passione . In questo stato è ben malagevole im-  
brecciar giusto . Per lo più l' Attore o si affanna ,  
e si arrabatta più che non richiede la sua parte , e  
dà da ridere a sue spese ; o si comporta men cal-  
damente che non converrebbe , e gli spettatori si  
annoiano di quella melensaggine . Dal che si ve-  
de , che quanto meno interessanti sono gli Attori ,  
tanto più deve essere in essi perfetta la Pronun-  
ziazione . Pure in oggi si pratica il contrario : i  
Direttori de' Teatri , e gl' Impresari poco pensiero  
si danno delle ultime parti . Onde poi avviene ,  
che quando la scena non è occupata da' primi At-  
tori , lo Spettatore sbuffa di tedio : perchè gli altri  
Attori non possono essergli a grado nè pel canto ,  
nè per la Pronunziazione .

Chiudiamo questo paragrafo con qualche rifles-  
sione sul Gesto Muto . Il Gesto Muto è Quello ,  
che non è accompagnato dalla parola . Esso appar-  
tiene particolarmente all' Attore qualora lasci di  
parlare , per ascoltar l' altro , che prende la parola .  
Deve egli allora badare attentamente a colui , che

di presente tiene discorso, e mostrare col gesto l' impressione, che fanno nell'animo suo le parole di lui. La quale obbligazione di badare a chi parla, e di gestire, non è solamente di quello Attore, a cui è diretta la parola; ma è obbligazione di tutti gli Attori, che sono in iscena. Tutti ne'loro Gestì Muti debbono mostrare la ragione, che gli costringe a tacere, e le diverse emozioni, che fa sperimentare a ciascun di loro colui, che parla.

Il saper ben tacere è più difficile assai che il parlar bene; e però non è maraviglia, che meno persone il sappiano fare. Un Attore quando à finito di dire il fatto suo, si dà a credere, non essere egli ad altro tenuto, finchè parli il compagno. Onde senza fare la menoma attenzione al discorso di questo, si dà o a passeggiare a dilungo, o a sbirciare per la platea, e pe' palchi, e a dispensare, come segnalatissime grazie, saluti, e ghigni. O pure crede quello il tempo di rassettarsi il guanto, di tirar giù la cravatta, o peggio, di soffiarsi il naso, e di sputare. Deh quando giungeranno essi a sapere, che tutte queste libertà, ch'è si danno, sono tanti falli contro le buone

creanze, e tanti mancamenti di rispetto verso gli spettatori? I Principi stessi si astengono in pubblico da tali libertà, per non dar segni di disprezzo (a): pensate poi se un Attore. Egli quando tace debbe aver gli occhi o a quello, che parla, o dove gli esige la passione, e 'l discorso altrui; e non muoversi, se non come queste ragioni il richiedono.

V' à de' Gesti Muti energici oltre a qualunque parlante, a' quali se si aggiungesse la parola perderebbero tutta la loro forza. Questa sola riflessione dovrebbe determinare gli Attori ad accordare più attenzione, che non fanno, al Gestir Muto, col quale essi possono talvolta toccarci il cuore assai più profondamente, che con Gestò sostenuto dal valore della poesia, e del canto.

## §. II.

Quanto alla modificazion della voce, è quest' Arte più necessaria agli Attori di Drammi reci-

L 4 tati,

(a) Una delle lodi date all' Imperator Costanzo è, *Quod nec teruisse umquam nares in publico, nec spuisse vixus sit.* Amm. Marcell. lib. 23. c. 26.

tati, che à quelli d'Opere in Musica: il Maestro di Cappella, assegnando il tempo, e'l tuono ad ogni sillaba del Dramma Musicale, à liberati questi ultimi da sì fatte sollecitudini. Non per questo però si creda, che nulla resti da badare al Cantante. Ciò, che sono le note per essi, è la *Coregrafia* pe' Ballerini, come ben notò l' Algarotti. Ma tuttochè la *Coregrafia* prescriva il tempo, i passi, i giri; ciò nulla ostante, tocca al Ballerino a dare a' passi, e a' giri quelle grazie, che sono come l'anima d'una Danza. Veggiamo adunque ciò, che in questa parte della Pronunziazione esiga il popolo dalla diligenza d'un Cantante.

Deve in prima in prima il Cantante apprendere a parlar bene la lingua, in cui canta, sotto pena d'essere cuculiato a doppio, se la parli come facea la buona femmina della mamma nel dialetto del suo paese.

II. Egli dee proferir netto, e intieramente tutte le parole, e non cavarle scodate, e languide, com'è pur vezzo di molti. Il che facea dire a uno della loro professione, che si fidava di cantar sulla scena un pezzo della gazzetta corrente, senza che persona se ne avvedesse. Sarebbe desiderabile, che

che questi Virtuosi avessero una volta fitto in capo , che ciò , che essi cantano , debb'essere inteso senza il menomo stento , e senza mestieri di libricciuolo. Quella recitazione , che per essere intesa à bisogno d'esser letta , è dal Salvini (a) graziosamente paragonata a quelle rozze pitture degli antichissimi tempi , ne' quali , per testimonio d'Eliano , facea d'uopo di scrivere sotto alla figura : *Questo è un cane: Questo è un cavallo.*

III. Dee far sentire il numero della Poesia , e non dar nel farnetico d'alcuni , che si affannano a credenza , per estinguere ogni sentore di verso ne' Drammi .

IV. Dee diversificare la voce , e'l canto , secondo i diversi sentimenti . Tal espressione esige tutto lo sforzo della voce , tal altra una voce dimessa . Quel passo vuol movimento , questo vuol gravità , e posatezza (\*).

Se-

(a) Annot. al Cap. 3. del 3. lib. della Perf. Poet. del Murat.

(\*) *Aliud enim voce genus postulat miseratio, & moeror, flexible, plenum, interruptum, flibili voce. Aliud molesta sine commiseratione; grave quiddam, & uno pressu ac sono obdumum. Aliud metus; demissum, & haes.*

*Ans, & abiectum. Aliud vis; contentum, vehemens, imminens quondam incitatore gravitatis. Aliud voluptas; effusum, lene, tenerum, hilaratum ac remissum. Aliud iracundia; acutum, incitatum, crebro incidens. Cic. de Orat. lib. 3.*

*Sedato fatur quisquis deliberat ore:  
Seu dat consilium Sullae, privatus ut altum  
Dormitet (a); sive ad Cannas vetat obvia Poenis  
Signa movere, ducem dum portat bellua luscum (b).  
Non ita Marcellum reducem gratabere, Tulli,  
Et super astra feres victoris scita benigni  
Laudator; si quae ratio mollissima fandi,  
Utere, at augustas melius vox mulceat aures.  
Quod praedatorem Siculum si forte laceffis  
Increpitans; vel si Catilinam extrudere Roma  
Est labor; aut contra Pisonem censor acerbus  
Bellua nonne vides? nonne sentis bellua? clamas:  
Illecebrosa procul laudantis mella suadae:  
Vox inflata placet, rauco pene aemula cornu.*

P. Jo: Lucas, Actio Oratoris lib. 2.

Ma gli Eunuchi non possono eseguire sì fatti precetti. Essi mentre vogliono comandare, adirarsi, o ripigliare, mandano fuori una voce femminile, che in quell'incontro muove non a timore, ma a riso. Una tal voce ben conviene al sesso delle

(a) . . . . . *Et nos  
Confundimus sullenae, priuatus ut ait uno  
Dormiter. Juven. Sat. 1.*  
(b) *Curo Getula ducem portares bellum luscum. Juven. Sat. 10.*

delle donne , il quale , perchè inerme , ottenne una voce molle , e delicata , comoda alle lusinghe , a' vezzi , alle preghiere , le sole armi di chi non à in mano il dominio , e la forza . Ma il sesso destinato a comandare sortì una voce piena , autorevole , maestosa , propria a sottomettere gli animi , propria a ordinare , riprendere , rampognare . Ora il Teatro sovverte questo bell'ordine : e gli Alessandri , gli Scipioni , i Cesari delle nostre scene dispongono del destin della terra con una voce che muove invidia nelle italiane fanciulle . E non sarà questa riputata una grave improprietà , una intollerabile inverisimiglianza ? So , che molti non faran per entrare in questo avviso , e che avranno per rovinato lo spettacolo , se se ne allontanino gli Eunuchi . Ma se costoro credono , che si possa trovar piacere dov'è inverisimiglianza ; io , ciò nulla ostante , ò per fermo , che l' Italia non à sì presto dimenticato un Buzzoleni , un Fabri , un Babbi , e tanti altri eccellenti Tenori , i quali riscossero sulle scene quegli applausi , che forse non ebbe mai alcuno de' nostri Soprani , e che certamente furono più ragionevoli , e più meritati che non quelli dati a costoro . Non vo' mettere in considerazione

il danno, che l'*evirazione* cagiona allo stato, l'*oltraggio*, ch'ella reca all'umanità, l'*ingiustizia*, che commette verso tanti infelici, de' quali riuscendo appena uno tra cento, gli altri vengono abbandonati a una obbrobriosa miseria. Non sono tali considerazioni da questo luogo. Altro qui non si vuol rilevare, che l'*inverisimile*, che nasce dall' addossare ad Eunuchi parti da uomo: essi al più possono essere impiegati a rappresentar donne.

E fin qui basti della Pronunziazione propria dell'Opera in Musica. Possono ancora gli Attori trarre del vantaggio da' libri, che quest' Arte particolarmente insegnarono (a). E' però la Pronunziazione una di quelle Facultà, che non si può appieno insegnare in iscritto (b). Perciò dopo avere esposto i primi rudimenti di quest' Arte, entriamo

(a) Gli antichi Retori, ed alcuni ancora tra' moderni lasciarono su tal materia degli eccellenti ricordi. Ma oltre a ciò alcuni Autori si rinsero unicamente alla Pronunziazione. Tra questi il Riccoboni scrisse un picciol libro intitolato *Pensees sur la Declamation*. 8. Paris 1728. Il le Brun, valente Pittor Francese, due altri ne scrisse: il primo è il Trattato de la *Phisconomie*, l'altro *Le Caractere des passions*. Il Dinouart compose ancora un dotto libro, che à per titolo: *L'Eloquence du corps, ou l'Action du Predicteur*. 12. Paris. Abbiamo in oltre due Poemi, l' uno latino del seguente titolo: *Actio Orationis, seu de Gestu & Voce libri duo*,

autore Joanne Lucas, Societatis Jesu Sacerdote; l' altro Francese *sur les mauvais Gestes*, par le P. Santeque, Chanoine Regulier de Sainte Genevieve, che non senza discapito delle Lettere fu dall'autore lasciato imperfetto.

(b) *Non sum nescius quantum suscepimus negotii, qui motus corporis exprimere verbis, & invitari scriptura conatus sum voces. Verum nec hoc confusus sum posse fieri, ut de his rebus satis commode scribi posse: nec si id fieri non posset, hoc quod feci fore inutile putabam: propterea quod hinc admonere voluimus quod oporterer: reliqua trademus exercitationis. ad Heren. lib. 2.*

mo nel capo seguente ad additare agli Attori altri mezzi , che menar possono, all'acquisto di quella Pronunziazione , che al nostro Spettacolo conviene.

## C A P. III.

*De' Mezzi d' acquistare la bella Pronunziazione.*

IL primo mezzo , e per avventura il più efficace si è l'esame del proprio temperamento . Tutti gli uomini , siccome nelle sembianze , così differiscono ancora nel parlare , e nel gestire . Ciascuno à in ciò una maniera sua propria , la quale , ove sia giudiziosamente adoperata , è sempre più bella di qualunque studiata , e artifiziosa Pronunziazione . Più delle copiate vagliono le grazie originali ; e chi trascura di coltivarle rimarrà sempre tra lo stuolo servile degl'imitatori (a) .

Non già ch'io disapprovi l'Imitazione , quando vada unita alla coltura delle grazie naturali . Anzi

(a) *O imitatores servum pecus.* Oraz. lib. 1. Epist. 19.

zi l'Imitazione de' grandi Attori è un mezzo efficacissimo di giugnere alla bella Pronunziazione: nulla essendo tanto naturale agli uomini, quanto il contraffare quelle maniere di parlare, e di gestire, che osservano in altri. Così Eroe a' tempi di Cicerone divenne eccellente, imitando Roscio. Così Baron, il degno discepolo del Moliere, si rende celebre imitando questo Roscio francese. A' però l'Imitazione mestieri di non picciolo discernimento, per non imitare anche i difetti: ne' grandi uomini non tutto è grande.

Le opere di Scultura, e di Pittura somministreranno a un Attore intelligente un altro secondo mezzo. I modelli, che offrono agli occhi di lui queste due Belle Arti, sono per lo più perfettissimi, come quelli, che presentano i gesti più energici, e più nobili. Mercecchè non potendo l'Artista dare che un solo gesto alla sua figura, egli fa consistere la sua principale attenzione in isceglier quello, che meglio esprima la passione dell'eroe della sua opera, e che, secondo il preceitto dell' Albani (a), spieghi non solo ciò, che il per-

so.

(a) In una sua lettera inferita nella Vita, che di lui scrisse il Mal-

vafia, nella p. 4a della *Felina Pittrice*.

sonaggio allora fa , ma quello ancora , che à fatto , e quello , ch'è per fare . E quest'unico gesto è talora sì felicemente assortito , che la sua impressione scende sino al più profondo , e al più sereno dell'animo . Chassé , il migliore Attore , che oggi fiorisca in Francia , deve la sua bella Pronunziazione a' gran modelli di Pittura , e di Scultura , da lui con diligenza esaminati (a) .

Che non imparerà dunque un Attore intelligente da que' miracoli del greco scalpello , che giunsero fino a noi , e dalle sculture di Michelagnolo , del Bernini , del Girardon , del Puget , e d'altri moderni emuli di Fidia , e di Prassitele ? Inestimabili tesori serbano ancora per lui le opere di quelli tra' nostri Pittori , che più nell' espression si distinsero , come son quelle della scuola romana , educata tra le opere degli antichi . Le pitture particolarmente del divin Raffaello vanno tant' oltre in questo genere , ch'io non so chi vi sia , che gliene possa contendere il primato . Ma per opposto la scuola veneziana , la lombarda , e la fiamminga , perdute dietro alla vivacità del colorito , spes-

fo

(a) V. l' Eneyclopedia art. *Declamations*

so trascurarono l'espressione: ond' esse non vanno inconsideratamente prese per modelli d'una nobile Pronunziazone.

Ciò, che la Scultura, e la Pittura offerisce agli occhi nostri, la Storia, e la Poesia offeriscono alla nostra Immaginativa: e però la lettura degli Storici, e de' Poeti può ancora giovar molto a un Attore.

Ma la sorgente più feconda per lui farà il commercio del mondo, teatro d'ogni passione, e d'ogni carattere. Nondimeno siccome pochi tra questi convengono alla tragica dignità; è necessario, che l'Attore prenda di mira particolarmente i personaggi d'alto affare. Il mentovato Baron solea dire, che un Attore dovrebbe essere stato allevato sulle ginocchia delle Regine.

Dappoi che l'Attore avrà procurato di derivare da questi fonti la bella, e l'eloquente Pronunziazone, egli dovrà esaminare se vi sia ben riuscito, e in questo esame non fidarsi che de' propri occhi, e del consiglio d'un ampio specchio. Questo fu il Maestro di Demostene. Coll'aiuto d'uno specchio quel Principe degli Oratori apprese a imitare i gran modelli, ed a perfezionare le sue naturali disposizioni.

Per-

Perchè poi adatti elegantemente alla sua parte una Pronunziazion così fatta, due condizioni si richieggono in un Attore. La prima si è, che la sua Immaginazione vesta bene il personaggio, che rappresenta. Qualora un Attore abbia presente la condizione del suo personaggio, e le differenti situazioni, per le quali passa nel corso del Dramma; egli darà alla sua Pronunziazione quella proprietà, quel decoro, che non si può in conto alcuno apprendere da' precetti dell' Arte (a). Questo è il mezzo più efficace d' interessare gli spettatori. Entrando l' Attore nella passione del personaggio, che rappresenta, egli darà a questa il gesto, e la voce, che l' è dovuta; e mettendo sotto gli occhi nostri i segni del dolore, del timore, dell' ira, sarà sicuro d' attristare (b), d' atterrire (c), d' accendere a sfegno (d) i circostanti. Gli animi umani sono come accordati in consonanza tra loro: non può uno mandar fuora il suo tuono, che tutti gli altri non si mettano in movimento.

M

La

(a) *Roscium saepe audio dicere, caput esse arsis, decere; tamens unum id esse, quod tradi arte non posset.* Cic. de Orat. lib. 1.

(b) . . . . . *Si vis me fieri, dolendum est*  
*Primum ipsi tibi.* Horat. Epist. ad Pisones.

(c) *Territus terreo.* S. August.

(d) *Aydeat qui vult incendere.* Cig.

La seconda condizione si è , che l'Attore abbia bene impressa in mente la parte sua . Quando egli vada col pensiero sempre innanzi alle sue parole , adatterà a queste una naturale , e spedita Pronunziazone ; prevedendo sempre qual voce , e qual gesto dimandi il sentimento , ch'è per proferire . Per opposto chi non sa a quante sconvenevolezze induca una memoria infedele ? Gli occhi si stralunano , la persona si dibatte , il volto si smarrisce , la voce è incerta , e vacillante . Interrogato il Bourdaloue a quale de' suoi sermoni egli desse la preferenza , A 'quello , che dò meglio a memoria , rispose il grande Oratore (a) .

SE.

(a) *Diderot , L'Eloquence du corps . Cap. 3.*



## SEZIONE V.

### Della Decorazione dell' Opera in Musica .

**E**Sercitati che sieno gli Attori a pronunziare con dignità il Melodramma , si vuole per ultimo , che il luogo dell'Azione sia convenientemente decorato . E' la Decorazione l'Arte d'abbellire , e rendere verisimile all'occhio il luogo dell'Azione . Essa regola il vestimento , le scene , le macchine , e la struttura medesima del Teatro .

## C A P. I.

*Del Vestimento degli Attori dell'Opera in Musica.*

**A**ll'Inventore degli abiti è conceduta maggior libertà, che non agli altri Artisti dell'Opera in Musica. Nel vestire un personaggio greco, o romano, egli non dee così scrupolosamente seguire quella maniera di vestire usata dalle mentovate Nazioni, come ce la rappresentano gli Scrittori delle costumanze greche, o romane, e i monumenti, che ne rimangono delle medesime: da che que' buon uomini vestivano sì positivo, che le loro fogge non potrebbero ammettere la vaghezza, che si richiede negli abbigliamenti delle Opere Musicali.

Ma per evitare questo inconveniente egli si guardi d'incorrere in quell'altro più biasimevole ancora, di adoperare le mode d'oggidì. Talvolta per difetto d'invenzione una Fedra, o un Ippolito compariscono in Teatro senza la menoma traccia di caratteristico vestimento, e sì sembrano due Signorini sbarcati pure allora di Parigi, che gli spettatori

tatori non si possono contenere di dar loro del ben venuto.

Adunque l'Inventore degli abiti si tenga egualmente lontano da questi due scogli. L'abito del suo Personaggio conservi sempre qualche aria, qualche traccia del vestire adoperato dalla costui nazione; onde chi sia inteso degli usi di quella, ve gli possa discernere, e confessi, l'abito rassomigliare a quello della nazione, del tempo, e della condizione del personaggio drammatico. Ma il resto del vestimento va supplito con invenzioni vaghe, e bizzarre. Queste giunte dell'inventiva dell'Artista passeranno anch'esse per antiche fogge. Ma perchè egli conseguisca sì fatto intento, conviene, siccome si è detto, ch'elle non sentano delle mode correnti; e tanto maggior lode acquisterà l'Inventore, quanto più esattamente eviterà queste mode anche nelle minuzie: affinchè il popolo, sempre inclinato a motteggiare, e a sfatare, non dimandi (come pur troppo suole) se anche allora usavano i manichini, e le cravatte d'oggidì, e (ch'è più leggiadra a vedere) le croci pendenti dalla gola delle donne. Così ancora qualche volta una Cantatrice godrà di vestire un abito capriccioso quan-

to si voglia, e non mai veduto: ma quanto alla pettinatura ella non può soffrire bizzarria, nè invenzione; vuol essere pettinata come usano allora le nostre Dame: anacronismo in vestitura, simile a quello, che in Pittura commise il Tintoretto, armando di fucili i Giudei in un suggetto di Sacra Storia.

In somma l'Inventore degli abiti imiterà lo stile de' Ritrattisti, che conservando i principali lineamenti della persona, che ritraggono, gli abbelliscono con altri non appartenenti a persona, che viva, ma nati nella lor fantasia; e sì ne compongono il ritratto, che chi lo vede riconosca l'originale, ma si maravigli come abbia fatto il Pittore a render bello chi realmente non è tale. Per questa via giunse il Tribolo all'immortalità, felicissimo, come dice il Vasari (a), nelle invenzioni delle vesti, de' calzari, delle acconciature di capo, e di altri abbigliamenti: e per questa vi giunsero ancora il Frigeri, i due Canziani, e il Boquet, il quale de' nostri dì si à tanta gloria acquistata oltremonti colla sua fertile, e graziosa fantasia.

In-

(a) Vita del Tribolo.

Inventato il modo dell' abito , dee l' Artefice porre attenzione alla scelta del colore , per soddisfare all' Estetico dell' Arte sua . Il colore degli abiti vuol essere diverso da quello della scena , ma sì , che facciano insieme armonia . Se la scena è d' un colorito dilavato , e tranquillo , i vestimenti faranno d' una tinta vivace , e brillanti d' oro , e d' argento . Ma se la scena farà di color gagliardo , e carico ; le vesti dimandano una tintura sfumata , e schietta , e l' loro ornamento non farà l' argento , e l' oro , ma la gentilezza , e l' costume . Ove l' abito non differisca dalla scena nel colore , o differisca solo nel grado di densità , languirà l' uno , e l' altra , e cadranno in quel genere di pittura , che i Maestri chiamano Chiaroscuro , genere monotono , e freddo . L' occhio perderà di vista i personaggi , subito che questi cesseranno di muoversi . Quanto è poi all' armonia , che dee risultare da colori degli abiti e delle scene , è già troppo noto , che i colori àranno tra loro quel medesimo rapporto , che passa fra' tuoni d' uno strumento . Se nella composizione degli abiti non farà consultato sì fatto rapporto , questi , e le scene si pregiudicheranno scambievolmente , e l' occhio ne rileverà

quel dolore, che pruova l'orecchio in una diffidenza.

Talvolta nè pur basta, che l'Artefice abbia felicemente scelto il colore degli abiti, s'egli non bada in oltre a degradarlo, quando i personaggi fanno anch'essi parte della Decorazione, nel qual caso non tutti egualmente si accostano agli spettatori, ma restano in differenti siti sul proscenio (a). Una legge della visione, osservata esattamente dalla Pittura si è, che quanto più un oggetto s'allontana, tanto più il suo colore ammortisce. Contro la qual legge se pecca l'Inventore degli abiti, mettendo addosso a un personaggio lontano colori d'una vivacità eguale a quella, che si vede addosso a' vicini: que' personaggi compariranno vicini anch'essi, a dispetto, ed a biasimo dell'Artista.

Ad aiutare l'Inventiva di lui gioverà non poco un festevole Carnevale colla varietà delle sue maschere; ma soprattutto la considerazione delle buone opere di Statuaria, e di Pittura, e particolarmente le statue, e le pitture antiche, o, se moderne,

(a) Noverre, *Lettres sur la Danse & les Ballets.*

ne, di straniere persone, e nate in paesi, o in tempi, che non erano adottate le nostre fogge.

---

## C A P. II.

*Della Scena dell'Opera in Musica.*

§. 1. *Della vastità della Scena.* §. 2. *Della verisimilitudine della Scena.* §. 3. *Della novità negli ornamenti della Scena.* §. 4. *Di ciò, che può soccorrere l'inventiva del Pittor delle scene.*

## §. I.

**D**El Peruzzi, valente Pittore, e Architetto sannese narra l'Ugurgieri (a), e 'l Vasari (b), che nel far le scene alla Calandria del Bibbiena fece comparire d'un'ampiezza maravigliosa quel picciol sito, ch'esse occupavano, e i casamenti, le log.

(a) Pompe sannesi.

(b) Vita del Peruzzi.

logge, le porte, le finestre, le cornici erano di sì bizzarra, e stravagante invenzione, e sì nel tempo stesso comparivano vere, che con dolce inganno dilettavano gli occhi di tutti. Da questo elogio del Peruzzi si possono dedurre le qualità, che si anno a trovare in una Scena, le quali a tre si riducono, e sono Vastità, Novità, e Verisimiglianza.

La Scena è il fondamento di quella piacevole illusione, onde lo Spettatore è trasportato or al Campidoglio, or sulle rive del Nilo, ne' giardini di Ninive, o tra le tende degli espugnatori di Troia. A questa illusione contribuisce la Scena, facendo unità col Dramma; e unità non farà mai con questo quando le manchino le tre annoverate qualità.

Per principiare adunque dalla sua Vastità, il Dramma richiede, che la Scena ora presenti l'interno d'una reggia, ora un giardino, una piazza, una foresta &c. tutte cose, che esigono ben altro spazio che quello d'un proscenio, per grande, che sia. Dovrà perciò il Pittore posseder bene il segreto di fare apparir vasto ciò, che in realtà non è tale. La Prospettiva è la maestra di tal segreto. Il Pittor delle scene deve addimesticarsi con que-

questa scienza, e farne il suo maggior capitale. Ella nacque sulle scene (a), e merita un perpetuo dominio del paese natio; siccome il dimostrarono gl' Italiani, che in ogni tempo l'ebbero in pregio, e che non solo la renderon nota a tutte le più colte nazioni; ma via via di nuove bellezze l'ornarono; come ultimamente fece Ferdinando Galli Bibbiena colle scene vedute in angolo, di cui egli fu inventore (b). Le quali scene (che vanno discretamente adoperate) danno ben altra vastità al luogo dell'Azione, e ben altro diletto a vederle, che quegli stradoni, o quelle gallerie, che vanno sempre diritte al punto di mezzo, e che nulla lasciano a immaginare a chi guarda.

In fatto però di Prospettiva procuri il Pittore di destinare con diligenza le aperture, onde gli Attori debbono uscire, ed entrare: affinchè la loro statura ben si accordi colla grandezza, e colla lontananza, ch'egli assegna agli oggetti, che compon-

(a) Cid si ritrae dal seguente luogo di Vitruvio: *Namque primum Agatharchus Athenis, Aeschylo docente, tragicam scenam fecit, & de ea commen- tarium reliquit. Ex eo moniti Democritus, & Anaxagoras de eadem re scripsierunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum, radiorumque exten- sorem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere: nisi*

*de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis reddent speciem, & quae in directis, planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia, alia prominentia esse videantur.*  
Lib. 7. Proem.

(b) Il modo di praticarle è insegnato da questo celebre Professore in un suo libro intitolato: *Direzioni della Prospettiva Teorica*. Bologna 1753. ii.

pongono la scena; e sappia, esser cosa quasi ordinaria alle persone del suo mestiere il dare in questo errore. Vedrai talvolta uscire un personaggio da un luogo, dove le statue colossali, che vi sono dipinte, non gli arrivano al ginocchio, o dove un monte appena gli aggiugne alla spalla; ch'è ti par uno di que' giganti, i quali montagna sopra montagna davano la scalata all'Olimpo: noto essendo, che l'occhio giudica della grandezza dell'oggetto dalla grandezza delle cose circostanti, e dalla lontananza, che mostra la serie delle cose poste tra sè, e'l suo oggetto.

Ma per altra parte non dee il Pittor delle scene troppo scrupolosamente seguire le regole della Prospettiva, le quali non lascerebbero spazio bastante al passaggio degli Attori, e molto meno alle Comparse, a' Carri, Troni, Sedie ec. Ond'egli è costretto a declinare alquanto dal rigor di tali regole: anche perchè le scene facciano buon effetto vedute da qualunque fito della platea, e de' palchetti. Ma questa declinazione à d'uopo di molta circospezione, per non degenerare in rilassatezza, come fu quella d'alcuni Pittori, che nella Prospettiva delle scene praticarono due punti di

veduta : sconcezza intollerabile , e indegna d'un pennello italiano. Quindi è , che nella Prospettiva non v' à cosa più malagevole che quella delle scene , ad eseguir la quale non bastano le regole dell' Arte , ma bisogna anche conoscere dove , e quanto è necessario di declinare dalle medesime. Il che non si può senza una lunga pratica , o senza una diligente osservazione della pratica de' migliori maestri .

## §. II.

La Verisimiglianza della Scena induce lo Spettatore a credere , che il luogo , ch' essa rappresenta , è appunto il luogo dove si finge l'Azione . Questa Verisimiglianza dipende dal decoro della Scena , e dall'esatta osservanza delle regole della Prospettiva , e dell'Architettura .

Il decoro si trova in una Scena quando il disegno del luogo , e di tutte le parti , che lo compongono , o l' adornano , sono propri all' uffizio di quel luogo , propri esempigrazia d'un giardino , o d' una reggia , e conformi agli usi , ed a' costumi del paese , in cui l'azione si finge , o almeno non

con-

conforme alle costumanze moderne. Quindi una galleria va caratterizzata in modo, che non sia presa per un Tempio, nè una carcere senta di cantina. Quindi ancora se la Scena è in Egitto, to, l'architettura non sia Gotica, gli arredi non paiano quelli, che ci vengono d'Inghilterra, i ritratti, e le statue non appartengano ad Eroi, o a Deità fenicie, o caldee. E se la Scena è vaga, ed incerta, e però incapace d'essere troppo caratterizzata, come quando rappresenta una campagna la quale tanto può trovarsi in Egitto, quanto in ogni altra parte del mondo: il Pittore, se ama d'acquistar lode d'ingegnoso, e di valente nell'Arte sua, dee contrassegnare quella campagna con tali particolarità, che indichi appartener essa all'Egitto, e non ad altro paese (a).

L'osservanza poi delle regole della Prospettiva, e dell'Architettura, manterrà l'illusione nell'animo del popolo. Della Prospettiva dicemmo abbastanza nel paragrafo antecedente. Quanto all'Architettura,

fe

(a) Nealces . . . ingeniosus, & solens in arte. Siquidem cum praeium navale Aegyptiorum, & Persarum pinxit, quod in Nilo, cuius aqua est mari similis, factum volebat intelligi;

argumento declaravit quod arte non poterat. Asellum enim in litore libentem pinxit. & crocodilum in stantem & opum. Nat. Hist. lib. 35.

se le sue leggi non sono esattamente osservate, i falli, che si commettono contro di esse, tendono ogni momento a richiamarci in noi stessi. Tali sono quelle volte senza appoggio, quelle arcate senza fondamento, quelle colonne, che in vece d'andare a incontrare il capitello, si perdono tra le nuvole, o che in vece di sedere sul zoccolo si contentano dell'immaginario sostegno d'una mensola, che sembra non un'opera di valoroso Architetto, ma uno di que' palagi incantati de' tempi delle Fate. Al qual proposito il più volte lodato Algarotti un fatto racconta accaduto al Padre Pozzi, inventore infelice delle colonne a sedere. Nel dipingere una cupola avea costui sostenute con mensole le colonne, che figuravano di reggere quella cupola. Alcuni Architetti alla vista di tale inverosimiglianza cominciarono a torcere il muso, e a protestare, ch'essi in fabbricando non avrebbero dato alle colonne un sì fragile appoggio. Quando eccoti salta in mezzo un Professore della medesima rilassata scuola del Pozzi, e credendo con un moto di tirarsi egregiamente di quello imbarazzo, si obbliga a rifar tutto a sue spese, quando fiaccando le mensole, la cupola, e le colonne vennero

fero a rovinare. Avea costui cattiva causa, ma la difesa fu ben peggiore. Io credo, ch'egli in un accesso dell' eteroclito estro della sua scuola non avrebbe dubitato di dipingere per esempio una scala a rovescio, e d'obbligarsi poi a pagare il censu-  
rifico a chi nel salirla si fiaccasse la nuca. Non sapea Messer lo Professore, che è un prece<sup>to</sup> uni-  
versale, e comune a tutte le Arti d'imitazione,  
il rispettare il verisimile; prece<sup>to</sup>, che non am-  
mette veruna licenza se non nel caso, ch'esse vo-  
gliano esporre il grottesco.

### §. III.

Ma non basta, che la Scena sia verisimile, ciò  
è architettata regolarmente, e secondo l'uso di  
quella contrada, in cui s'immagina l'azione del  
dramma. Questo fondo à bisogno di tutto l'inge-  
gno d'un sagace Artefice, che gli dia rifalto, e  
bellezza. Ma questi nell'adornarlo convien, ch'ab-  
bia l'occhio a non adoperare gli usi, e le manie-  
re, che attualmente sono in voga in quella città,  
a cui appartiene il Teatro, ch'egli dipinge; e ciò  
per la ragione là esposta, dove la stessa avverten-  
za

za demmo all' Inventore degli abiti.

Gli ornamenti dunque, onde va abbellita una scena, compariscono nuovi agli occhi del popolo; e tali compariranno qualora sieno bizzarramente inventati dalla ricca immaginazion dell' Artista, o almeno presi da mode antiche, o straniere. Il Cinese industre, il molle Persiano, il Maomettano fastoso, e lo stesso rozzo Americano, nell' architettura de' loro edifizi, nella simmetria de' loro giardini, negli adobbi delle loro abitazioni, àranno di che adornare con novità le nostre scene. I Francesi medesimi, gl' Inglesi, e le altre Nazioni colle quali abbiamo più familiarità, e commercio, tengono pure alcuni usi, che non àranno ancora ottenuta la nostra cittadinanza, e che però, scelti con accorgimento, farebbero di sè bella mostra sul Teatro.

#### §. IV.

A un Professore istrutto già nel suo mestiere molto possono giovare gli stampati disegni di Scene inventate da celebri Pittori. Tali son quelli delle Scene del Neroni, pubblicati nel 1579. Tali altresì

sono i rami delle Scene del Chiarini, dell'Aldrovandini, del Buffagnotti, di Giuseppe Galli Bibiena (i quali ultimi furono poco fa impressi in Augusta) e d'altri rinomati Maestri.

Possono in oltre giovar molto al Pittore que' libri, che insegnano il modo di dipinger le Scene, com'è quello di Nicolò Sabattini, intitolato: *Pratica di fabbricare Scene, e Macchine. Ravenna 1638.* e l'altro di Ferdinando Galli Bibiena sul modo di fare Scene vedute in angolo, da lui inventate.

Per terzo non leggiero soccorso trarrà egli dalla considerazione de' disegni de' più celebri Architetti; come sono, a cagion d'esempio, i Disegni del famoso Palladio. Non meno utili per lui faranno le opere di que' Pittori, che nell'Architettura si distinsero sopra gli altri, quali furono il Brunelleschi, l'Alberti, il Bramante, Giulio Romano, e Paolo Veronese, *magni ipse agminis instar.* A' quali si aggiungano i più famosi paesisti, come il Ricci, Salvator Rosa, il Pussino, il Lorenele, e Tiziano superiore a tutti.

Finalmente maraviglioso costrutto caverà egli da' preziosi avanzi d'antichi edifizi, che si ammirano tuttavia in Italia, nella Grecia, in Egitto; e dalle

le diverse maniere di costruir fabbriche, e giardini, oggi adoperate da straniere Nazioni. Quindi, per conchiudere colle parole d'un Poeta Pittore,

*Bisogna, che i Pittor sieno eruditi,*

*Nelle scienze introdotti, e sappian bene*

*Le favole, le storie, i tempi, e i riti.*

Salvat. Rosa Sat. 3.

---

C A P. III.

*Uffizio del Macchinista.*

Quanto al movimento delle Macchine, e delle scene, io non ò che a raccomandarne la prontezza; non solo perchè è noiosissima a vedere una Macchina, o una Scena, che stenti a giungere al suo sito; ma molto più ancora perchè esse con quella tardanza estinguono ogni drammatico piacere (a).

N 2

Un

(a) V. il Cap. 3. della II. Sez.

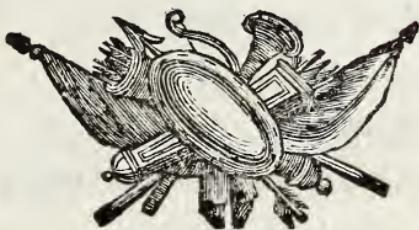
Un altro uffizio del Macchinista è l'illuminazione delle scene, ma bisogna confessare, che un tale uffizio è per ordinario con somma goffaggine, e negligenza eseguito. Il Pittore avrà con tutte le leggi dell' Arte sua dipinta una scena. Egli vi avrà acconciamente maneggiati i colori vivaci, e i dilavati, i lumi, e l'ombre. Viene il Macchinista, e senza badar più che tanto all' idea del Pittore, distribuisce le fiaccole a capriccio; e con quella sbadataggine sua distrugge tutto il bello dell'ombre, e della degradazion de' colori.

Convien dunque sapere, che i lumi non si vogliono distribuire egualmente da per tutto, come per ordinario si fa, ma bensì a masse, e a gruppi ineguali, per afforzare que' luoghi, che ne abbisognano;

*Altri di poi, cui'l chiaro lume offende,*

lasciargli foschi, ed abbuiati. Noi veggiam pure qual vaghezza reca all' opere di Giorgione, e di Tiziano il lor mirabile lumeggiare, il vedere con quanta forza essi illuminarono alcune parti, mentre altre erano lasciate fra l' ombre. Un Macchinista

nista intelligente, che coll' economia medesima distribuisse i lumi tra le scene, diverrebbe il Giorgione, il Tiziano del Teatro; e tanto più l' ope-  
re sue dilettarebbero, che quelle de' Duumviri di  
quel genere, quanto il lume, e l' ombra effettiva,  
e reale, è più efficace del lume, e dell' ombra  
finta da' colori. Perchè però il Macchinista traggia  
buon viso da questa faccenda, consulti sempre il  
Pittor delle scene: niuno sa meglio di chi le à  
dipinte, dove s' abbia a gittar molto chiaro, e  
dove nulla, o poco.



C A. P. IV.

*Della Costruzione del Teatro.*

§. 1. *Della materia, onde convenga fabbricare il Teatro.* §. 2. *Dell'ampiezza del Teatro.*

§. 3. *Figura dell'interno del Teatro, e disposizione de' Palchetti.* §. 4.

*Dell'ornamento del Teatro.*

§. I.

**T**utto il di fuori del Teatro, ciò è, le sue facciate esteriori, i corridori, le scale, va fabbricato di mattoni, di pietra, o di marmo, sì per dare solidità all'edifizio, sì molto più per garantirlo al possibile dagl'incendi, a cui per le facci, ond'esso viene illuminato, è oltre modo soggetto. Per la medesima ragione è d'uopo, che sia per ogni parte isolato, a fin d'impedire il progresso di tali incendi.

Col rendere isolato il Teatro s'acquista un altro

tro vantaggio, che se gli possono dare molte porte esteriori, e corrispondenti a siti diversi; articolo essenzialissimo nella costruzione di sì fatti edifici. Ove le porte sien poche, o corrispondano a un sito medesimo, la folla del popolo, e delle carrozze cagionerà de' gravi inconvenienti; vedendosi tai rincontri produr non di rado attacchi, inimicizie, duelli, ed anche impegni tra Corone, per occasione de' loro Ministri.

L'interno del Teatro non va edificato delle stesse materie, che per l'esteriore edifizio del medesimo abbiam commendate: e per interno del teatro io intendo i suoi palchetti, e tutto ciò, che sporge sopra quel vano, di cui è base la platea. Ora se, a cagion d'esempio, taluno per una mal intesa magnificenza si avvilasse di formare di marmo l'interno del Teatro, ciò farebbe come far di marmo un leuto, un violino: essi non renderebbero verun suono (a). È vero, che gli antichi di pietre, o di marmi soleano costruire l'interno de' loro Teatri; ma per rimediare al danno, che da tai materie

(a) Parlo de' gran Teatri: poichè quanto a' Teatri di poca estensione, il loro interno può senza molto sca-

pito essere costrutto di mattoni, di marmo, o d'altre simili materie.

soffriva la voce degli Attori, essi davano a costoro delle maschere fatte in modo, che servissero come di tromba. E oltre a ciò i Greci ne' loro Teatri situavano de' gran vasi di rame, ne' quali ripercossa la voce acquistasse sufficiente forza, per giungnere alle più remote parti del Teatro. Ma in quelli, che non di pietra, ma di legno erano costrutti, essi non poneano sì fatto ordigno; avendo sperimentato, che il legno dava tal risalto alla voce, che rendea del tutto inutile l'uso di que' vasi.

Questa pratica degli antichi unita a una giornaliera pruova, che noi ne facciamo, à dato a conoscere, che il legno è il materiale più convenevole all'interno edifizio del Teatro. Quelle fibre, onde questo materiale è tessuto, percosse dalla voce, concepiscono un sì soave ondeggiamento, ch'esse ne propagano il suono mirabilmente, e con somma grazia, e dolcezza. Conviene però avvertire, che il legno sia tutto egualmente stagionato, affinchè le vibrazioni non sieno diverse, e così confondano, e rendano come incerto il tuono della voce.

Anche l'interno de' Teatri vuol avere più porte, che mettano nella platea, affinchè in calo di

di-

disastro il popolo abbia più uscite, per cui sgombrare, e mettersi in salvo. Non una volta è avvenuto, che in un improvviso movimento, per la scarsaZZa delle porte della platea, gli spettatori sieno restati miseramente calpestati, o divorati dalle fiamme. Non è però necessario, che tali porte sieno sempre aperte; conviene anzi per la voce degli Attori, che alcune restino ordinariamente chiuse; purchè negl' improvvisi accidenti si possano aprir prontamente.

### §. II.

Non tutti i Teatri vogliono avere un'eguale ampiezza. Essi debbono corrispondere all'ampiezza della città, a cui appartengono, e ridicola si renderebbe una bicocca se una mole elevasse degna d'una vasta città. Ma questa medesima non potrebbe assegnare un'ampiezza arbitraria, ed enorme a' suoi Teatri. L'estensione, a cui un Teatro può giugnere, è quella della portata d'una voce mandata fuora senza stento.

Alcuni per ampliare al possibile il Teatro immaginarono un nuovo ripiego. Questo consiste in

ispor-

isporgere il proscenio molti palmi fra la platea, e fuori delle scene; il qual ripiego avvicinando per quanto si può l'Attore agli opposti palchi, fa che la costui voce là giunga, dove senza questo artifizio non potrebbe. Ma se abbiamo a dire il parer nostro, costoro in adottare sì fatto artifizio diedero del loro discernimento un'assai ambigua pruova. Mercechè tirando così l'Attore fuori della scena, si viene a rendere inutile tutta la scenica decorazione, la quale a ciò solo si adopera, che l'Attore sia circondato da oggetti a noi stranieri, e propri del luogo, dove è supposta la scena, e del personaggio, ch'egli rappresenta, acciocchè in somma il luogo dell'azione sia verisimile. Ma quando si vede un'Arianna, che in vece d'aggiornarsi fra 'l solitario lido di Nasso, si caccia nel bel mezzo de' nostri palchi, ogni verisimiglianza cessa all'istante; e per molto, ch'ella si rammarichi, e pianga, il mio cuore freddo, e indifferente non prende veruna parte in quello affanno. *Quodcumque ostendis mibi sic, incredulus odi.* Taccio le sconvenevolezze, a cui è quasi costretto un Attore, quando sia fuori di scena, come di voltare il fianco, o le spalle agli Spettatori.

## §. III.

Si cerca ancora una Figura per l'interno del Teatro la più adatta a favorire la vista insieme, e l'udito. Taluni crederono d'aver soddisfatto al quesito coll'invenzione della campana fonica, com'essi chiamano. Questa invenzione consiste in dare al medesimo una figura di campana, disposta in modo, che l'orlo, o il labbro di quella corrisponda a' palchi più vicini alla scena, e il luogo dov'è attaccato il battaglio, cada nel palchetto di mezzo, opposto dirittamente al proscenio. E' però la più leggiadra cosa a sentire, che si voglia dare la figura di campana a un edifizio destinato a un effetto tutto opposto a quello del mentovato strumento. La campana ottenne quella sua figura, perchè destinata a mandare il suono fuori di sè, e quanto più potesse da sè lontano. Le fu data quella quasi conica figura, e quelle labbra rimboccate in fuori, affinchè l'onda sonora dell'aria interna sdruciolasse al di fuori, e urtando l'esterna le comunicasse lo stesso oscillamento. Fu formata rotonda, affinchè le oscillanti anella, ond'è composta,

sta, percotessero egualmente, e in tutti i suoi punti l'aria circonvicina. Ora tutte queste proprietà come possono mai convenire a un edifizio destinato non a spargere il suono fuori di sè, e lungi quanto si possa il più, ma al contrario a concentrarlo, e custodirlo gelosamente in sè stesso? Di più, questa campana restringe lo spazio della platea, e toglie a molti palchetti la veduta delle scene.

La miglior figura per l'interno del Teatro è quella d'un semicerchio, la di cui aia sia occupata dalla platea, la periferia dalla fronte de' palchetti, e il diametro dal pulpito, o sia dall'esteriore orlo del proscenio. Questa figura rende spazioso il Teatro: poichè tra tutte le figure d'un egual perimetro il cerchio comprende uno spazio maggiore di quello di qualsivoglia altra, e mette i palchetti in distanza eguale dal centro, o sia dal punto di mezzo del proscenio. Un inconveniente si può trovare in questa figura, e si è, che allarga troppo il vano, o sia la luce della scena. Si ripara a questo inconveniente dando al Teatro la figura non già d'un semicircolo, ma d'una semiellisse, la quale à per poco tutti i vantaggi dell'altra, ed à di più questo, che accresce il numero de' palchetti.

chetti: essendo la periferia dell' Ellisse maggiore di quella d'un cerchio, il diametro del quale sia eguale all'asse minore di quella.

Altri preferiscono a ogni altra figura quella d'una semiellisse troncata sull'asse maggiore: e questi hanno per loro l'autorità del celebre Palladio, il quale tal figura dette alla platea del Teatro Olimpico di Vicenza. Molto me muove l'autorità d'un tanto Maestro; ma confesso di non comprendere come adottando una tal figura si possa evitare di rendere sproporzionalmente ampia la fronte del pulpito, o proscenio; o pure volendo ridur questa a una moderata estensione, io non so intendere come si possa render visibile il Teatro a que' luoghi della platea, e a que' palchi, che più s'avvicinano a' lati del proscenio.

Pe' palchetti poi lodevole è la disposizione inventata da Andrea Sighizzi, e imitata più volte da i Bibbiena. Questa consiste in far sì, che i palchetti secondochè dalla scena, o sia dal diametro del semicerchio allontanandosi s'inoltrano verso il fondo del Teatro, ciò è verso la metà della periferia, così vadano ancora salendo di qualche oncia l'uno sull'altro, e di qualche oncia ancora

vadano sporgendo in fuori. Così ogni palchetto sta meglio affacciato sulla scena, nè uno impedisce all' altro il vedere.

Convien nondimeno avvertire, che i due lati di ciascun palchetto, essendo di necessità convergenti verso le scene, non formino angoli acuti col muro interiore de' medesimi: perciocchè gli angoli di tal sorta estinguono, e divorano il suono. Si baderà dunque a rendere ottusi, o almeno retti quegli angoli, o pure (e farà ancor meglio) a spuntargli, e fare, che i lati del palchetto vadano a terminare in un concavo cilindrico.

Ma se con tutto ciò il Teatro, o per difetto di costruzione, o per troppa ampiezza, non mandasse chiaramente da per tutto la voce de' Cantanti; io crederei, che si potrebbe utilmente imitare il ripiego de' Greci, i quali, come accennammo, mettean ne' Teatri, e propriamente sotto a' sedili, de' gran vasi di rame, formati con esattissime misure, affinchè ciascuno di essi avesse il suo tuono particolare: e sì fatti vasi invigorivano mirabilmente la voce degli Attori. Dodici di questi (tanti essendo i semituoni, che compongono la scala musicale, e altrettanti i modi della nostra Musica)

gioa

gioverebbero moltissimo a parecchi moderni Teatri.

### §. IV.

L'esteriore d' un publico Teatro di ragguardevole città dee spirare magnificenza, e buon gusto; al qual oggetto non vanno risparmiati i loggiati, le scalinate, le nicchie, e quanto altro à di fastoso, e di magnifico l'Architettura. Ma per opposto nell'interiore di esso (a) gli ornati vanno distribuiti con esattissima economia. Un principio generale su questo punto si è, che *Nell' interno del Teatro solo quegli ornati si ammettono, che non impediscono l'occhio dello Spettatore, che non offendono la voce del Cantante, e che non impiccoliscono verun sito.* Ecco il paragone, sul quale si devono esaminare gli ornamenti, che si vogliono dare all' interno de' Teatri.

Se questo principio avessero avuto presente parecchi Architetti, si farebbero assolutamente astenuti

(a) Ciò, che intendiamo per *Interno del Teatro* fu già definito nel primo paragrafo di questo capo.

nuti da certi mal intesi ornamenti, che divengono eterni monumenti della poca abilità di chi gli ammise, e imbarazzo, e sfregio de' Teatri. Essi primieramente non avrebbero ammessi nell'interno de' Teatri quegli abbellimenti di carta pesta, o di panno lino, o lano, che si mangiano la voce de' Cantanti: perocchè l'esperienza insegnà, che tanto indebolisce la voce una stanza apparata di carta, o di lino, di seta, di lana, quanto le dà rifalto un'altra, che foderata sia d'asse. Gli specchi ancora, quando sien molti, pregiudicano non poco: non essendo lo specchio capace di quegli ondeggiamenti, che l'aere sonoro comunica al legno. E condannati avrebbero per la stessa ragione que' fregi sinuosi, e centinati, che rompono, e sparagliano il prefato ondeggiamento dell'aere, ch'è il veicolo del suono. La voce degli Attori già è bastantemente occupata dal crasso ambiente del Teatro, dalle tele delle scene, dagli abiti degli Spettatori, per non dovere offenderla di vantaggio con altri argomenti. Ma quando pure un avveduto Architetto avesse evitato simili inconvenienti, tutto si può dir nulla se non si à pensiero di tener sempre sbrattato, ed esente da polvere il Teatro:

di-

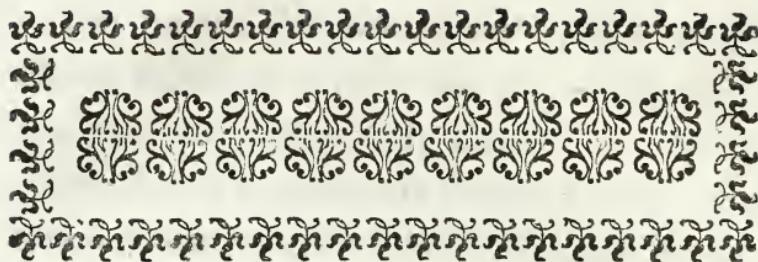
divorando la polvere la voce de' Cantanti (a).

Per rispetto poi alla vista, e al fito, è necessario, che que' sostegni, che dividono un palco dall' altro, e quella fascia, che separa i diversi ordini, o file di palchetti, sieno sottili, e gracili quanto si possa il più: nè so quanto ben facciano coloro, che per un' architettonica pedanteria gli destinano a rappresentare ordini d' Architettura. Se del sostegno tu ne formi una colonna, e della fascia una cornice architravata, ne avverrà delle due l' una, o questi membri riusciranno meschinissimi, e sproporzionati, per rendergli sottili quanto poc' anzi abbiamo detto, che vogliono essere, o per dare ad essi qualche proporzione, si dovrà perdere molto luogo, e impedire ancora la vista dello Spettatore. Il che farebbe biasimevole anche più: perchè nel Teatro non va perduto un dito solo di spazio, o di veduta. Tutto à da essere permeabile in esso, per valermi dell' espressione d' un valentuomo.

O

SE.

(a) *Mira sunt de voce digna diffu.* *avena superficibus devoratur.* Plin. lib. *XL.* cap. *51.*



## SEZIONE VI.

### Della Danza dell' Opera in Musica .

**S**Corse le qualità del Melodramma , e quelle della Musica , della Pronunziazione , e della Decorazione , proprie dell' Opera in Musica , che sono le quattro essenziali parti di questo Spettacolo : uopo è per ultimo arrestarsi alcun poco intorno alla Danza , parte , a dir vero , non essenziale del medesimo , quali sono le annoverate , ma , come fu detto altrove , dichiarata quasi tale dall' uso .

C A P. I.

*Natura della Danza.*

§. 1. *Che sia Danza, e dove consista il suo Estetico.*

§. 2. *Del Patetico della Danza.*

§. I.

Danza, o Ballo, è una serie di straordinari movimenti del nostro corpo, regolati dalla cadenza della Musica. Ella è una delle Belle Arti, e si divide in Alta, e Bassa. Danza Alta è quella, che fa il Ballerino, elevandosi da terra quanto più può con ambi i piedi. Danza Bassa è quella, ch'egli fa, appoggiando a terra tuttedue i piedi, o uno almeno. Tuttavolta, a precisamente parlare, la sola Danza Bassa appartiene alle Belle Arti. L'Alta non può entrare in questo numero; perchè inetta al movimento delle passio-

ni (a). Questa secondaria, ed inferiore spezie di Danza appartiene alla classe di quelle Arti, che sono destinate a far mostra d'agilità, e di forza.

La Danza à molta affinità colla Pronunziazione, e propriamente col Gesto, dal quale differisce come il verso dalla prosa. Il verso à colla prosa un fondo comune, e queste son le parole. Ma nel verso un tal fondo è assoggettato a certa misura, e interciso da una cadenza regolare: nella prosa è libero. Così il fondo comune del Ballo, e del Gestire sono i movimenti del corpo. Ma questi movimenti nel Ballo sono anch'essi intercisi, e distinti da una cadenza regolare; laddove nel gestire non osservano misura, o cadenza alcuna.

L'Estetico della Danza consiste nella simmetria, che passa tra' tempi de' suoi movimenti, e i tempi della Musica, che l'accompagna. In effetti il rincrescimento, che si pruova in vedere uno, che balli fuor di cadenza, nasce appunto, perchè egli non lega con simmetria veruna questi tempi de' suoi movimenti, e della Musica. Noi siamo allo-

ra

(a) Basta, è vero, a deffare la maraviglia. Ma questa è l'effetto di qualunque opera straordinaria della natura, o dell'arte: non è già del

numero di quelle passioni, a cui particolarmente mirano le Arti piacevoli, e che noi ci aspettiamo nell'osservar l'opere di queste.

ra per istinto portati a muovere alla cadenza di quest' ultima il capo , le mani , i piedi , e 'l resto della persona , per aiutare il ballerino ad osservarla , o per mettere quella connessione , ch' egli non mette fra 'l Ballo , e 'l suono : tanto l' Unità è grata al nostro spirito. Per una ragione contraria piace assaiissimo un Ballo eseguito in perfetta cadenza .

Un altro fonte dell' Estetico della Danza è la Simmetria , ch' ella osserva tra' vari tempi de' suoi movimenti , simile a quello della Musica Metrica , e della Metrica Poesia .

Un terzo fonte dell' Estetico di questa piacevole Facultà nasce dalla bella disposizione , ch' ella dà alle membra . La qual disposizione non è già che presenti una novella simmetria , ma solo rende più discernevole , e più manifesta quella , che dalla natura ebbe il nostro corpo . Perciocchè gli uomini tengono per l' ordinario in negligente positura le loro membra sì , che essi , quanto è in loro , estinguono quelle belle disposizioni , e misure , che sono osservabili nella lor macchina . La Danza rimedia a questa negligenza ; assegnando a ciascun membro il suo , che più gli è vantaggioso , ciò è ,

quello , che rende più agevole il discernimento delle ragioni , che le membra àrno tra loro , ed alla macchina intera .

### §. II.

Il Patetico della Danza consiste nell' imitazione di que' movimenti , che noi facciamo , qualora da alcuna passione siam posseduti : la qual imitazione è propriamente detta Pantomimo . Tre sono le spezie di Pantomimo : il Serio , quello di mezzo carattere , e 'l Grottesco . Il Pantomimo Serio , o Eroico imita gli Eroi , e i personaggi d'alto affare , e talvolta anche le Deità , e i Semidei . Egli appartiene al genere tragico , ed è inteso ad ispirarci nobiltà di sentimenti . Il Grottesco imita le persone d'infima nazione . Il genere delle sue favole è comico , e tende a muoverci a rido . Il Pantomimo di mezzo carattere è un misto d' ambedue le definite spezie . Le sue favole sono anche comiche , ma d'un genere più nobile , da taluni detto *Alto Comico* . Egli tende a piacerci , non già con goffe , e ridicole maniere , ma coll'imitazione d'un costume placido , ed ameno .

CAP.

C A P. II.

*Della Danza Teatrale.*

§. 1. Connessione della Danza Teatrale col Melodramma. §. 2. A qual genere appartenga la Danza Teatrale. §. 3. Avvertenze intorno all' esecuzione della medesima.

§. I.

**N**el secondo capo della prima Sezione fu da noi stabilita la necessità, che ànno tutte le Arti adoperate nell'Opera in Musica, d'essere intimamente connesse all'azione drammatica. Quello adunque, che nel citato luogo fu osservato, basta a stabilire particolarmente per la Danza Teatrale la medesima necessità. Costituendo questa bella Disciplina una parte del nostro Spettacolo; non altrimenti che strettamente connessa all'Azione Drammatica può fare unità col suo tutto; nè senza uni-

tà può opera alcuna conseguire perfezione, o bellezza.

Pure se v'è parte nell' Opera in Musica italiana, che più si allontani da tale Unità, i Balli son deßi, a considerargli secondechè d' ordinario vengono composti. Tu avrai l'animo occupato da una Favola di greco, o di romano argomento, quando ecco salta fuori una truppa di Persiani, o di Cinesi, che ti comincia un Ballo di strana foggia in una scena passeggiata poc'anzi dal greco, o dal romano coturno. Chi non vede, che sì fatto Ballo sta in quel luogo, per così dire, a pigione, e che non alla sola Unità d'azione, ma ripugna a un tempo stesso a tutt'e tre l' Unità del Dramma? Nè è questo il solo inconveniente: il Dramma è tragico, e'l Ballo è le più volte buffonesco; il che arresta quel movimento, che la Favola ne avea desto nell'animo, e per conseguente estingue tutto il drammatico piacere. Che maraviglia poi, se lo spettatore si attedia del Dramma, quando quel moto, nel quale consiste il piacere, che a noi reca l'Azione Drammatica, si estingue nel suo cuore da un contrario movimento, che vi cagiona la Danza? E' questa una delle principa-

cipali cagioni della poca attenzione, che si dà per ordinario alla Favola Tragica. Tanto più, che l'Uomo è formato in modo, ch'egli da una seria applicazione è naturalmente menato al divertimento, e al riso: ma non così facilmente torna poi da questo ad applicarsi a un serio affare. Vi sperimenta anzi un'intrinseca ripugnanza; nè può farlo immediatamente, e quasi d'un salto; ma à bisogno d'esservi disposto, e di passare, a dir così, per uno stato intermedio. Dalla quale proprietà dell'animo nostro avviene, che solazzato egli, e come infralito da un Ballo per lo più comico, non à più coraggio, nè forza di rimirare la maestà de' tragici suggétti. Io me ne richiamo all'esperienza, che può farne ciascuno. Esamini sè medesimo lo spettatore, e s' avvedrà, che non pruova egli mai tanta ripugnanza di dare orecchio alle parole degli Attori, quanta allora, che sia terminato un Ballo fatto come sognano essere i nostri.

Tal sorta dunque di Ballo contamina l'intero Spettacolo, e fa, che il popolo incontri del tedio là, dove egli fu tratto dalla speranza del piacere. Per l'opposto un Ballo, che abbia unione colla Favola, alimenta ed accresce l'affetto acceso da

que-

questa, e ci rende curiosi del proseguimento.

Ma quale farà il modo d'ottenere sì fatta unione? Il suggetto della Danza vuol esser tratto da quelle azioni, che il Poeta Drammatico suppone, che accadano negl'intervalli degli Atti, o che si può supporre, che avvengano in quel tempo. Per esempio nell'intervallo, che passa tra'l primo, e'l secondo Atto dell'*Achille in Sciro*, finge il Poeta, che Arcade seguace d'Ulisse faccia dalle navi trasportar sul lido i doni, che questo Eroe destinava a Licomede Re dell'Isola, e che poi istruisca i soldati d'Ulisse a fingere un guerriero tumulto, per risvegliare il genio militare del travestito Achille. Qual più bella materia di questa per un Ballo? I nostri Danzatori adopran pure somiglianti materie, quando veruna connessione abbiano col Dramma, e giungono, ciò nonostante, a piacere. Molto più dunque piaceranno, ove sì strettamente sieno connesse al loro tutto. Qual diletto non avrà il popolo, in vedere la Favola continua ta non più con parole, ma a forza della sola Danza? posto che il Ballerino abbia i talenti necessari per discernere quando convenga far comparire Arcade, quando fargli abbandonare la scena, affinchè non

non raffreddi lo Spettacolo ; quali azioni , quali disegni sieno propri della Danza , quali sieno da rigettare , come incapaci d'essere ben espressi dal Pantomimo .

A tal effetto sarebbe desiderabile , che la composizione del Ballo Teatrale fosse addossata , non al Ballerino , ma al Poeta , assistito bensì dal primo . Niuno meglio dell'autore del Dramma può conoscere ciò , che più unisca un Atto all'altro , e ciò , ch'egli finge , o si può fingere , che tra l'uno e l'altro intervenga . E dall'altra parte il Ballerino additerebbe al Poeta quello , che non si può graziosamente esprimere colla Danza . Composte così le scene del Ballo , si potrebbe occupare il Danzatore a ben idearne l'esecuzione , e ciò fatto , a comunicare al Maestro di Musica le sue idee ; affinchè la Musica s'accordi a spiegare per mezzo del suono ciò , ch'egli spiegherà colla Danza : sì perchè venga osservata l'Unità tra la Danza , e la Musica , sì ancora perchè quella Musica , che à una medesima espressione colla Danza , fa miracolosi effetti sul Balletino ; gli reca una forza , un coraggio , un fuoco , che onninemamente gli mancherebbero , se la Musica non fosse  
espres-

espressiva. Chi à i piedi eruditi, e chi sa il dominio della Musica sullo spirito, e sulla Macchina dell'Uomo, non dubiterà d'elagerazione in ciò, che afferiamo. Questa forza della Musica si sperimenta in un modo maraviglioso su' nostri Tarantolati. A un di costoro, ancorchè giaccia infermo, e destituto d'ogni vigore, si faccia sentire una sonata, che gli vada a verso. Egli si leverà sì prontamente, come se fosse nel periodo più florido di sua vita, e danzerà in modo, e sì lungamente, che qualunque robusto uomo si sgomenterà di fare altrettanto. Ma se per caso cessi quel suono improvvisamente, durante la Danza: il Tarantolato stramazzerà all'istante, e ricadrà, come tocco da un fulmine, in un abbattimento peggior del primo.

Da ciò, che abbiam osservato intorno a' suggetti de' Balli Teatrali, si vede, che il Melodramma à mestieri d'esser diviso in maniera, che ciascun Atto termini in luogo, che offerisca un verisimile attacco alla Danza; la qual cosa non farà difficile a un accorto Poeta. Ma quando la Favola ne porgesse l'occasione in mezzo a un Atto, io vorrei, che non fosse creduto un reato, se in

vece di riserbar la Danza per la fine dell'Atto, si facesse nel corso di esso. I Balli della più volte ricordata Alceste intervengono tutti non già negl' intervalli, ma nel bel mezzo degli Atti; e vi stanno a maraviglia, perchè richiesti dall'azione medesima.

Taluno forse dubiterà, che tanta connessione tra 'l Ballo, e 'l Dramma, non produca una rincrescevole monotonia; e crederà, che i Danzatori scelgano espressamente suggetti, che niuno attacco abbiano colla Favola Drammatica, per condir l'Opera col sale della varietà. Ma chi è preso da sì fatto dubbio, che mai direbbe, se vedesse in un medesimo quadro da una parte dipinto Alessandro inteso a militari imprese, e dall'altra un Arlecchino, che sia tutto in sul trastullare, senza che il Pittore abbia messa veruna connessione tra questi due personaggi? o se vedesse, che in un edificio le finestre non posassero, com'è solito, sopra una medesima linea, sopra un medesimo davanzale, ma qual giù qual su, quale in mezzo, e questa fosse un palmo discosta dall'altra, e quella dieci, e una quadra, e una rotonda, e va discorrendo; che direbbe egli al Pittore, o all'Architetto, che

cre-

credeffero avere in tal guisa allontanata dalle loro opere la noiosa uniformità? Se egli avrà mai esaminata l'essenza della perfezione, e della bellezza, risponderà all' inesperto Artista, che la bella varietà non consiste in un ammasso di cose, le quali niuna lega abbian tra loro ( che ciò costituisce l'imperfezione, e la bruttezza ) ma nella molteplicità delle cose tendenti a una medesima unità. Così quel consulo ammasso di finestre è deforme; ma se esse fossero uniformi, equidistanti, e sulla medesima linea disposte; questa esatta unità bella renderebbe la loro serie, e tanto più bella, quanto il loro numero fosse maggiore. Adunque il Dramma, la Musica, la Pronunziazione, la Decorazione, e la Danza, essendo le cinque parti, che concorrono a formare l'Opera in Musica, se si vuole, che piacciono, vanno marcate della medesima unità. I Greci in fatti aveano per vizio quel Ballo, che col Dramma non connetteffe, ed Aristotile il disapprova altamente. Non rincresca al Lettore, ch'io mi richiami sì spesso al gusto de' Greci. Sono essi, per consenso d'ognuno, i Maestri delle Belle Arti; e noi, ad onta de' gran lumi, che vantiamo, siamo a' medesimi molto addietro finora.

Quan-

Quanto poi a' nostri Ballerini, se essi per lo più scelgono Danze, che niuna convenienza àrno col Dramma, nol fanno mica per zelo della varietà; ma sì perchè que' Balli sono più acconci al loro stile, e sì perchè non fanno, o non si vogliono dar pensiero d'inventar quelle Danze, che farebbero al proposito. Ma que' Danzatori, che non trascurarono le cognizioni necessarie al loro mestiere, entrano pienamente nel nostro avviso. Ecco ciò, che scrive uno di essi, che più si è distinto a' nostri giorni ne' Balli Teatrali: „Fin-„chè i Balli dell'Opera in Musica non faranno „uniti strettamente al Dramma, e non concorre-„ranno alla sua esposizione, al suo nodo, e al „suo scioglimento, essi faranno freddi, e spiace-„voli. Ogni Ballo dovrebbe a mio parere offeri-„re una scena, che incatenasse, e legasse intima-„mente il primo Atto col secondo, il secondo „col terzo ec. „ (a).

## §. II.

(a) M. Noverre, *Lettres sur la Danse & les Ballets*, *lett. 6.*

## §. II.

Dovendo adunque il Ballo Teatrale essere una continuazione della Favola Drammatica ; egli vuol essere atto all' expression degli affetti. Quindi il Patetico della Danza , o sia il Pantomimo dovrà sempre regnare in esso , congiunto però a tutte quelle grazie , nelle quali consiste l' Estetico di questa Disciplina.

Ma non ogni spezie di Pantomimo si vuol trovare insieme nel Ballo Teatrale , come si costuma in oggi , mal grado , che il buon gusto ne abbia . Gli Antichi , nonostante che del Pantomimo facessero le loro delizie , non incorsero però mai in tale sconvenevolezza . Essi ne' loro Spettacoli quel solo Pantomimo ammetteano , che fosse del medesimo genere col Dramma , a cui si frammettea ; di modo che alle Tragedie non accoppiavano mai una Danza grottesca , ma solo l' *Eimmelie* , serio , e maestoso Pantomimo . E per opposto fra le Commedie niuna Danza seria , o eroica mai compariva , ma solo il *Cordace* , Pantomimo grottesco , e pieno della licenza delle loro Commedie . Il medesimo

desimo discernimento dovrebbe oggi osservarsi su' nostri Teatri ; non ammettendo nelle Tragedie in Musica se non l'Eroico Pantomimo, unito, quando lo richieda il suggetto, a quello di mezzo carattere. Il Pantomimo Grottesco debbe aver luogo solo nelle Opere Comiche Musicali.

Un'altra conseguenza, che deriva da ciò, che abbiam ragionato nel paragrafo antecedente, si è, che nel Ballo Teatrale non deve entrar mai il Ballo Alto, come quello, ch'è incapace di servire all'imitazion degli affetti. Quel Ballerino, che à creduto fin qui, che a divenire famoso bastasse distinguersi in una cavriola, o in un *millinetto*, dirà in questo, ch'io parli da Autore, non da Ballerino; come fu detto poco fa al Cahusac, il quale non dissimili verità volea persuadere a' Danzatori francesi. Nondimeno quelli tra loro, che con occhio filosofico penetrarono l'indole della loro professione, benchè eccellenti nel Ballo Alto, pure, posto giù questo, tutti si diedero al Pantomimo, confessando, che la Danza non farebbe mai giunta alla sua perfezione, finchè a questo non rivolgessero i Ballerini tutti i loro pensieri. Vagliami per tutti il prenominato Noverre, le di

cui Danze àrno riscoffo recentemente i più lusin-  
ghieri applausi de' Teatri di Parigi, di Londra,  
e d'altre insigni città d'Europa. Questo illumina-  
to Danzatore nella decima delle sue lettere sulla  
Danza,, Se vogliamo, dice, avvicinare alla ve-  
,, rità la nostr' Arte, bisognerebbe dar meno at-  
,, tenzione alle gambe, e più cura alle braccia:  
,, abbandonare le cavriole per l'interesse de' gesti;  
,, far meno passi difficili, e maneggiar meglio la  
,, fisconomia; non mettere tanta forza nell'esecu-  
,, zione, ma mischiarvi più senso; allontanarsi  
,, con grazia dalle regole strette della scuola, per  
,, seguire le impressioni della natura, e dare alla  
,, Danza l'anima, e l'azione, che deve avere per  
,, interessare,,. Pilade Batillo, Ila, e quegli altri  
famosi Danzatori, che furono sì cari alla colta, e  
dilicata Corte d'Augusto, non immortalarono i lo-  
ro nomi spiccando salti, e intrecciando cavriole,  
ma sì rendendosi maravigliosi nell'esprimere colla  
Danza le umane passioni: del che ne dà Macro-  
bio una palpabil pruova. Rapporta questo Scritto-  
re (a), che Pilade, saltando l'Ercole Furioso si

ac-

(a) Nel cap. 3. del 2. lib. de' Saturn.

accese per modo della passione, che voleva imitare, che giunse tra le sue smanie ad avventar saette contro al popolo; e che ripetendo la stessa Danza in casa d'Augusto, invaso dal furore medesimo scoccò de' dardi contra lo stesso Imperatore, senza che la maestà del Popolo romano, nè quella d'Augusto, si mostrasse offesa dell'entusiasmo del Ballerino. E Luciano nel Dialogo intitolato la *Danza* definisce questa per un' „ Arte, che fa professione d'esprimere i costumi, e le passioni degli uomini, e di contraffare ora l' allegro, ora il malinconico, ora il placido, ora il collerico,“ riducendo così tutta quest' Arte alla Danza Bassa, senza far ricordo alcuno dell'Alta. Depongano dunque una volta i nostri Danzatori su questo particolare i loro pregiudizi. Essi debbono badare a rendersi eccellenti nell'imitazion degli affetti, non già nel Ballo Alto. Questa inferiore spezie di Ballo, che non va nè anche messa al novero delle Belle Arti, si rinunzi pure a quelli tra' nostri Bagattellieri, che fanno spettacolo dell' agilità di lor gambe, i quali, a dirla, riescono assai meglio che essi nel Ballo Alto.

## §. III.

Tutto ciò propriamente appartiene alla Teoria della Danza Teatrale, donde passando alla sua pratica, dee primieramente il Maestro de' Balli badare a distribuire in modo la Favola Pantomimica fra tutti i Ballanti, che niuno paia venuto là per far numero. Nondimeno questa distribuzione va eseguita in maniera, che il Pantomimo sia tanto men forte, e men carico, quanto è meno la parte, che à il Ballante nella Favola. Il che fa, che più attenzione meriti l'ultimo de' Figuranti, che i primi Ballerini, per la stessa ragione, per cui parlando della Pronunziazione si disse, quella delle ultime parti essere più malagevole che la Pronunziazione delle prime. Quindi è, che poca pratica mostrano nella loro professione que' Maestri di Balli, che tutta la loro attenzione consumando attorno a' primi Ballerini, lasciano i Figuranti in loro balia.

Procuri in oltre d' osservar tra' Ballanti la Degradazione della statura per modo, che quanto più le figure si allontanano dallo Spettatore, tanto più

la

la loro statura vada decrescendo. So, che ciò non può sempre riuscire: ma quando il Maestro de' Balli abbia accorgimento, riuscirà più spesso che non si crede, massimamente quando il Ballo nella sua Introduzione fa una parte della Decorazion Teatrale. Ecco come anni sono si governò un pe-  
rito Maestro. Il Ballo dovea rappresentare una caccia. Egli divise i trentasei Figuranti, di cui quella truppa era composta, in sei classi, ciascuna di sei persone, tre delle quali erano uomini, ed altrettante donne. La prima classe comprendea le persone della più vantaggiosa statura; la seconda era più bassa di quella; la terza più bassa della seconda, e via via; sì che l'ultima era formata da ragazzi, e ragazze. Tutte poi queste classi era-  
no abbigliate uniformemente, e senza differenza veruna. Usciva la prima classe dal luogo più vi-  
cino agli Spettatori, nè veniva scendendo da su in giù, ma uscendo da un lato del proscenio s'inol-  
trava verso l'altro: in somma spaziava per la lar-  
ghezza del proscenio, non già per la lunghezza.  
Fatto il suo Pantomimo, questa classe, quasi inse-  
guendo le fiere, se n'entrava pel luogo opposto a  
quello, ond'era uscita. Entrata questa, usciva la

seconda da luogo più lontano, ed eseguito anch'essa il suo Pantomimo, dispariva come la prima. La terza, la quarta, la quinta facevano il medesimo. I fanciulli finalmente, che formavano la sesta, comparvero dal fondo del proscenio, facendo un paßaggio sopra un ponte. Siccome la statura de' Figuranti degradava, degradava parimente la musica, talchè quella dell'ultima comparsa era così sommessa, che pareva un suono di strumenti da caccia, che venisse di gran lontananza. Ora questa degradazione di statura, e di musica, fece sul Teatro il più bel giuoco. Il popolo vedendo i Figuranti tanto più impicciolire, quanto più andavano in là, credea, che fossero sempre que' medesimi, ch' erano comparsi da prima, ma dalla lontananza impiccioliti; e l'occhio, sedotto da quello inganno, mostrava gli oggetti in una distanza maravigliosa. Con questa degradazion di statura, e di musica, andò d'accordo anche quella de' colori delle vestimenta, onde parlammo in altro luogo.

Ma sopra un altro Teatro un mal accorto Maestro fece passare una truppa di gente a cavallo sopra un lontanissimo ponte, il quale era più piccio-

lo della persona, che su vi passava; disproporzio-  
ne, che offese l'occhio de' meno intidenti. O il  
passaggio doveva essere eseguito da fanciulli mon-  
tati sopra finti cavalli, o il ponte doveva essere  
più vicino.

Che se quella comparsa lontana dovesse essere ese-  
guita da Ballerini, che fanno le prime parti nella  
Danza; allora la comparsa si farà da un fanciullo,  
e a questo, quando farà tempo, che il personaggio  
s'avvicini, per dar principio alla sua parte, si so-  
stituirà destramente il Ballerino vestito alla stessa  
foggia del fanciullo.

Di più, particolarmente nel Pantomimo di mez-  
zo carattere, e nel Grottesco, i quali sogliono ab-  
bondare di scene, di pianto, e di rifo, di sdegni,  
e di riconciliazioni, procuri, che le scene di pian-  
to, di disperazione, di dolore, sieno lunghe, e  
frequenti, interrotte bensì ad ora ad ora da scene  
di rifo, di riconciliazioni, d'allegrezze. Queste  
scene però di contentezze sieno brevissime: poichè  
quando somiglianti scene sieno punto punto lunghe,  
e frequenti, danno nel languido, e nel noioso.  
Perciò i *pas de deux*, e simili altri Balli, in cui  
vanno per l'ordinario a terminare queste scene di

contenti, se non son corti, ed animati da sentimenti, sogliono riuscire episodici, e freddissimi.

Si occupi finalmente a regolare non tanto la figura del Ballo, e le gambe de' Ballerini, quanto il loro volto: perciocchè questo fornisce i più espressivi mezzi all'imitazion degli affetti. Il che fa abbastanza comprendere quanto l'uso delle maschere sia condannabile nel Ballo Teatrale, e generalmente in ogni scenica azione. La maschera nuoce all'Attore (sia parlante, o mutolo, com'è il Ballerino) e allo Spettatore. All'Attore toglie la più vivace, e la più feconda parte de' pantomimici elementi, e lo riduce a quella inabilità, a cui farebbe ridotto uno, che fosse costretto a parlare con quattro sole lettere dell'abbiccì: allo Spettatore la veduta della più vigorosa, della più passionevole espressione (a). Si mascheri il volto a tutte le figure d'un quadro di qualunque eccellente pennello, e poi sia chiamato il più sagace uomo, che ci viva, a spiegare, una per una, cosa vogliono esprimere quelle figure. Il quesito lo dispererebbe, non  
oltan-

(a) Dicea Platone, *sosum hominem in capite vultuque esse*. Apul. de dogmat. Platon.

ostante la felicità degli atteggiamenti adoperati dal Pittore. Ma si tolga poi via la maschera. Quante novità! che bel contrasto di sentimenti, che la maschera oscurava! Che non dice quel sembiante sfegnato, quell' altro timoroso? qui l'allegrezza, che anima quelle guance, là lo squallore, che ottenebra quella fronte, e da un'altra parte la tenezza, che illanguidisce due begli occhi? Ecco quante perdite cagiona la maschera. Di che convinti da lunga esperienza i Comici di Francia, le anno oggimai sbandite dal loro Teatro. Molti sensati Ballerini anno fatto il medesimo: e quando loro occorra d'introdurre Tritoni, Fauni, ec. non più gli mascherano, ma s' ingegnano di tinger loro il viso di tal colore, o di contrassegnare il loro capo, e le membra, di tali attributi, che caratterizzino que' personaggi.

Non mi si opponga il costante uso, che della maschera fecero gli antichi. Questa invenzione di sozza origine, come quella, a cui diede nascimento il volto impiastrato di fango degli Attori di Tespi, nacque nell'infanzia della Drammatica, e sopra un rozzo Teatro. Il Teatro col tempo s' ingentili, ma non fu più nello stato d'allontanare.

da

da sè quel resto di sua antica rozzezza; e la maschera nata dal fango, e tra un popolo incolto, divenne necessaria su' Teatri delle più polite Nazioni. La ragione, che rendette allora necessario sì fatto arnese, fu l'ampiezza enorme degli antichi Teatri, in cui si davano gratuitamente gli spettacoli a popolo numerosissimo. La parola dunque degli Attori non sarebbe giunta all'orecchio de' più lontani Uditori, se non fosse stata soccorsa da una spezie di tromba, qual era l'antica maschera, fatta in modo, che servisse a dar corpo, e rimbalzo alla voce. Ma oggi, che i Teatri sono di gran lunga più angusti, perchè la loro porta è tenuta a tutti coloro, che non intendono di divertirsi a proprie spese, cessa ogni necessità di maschere. Da ciò, che si è detto della maschera, s'intende ancora quanto sarebbe desiderabile, che si abolisse sul Teatro l'uso del Belletto, il quale impedisce di vedere il cambiamento del colore, che à tanta forza di muoverci.

C A P. III.

*Qualità richieste in un Danzatore.*

§. 1. *Cognizioni necessarie a un Danzatore.*

§. 2. *Taglio a lui proprio.*

§. I.

Dovendo il Ballerino procurare non tanto di divenire agile, e leggiero, quanto di rendere le mani, e'l corpo eloquenti ( come il Filosofo Demetrio dicea d'un Danzatore de' tempi di Nerone ) egli à mestieri d'essere iniziato in più Discipline. Luciano nel soprallegato Dialogo sulla Danza richiede in un Ballerino l'intelligenza della Poesia, della Geometria, della Musica, e della Filosofia. Vuole, che possegga il segreto di muovere le passioni, insegnato dalla Rettorica; che accatti dalla Pittura, e dalla Scultura i diversi atteggiamenti; che abbia ( ciò, che Tucidide attribuisce a Pericle ) il segreto di discernere ogni do-

ve il convenevole, il decoroso; che sia acuto, inventivo, giudizioso, e di fino orecchio; e finalmente, che sappia la Favola, e la Storia. E forse un pretendere troppo? E non sarebbe anzi troppo la pretensione d'un Ballerino, che sfornito delle cognizioni necessarie a ben esercitare il mestier suo, cercasse di comparir sul Teatro d'una polita Nazione? Non sarebbe forse un oltraggio a quella Nazione, di crederla di cattivo gusto, di facile contentatura, e capace di prender piacere in una Danza intempestiva, eteroclita, sconnessa? Per contentare i Greci, e i Romani, vi volea pur tanto; e per contentar noi non ci vorrà egli per lo meno altrettanto? noi, che ci crediamo i depositari del gusto, e capaci di mangiar la torta in capo a tutta la Grecia, e a tutta Roma.

Facciamo però giustizia a' Danzatori dell'età nostra. Non manca tra loro chi conosca questa verità, testimonio il più volte nominato Noverre, il quale nella quinta delle sue lettere non solo le cognizioni poc'anzi annoverate, ma di più quelle della Notomia, della Macchinistica, del Disegno, richiede in un Ballerino. Piacemi il recare spesso in mezzo a' sentimenti di questo degno figliuol di

Terpsicore , che è giunto a formarsi la vera idea dell'Arte sua , traversando i pregiudizi comuni a coloro , che esercitano la sua medesima professione .

Oltre al profitto , che possono trarre dallo studio delle Facoltà pur or raccomandate , possono i Danzatori profitare anche molto dall'osservare attentamente gli atti de' mutoli , i quali col movimento or d'una , or d'un'altra parte del loro corpo si compongono un visibile parlare ( come lo chiama il nostro primo Poeta ) e un copioso vocabolario di tutto ciò , che vien loro in talento d'esprimere . Lionardo da Vinci , che sapea bene ciò , ch'egli si dicea , afficurava , che i mutoli erano i migliori maestri de' Pittori : del medesimo possiam noi afficurare i Ballerini .

Può in oltre di grande uso effer loro la lettura di que' libri , e la cognizione di quelle cose , che di sopra raccomandammo agli Attori per l'acquisto d'una regolare Pronunziazione . La Pronunziazione à colla Danza una grande affinità , come fu da noi osservato : e però le loro leggi sono in buona parte all'una , e all'altra comuni .

## §. II.

Per accennare ora qualche cosa intorno alla corporatura del Danzatore, essa vuol essere avvenente, e ben formata; le sue membra forti insieme, e snelle; la sua statura mezzana, e secondo la maniera di Policleto, nè troppo alta, nè troppo bassa, nè pingue, nè magra: perchè non gli accada quello, che ad alcuni del suo mestiere intervenne sul Teatro d'Antiochia. Perciocchè fattosi su quel Teatro un Ballerino cazzatello a voler rappresentare Ettore, il popolo dimandò ad alta voce quando Ettore fosse per uscire; giacchè colui non era che Astianatte. E un'altra volta mentre uno spilungone rappresentava Capaneo sotto le mura di Tebe: Tu non dovrai ( gridò il popolo ) aver bisogno di scale, poichè sei più alto delle mura. A un grasso, Guarda, disse, di non isfondare il palco; e a un magro, Bada a guarire, e non a danzare. Tanto era quel popolo buono conoscitore, e di difficile contentatura.



## SEZIONE VII.

### Della Direzione dell' Opera in Musica .

**A**bbiamo finora veduto qual sia il dovere di ciascuno de' principali Artisti , che vengono impiegati nell' Opera in Musica. Dipendendo però il buon successo d' uno Spettacolo non tanto da essi , quanto dall'opera di quel Magistrato , a cui n'è commessa la Direzione , come il seguente capitolo dichiarerà : è d' uopo vedere in ultimo ciò , che in particolare lo Spettacolo nostro esiga dal suo Direttore , e mettere così sotto un altro punto di veduta quelle medesime Arti , che abbiamo , ciascuna di per sè , infino a qui considerate .

## C A P. I.

*Necessità, che à l'Opera in Musica d'un  
abile Direttore.*

Tutti i publici Spettacoli, come quelli, che sono destinati a trattenere un intero popolo, sogliono cagionare impressioni gagliardissime, e universalì. Quindi sono essi in ogni tempo stati gli arbitri de' costumi delle intere nazioni; e le inclinazioni di queste, le loro più serie determinazioni, le loro usanze, si sono mutati a talento d'un tragico, o d'un comico Poeta. Di ciò molti esempi ne somministra la greca storia, e la romana: siccome ne' tempi ancora a noi più vicini abbiam veduto una sola Commedia del Moliere cagionare una general rivoluzione nel costume delle donne francesi (a); e un tragico Poeta riformare uno de' maggiori Monarchi del mondo, abolendo con quattro versi il costume, che aveano i Re di Francia, di

(a) V. la Marchesa di Lambert nelle sue *Réflexions sur les femmes*.

di danzare su' publici Teatri (a). Molto ancora contribuiscono gli Spettacoli al progresso delle Arti: e noi già osservammo fin da prima (b), che la perfezione, a cui queste sì per tempo vennero tra noi, a quelli si debba in buona parte attribuire. Per lo contrario lo scapito recato all'agricoltura da un'altra Commedia del citato Moliere forse non mi farebbe creduto sì di leggieri, se non mi garantisse l'autorità di riguardevole scrittore (c).

Se dunque il costume, e le Arti d'una Nazione, importantissimi oggetti ambidue, tanta dipendenza ànno dagli Spettacoli; ben si vede quanto a questi sia necessaria la Direzione d'un Capo dotato di prudenza, e di sapere, il quale ponga la sua attenzione a ordinare in vantaggio di que'due grandi oggetti la gagliarda, e universale impressione, che gli Spettacoli fanno. Il perchè non si po-

trà

(a) Luigi XIII. avea danzato sul pubblico teatro nel 1615. Luigi XIV. fece il medesimo più volte fino all'anno 1670. ch'era il trigesimo secondo dell'età sua. Ma in quell'anno medesimo avendo assistito alla recita del *Britannicus*, Tragedia del Racine, d'allora rinunziò per sempre a' publici balli. I versi, che riformarono il gran Lodovico, sono i seguenti:

*Pour mérite premier, pour vertu singuliere,  
Il excelle à traîner un char dans la cavrière,  
A disputer des prix indignes de ses mains,  
A se donner lui-même en spectacle aux Romains.*

V. Voltaire, Siecle de Louis XIV.

(b) Nel cap. I. della I. Sez.

(c) *L'Ami des hommes tom. 8. chap. 4.*

trà mai abbastanza lodare la saviezza degli Antichi, i quali a' più riguardevoli Magistrati affidavano la Direzione de' loro Spettacoli.

Ma tra quanti n' ebbero i passati tempi, e i nostri, niuno più dell' Opera in Musica à bisogno d'un Direttore savio insieme, e intelligente: da che se la Poesia, la Musica, la Pittura, l' Architettura, la Danza, possono molto influire nel costume, e nel buon gusto d' una Nazione; se ciascuna delle medesime merita una particolare attenzione della Politica; vie maggiore farà l' attenzione, ch' esse meriteranno, quando insieme unite si soccorrano, e sostengano scambievolmente, per imprimere una più profonda, e durevol traccia negli animi nostri.

Evvi ancora un' altra ragione, per la quale la Direzione dello Spettacolo, che fa la materia di questo Trattato, à mestieri di non comuni talenti. Il Direttore dell' Opera in Musica dee regolare il Poeta Drammatico, i Maestri della Musica, e de' Balli, l' Ingegnere, l' Architetto, l' Inventore degli abiti, e delle scene. Ora se egli non salutò nè pur da lungi le annoverate Arti, come potrà erigersi in lor Direttore? Come si accorgerà egli,

egli, se il Poeta, o il Pittore abbia, o no, offerte le leggi della Drammatica, della Prospettiva ec.? se il Maestro di Cappella abbia adoperata una Musica Teatrale? se l' Inventore de' Balli abbia ideata una Danza confacente alla Favola Drammatica? E quando gli occorra di valersi dell' Architetto, come si guarderà egli di non obbligarlo a lavori, che ripugnano alle regole dell' Arte? Dal che avviene, che quando i Teatri sortiscono per disgrazia simili Direttori, niuna delle professioni sta in dovere, anzi si studia ciascuna di dare in arzigogoli, sicura d' incontrare per questo verso l' umore eteroclitico, e l' cattivo gusto di chi le dirige.

Tre oggetti principalmente fissar debbono la vigilanza del Direttore, e sono: la buona esecuzione dello Spettacolo, il buon ordine, che si richiede nel luogo della rappresentazione, e, quello, ch'è dilicatissimo oltre a ogni altro, il costume della Nazione. Veggiamo in breve, come s' abbia egli a governare intorno a questi tre punti.

## C A P. II.

*Come vada procurata la buona esecuzione, e 'l buon  
ordine dello Spettacolo dell' Opera  
in Musica.*

Perchè lo Spettacolo sia ben eseguito, il Direttore dee principalmente occuparsi della scelta degli Artisti, che vi s'impiegano, ed aver poi l'occhio sopra di essi, affinchè ciascuno faccia compiutamente il suo dovere. S' egli si abbandona alla balia delle persone di Teatro, come oggi comunemente si fa sotto colore, che a queste più che a qualunque altro stringano i cintolini, e stia a cuore la buona riuscita dell' Opera, s' egli sotto sì spezioso pretesto si rilassa punto punto sopra questi due principali doveri; tenga per fermo, che lo Spettacolo riuscirà fazievole, ed oltraggioso alla Nazione, a cui si ardisce di presentarlo, e che ciascuno degli Artisti lo sfigurerà a capriccio. Se il Cantante à nel suo studio un' aria, che gli va a verso, egli la cacerà nel libretto in barba d'Appollo,

pollo, e di tutto Parnaso. Il Danzatore se à un ballo prediletto, lo menerà in iscena, abbia pure tanto che fare col Dramma, quanto la Luna co' granchi. La Cantatrice priverà di sua protezione il Poeta, se nelle arie di lei avrà messi tali sentimenti, che non dieno gran presa a quella sorta di canto, a cui sola è avvezza, e se avrà dimenticata la farfalla, l'eco, l'usignuolo, la tempesta, la navicella. Ma questo, e il di più, che volentieri si tace, tutto è nulla appetto allo sconcerto, che vi porta l'Impresario. L'interesse di costui, quando non gli si ponga argine alcuno, domina dispoticamente il Teatro; e la Poesia, la Musica, e l'altre loro compagne, sono costrette a seguir le sue leggi, e a trasgredir quelle della loro Arte.

L'unico mezzo d'evitare sì fatti disordini sì è, che il Direttore non riposi sulla pretesa diligenza delle persone di Teatro; ma che con occhio illuminato osservi da sè medesimo ciascuna Disciplina. Questo Tarpa esamini tritamente se il libricciuolo è fatto sulle regole della Drammatica, e del buon gusto; se la Musica esprima, o non piuttosto, come per l'ordinario avviene, uccida il sentimento: e così delle altre. Ma il verbo principale consiste,

per nostro avviso, a vegliare sul' Impresario. Io, quanto a me, rare volte soffrirei Impresari alla testa d' uno Spettacolo scenico : essendo fuor di dubbio tutto ciò, che il Teatro à di contrario al buon costume, alle buone regole, e al buon ordine, tutto derivato dall'avidità di costoro, i quali per guadagneria non arrofiscono d'allettare gli uomini coll'esca dell'impudicizia, e di bizzarre novità. E la principal cagione, che rendette gli antichi Spettacoli sì superiori a' moderni, si è, che quelli non erano affidati a tal genia di mercenarie persone, ma a' più rispettabili Magistrati. Meno soffrirei Impresari, qualora il Teatro avesse molta dote, molta rendita certa. In questo caso l' Impresario, sicuro del suo guadagno, si dà poca sollecitudine di ben servire il publico. Miglior consiglio è mettere l' amministrazione di quelle rendite tra le mani di persone di sperimentata probità, dalle quali può sperare il publico più soddisfazione, che da uno stremo, e tenace Impresario, e le quali in fine di ciascun anno faran tenute a render conto di loro amministrazione. Ma qualora circostanze particolari non deffer luogo a tale amministrazione, e il Direttore si vedesse in necessità

d'ap-

d' appaltare l' impresa del Teatro , allora egli si terrà sempre guardingo , e procurerà , che il suo zelo non sia soppiantato dall' avidità , che per ordinario regna nell' animo d' un Impresario :

*Gestit enim nummum in loculos dimittere ; post hoc  
Securus , cadat , an recto stet fabula talo (a).*

Quanto al buon ordine , il Direttore baderà , che non nasca veruno sconcerto nell' occupar le piazze , o i sedili , che niuno impedisca la vista , il passo , o l' udire al compagno , che tacciano i rumori , le grida , il batter delle mani , il cicalio , i viva ; che giovanotti presuntuoselli non vengano ad insolentire , e a toccare il naso al terzo , e al quarto . Particolar vigilanza richiede il tempo , che , finita l' Opera , s' esce di Teatro . Fu da noi già dianzi notato , che un edifizio di questa natura à bisogno di molte porte , corrispondenti a siti diversi per evitare i gravissimi inconvenienti , che la scarsezza delle porte esteriori suol cagionare .

Ove per non essere il Teatro isolato , o per al-

Q 4

tro

(a) Hor. Epist. I. lib. 2.

tro accidente, il numero delle porte non fosse bastante, il Direttore assegnerà ciascuna di esse ad Uscieri di capacità, e di coraggio, i quali facciano sì, che tutto passi con tranquillità, e con buon ordine, e ponga freno massimamente al servidorme, la di cui avventataggine è una delle maggiori sorgenti di risse; proverbiandosi scambievolmente, e percotendosi per ogni minimo che. Presso un popolo incivilito dovrebbe essere ignoto anche il nome di sì fatte villanie. Gli Uscieri assegneranno a ciascuno il tempo d'uscire, e se taluno formalizzato d'essere stato obbligato ad arrestarsi, o a dare indietro, insolentisca contro di lui; Messer lo Spadaccino farà punito in modo, che gli putifca. L'Usciere è colà come un Giudice stabilito dal Principe a diffinir le contese, che insorgono alla porta del Teatro; e del suo procedere non dà conto se non al Principe, e al Direttore: onde all'uno, o all'altro andrà a richiamarsene, chiunque crederà d'essere stato da lui soverchiato.

Ma affinchè il Direttore possa adempiere questa parte di suo uffizio, à bisogno d'esser munito d'un' autorità sufficiente. Convien soprattutto, che mentre egli è in Teatro questa sua autorità si estenda

sopra qualunque ceto, e che tutti, per condizione, o grado, che vantar possano, sien tenuti a rispettare gli ordini di lui.

---

C A P. III.

*Come vada procurato nell' Opera in Musica  
il pubblico costume.*

Io non entrerò a dimostrare quanto importante oggetto pel Direttore dell' Opera in Musica sia il costume della Nazione. La cosa parla sì vivamente da sè, che a volersi arrestare a darne proue egli farebbe un cespitar nel piano.

Perchè dunque non si desideri la di lui diligenza in un affare di tanta delicatezza, il suo primo pensiero sarà quello di esaminare colla più accurata esquisitezza il libricciuolo. Procurerà in esso, che i personaggi non parlino troppo della Divinità, nè ( ove sieno pagani ) secondo la grossolana Religione del volgo de' gentili, la quale trasferiva a' suoi Dei le più umilianti debolezze degli uomini;

ni : ma che dieno a conoscere ne' loro ragionamenti qual idea aver si debba dell' Essere Supremo. Il qual linguaggio non farà punto inverisimile in bocca loro : ben si sapendo , che dalla Teologia del volgo pagano era tutt' altra quella delle colte persone ; le quali rigettando la molteplicità degli Dei , e le ingiuriose favole , che si spacciavano di essi , un solo Dio , e perfettissimo ammetteano (a). Questo linguaggio adunque anzi che sembrare inverisimile , arroge dignità , e decoro a' tragici personaggi. Così pure , che non parlino tanto di sorte , di stelle , di destino , che non insinuino in somma la fatalità degli avvenimenti , come affettano alcuni Tragici ; ma piuttosto la dipendenza , che essi ànno dal sovrano arbitrio dell' Autore

del-

(a) Non vi fu nell'antichità Setta di Filosofi , che non conoscesse la falsità del Politeismo , e non deridesse in privato quella Religione , ch'era obbligata a professare in pubblico . E siccome que' Filosofi non sempre furono prudenti abbastanza , per occultare con esattezza i propri sentimenti : quindi derivò la taccia d' Ateismo , che si spesso fu loro apposta . Quegli medesimi sentimenti venivano insegnati ne' vari Misteri delle Divinità del Paganesimo : l'Unità di Dio era uno de' principali domini di que' Misteri . Domma si fatto era comune a' Misteri d' Iside e d' Osiride , di Mitra , della Madre degli Dei , a' Misteri Eleusini , a quelli di Bacco , e di Venere , di Giove , di Vulcano , di Cazore e Polluce &c. Non è questo il

luogo di provare ciò , che avanza-  
mo . Cudworth ( Syst. Intel. cap. 4.  
§. 18. ) e le *Dissertations sur l' Union  
de la Religion , de la Morale , & de la  
Politique , tirées d'un ouvrage de M.  
Wayburton* , anno di che soddisfar pienamente il lettore . Che poi gli aditi della Filosofia fossero comunemente frequentati dalle colte persone , è un fatto , che non à bisogno di prove . Molto più comune era l' ammissione a' Misteri . Riputavasi un affronto il non parteciparvi : le donne , i fanciulli stessi eranvi iniziati . Sebbene non ognì domma era a tutti indifferente spiegato . Ve n' erano alcuni pochi riserbarsi solo a coloro , che per lunga speriienza s'erano fatti conoscere prudenti , e fedeli a' segreti , che loro eran commessi .

della natura, e dalla libertà degli uomini.

In generale somma attenzione esigono i discorsi, e le azioni de' personaggi drammatici, affinchè gli uni non contengano delle massime false, e gli altri non dieno degli esempi pernizirosi. Avviene spessissimo (non senza nota di chi dirige i Teatri) l'udire le massime più contrarie alla Religione, e allo Stato, spacciate impunemente in sulle scene, e dato un aspetto lodevole a' più rei, e più contagiosi esempi. Massime, ed esempi sì fatti noi non gli soffriremmo in un libro, in un sermone. Procureremmo anzi di sopprimer quelli, che ne fossero infetti; e non abbiamo il torto. Ma le stesse massime, gli stessi esempi si sentono sulle scene senza che se ne tenga conto veruno; ed abbiamo il maggior torto del mondo: mercechè que' velenosi princípi fanno più gran progresso, e più rapido, spacciati in un Dramma che in un sermone, o in un libro. Tra' popoli anche più illuminati pochissimi son coloro, che s'impacciano di legger libri, ma molti quelli, che frequentano i Teatri; e raro, o non mai un Oratore à tanta udienza, quanta un Attore. Più: non dico tra' Sermoni, ma tra que' libri stessi, che ànno avuta più

più fortuna , e più voga , qual è quello , che si sappia per lo senno a mente , come avviene d' un Dramma Musicale? qual autore , pognamo esempio , va così per le bocche di tutti , come il Metastasio? In oltre quando leggiamo un libro , o ascoltiamo un Sermone , il nostro spirito è tutto intento a ciò , che gli si vuole insegnare , onde il proporgli un principio erroneo , di cui egli non conosca la falsità , è più malagevole che all' Opera Musicale , dove si è in uno stato di distrazione . L' Illusione , che cagiona in noi questo artifiziosissimo spettacolo , ci rende poco attenti a ciò , che passa dentro di noi , sì che uscendo poi di Teatro , troviamo alcuna volta in noi stessi delle novità , alle quali avremmo certamente resistito , se altronde non fossimo stati distratti. Aggiugni , che quando anche alcuna volta accada , che ci arrestiamo ad esaminare alcun sentimento , che le scene c' ispirano ; pure quel sentimento medesimo , che in altro luogo , e tempo sarebbe stato da noi rigettato come erroneo , e pernizioso , allora , favorevolmente ricevuto , ci comparisce nobile , ed innocente. Perciocchè rari sono coloro , che giudicano delle cose secondo il loro intrinseco valore : i più ne

giu-

giudicano dal modo, onde vengono presentate. Se esse ci si espongono nudamente, e senza grazia veruna, poca accoglienza ottengono da noi. Ma se ci vengono innanzi d' una maniera aggradevole, e interessante; esse scendono senza opposizione nell' imo della mente, e del cuore. Perciò è più volte avvenuto, che il Vero medesimo, presentato nella sua semplicità, à avuto pochissimo corso, e solamente

*..... condito in molli versi  
I più schifi allettando à persuaso.*

In una parola, gli uomini giudicano per la maggior parte come gli anziani di Troia. Finchè costoro esaminano freddamente tra sè medesimi i motivi, che à Paride di negar Elena a Menelao; questi motivi sono insuffisenti, contrari ad ogni diritto, e alla publica tranquillità; e la bella Grecà va renduta senza indugio al marito. Ma appena Elena comparisce in mezzo ad essi; Paride à mille ragioni, Menelao à torto a ripeter la moglie; e questa amabil preda va sostenuta coll'estremo sangue de' cittadini. Ecco per appunto l' illusione,

sione, che l'Opera in Musica produce in noi. La Poesia, la Musica, le Decorazioni c'innebriano in modo lo spirto, ch'egli, buona, o rea, beve avidamente ogni cosa.

Queste riflessioni dimostrano abbastanza, se il nostro animo non falla, qual esame richieda la Poesia del nostro Spettacolo. Che se l'Opera in Musica sia Comica; questo esame vuol essere più rigoroso. Una tale spezie di Drammi, non prendendo il tuono importante della Tragedia, ma con motteggi, e con risa rallegrando i suoi Spettatori, tanto è più degna d'attenzione, quanto meno par, che ne meriti. Essa delle volte sembra, che adempia esattamente i suoi doveri. Comparisce tutta intesa ad emendare i nostri difetti, a ingentilire le nostre maniere; ma intanto tende nascostamente a rovinare la sana morale, e a corrompere i costumi. Quest'indole perniziosa si può, chi ben l'esamina, discernere nelle Commedie di Terenzio. Nell'Andria, a cagion d'esempio, il Poeta espone come cosa indifferente l'illecito commercio, che il giovane Panfilo mantiene con Glicerio, e i suoi raggiri per deludere il Padre. Rende anzi quanto può amabile il carattere di quel giovane, e dispre-

gevole quello di Simone suo Genitore: affinchè le colpe del primo non solo compariscano indifferenti, ma belle, e desiderabili; e molesta, ed odiosa la cura, che prende il saggio vecchio, per distogliere il Figlio da quel criminoso attacco. Nell'Eunuco si animano gli uomini a disordinare coll'esempio della Divinità. Così il giovane Cherea incoraggisce sè stesso a violare una vergine, perchè il massimo Giove avea prima di lui fatto a Danae altrettanto. Il soldato Trasone conforta sè medesimo a sottomettersi a Taide cortigiana, riflettendo alle umiliazioni, a cui Onfale soggettò Ercole. E di questa Taide si fa un carattere sì lodevole, che basta per togliere dall'animo delle fanciulle ogni ripugnanza d'abbandonarsi all'infame mestiere di colei; vedendo, che anche una cantiniera può comparir virtuosa, e degna della stima delle oneste persone. Simili riflessioni si potranno proseguire sulle altre Commedie, che ci rimangono del Teatro greco, e del romano, e sopra quelle del Moliere, del Voltaire, e d'altri fra' moderni, le quali peccano del vizio medesimo: ma volentieri le omettiamo, tenendo per fermo, che le poche or ora elposte bastino per ricordare al

dot-

dotto Direttore quanto più delle tragiche abbiano l'Opere Comiche Musicali bisogno d'accorgimento, e di ponderazione.

Al cimento medesimo, a cui si farà messa la Poesia, si metterà di mano in mano ciascuna delle Arti compagne. La Musica, la Danza, la Pittura, le Decorazioni, tutte sosterranno un esame diligente, e severo, affinchè niuna di esse spiri libertinaggio, e licenza, ma tutte contribuiscano a rendere questo Spettacolo degno d'una costumata Nazione.

Ma per esser certo, che l'Opera in Musica non offendà la publica costumatezza, non basta, che tutte le Arti, che la compongono, sieno state alla ripruova. Questo anzi è il meno. L'importanza consiste nella probità degli Attori, e de' Ballerini. Sieno le prefate Arti gaſtigate quanto si voglia il più, tutto è nulla, fe il Musico, e il Danzatore, e massimamente le donne d'ambe le classi, non contano l'onestà fra le virtù più necessarie alla loro professione.

Per ciò, che concerne le Cantatrici, ben si fa qual predominio abbia sul cuore umano il canto donneſco, e una funesta, e giornaliera esperienza

fa vedere quanto spesso se ne abusino le donne di questa professione. Nella favola delle Sirene, che col canto faceano naufragare gl'incauti naviganti, esprimer volle l'Antichità in uno e quel predominio, e quello abuso.

In ordine poi alle persone, che si destinano alla Danza, non è men noto quanto la loro professione inclini al libertinaggio quasi di sua natura. In fatti l'immodesta licenza, a cui altra volta si lasciaron trascorrere, rovinò la loro Arte, attirando sopra di essa i fulmini del Sacerdozio, e dell' Impero. Non possono leggersi senza rossore presso gli Antichi le laidezze, alle quali le Ballerine s'abbandonarono, per cui Claudio Imperatore le proscrisse dal Teatro romano. Tale azione va meritevolmente annoverata tra le più illustri del regno del mentovato Imperatore: giacchè queste mercenarie Salomi ànno talvolta corrotto il costume delle più famose Nazioni. Un tale paragonava le Ballerine a quelle galanteriette dilicatamente travagliate, le quali ci vengono di Francia, o d'Inghilterra, che persona non può vedere senza solletico di possederle.

Non si possono, la buona mercè di Dio, rim-

proverare alle Ballerine de' nostri giorni i disordini delle antiche. Nondimeno rare sono anche in oggi quelle, che abbiano il coraggio di sacrificare all' onestà un passo leggiadro sì, ma seducente, di rinunziare a un movimento eloquente, espressivo, ma che contristar potrebbe la pudicizia. Particolarmente le nostre Danzatrici Grottesche gran libertà s'arrogano su questo punto; sicchè il loro Ballo par che voglia talvolta gareggiare colla protervia dell'antico Cordace.

L'abuso adunque, che le Cantatrici, e le Ballerine non rare volte fanno della loro professione, indusse la saggia Roma, sedente Innocenzio XI. a bandire perpetuamente le donne dal suo Teatro; esempio degno d'essere da per tutto imitato: potendo lo spettacolo essere molto ben eseguito da' soli uomini. Ne' tempi più felici per la Drammatica greca, e latina, e per l' italiana, fu la rappresentazione de' Drammi a' soli uomini addossata: le Attrici non comparvero sul Teatro prima della metà del secolo sedicesimo. Senza che, ogni altra ragione dee cedere a quella della publica costumanze.

Per lodevole però che sia un tal ripiego, non si cre-

si creda, ch'esso liberi il Direttore da ogni sollecitudine: poichè spesso abbiam veduto un Danzatore, o un Arione d'ambiguo sesso, cagionare non men gravi disordini, che una scapigliata Cantatrice, o Ballerina.

Il Direttore adunque non limiterà la sua vigilanza a un sesso. Egli procurerà a suo potere d'allontanar dal Teatro ogni persona d'equivoca probità, siane il sesso qualunque. Ma (non si dissimuli) è sì ardua, e sì dura tale intrapresa, ch'egli è ben malagevole di cavarne buon viso. Conciò siachè (se oserem dire apertamente ciò, che ne va per l'animo su tal proposito) finattantochè cadrà sospetto d'infamia sulla professione delle persone di Teatro (a), e che si dubiterà, se gli spettacoli

R. 2 dram-

(a) Io non so con quanta ragione si vogliano applicare a' moderni Attori Drammatici le leggi romane emanate contro gli Istrioni. Egli mi pare, che sotto tal nome quelle leggi non comprendeano in generale qualunque classe d'Attori Drammatici, ma soltanto coloro, che buffoneschi lazzi rappresentavano, quali particolarmente erano i Mimi, i Pantomimi, e quegli altri Giocolari, che sui Teatri colla licenza de' loro diverbi, e colla petulanza de' loro movimenti s'ingegnavano di dilettare. *Infamia notatur qui ARTIS LUDICRAE pronunciandive causa in scenam prodierit.* l. 1. D. *De iis qui notant. infam. Qui autem operas suas locavit, ut prodiret ARTIS LUDICRAE causa, neque progit, non notatur.* ib. l. 2. *Senatoris filio, quae corpore quæstum, vel AR-*

*TEM LUDICRAM fecerit, aut judicio publico damnata fuerit, impune libertino nubis: nec enim honos ei servatur, quae se in tantum scelus deduxit.* l. 47. D. *De rit. nupt.* Si miles ARTEM LUDICRAM fecerit, vel in servitutem se venire passus sit; capite puniendu Menander scribit. l. 14. D. *De poenis.* Molte altre simiglianti leggi riportar si potrebbero, dalle quali, come da queste, aperto si scorge, ch'essi la volcano solo co' buffoni, co' mattaccini. Alcuna forse se ne troverà; che non così espressamente individui costoro: ma essa, chi ben l'esamina, terrà sempre un così fatto linguaggio, che dichiari abbastanza, non avere altri in mira, che tal sorta di scostumate, e licenziose persone. Il solo titolo del Codice, nel quale si uniscono gli scenici a' lenoni

drammatici di qualunque ragione sieno illeciti, e incompatibili colla professione di nostra sacrosanta

Re.

ni (*De Spectaculis, & Scenicis, & Leronibus*) mostra abbastanza, che di quelle s'intenda di ragionare, non già de' *Tragedi*, o de' *Comedi*. Siccome qualora un altro titolo del Codice accoppia i malefici a' matematici mostra bene di quai Matematici si voglia intendere.

Che poi l'arte ludicra, o buffonesca, che le leggi elprimono, quando parlano di Strioni notati d'infamia, che una tal Arte, dissi, non sia quella degli Attori di drammi regolari, e in particolare de' *Tragici*, e de' *Comici*, egli mi par fuor di dubbio; e particolarmente pe' *Tragici* non fa bisogno di pruove. Pe' *Comici* mi contentero d'addurre un solo passo di *Livio*. *Eo institutum manet, ut Actores Atellanzum nec tribu moveantur, & si pendia, tamquam EXPERTES ARTIS LUDICRAE, faciant.* (lib. 7.) Gli Attori dunque delle Atellane non erano compresi tra gl' istriani notati dalle leggi, perchè non esercitavano l'arte ludicra; non ostante che questa specie di Commedie non fosse delle più gastrigate, che avessero i Romani; che anzi oltre all'essere festivissima, e motteggiosa, era sparsa d'oscenità, siccome osservano lo Scaligero (lib. 1. Poet. cap. 7.) il Poliziano (in *Perv.*) ed altri erudit. Molto più dunque lontani dall'infamia esser dovettero gli Attori d'altre maniere di Commedie, che in Roma si usavano, e che aveano riputazione di più costumate.

Quindi si vede, che qualora le leggi romane parlano d'Istrioni, questa voce non è da quelle leggi usurpata nel più ampio senso; anzi è ridotta al suo primitivo significato, ciò è di Mattaccino, o Buffone (*Quia Hister thusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum.* Liv. ib.) Così pure qualora sotto l'impero di Tiberio, e poi anche di Nerone, furono esiliati gl'Istrioni; questo esilio ferì le varie specie di buffoni, ma non già gli Attori di Drammi regolari. *Postremo Caesar* (così narra Tacito nel 4. lib. degli Annali) l'esilio seguito sotto Tiberio) de inmodestia histrionum petulit. *Multa ab iis in publicum seditione, foeda per domos tentari. OSCUM quondam LUDICRUM levissimae apud*

*vulgum oblectationis eo flagitiorum & virum venisse, ut auctoritate Patrum coercendum sit. Pulsu tunc Histriones Italia.* Dove ognun vede, che l'ecceffa licenza de' buffoni diede occasione all'editto, e che questo riguardò essi soli, non già gli Attori Tragici, e Comici, i quali proseguirono senza interruzione le loro teatrali rappresentazioni; il che è si vero, che quell'anno medesimo fu decretato, che Augusta nel Teatro prendesse luogo tra le Vestali, come riferisce il medesimo Tacito. Somiglianti riflessioni si possono fare sopra un altro passo, nel quale quell'Annalista parla del secondo esilio dato agli Istriani sotto Nerone. *LUDICRAM quoque LICENTIAM* (sono le sue parole nel lib. 13. degli Ann.) *& fautores histrionum veluti in praelia convertit impunitate & praemissis, atque ipse occulatus, & plerunque coram prospetans donec discordi populo, & gravioris motus terrore non aliud remedium repertum est, quam ut Histriones Roma pelleventur, MILESQUE rursum THEATRO ASSIDERET.* Questo editto dunque fu anch'esso occasionato dalla buffonesca licenza, e non ferì che i soli mattaccini, senza recare impedimento alcuno alle teatrali rappresentazioni, come chiaro si rileva dal ripiego di stabilire una guardia di soldati nel Teatro, per mantenervi il buon ordine. Quando al contrario, se quel decreto avesse compreso anche gli Attori Tragici, e i Comici, si farebbe-ro chiusi i Teatri.

Oltre di che gli effetti medesimi palesemente dimostrano, che il rigore delle leggi romane non si estende fino agli Attori Tragici, e Comici: essendo state a costoro conferite delle cariche, degli onori, incompatibili colla nota d'infamia. E di Roscio segnatamente sappiamo, che non solo gode di tutti i diritti di Cittadino, e dell'amicizia de' Senatori più gravi, i quali si guardavano esattamente d'ammettere nella loro famigliarità persone infami; ma ancora, che da Silla fu ascritto all'Ordine Equestre, come attesta Macrobio (Saturn. lib. 4. cap. 4.).

Tutto adunque, s'io dritto esimo, tende a confermare, che non erano

Religione (a) ; l'onestà , e l'innocenza avran ribrezzo di passeggiare le nostre scene . Perciocchè

## R 3 le

gli Attori di Drammi regolari quelle sceniche perfone , che le leggi romane notavano d' infamia , e che non senza ragione scrisse il famoso Giureconsulto Perez ( in Cod. de Speftac. ) *Caeſerum Comœdiae & Tragoediae, que ad honestatem & virtutem excitat tam Dicentes , quam Audientes , admittentiae sunt.*

(a) Dubito , che quella stessa ragione , ch'ebbero colcro , che applicarono a' nostri Attori le leggi romane sugl' Itrioni , s' abbiano quegli altri , che applicano a' nostri Teatri le invettive de' Padri contro i Teatri de' loro dì . A tre capi riducono gli Erruditi tutto ciò , che contro a' Teatri si cava da' Padri della Chiesa . 1. ch'erano intimamente connessi colla pagana superstizione , costituendo una parte del culto degl' Idoli . 2. che proponeano gli stessi Iddii in esempio delle maggiori sceleratezze . 3. ch'eraano crudeli , ed osceni . Ben è vero , che talvolta essi parlavano in modo , ch'egli pare , che condannassero indistintamente , e in generale gli spettacoli ; ma ciò avveniva , perchè tutti indistintamente peccavano allora nelle divisati punti . Erano però questi accidentali difetti , non già essenziali de' Teatri , i quali di lor natura a ben più lodevol fine tendeano . Nè ciò fu ignoto a' Padri ; fra' quali S. Girolamo parlando della Commedia , scrisse : *cuius finis est humanos mores noſſe , atque deſcribere.* Oltre a che , se essi avessero riputati i Teatri intrinsecamente cattivi , non avrebbero così spesso , come fecero , confermati i precetti della loro morale con sentenze di Tragici , e di Comici . Ma non che i Padri , lo stesso S. Paolo nella prima a' Corinti ( XV. 33. ) volle avvalorare le sue esortazioni con un verso di Menandro , greco Poeta Comico .

Qualora poi le scene principiarono ad essere occupate da' Cristiani , cessati quegli accidentali vizi , che rendeano esecrabile il Teatro , cessarono anche i Dottori della Chiesa d'inveire contro di essi , cominciando per oppositio ad annoverarlo infra i leciti divertimenti . Tra' primi , che ciò insegnassero , fu S. Tommaso ( 2. 2. quæſt. 268. art. 3. ) . Non ignoriamo , che

l'illustre Bossuet , per sostener il suo rigido impegno , pretenda , che la voce *Histro* , onde si vale il Santo Dottore , non significhi altrimenti in quel luogo gli Attori Drammatici , ma ben si que' folazzevoli uomini , che col loro buon umore porgono festa , e riso alle brigate . Ma quanto poca ragione abbia avuta quel Prelato di dare un senso sì ristretto alla Dottrina del Santo , lo à ben dimostrato il Padre Bianchi nel quarto ragionamento del libro , che à per titolo : *De' vizi , e de' difetti de' moderni Teatri.* Nè il folo Angelico Dottore , ma S. Antonino , S. Filippo Neri , S. Carlo Borromeo , S. Francesco di Sales , conobbero l' innocenza degli Spettacoli Drammatici ; per nulla dire d' una moltitudine di Teologi di gran nome , e di severa morale . E di S. Carlo particolarmente si sa , ch'egli medesimo correggeva , ed approvava di proprio pugno le Commedie , che si menavano sul Teatro di Milano . Il Padre Concina ( *De Speftac. Theatral.* ) nega questo fatto , e dice anzi , che i Commedianti andaron via da Milano , per non foggiacere alle regole prescritte dal Santo Cardinale . Non dimeno questo medesimo anzi che autorizzare la sua sentenza ( attinta in Porto Reale , i di cui Solitari furono i primi ad introdurla nella Morale Cristiana , condannando le rappresentazioni sceniche di qualunque genere ) è una nuova ragione somministrata da lui medesimo a' suoi avversari . Concioſiachè se il Santo Arcivescovo volea foggettare que' Comici a certe regole ; dunque conoscea , che gli Spettacoli Drammatici fossero permessi , ove si osservastro certe regole .

Altri oppone a' Teatri il passo del Deuteronomio ( XXII. 5. ) nel quale si vieta agli uomini il vestire abiti donnefchi , e abiti virili alle donne . Ma questo divieto mal s' applica a' Teatri . Esso avea per fine l'allontanare sempre maggiormente gli Ebrei dall' idolatria , che regnava in Egitto , donde quel popolo allora usciva , e alle di cui superstizioni era sopramodo inclinato : noto essendo , che gli Egiziani nella pompa d' Ifide si vestivano d' abiti femminili . Un altro fine di quel divieto era l' impedi-

le onorate persone non senza una somma , e giustissima ripugnanza si possono recare ad eleggere un genere di vita , che a ragione , o a torto , vien riputato infame : non v' à che i trasandati sulla loro riputazione , e su' loro costumi , che possano entrar di buon animo in tal carriera . Facciamo però giustizia al vero ; noi cadiamo in una strana contraddizione . I nostri Drammi sono pubblicati colla Sovrana , e coll' Ecclesiastica approvazione ; e intanto crediamo infami coloro , che gli menano sulle scene . Si erigono ogni giorno de' Teatri sotto la protezione di Secolari , e di Ecclesiastici Principi ; vi si va ogni giorno sotto gli occhi de' medesimi ; e , ciò nulla ostante , gli scenici divertimenti sono creduti repugnanti alla professione di Cristiano . Questa contraddizione è più importante che altri a prima giunta non crede : essa illaccia le coscienze di molti , e rende l' arte scenica abominevole alle persone costumate , e dabbene , le

qua-

re il libertinaggio , che dall' accomunamento degli abiti farebbe sommamente favorito . Ma qual male si può egli temere da un Attore , il quale si travesta non per celarsi alla vista altrui , nè per darsi attorno così travestito , ma per rappresentare più verisimilmente la sua parte , senza uscir

mai del luogo della rappresentazione ? Senza che , quel travestimento non è necessario allo Spettacolo . La Drammatica greca , la latina , l' italiana , sono de' bellissimi Drammi , gl' interlocutori de' quali tutti i fogli uomini ,

quali sole per publico vantaggio farebbe desiderabile, che la professassero. Donde apparisce quanto gioverebbe l'uscire una volta di simile contraddizione. Se gli Spettacoli Drammatici sono illeciti, e contrari allo spirito del Cristianesimo; se i fulmini avventati una volta dalla Chiesa, e da' Padri contro gli antichi Spettacoli ànno vigore anche in oggi; si demoliscano pure una volta i Teatri. Non mancheranno altri più innocenti Spettacoli, altri più lodevoli divertimenti, da potervi sostituire. Ma se per lo contrario i moderni Spettacoli non ripugnano al Cristianesimo, e se la Chiesa, e i Padri condannarono, non gli Spettacoli in generale, ma solo quelli usati da' Gentili: si cessi di declamare generalmente contro i Teatri, e d' applicare a' nostri Attori (a) il vitupero, e

R 4

l' in-

(a) Parlo sempre degli Attori di Drammi regolari: poichè sopra alcune altre spezie di persone drammatiche non cade dubbio veruno. Ese non solo meritano tutto il rigor delle leggi, ma non dovrebbero esser tollerate in verun dominio, in cui ben s'intenda l'arte di render gli uomini felici. Tali esempigrazia sono in prima q'ne' Montambanchi, i quali per ispacchiare nel volgo nocivi medicamenti, e falsi segreti, gl'innebriano l'animo innanzi tratto colle più impertinenti laidezze, e colle massime più contagiose. Per secondo gli'Istrioni di Drammi improvvisi: non li dovrebbe mai rappresentare al pu-

blico un Dramma, che non fosse prima stato interamente scritto, ed esaminato dal Magistrato, che presiede a' Teatri. Finalmente quegl'Istrioni erranti, che vanno di luogo in luogo ergendo Teatro dovunque lor piace. Lo Spettacolo Teatrale è da città grande, e da eseguirsi sotto gli occhi del Magistrato, che n'è la direzione: perciocchè non basta il rappresentar Drammi da lui approvati; se poi non è sicuro, che i recitanti nulla vi aggiungan di bocca, o che accompagnino le loro parole con gesti dettati dalla modestia, e dalla decenza. Sarebbe oltre modo a desiderare, che i Principi, e i Magistrati ave-

l'infamia, a cui erano condannati gli antichi Istriani. Si cominci anzi a incoraggiare i buoni a questa professione, e a non permettere l'esercizio della medesima che a persone di sperimentata integrità. Questo è il mezzo più efficace di pervenire alla totale depurazione de' nostri Teatri. A questo fine il Parlamento di Parigi nel 1641. registrò una Dichiarazione, in cui dopo aver rinnovate le penne ordinarie contro i Comici, che useranno parole equivoche, o lascive, si dice, che qualora osservino tali condizioni, essi non faranno in avvenire notati d'infamia (a). Ma ad onta ancora di tal Dichiarazione, la Francia, a parer mio, proseguita a pensare come prima sulle persone di Teatro, finchè i suoi Moralisti faranno discordi su questo punto, e non converranno o a condannare, o ad approvare gli Spettacoli Teatrali. Non appartiene a noi l'indicare i mezzi, che tener dovrebbe lo Stato, per terminare queste dissidenze tra persone,

avessero sempre presente il ricordo dato loro da S. Carlo Borromeo, in ordine a queste varie specie di Strioni. *Principes, & Magistratus* ( dice il Santo Arcivescovo *Conf. Concil. Mediol. 1565. part. 2. num. 66.*) *commosendos esse duximus, ut Hispiones, & ministros, ceterosque circulatores, & eius*

*generis perditos homines e suis finibus ejiciant.* Ma su questa materia, come estranea al nostro istituto, bafsi averne gittato un breve motto.

(a) *Le Gendre, Traité de l'Opinion lib. 1. part. 1. cap. 5. & lib. 3. part. 2. cap. 2.*

ne, che rendono dubbia, e incerta la Cristiana Morale, in vece di dichiararla, e di simplificarla, per mettere ( come lor dovere farebbe ) alla portata d'ognuno la più necessaria di tutte le Scienze. Si torni dunque in via.

Ciò, che finora osservammo, appartiene alle precauzioni da prendere, perchè il nostro Spettacolo non offenda la publica costumatezza. Ma la Politica altro ancora, e non immeritamente richiede: ordinando, che l'Opera in Musica non solo non nuoca al costume de' Cittadini, ma che lo migliori, e lo emendi. Ricordiamo adunque al sesto Direttore il modo, ch' e' vuol tenere, per adempiere questo secondo più importante, e insieme più malagevol dovere, ed appagar pienamente i desideri d' una Politica benefattrice.

Secondochè gli Stati sono diversamente governati, così richiedono ne' loro sudditi diverse virtù. Le virtù esempigrazia, onde à d'uopo la Monarchia, sono ben altre da quelle, che a una Repubblica convengono. In oltre ogni Nazione à il suo particolar carattere, nella composizione del quale entrano e virtù, e difetti. Il Direttore adunque dee conoscere quali sieno le virtù necessarie al Go-

verno, nel quale egli vive, e le virtù, e i vizi dominanti della sua Nazione, per procurare, che l'Opera in Musica insinui le prime, e discredit i secondi (a). Perchè egli ottenga sì fatto intento, la sua prima cura considererà nella scelta del Dramma. Sarebbe sommamente commendabile, che ciascuna Nazione avesse de' Drammi composti espressamente per sè. Euripide nella composizione delle sue Tragedie aveva unicamente in mira la Nazione, pel Teatro della quale egli scriveva, e valeasi di quelle per ingerire segretamente in lei sante massime di Morale, e di Politica. La Tragedia a cagion d'esempio intitolata *le Supplicanti* fu da lui composta per disporre quella Nazione a far la pace co' Lacedemoni, come l'Addisson compose il suo *Catone* per occasione de' Torbidi, che allora agitavano l'Inghilterra. Un Dramma composto a caso, o destinato a istruire una straniera Nazione, è spesso anzi pernizioso che utile. Così i Drammi greci, che contengono sì frequenti pitture delle

(a) Dopo aver disteso questo mio peniero sulla Drammatica Nazionale, è avuto il contento di trovarlo conforme a quello del Cavaliere Riccardo Steele, il quale nel suo *Taster*

insegna, che „ si dee scegliere per „ fuggetto delle Opere Teatrali il „ vizio più dominante della Nazio- „ ne, per la quale si compone „. V. il Voltaire nella prefaz. al *Socrate*.

le tirannie usate da' Monarchi, delle loro sventure, e delle sollevazioni de' popoli contro i loro Principi, tali Drammi composti in favore d'un popolo libero, qual era l'ateniese, tendeano ad affezionarlo sempre più al proprio governo, ad alimentare in lui l'aborrimento contro la Monarchia, e ad allontanare dall'animo di ciascuno il pensiero d'ergersi in tiranno della propria Patria. Ma questi medesimi Drammi riuscir potrebbero pericolosi a una Nazione, che sotto altro governo vivesse. Così ancora un Dramma inglese potrebbe essere sedizioso in Francia, e un Dramma francese tenderebbe a rovinare la costituzione del governo britannico.

Quanto a rendere amabile la virtù, e in particolare quelle, che più son necessarie alla Nazione, l'impresa non è la più malagevole. Ma lo screditare i vizi della medesima à mestieri d'una somma circospezione. In questa materia va fatta distinzione tra il vizio tragico, e'l comico; alla qual distinzione tanto è più necessario, che badi il Direttore, quanto che spesse volte è dimenticata dal Poeta Drammatico. In generale que' vizi enormi, e che metter foggiono profonde radici nell'animo

di

di chi gli contrae, possono entrar solo nella Tragedia; nella Commedia, o sia nell'Opera comica, un accorto Poeta non concederà loro mai luogo. Al contrario i leggieri difetti, quelli soprattutto, che offendono l'urbanità, e l'esterior compostezza, debbono entrar solo nella Commedia; nella Tragedia non mai. Se un mal avvisato Poeta pensasse esempigrazia di soggettare al comico riso il vizio dell'usuraio, o del truffatore, egli, in vece d'estirparlo, il confermerebbe nell'animo di chi n'è infetto. Perciocchè coloro ben fanno, che i loro vizi son degni della publica esecrazione: onde vedendo, che non riscuotono che derisione, sembra ad essi di levarla del pari, e lasciano volentieri rider di sè, purchè eglino sien lasciati proseguire in pace il fatto loro. Credete voi, che mai l'*Aulularia* di Plauto abbia guarito alcuno avaro, o il *Tartuffe* del Moliere alcuno ipocrita? Pensò meglio il Voltaire, che sparse di tutto l'orrore, che merita, l'ipocrisia, e ne rilevò tutte le funeste conseguenze, nella Tragedia intitolata il *Maometto*, che che biasimo ella meriti per altri conti. Da che il vedere tutto un publico dichiarato contro quel vizio, yederlo persuaso di tutte le sue orribili conseguenze,

ze, e disposto a tutto intraprendere, per punirlo daunque s'incontrî; questi motivi sono più efficaci, che la derisione a mettere il cervello d'un ipocrita a partito, e bastanti a mantenere nel dritto sentiere, chi si senta tentato a deviare. Il bersaglio adunque, che l' Opera Comica Musicale prenderà di mira, sono que' leggieri difetti, che si oppongono, come sogliam dire, al Galateo: una donna vana, un faccentino, una salamistra, un tagliacantoni, un affettato, ed altri caratteri equivalenti. Questi sono i vizi, contro i quali il riso è l'antidoto più possente, e più efficace, i vizi comici, e che non possono essere esposti che in Commedia. Chi nella Tragedia gl'introduceisse con dare a' medesimi un aspetto tragico, porgerebbe materia, non di spavento, ma di riso agli ascoltanti, che vedrebbero il Poeta intimorito da que' leggieri difetti, ed affannato a caricargli di tutto l'orrore, che sol meritano le maggiori scelleratezze. Che se egli nella Tragedia maneggi comicamente quelle leggerezze; urterà nell'inconveniente delle Tragicommedie spagnuole. Il ridicolo di que' caratteri non troverà luogo nell'animo degli spettatori occupato dalla grandezza de' tragici avvenimenti.

menti, ed essi ne sfegneranno, come si sfegna contro un buffone chi è occupato da grandi affari. Del qual difetto non so se sia del tutto esente il carattere dell'incolto Ircano nella *Semiramide* del *Metastasio*, personaggio più degno del socco che del maestoso coturno, solo che se gli desse una meno illustre condizione.

Avvi però alcuni difetti, che in veruna spezie di Drammi debbono aver luogo, e questi sono i difetti naturali: poichè non dipendendo essi dal nostro arbitrio, invano sarebbero perseguitati dalla Drammatica, scopo della quale è la nostra emendazione. Quindi que' Poeti, che foggettano al pubblico riso il Sordo, il Balbo, il Cieco, il Gobbo, lo Scemo, oltraggiano indegnamente l'umanità, e scuoprano la malvagia tempera dell'animo loro. Per qual colpa meritaroni il disprezzo degli altri uomini quegl'infelici, a cui la natura diede al contrario cotanto diritto alla compassione, ed al soccorso altrui? Qual ragione à l'inumano Poeta d'aggravare il peso della loro miseria?

Non solamente il Poeta dee rispettare alcuni difetti, a cui soggiace l'Umanità; ma sopra que' vizi medesimi, e quelle virtù, ch'egli dee prender

di mira, non pretenderà di sguainarci addosso uno scolaistico trattato, o una solenne predica, come noi abbiam veduto in alcuni Drammi, i quali non ostante che si farebbero degnamente potuti intitolare il Trionfo de' vizi, pure i personaggi in mezzo a infami azioni, ti regalavano a luogo a luogo di sì mortali tratti di Morale, che cavato avrebbono Aristotile del seminato. Egli è vero, che il Poeta, non meno che l'Oratore, e 'l cristiano Filosofo, debbono essere come publici educatori, destinati all'istituzione de' loro concittadini; ma ciascuno di essi à il suo proprio stile, dal quale non è lecito d'allontanarsi. E quanto biasimevole farebbe un Filosofo, che prendesse il tuono d'Oratore; altrettanto il farà un Poeta, che cambi in pergamene il Teatro, o che, entrato in Liceo,

..... *d'acuti sillogismi*  
*Empia la dialettica faretra.*

Egli non deve attaccare il vizio, e soccorrere la virtù a fronte scoperta, ma bensì come non fosse suo fatto, sì, che il popolo non si accorga, che si cer-

si cerchi anzi d'istruirlo che di dargli solazzo. Breve, il Poeta Drammatico non dee metter la Morale in precetti, ma in azione.

Regolata così la Poesia, il Direttore volgerà l'animo alle altre Arti, affinchè tutte tendano ad ispirare le medesime virtù, e a screditare i medesimi vizi, che il Dramma vuol mettere in veduta; lusingandomi, che al lettore non sembri strano, che la Musica, la Pittura, la Danza, il Vestimento, destramente adoperati, sieno attissimi ad introdurre alcune date disposizioni negli animi nostri, e ad impedirne alcune altre. E tali avvertenze, che non pretendiamo avere insegnate, ma ricordate solo al dotto Direttore, ed agli abili Artisti, se nell'esecuzione dell'Opera in Musica verranno osservate; non farà questa, come altri declama, uno Spettacolo privo di buon senso, e nocivo al costume; ma per lo contrario contribuirà moltissimo al progresso della publica costumatezza, ed a quello delle Belle Arti.

I L F I N E.

