

## CAPITOLO QUINTO.

*Difetti della Musica Italiana verso il fine del cinquecento, e mezzi presi per migliorarla. Stato della Poesia volgare. Firenze inventrice del Melodramma. Prima Opera seria e suo giudizio. Compare. Arie. Covi. Prima Opera buffa, e suo carattere.*

**L**l metodo progressivo dell' umano ingegno nelle sue investigazioni, gli avanzamenti fatti nell' armonia e nella poesia, il favore largamente concesso da Leon X alla musica, della quale fu intendentissimo, e lo studio dell' antichità da tre secoli pertinacemente coltivato doveano in un secolo d'attività e d'imitazione sollicitar la fantasia pronta e vivace degl'italiani a rinnovare tutto ciò che aveano fatto gli antichi. E siccome credevasi comunemente, ch'eglino avessero le azioni drammatiche intieramente cantato, così s'avvisarono d'imitarli.

Emilio del Cavalieri Romano musico celebre di quel tempo fu il primo a tentar l'impresa nel genere più semplice della pastorale, e due componimenti di questa specie intitolati *la Dis-*

*spe-*



*esperazione di Sileno, e il Satiro* lavorati da Laura Guidiccioni dama Lucchese mise sotto le note fin dall'anno 1590. Ma non essendo fornito a bastanza di quel talento, nè di quella cognizione della musica antica, che abbisognava-  
 si per così gran novità, e ignorando l'arte d'accomodar la musica alle parole nel recitativo, altro non fece che trasferir alle sue composizioni gli echi, i rovescj, le ripetizioni, i passaggi lunghissimi, e mille altri pesanti artifizj che allora nella musica madrigalesca italiana fiorivano. E però mal a proposito è stato annoverato fra gl'inventori del melodramma da quegli Eru-  
 diti, che non avendo mai vedute le opere sue, hanno creduto, che bastasse a dargli questo titolo l'aver in qualunque maniera messo sotto le note alcune poesie teatrali.

Ma nella carriera delle arti, e delle scienze gli errori stessi conducono talvolta alla verità. Il grido, che questo musico avea levato fece parlar molto di lui, e del suo tentativo massimamente in Firenze in casa di Giovanni Bardi de' Conti di Vernio, Cavaliere virtuoso, e liberale, di gran cuore, d'ottimo gusto, di gentilezza somma, di molta cognizione in ogni genere

errore -  
 verità



nere di lettere, e conseguentemente stimatore giusto, e amante de' letterati, a' quali ogni ajuto, e favore somministrava: qualità tutte, che per la difficoltà di trovarsi riunite in una sola persona rendono egualmente stimabili, ma forse più rari i veri Mecenati che i veri Genj. Da lui perciò concorrevano i primi uomini della Città, tra quali si distinguevano Girolamo Mei, Vincenzo Galilei Padre del Colombo della filosofia, e Giulio Caccini gentiluomo romano per passar le ore non, come è il costume de' nostri tempi, in oziose ciccalate, in giuoco rovinoso o in occupazioni più vergognose frutto della trascurata educazione, e della pubblica scostumatezza, ma in dilettevoli, e virtuose adunanze, ove la coltura dell'ingegno, il non frivolo spirito, e l'attica urbanità vedeansi rifiorire insiem col sincero amor delle lettere, e delle utili cognizioni. I loro ragionamenti cadevano per lo più sugli abusi introdotti nella musica moderna, e sulla maniera di restituire l'antica sepolta da tanto tempo sotto le rovine dell'Impero Romano. A riuscir bene in così nobile divisamento due furono i mezzi stimati opportuni.

I Il primo di rischiarare le tenebre ond'era



avvolta la musica antica, la quale da Boezio, e da Sant'Agostino fino a que' tempi non ebbe alcuno Scrittore, che presa l'avesse ad illustrare; e di toccar principalmente que' punti, ne quali consistendo a giudizio degli uomini saggi la sua maravigliosa possanza, potevano trasferiti alla musica moderna contribuir a migliorarla, cioè la dottrina dei Generi, e dei Modi. A cotal impegno s'accinse prima il Mei componendo un libro, che diè poscia alla luce intitolato *della musica antica, e moderna* con un altro *de Modis Musicae* inedito finora, i quali quantunque abbondino di errori rispetto alla musica antica a motivo, che gli autori greci appartenenti a siffatte materie non erano tanto illustrati in allora quanto lo sono al presente dopo le interpretazioni eccellenti del Meibomio, e del Wallis, dopo le diligenti ricerche del Kirkerò, d'Isaacco Wossio, e sopra tutto dell'Abbate Ruossier nella sua per ogni riguardo maravigliosa dissertazione intorno alla musica degli Antichi; pure sono molto pregievoli per quella età. Indi corse il medesimo aringo Vincenzo Galilei pubblicando il Fronimo cogli altri dialoghi sopra la musica, opere piene di

era-



erudite notizie, di riflessioni interessanti, e non ostante gli abbagli a cui dava luogo l'imperfetta idea che allora s'avea del vero sistema musicale, delle migliori, che ci rimangono di quel secolo fortunato. Avanti a loro Arrigo Glareano scrittore svizzero, e Don Niccolò Vicentino de' Vicentini tentarono d'accomodar alla pratica moderna essi generi e modi, ma con evento poco felice, imperocchè non compresero, che la nostra musica appoggiata su' fondamenti troppo diversi non ammettea il severo andamento di quella dei greci. Ma di ciò a me non s'appartiene il parlare; basterà dire soltanto, che la disputa su' tali oggetti fra il Vicentini, e Vincenzo Lusitano scrittore di musica anch'egli, che fioriva verso la metà del secolo decimosesto, divenne così interessante che divise la maggior parte dei Letterati italiani, e si sostenne dai due campioni una specie di pubblica tesi nella cappella del Papa alla presenza del Cardinale di Ferrara, e di tutti gli Intelligenti nelle scienze armoniche, che allora si trovavano in Roma. Il Vicentini, che difendeva altro non essere stata la musica greca se non se una confusione de' nostri tre generi



meri cromatico, diatonico ed enarmonico fu riputato aver il torto in paragone del Lusitano, che sosteneva non comprendere l'antica musica fuorchè il solo e schietto diatonico. (a)

Il secondo mezzo più utile, e che bisognava di maggior talento era quello di simplificar l'armonia, e di promuover l'espressione troppo ingombrata da arzigogoli, ed arabeschi ridicoli. A far conoscer meglio lo stato in cui si trovava allora la musica, e per conseguenza le fatiche, e i meriti di que' valentuomini italiani, che intrapresero di correggerla, fa di mestieri ripigliar da più alto la trattazione.

La consonanza, cioè quell'intervallo armonico, nel quale i due toni grave, ed acuto s'uni-

---

(a) Veggasi Ercole Bottrigari nel suo Trattato intitolato *il Melone*. Veggasi ancora la citata dissertazione del prelodato Abbate Roussier data in luce nel 1770, nella quale si pruova ad evidenza, che tutti quanti i teorici c'hanno scritto finora sù cotale materie non hanno spacciato che paradossi, falsità e pregiudizj per avere ignorato il vero ed unico principio che serve di base ad ogni sistema musicale, e che servì a quello degli egiziani, dei chinesi, dei greci, e di noi.



uniscono senza confondersi in maniera che l'orecchio percepisce facilmente la differenza, e la conformità, l'unione, e la distinzione, fu, al mio avviso, trovata per mero accidente, e introdotta in seguito nella musica a cagion di piacere. La natura donando agli oggetti de' nostri sensi corporei le qualità necessarie per dilettarli, ha voluto che ogni suono principale venga accompagnato da altri suoni gradevoli all'udito, come ogni raggio sensibile di luce porta seco parecchi altri raggi colorati acconci ad invaghir l'occhio degli Esseri animati. L'osservazione replicata di tal fenomeno fece considerar essi suoni come parti costitutive dell'armonia. Questo è quanto può dirsi rispetto al piacere, che arreca l'accordo perfetto nelle consonanze, e il voler sapere più oltre è lo stesso, che perdersi in un labirinto di metafisica più oscuro che non è il caos dipinto dal Milton nel Paradiso perduto. Ma avendo la natura limitate le consonanze ad un numero scarso, s'avvidero i musici che il ritorno frequente de' medesimi tuoni quantunque gradevoli potrebbe alla fine degenerar in noja, e fastidio per troppa monotonia. Bisognava per tanto o multipli-

car



car le consonanze, o trovar il modo di renderle con qualche novità più piccanti e più vive. La prima cosa non poteva farsi, perchè cangiarsi non potevano gl'inalterabili rapporti messi dalla natura fra i suoni e l'orecchio, e però convenne appigliarsi alla seconda. Questo fu d'introdurre le dissonanze, cioè quell'intervallo, ove l'accordo di due suoni si trova così differente e sproorzionato, che l'orecchio non può determinare se non difficilmente il rapporto loro, lo che essendo cagione all'anima di qualche pena, a motivo che essa appetisce l'ordine fin nella varietà stessa (a), rende cotal rap-

dissonanza

---

(a) Tra le apparenti contraddizioni che ci presenta l'esame dell'umano spirito, non è la minore a mio avviso quella d'amare l'unità, che tende a riconcentrare tutte le sensazioni in una sola, insieme colla varietà che tende a separarle e distinguerle. Non so, che alcun metafisico abbia data una spiegazione convenevole a questo fenomeno, nè io sono da tanto che spero di poterlo fare: abbiano, ciò non ostante, le seguenti conghietture il peso che meritano. L'anima essendo fatta per sentire, cerca d'aver sensazioni diverse perchè ciascuna di esse le arreca una novella modificazione di piacere: quindi l'amore della varietà. L'anima cerca di mettere una graduazione nelle

amore per





rapporto de' suoni spiacevole. Se v'ha cosa mirabile nelle belle arti questa è il vedere in qual guisa la spiacevolezza medesima delle dissonanze contribuisca all'armonia. Il musico, servendosi

nelle proprie sensazioni, perchè questa solletica più dolcemente la sensibilità, eccitando colla idea del godimento avuto il desiderio d'un nuovo, e facendole sperare i diletti, che nascono dalla novità; cerca altresì di mettere un ordine fra esse, perchè questo risparmiandole la fatica nella percezion d'un oggetto, le fa nascere una idea più vantaggiosa del proprio talento quasi che comprenda le cose con maggiore facilità e prontezza: quindi l'amore della simmetria, la quale non è che il risultato della graduazione e dell'ordine che si mette nelle parti d'un tutto. Ma siccome l'anima non è fatta soltanto per sentire, ma anche per pensare, e che l'atto di pensare, apporta seco deduzione degli effetti da una tal causa, o cognizione riflessa della convenienza dei mezzi con un tal fine; così l'unità, la quale, presentandoci d'un colpo d'occhio nell'oggetto tutte le sue proprietà e relazioni, ci fa vedere più presto siffatta deduzione o convenienza, deve per conseguenza piacere all'anima unitamente alla varietà, la quale nelle diverse sensazioni che le procura, le somministra la materia su cui esercitare la sua facoltà pensatrice o comparativa. Da ciò si ricavano le seguenti deduzioni:

I. Che niuna produzione dell'ingegno può diletta-

re



dosi di esse come di passaggio d'un accordo all'altro, preparandole prima che arrivino con suoni dilettevoli che cuoprano l'asprezza loro, facendo dopo succedere modulazioni vive e bril-

Tom. I.

S

lanti,

re compiutamente senza soccorso di entrambe, perchè nessuna di esse in particolare è capace di soddisfare a tutte le facoltà dello spirito.

II. Che l'essenza di ciò che si chiama Bello nella musica e nelle arti liberali è riposta nella felice con-

Bello

temperazione del vario e dell'uniforme.

III. Che essendo l'idea dell'unità più astratta che sensibile, il piacere che indi ne risulta, è piuttosto di riflessione che di sentimento.

IV. Che la cagion formale di esso piacere consiste nella soddisfazione che ha l'anima conoscendo la propria perfezione, e la facoltà che ha di poter formare rapidissimamente una serie di combinazioni e di raziocinj taciti intorno all'oggetto propositole.

V. Che l'unità in quelle cose che si gustano successivamente come, per esempio, nella musica, è più difficile a comprendersi, che nelle cose, le quali si veggono in un colpo d'occhio come, per esempio, i lavori dell'architettura o della pittura. La cagione si è perchè il piacere che sente l'anima in ciascuno dei suoni o delle immagini che si succedono, le fa sovente obbliare il rapporto che hanno gli uni e le altre col tutto.

VI. Che appunto per l'indicata cagione il volgo degli



lanti, che cancellino l'impressione sgradevole, giugne per fino a rendersele, a così dire, amiche impiegandole in favore delle consonanze, le quali mescolate con quel poco d'amaro arrivano più gradite all'orecchio: nella maniera appunto che i nostri Apicj sogliono pizzicar più vivamente il palato coll'uso degli aromati nelle vivande, o per valermi d'un'altra comparazione, come i pittori fanno servire le ombre a dar maggior risalto ai lumi nelle figure.

Finchè i musici si fermarono in queste prime nozioni l'uso delle consonanze, e delle dissonanze fu di gran giovamento alla musica, quelle per la varietà, e vaghezza degli accordi, che introdussero, queste pel campo, che aprirono al talento dei musici onde ritrovar nuove bellezze, e ravvivar in certe occasioni l'espressione con tratti irregolari, ed arditi. Ma ben tosto, come porta il pendio naturale dell'

uma-

---

degli uditori ascolta spesso con trasporto una musica, che sembra cattiva, ed è tale per i veri intelligenti; dovechè gli uomini anche più idioti s'accorgono subito se una pittura od una facciata d'un palazzo mancano di quella unità che richiede la simmetria.



umano ingegno, e per l'ignoranza de' tempi la cosa degenerò in abusi grandissimi. La dolcezza delle consonanze, che dovea riferirsi alla espressione de' concetti dell'animo, fu presa per se sola senz'alcun riguardo a quel fine. L'orecchio s'avvezzò a poco a poco a compiacersi del puro diletto meccanico de' suoni senza cercar oggetto più nobile. Le dissonanze, che doveano soltanto usarsi con sobrietà a tempo e luogo, furono prodigalizzate fuor di proposito: si moltiplicarono all'infinito le preparazioni, le risoluzioni, e i passaggj: s'inventarono mille sorta di fioretti, e d'ornamenti posticci senz'altra legge che il desiderio strabocchevole di novità, e il capriccio dei musici. Quindi s'introdusse nell'armonia un Bello puramente di convenzione, un gusto arbitrario, il quale consisteva nel rivolgere verso ciò ch'era stravagante e artificioso l'attenzione, che dovea unicamente prestarsi a ciò che è semplice e naturale.

Da che crebbe, e si perfezionò il contrappunto formando un'arte di per se, i contrappuntisti presero ferma opinione, che le parole, e la grazia nel profferirle non entrassero per niente nella natura della musica, la quale secondo lo-

Bello  
conve

contrap



ro consisteva nell'armonia complicatissima. Così era indifferente per essi qualunque cosa si mettesse sotto le note: prosa o verso, rozzo o gentile tutto era buono, e si giunse per fino a modular a più voci, e cantare il primo capitolo di San Matteo pieno, come sa ognuno, di nomi ebraici. Un altro argomento, onde si vede, ch'essi non curavano punto le parole, si è l'usanza che aveano di lavorar un canto, e sopra esso accomodar poscia l'argomento prosaico o poetico, che ne sceglievano, facendo in guisa di quei meschini poeti, i quali dopo aver formato in testa il piano d'una tragedia vanno attorno cercando nella storia il soggetto, cui poterlo applicare. Ciò si vede eziandio dal costume introdotto in que'tempi assai frequente nelle carte musicali, che ne rimangono, di nominar solamente il musico senza far menzion del poeta, come s'egli neppur fosse stato al Mondo. Così si legge nei titoli *le Vergini di Palestrina, il Trionfo dell' Amore dell' Asola* in vece di dire *le Vergini del Petrarca poste in musica dal Palestrina: il Trionfo d' amore del medesimo modulato dall' Asola*. Dal che ne veniva in conseguenza, che i cantori nel pronun-



nunziar le parole, le storpiassero in così fatto modo, che nè il significato loro si capiva dagli ascoltanti, nè quelli si curavano di esprimere la differenza delle vocali in lunghe, e brevi.

Nulla meno crudele era il governo, che si faceva con quel sistema armonico della espressione, ovvero sia dell'arte di muovere gli affetti, che scopo è della musica fondamentale e primario. Il soverchio uso delle dissonanze, e delle consonanze esigeva necessariamente varietà di voci, e varietà di suoni. Il concerto, che indi ne risultava, era bensì atto a rappresentar le cose rumorose, come sarebbe il fracasso d'una battaglia, o d'una tempesta, o qualche altro oggetto composto di parti diverse, di che si vedono tuttora esempj bellissimi ne' contrappuntisti, ma nulla affatto giovava a esprimere i movimenti della passione. Imperocchè confondendosi spesso per cotal mezzo i suoni d'indole opposta, come sono il grave e l'acuto, non solo in due parti che cantassero ad una, ma anche in quattro, in sei, e in più insieme; sovente accadeva che la commozione, che potea destarsi nell'animo da una serie di suoni, ve-

espression  
scopo prin  
della m



solanti
 niva incontanente distrutta da un'altra di contraria natura. Da ciò anche nasceva l'irregolarità ed ineguaglianza di movimento nelle parti e nel tutto: poichè molte volte mentre la parte del Basso a mala pena si muoveva per la pigrizia delle sue note, quella del Soprano volava colle sue, il Tenore e il Contralto sen givano passeggiando con lento passo, e mentre alcun di questi volava, sen giva l'altro passeggiando senza farne quasi alcun movimento: la quale contrarietà e disordine quanto nuoca alla espression musicale non occorre altramente ragionare. Aggiungasi ancora il frequente uso delle pause introdotte da loro, per cui molte volte avveniva, che mentre l'una di esse parti cantava la metà o il fine d'un versetto scritturale, o d'un ritmo poetico, l'altra le prendeva la mano, o restava in dietro cantando il principio del medesimo verso, e talvolta anche il fine d'un altro. Per non dir nulla delle tante difficili inezie onde la musica era allor caricata, da paragonarsi agli anagrammi, logogrifi, acrostici, paranomasie, equivoci, e simili sciocchezze, ch'erano in voga presso a' poeti nel secolo scorso: come sarebbe a dire di far canta-

re



re una o più parti delle composizioni musicali attorno alle imprese o armi di qualche Personaggio, ovvero su per le dita delle mani, o sopra uno specchio: o facendo tacer le note, e cantar le pause, o cantando qualche volta senza linee sulle parole, e indicando il valor delle note con alcune ziffere stravaganti, o inventate a capriccio, o tolte dalle figure simboliche degli Egizj, con più altre fantasie chiamate da essi *enimmi del canto* con vocabolo assai bene appropriato, delle quali ho veduto non pochi esempj. Chi volesse sapere più alla distesa a quali strani ghiribizzi si conducessero in que' tempi i musici vegga il libro XXII della dottissima benchè prolissa opera di Pietro Cerone intitolata *Maestro y Melopeo* scritta in linguaggio spagnuolo quantunque l'autore fosse Bergamasco.

A tale stato avea il gotico contrappunto ridotta la musica, allorchè i sopralodati italiani intrapresero la riforma. Si credette da loro, che ad ottener questo fine bisognava lasciar da banda la molteplicità delle parti, coltivar la monodia, semplificar le modulazioni, e studiar con ogni accuratezza le relazioni poste dalla natura





fra le parole e il canto. Vincenzo Galilei entrò coraggiosamente nell'arringo col suo dialogo sulla musica antica e moderna, ove in persona del citato Giovanni Bardi venne alle prese coi contrappuntisti, esponendo in modo luminoso gli errori loro, e combattendoli. L'invidia, quell'arma velenosa della bassezza e della ignoranza insiem combinate, non tralasciò di metter in opera le solite cabale contro il merito di codesto illustre restauratore dell'arte, giugnendo fino a tentar di sopprimere l'incominciata edizione, trafugando il manoscritto originale. E ciò che fa la vergogna delle lettere, e l'indignazione d'un filosofo, ella prese per istrumento il celebre Zarlino di Chioggia, uomo per altro, che godendo d'altissima riputazione, e fornito di somma dottrina non avea bisogno di scendere a così vili maneggi. Ma sovente le passioni più basse rodono con acuto morso gl'ingegni più elevati, come i vermi al dire di Sofocle, consumavano le membra di Filottete uno de' più forti guerrieri dell'esercito Greco.

Nè contento di questo il Galilei tanto vi si affaticò coll'ingegno, che trovò nuova maniera di cantar melodie ad una voce sola, poichè seb-

bene



bene avanti a lui s'usasse di farle coll'accompagnamento degli strumenti, esse altro non erano che volgari cantilene intunate da gente idiota senz' arte, o grazia: nel qual modo pose sotto le note quello squarcio sublime e patetico di Dante, ove parla del Conte Ugolino, che incomincia *La bocca sollevò dal fiero pasto*, e in seguito le lamentazioni di Geremia, che grande applauso trovarono allora presso agl'intendenti.

La musica madrigalesca, ch'era a un dipresso carica de' medesimi raffinamenti, ricevette allo stesso tempo nuovo lustro in Italia da Luca Marenzio, che la spogliò dell'antica ruvidezza, e la fece camminar in maniera più ariosa e leggiadra, da Paolo Quagliati Romano, da Scipione della Palla Maestro di Giulio Caccini, da Alessandro Striggio musico celebre nella Corte di Ferrara, dall'Ingegneri, da Claudio Monteverde, da Marco da Gagliano, da Alessandro Padovano, da Ipolito Fiorini musico d'Alfonso II di Ferrara, dal Luzzasco, dal Dentice, da Tommaso Pecci Sanese, e da altri valenti compositori, ma sopra tutti dal Principe di Venosa uno de' maggiori musici, che avrebbe



be avuti l'Italia, se all'ingegno mirabile concessogli dalla natura eguale studio accoppiato ne avesse. Gli Scrittori di quel tempo ci fanno sapere, che i madrigali suoi erano ammirati dai maestri, e cantati da tutte le Belle: circostanza, che dovea assicurar loro una rapida e universale celebrità. La musica strumentale venne anch'essa perfezionandosi di mano in mano se non in quanto alla fabbrica più esatta di essi almeno nella maggior destrezza nel suonarli. La storia ci ha conservati con lode i nomi di Francesco Nigetti inventore del Cembalo onnicordo, di D. Nicolò Vicentino ritrovatore d'un altro strumento chiamato *Archicembalo*, del Bardella inventore della Tiorba, di Pietro Vinci, del Trombicini, del Regnone, del Monzino, del Sinibaldi, e di parecchi altri suonatori.

Da tali e tanti stimoli incitato Giulio Caccini uno de' mentovati nella letteraria adunanza, prese, siccome era di vivo e pronto ingegno fornito, a perfezionare la maniera inventata dal Galilei, e molte belle cose introdusse del suo nella musica, che contribuirono non poco a migliorarla. Uno de' principali mezzi fu quello d'

ap-



applicar l'armonia a parole cantabili, cioè a poesie appassionate ed affettuose.

Avvegnachè l'Italia sortisse allora del secolo più glorioso della sua letteratura, e che tanti scrittori bravissimi avessero di già arricchita, e fissata la più dolce e la più bella delle lingue europee, nullatmeno per le differenze, che corrono fra l'armonia musicale e la poetica, delle quali parlai nel capitolo secondo, la poesia non avea per anco aperti alla musica fonti copiosi d'espressione. I poeti, scrivendo unicamente per esser letti non pensarono al canto già mai. Il Dante Genio rozzo e sublime, atteggiator robusto ma irregolare, nelle bellezze e nei difetti egualmente intrattabile offriva ai musici uno stile somigliante alle miniere del Brasile, ove fra la terra e la scoria veggonsi a tratto a tratto strisciare alcune vette d'oro finissimo. Petrarca il Platone de' poeti, fu nel parnaso italiano inventore d'un nuovo genere, ch'egli stesso esaurì. La sua lira di tempra affatto originale avea bisogno delle dita del proprio artefice per vibrar que' suoni celesti. Però i musici, quantunque gareggiassero insieme per illustrarlo, non poterono mai, affastellati com'erano sotto  
l'im-

Lingua

Dante  
rozzo



l'imbarazzo d'un sistema complicatissimo, afferrar la delicatezza di que' sentimenti semplici insieme e sublimi. Nell'osservar sulle carte musicali i sospiri dolcissimi del Petrarca rivestiti di note dal Villaers o dal Giusquino ti par proprio di vedere il Satiro introdotto dal Tasso nell' Aminta, il quale violar vorrebbe con ispida mano le ignude bellezze di Silvia. Maggiormente si scostarono da quel sentiero i freddi rimatori del cinquecento. Pietro Bembo, che prendendo a imitar il cantore di Laura altro non ritrasse da lui che la spoglia: Angelo di Costanzo celebre per robustezza de' concetti, e per unita di pensiero benchè sovente privo di colorito, e qualche volta prosaico: Giovanni della Casa ricco nella frase, lavorato nello stile, abbindolato ne' periodi, autore più di parole che di cose: Sanazzaro più vicino ai latini nel suo poema che scrittor felice nella propria lingua: Rinieri, Varchi, Guidiccione, Molza, e mille altri versificatori stitici e insipidi benchè puri e regolari non poteano somministrar gran materia alla musica. L'Ariosto e il Tasso, ancorchè avessero in qualche luogo fatto maestrevolmente parlare la passione, erano, ciò non

ostan-



ostante, nel medesimo caso per l'indole de' poemi loro nella maggior parte narrativi, per la lunghezza dei canti, e pel ritorno troppo frequente e simmetrico delle rime nelle ottave. I cori che nelle tragedie italiane erano i soli destinati al canto, non giovavano molto ai progressi dell'arte, e perchè comprendevano per lo più lunghe riflessioni morali incapaci di bella modulazione, e perchè cantandosi a molte voci, erano più idonei a far risaltare la pienezza e varietà degli accordi che la soavità della melodia. Restavano i soli madrigali, che servivano allora di materia alle musiche di camera, e molti e bellissimo furono a questo fine composti dal Tasso, dal Guarini, dal Cassola, e dallo Strozzi principalmente. Ma la brevità, ch'esigevano cotai componimenti, e la chiusa spiritosa, che incominciò a introdursi circa que' tempi, onde simili divennero agli epigrammi di Marziale, non permisero ai poeti trattar argomenti fecondi di passione.

Perciò il Caccini sollecitò per ogni dove gli autori a lavorar a bella posta poesie pel canto, tra i quali D. Angelo Grillo scrisse a sua richiesta i *Pietosi affetti*, e il Conte di Vernio

com.



compose l'intermezzo mentovato di sopra. Nè tralasciò di concorrer anch' egli poetando al medesimo fine, di che può far testimonianza la seguente canzonetta, ch' io quì ho voluto trascrivere dalle carte musicali dove si trova, a fine di render più noto a' suoi nazionali codesto valent' uomo ignorato in oggi dai poeti e dai musici, ma che merita un luogo distinto fra gli uni, e fra gli altri.

*Udite, udite, amanti,*

*Udite, o fere erranti,*

*O Cielo! o Stelle!*

*O Luna! o Sole!*

*Donne e Donzelle!*

*Le mie parole:*

*E se a ragion mi doglio*

*Piangete al mio cordoglio.*

*La bella Donna mia*

*Già sì cortese e pia,*

*Non so perchè,*

*So ben che mai*

*Non volge a me*

*Quei dolci rai:*

*Ed io pur vivo e spiro!*

*Sentite che martiro.*



Care, amoroſe Stelle,  
 Voi pur cortesi e belle  
 Con dolci ſguardi  
 Teneti in vita  
 Da mille dardi  
 L'alma ferita.  
 Ed or più non vi miro!  
 Sentite che martiro.  
 Ohimè! che tristo e ſola  
 Sol'io piango il mio duolo,  
 L'alma lo ſente  
 Sentilo il cuore,  
 E lo consente  
 L'ingiusto amore:  
 Amor ſel vede e tace,  
 Ed ha pur arco e face,

Sopra tutto egli attesta nella prefazione alle  
 ſue *Nuove musiche*, che più vantaggio ne traſ-  
 ſe dal commercio, e ſuggerimenti degli uomi-  
 ni letterati che da trent'anni ſpeſi nelle ſcuole  
 musicali, e nell'arte del contrappunto, il qua-  
 le ſecondo lui poco o nulla giova a perfeziona-  
 re la musica (a).

Do-

---

(a) Errano grandemente i poeti e i musicisti se cre-  
 dono





Dopo la dipartenza per Roma del Conte di Vernio, ove poi divenne Maestro di Camera a' servigi del Papa Clemente Ottavo, la letteraria adunanza si trasferì alla Casa di Jacopo Corsi altro gentiluomo Fiorentino, non meno fautore delle belle arti, nè meno intelligente nella musica massimamente teorica. Ha l'Italia da lui, oltre qualche canzonetta messa sotto le note, un discorso della musica degli antichi, e del cantar bene indirizzato al Caccini. Di esso Corsi erano amicissimi Ottavio Rinuccini gentiluomo Fiorentino e bravo poeta, avvegnacchè poco egli sia noto in Italia a motivo di aver la maggior parte della sua vita menato in Francia, e Jacopo Peri musico valentissimo, i quali d'accordo col Caccini, e col Corsi tanto studiarono sulla maniera d'accomodar bene la musica alle parole che finalmente trovarono, o credettero d'aver trovato il vero antico recitativo

---

dono di veder chiaro nell' arte loro senza l'ajuto dei filosofi. *Tocca* ( dice un celebre Scrittore del nostro secolo ) *a' Poeti il far la poesia, e a' musici far la musica, ma non appartiene se non al filosofo il parlar bene dell' una e dell' altra.*



tivo de' greci, ch' era stato da lungo tempo il principale scopo delle loro ricerche. Per veder come riusciva in pratica il nuovo ritrovato fu dagli altri spinto Ottavio Rinuccini a comporre una qualche poesia drammatica, lo che egli fece colla *Dafne* favola boschereccia, che si rappresentò in Casa del Corsi l'anno 1594, e fu messa sotto le note dal Caccini, e dal Peri sotto la direzione di esso Rinuccini, il quale comechè non avesse studiata la musica, era nondimeno dotato d'orecchio finissimo, e d'acuto discernimento, che gli aveano conciliato la stima e il rispetto de' musici.

Molto maggior fortuna sortì in appresso un'altra sua pastorale intitolata *L' Euridice Tragedia per musica*, la quale fu con più accuratezza modulata nella maggior parte dal Peri fuori d'alcune arie bellissime che furono composte da Jacopo Corsi, e quelle del personaggio d' Euridice e dei Cori, nelle quali ebbe mano il Caccini. Tutte le circostanze concorsero a render quello spettacolo uno de' più compiti, che d'allora in poi siano stati fatti in Italia. La novità dell'invenzione, che gli animi de' Fiorentini di forte maraviglia comprese. La fama dei compositori,



dell' adunanza tenuta a ragione il fiore della toscana letteratura. L'occasione in cui fu rappresentata, cioè nello spozalizio di Maria Medici col Re di Francia Arrigo Quarto. La scelta udienza, di cui fu decorata non meno di tanti Principi e Signori nazionali e francesi oltre la presenza del Gran Duca e del Legato del Papa, che de' più virtuosi uomini d'Italia chiamati a bella posta dal Sovrano in Firenze, tra quali assistettero Giambattista Jaccomelli, Luca Dati, Pietro Strozzi, Francesco Cini, Orazio Vecchi, e il Marchese Fontanella tutti o pratici eccellenti, o peritissimi nell' arte. L'esattezza nella esecuzione, essendo da bravissimi e coltissimi Personaggi rappresentata sotto la dipendenza del poeta, ch'era l'anima, e il regolatore dello spettacolo. Finalmente il merito poetico del dramma il quale benchè non vada esente d'ogni difetto è tuttavia e per naturalezza musicale, e per istile patetico il migliore scritto in Italia fino a' tempi del Metastasio. Alcuni squarci di esso posti sotto gli occhi del lettore giustificheranno la mia asserzione. Sentasi la narrazione, che fa Dafne della morte d'Euridice.

Orf.



- Orf. *Ninfa, deb! sii contenta  
Ridir perchè t' affanni,  
Che tacciuto martir troppo tormenta.*
- Daf. *Com' esser può giammai  
Cb' io narri e cb' io riveli  
Sì miserabil caso? o fato! o Cielo!  
Deb! lasciarmi tacer, troppo il saprai.*
- Coro. *Di pur: sovente del timor l' affanno  
E' dell' istesso mal più grave assai.*
- Daf. *Troppo più del timor fia grave il danno.*
- Orf. *Ab non suspender più l' alma dubbiosa.*
- Daf. *Per quel vago boschetto,  
Ove rigando i fiori  
Lento trascorre il fonte degli allori,  
Prendea dolce diletto  
Con le compagne sue la bella Sposa.  
Chi violetta, o rosa  
Per far ghirlanda al crine  
Togliea dal prato, e dall' acute spine,  
E qual, posando il fianco  
Sulla fiorita sponda,  
Dolce cantava al mormorar dell' onda.  
Ma la bella Euridice  
Movea, danzando, il piè sul verde prato,  
Quando ( via sorte acerba! )*



*Angue crudo e spietato,*  
*Che celato giacea tra fiori, e l'erba,*  
*Punsele il piè con sì maligno dente,*  
*Cb' impallidì repente,*  
*Come raggio di Sol, che nube adombri:*  
*E dal profondo cuore*  
*Con un sospir mortale,*  
*Sì spaventoso obime! sospinse fuore,*  
*Che quasi avesse l'ale*  
*Giunse ogni Nisa al doloroso suono;*  
*Ed ella in abbandono*  
*Tutta lasciassi allor nelle altrui braccia.*  
*Un sudor via più freddo assai che ghiaccio*  
*Spargea il bel volto, e le dorate chiome.*  
*Indi s' udio il tuo nome*  
*Fra le labbra suonar fredde e tremanti:*  
*E volti gli occhi al Cielo*  
*Scolorito il bel viso, e i bei sembianti*  
*Restò tanta bellezza immobil gelo.*

Non è men bella la scena, dove Orfeo prega  
 Plutone, che gli restituisca la perduta sposa,  
 della quale per esser troppo lunga non riferirò  
 se non le stanze, che canta Orfeo prima d'ar-  
 rivar innanzi al Re dell'Inferno.

*Funeste piaggie, ombrosi, orridi campi,*  
*Che*



Che di stelle o di Solè  
 Non vedeste già mai scintille o lampi,  
 Rimbombate dolenti  
 Al suon delle angosciose mie parole,  
 Mentre con mesti accenti  
 Il perduto mio ben con voi sospiro:  
 E voi, deb per pietà del mio martiro,  
 Che nel misero cor dimora eterno,  
 Rimbombate al mio pianto, ombre d' Inferno.  
 Ohimè! che sull' Aurora  
 Giunse all' occaso il Sol degli occhi miei,  
 Misero! e sù quell' ora,  
 Che scaldarmi a bei raggi mi credei,  
 Morte spense il bel lume, e freddo e solo  
 Restai fra pianto e duolo,  
 Com' angue suole in fredda spiaggia il verno:  
 Rimbombate al mio pianto, ombre d' Inferno.  
 E tu mentre al Ciel piacque  
 Luce di questi lumi  
 Fatti al tuo dipartir fontan' e fiumi,  
 Che fai per entro a' tenebrosi orrori?  
 Forse i' affliggi e piagni  
 L' acerbo fato, e gl' infelici amori?  
 Deb! se scintilla ancora  
 Ti scalda il sen di que' sì cari ardori,



*Senti, mia vita, senti*

*Quai pianti e quai lamenti*

*Versa il tuo caro Orfeo dal cor interno:*

*Rimbombate al mio pianto, ombre d'Inferno.*

Non ostante, il Rinuccini non lasciò d'urtare  
 nello scoglio, incontro al quale urtano sovente  
 gli inventori in cotai generi, la mescolanza,  
 cioè, dell'antica imitazione colle moderne usan-  
ze. La voga, in cui erano allora le pastorali  
 per la celebrità, che aveano acquistata il Pastor  
 fido, e l'Aminta indusse il Binuccini a sceglier  
 per soggetto della sua invenzione una favola  
boscherecchia, onde ne trasse talvolta lo stile  
lezioso, e soverchiamente fiorito col quale i  
poeti di quel tempo erano soliti di far parlare i  
pastori. Così non è maraviglia se s'ode Tirsi  
 pregar l'Amore *che di dolcezza un nembo tra-*  
*bocchi in grembo, e che svegli un riso di Pa-*  
*radiso, se si sente Arcetro cercar il loco, ove*  
*ghiaccio divenne il suo bel foco, e se veggon-*  
*si arder la terra, arder gli eterei giri a' giojo-*  
*si sospiri dell'uno, e l'altro innamorato core,*  
 con altri modi di dire proprj d'un manierato  
 Italiano del 1600, ma in nulla conformi all'  
 antica semplicità de' Traci pastori a' tempi d'

Or-



Orfeo. Dall'uso ancora, che allor si faceva della musica madrigalesca, e dal non aver per anco la lingua Italiana preso l'andamento rapido e breve, ch'esige il recitativo, avviene che l'Euridice debba più tosto chiamarsi una filza di madrigali drammatici che una tragedia, come è piaciuto al suo Autore d'intitolarla e nella stessa guisa dalla troppo religiosa, e mal intesa imitazione degli antichi è venuto, che dovendosi dividere il dramma in cinque atti, nè somministrando materia per essi il troppo semplice argomento, l'autore non ha potuto schivar il languore di molte scene, e dell'ultimo atto, che rieste del tutto inutile. Il cangiar ch'ei fa la scena; quantunque alla natura del dramma non si disdica per le ragioni da me addotte nel capitolo primo di questo libro, è tuttavia troppo violente nell'Euridice, poichè ad un tratto si passa dai campi amenissimi nell'Inferno senza che venga preparato, qualmente si dovrebbe, il passaggio. La qual licenza scusabile nel Rinuccini per esser il primo, e perchè forse il suo argomento nol comportava altrimenti, pervenne in seguito fino all'eccesso negli altri, come dall'esito lieto, che diè alla sua favola non





per altro motivo se non perchè ciò gli parve convenire in tempo di tanta allegrezza (a) trassero innavvedutamente i suoi successori una legge, che lieto esser dovesse il fine di tutti i drammi.

Negli anni seguenti si rappresentò in Firenze parimenti un altro dramma del medesimo Rinuccini intitolato *l' Arianna* modulato da Claudio Monteverde Maestro in seguito della Repubblica di Venezia; anzi il soliloquio, ove Arianna si lamenta dell'abbandono di Giasone, passò lungo tempo fra i musici per Capo d'opera dell'arte in quel genere, e si rammentava da loro non altrimenti, che si rammenti in oggi la *Serva Padrona* posta in musica dal Pergolesi, o il monologo della *Didone* del Metastasio modulato dal Vinci. Ciò si ha da Giambattista Doni nel suo trattato sulla musica scenica, (b) e dalla dissertazione, che segue agli scherzi musicali di esso Claudio Monteverde raccolti da Giulio Cesare suo fratello, e stampati in Venezia da Ricciardo Amadino. Nè inferiore rimase

---

(a) Rinuccini nella Dedicatoria p. 14.

(b) Della musica scenica c. 9.



riuse il poeta in quella scena bellissima, la quale incomincia

*O Teseo, o Teseo mio,  
Se tu sapessi, oh Dio!  
Se tu sapessi ohimè! come s' affanna  
La povera Arianna;  
Forse, forse pentito  
Rivolgeresti ancor la prova al lito.*

ma ch'io non trascrivo intieramente per esser troppo lunga, e perchè dagli squarci di sopra recati può il merito del Rinuccini abbastanza conoscersi.

L'apparato poi di sceniche mutazioni, con cui si rappresentarono cotali drammi, fu sorprendente. Campagne verdeggianti, amenissimi giardini, vaste vedute in lontananza di mari gonfi di flutti, procelle, tuoni, e folgori che precipitavano dal Cielo di nereggianti nubi artificialmente ingombrato, i soggiorni dilettesi de' campi Elisi, gli orrori del Tartaro accresciuti dagli spaventevoli lamenti degl' infelici tormentati, boschi, ed alberi nati all'improvviso, i tronchi de' quali aprendosi i saltellanti Satiri partorivano, e Fauni, e Napee, e Sileni in nuove e disusate foggie vestiti, fiumi che con  
lim-



limpidissime acque scorrendo, lasciavano vedere le Ninfe, che per entro guizzavano, in somma quanto v'ha di più bello nel mondo fisico, quante vaghezze somministra la favola tutto fu per ornarle leggiadramente inventato. (a)

Per soddisfar appieno la curiosità del lettore aggiungiamo qualche cosa intorno alla musica, i progressi della quale debbono osservarsi unitamente a quelli della poesia, ove si ragiona del melodramma. La variazione dei tempi, la diversità de' gusti, che tanto influisce sulle cose musicali, e forse ancora l'eccessivo lusso della musica presente farebbero in oggi comparir quella assai povera, e rozza. In fatti scarseggia di note, il senso non vi si comprende a bastanza, abbonda poco di varietà, e il tempo non è a sufficienza distinto a motivo, che i compositori erano soliti a non udir altra musica che la ecclesiastica, e la madrigalesca, nelle quali spiccavano simili difetti. In contraccambio regna in quelle composizioni una certa semplicità preferibile a molti riguardi alla sfoggiata pompa della

(a) Niceo Eritreo Pinacotheca Viror. Illustrium, ove d' Ottavio Rinuccini.



della nostra. La poesia e la lingua vi conser-  
vano i loro diritti; a differenza dell'odierna,  
ove le parole vengono così miseramente sforma-  
te. Sopra tutto la strada battuta da que' Mae-  
stri per esprimer bene il recitativo è la sola,  
che dovrebbero battere i compositori d'ogni se-  
colo. Erano filosofi, e da filosofi ragionavano.  
Lo studio delle cose antiche fece loro conosce-  
re, che quella sorte di voce, che da' greci e  
latini al cantar fu assegnata, da essi appellata  
*diastematica* quasi trattenuta e sospesa, potesse  
in parte affrettarsi, e prender temperato corso  
tra i movimenti del canto sospesi e lenti, e  
quelli della favella ordinaria più spediti e velo-  
ci, avvicinandosi il più che si potesse all'altra  
sorte di voce propria del ragionar familiare,  
che gli antichi *continuata* appellavano. Le rifles-  
sioni sulla propria lingua fecer loro avvertire,  
che nel parlar comune alcune voci s'intuonano  
in guisa, che vi si può far armonia, o ciò  
che è lo stesso, distinguerle per intervalli ar-  
monici, alcune non s'intuonano punto, per le  
quali leggiermente si scorre finchè si giugne ad  
altre capaci d'intuonazione o d'armonico movi-  
mento. Osservarono in fine que' modi, e quegli  
 accen-

poesia e lingua  
nella musica



accenti particolari, che gli uomini nel rallegrarsi, nel dolersi, nell'adirarsi, e nelle altre passioni adoprano comunemente, a misura de' quali conobbero che dovea farsi muovere il Basso or più or meno secondo che richiedeva la lor len-  
tezza o velocità, e tenersi fermo fra le false, e buone proporzioni, finchè passando per varie note la voce di chi ragiona, arrivasse a quel punto, dove il parlar ordinario intuonandosi apre la via a nuovo concento. Così si spiega il Peri nella prefazione, e così almeno in gran parte ( giacchè non è possibile che nel principio della scoperta alla perfezion dell'arte giugnessero ) fecero quei valenti compositori.

Maestri e musici del nostro tempo, che col fasto proprio della ignoranza vilipendete le gloriose fatiche degli altri secoli, ditemi se alcun si trova fra voi che sappia tanto avanti nei principj filosofici dell'arte propria quanto sapevano quegli uomini del secolo decimosettimo, che voi onorate coll'urbano titolo di seguaci del rancidume.

Parte principalissima della musica drammatica è l'aria, che non si dee sotto silenzio trapassare. Il Cavalier Planelli pretende che verso la

me-



metà del secolo scorso cominciassero a inserirsi le arie nei melodrammi poichè fin' allora tutto fu in essa recitativo, e la musica fu tutta in istile recitativo composta. L'introduzione delle arie è attribuita al Ciccognini, il quale nel suo *Giasone Melodramma* pubblicato nel 1640, cominciò a interrompere il grave recitativo con quelle *Anacreontiche stanze* (a). La qual notizia comunicò poscia al Cavalier Tiraboschi (b), e al Signorelli (c). Scrittori così valenti si sono tutti ingannati per non aver voluto prendersi la briga di esaminare i fonti. Non è vero, che tutto fosse recitativo nel melodramma italiano avanti al Ciccognini. Non è vero, ch'ei fosse il primo a inserirvi le anacreontiche stanze. L'uno e l'altro si trova fatto fin dall'origine dell'Opera. Alla pagina 11 della musica del Peri alla citata *Euridice* si vede, che Tirsi canta a solo i seguenti versi:

*Nel puro ardor della più bella stella  
Aurea facella di bel fuoco accendi,*

*E què*

---

(a) *Trat. dell'Opera* p. 14. (b) *Tom. 8. p. 335.*  
(c) *Storia de' Teatri.*



*E què discendi sull' aurate piume  
Giocondo Nume, e di celeste fiamma  
L' anime infiamma.*

*Lieta Imeneo d' alta dolcezza un nembro  
Trabocchi in grembo ai fortunati amanti,  
E tra i bei canti di soavi ardori  
Sveglia nei cori una dolc' aura, un viso  
Di Paradiso.*

I quali sono un'aria perfetta non meno in musica che in poesia. Le ragioni sono perchè vi precede la sinfonia, perchè il Basso seguita tutte quante le note del cantore, perchè si accompagna con altri stromenti, perchè si fa il ritornello alla seconda parte, perchè il metro è diverso da quello del recitativo, perchè manifestamente è un canto, per tutte le condizioni in somma che le arie a di nostri distinguono. Nè si veggono soltanto ne' drammi del Rinuccini. Potrei citare molte degli altri autori, ma basti per ultima pruova una assai leggiadra tratta dalla Flora d' Andrea Salvadori stampata nel 1628 cioè anni vent' uno prima del Giasono.

*I' era pargoletta  
Quand' altri mi narrò,*

*Che*



Che Amor è viperetta,  
 Che morde quanto può:  
 Quel dir sì m'ingannò,  
 Che Amor gran tempo odiai,  
 Temendo affanni e guai.  
 Ma poichè un giorno io vidi  
 Lirindo ed egli me,  
 Ben chiaro allor m'avvidi,  
 Che serpe Amor non è.

Più grossolano e meno scusabile è lo sbaglio del Crescimbeni, il quale scrivendo nel principio del nostro secolo si spiega in questi termini. *In tanto dobbiamo avvertire, che nei Drammi per lo passato non hanno mai avuto luogo i Cori, in vece de' quali sono stati inventati intermedj d'ogni maniera (a).* Non avea egli letto i cinque Cori, che chiudono i cinque atti dell'Euridice? Non avea vedute la Dafne, l'Arianna, il Rapimento di Cefalo, la Medusa, la Flora, la Sant' Ursola, e mille altre? Ignorava egli, che niuno de' celebri melodrammi

---

(a) Commentarj alla volgar Poesia Vol. I. Lib. 4.  
 Cap. 10.





mi italiani fu senza cori fin quasi alla metà del 1600, e che molti gli ebbero ancora nel rimanente del secolo? Cotanta ignoranza si rende pressochè incredibile in uno de' primi storici della italiana poesia.

Facendo adunque la distribuzione di laude, che a ciascun s'appartiene nell'invenzione dell'Opera seria, si vede, che dee la Città di Firenze il vanto riportarne principalmente, che Giovanni Bardi, e Jacopo Corsi furono i Mecenati, Girolamo Mei, e Vincenzo Galilei i precursori nella parte teorica, e nell'arte d'intavolar le melodie, Emilio del Cavalieri il primo, che da lontano adittò agli altri la strada, Giulio Caccini e Jacopo Peri nella esecuzione, ma che deesi principalmente l'elogio al Rinuccini, il quale coll'armonia e bellezza de' suoi versi mirabilmente adattati alle mire dei compagni, e più colla sua autorità, collo studio degli antichi, e colla dipendenza in cui teneva gli altri si fece il ritrovatore d'un nuovo genere, che tanto lustro ha recato alla poesia, alla musica e alla sua nazione.

L'Opera buffa incominciò parimenti circa il fine del cinquecento. La prima di cui ci sia per-



pervenuta la notizia sortì alla luce in Vinegia l'anno 1597 col titolo: *Anfiparnaso Commedia* dedicata a Don Alessandro d'Este. S'ignora dove e in qual anno si recitasse. L'autore fu un Modenese, che fece la musica e la poesia, chiamato Orazio Vecchi, il quale non si dee confondere con Orfeo Vecchi Musico e Maestro di Cappella nel medesimo secolo. Egli nella Dedicca si vanta d'essere stato il primo a metter in musica le poesie drammatiche, e questo vanto vien replicato dall'autore d'una Iscrizione latina fatta pel suo sepolcro, che si conserva in Modena, e che vien rapportata dal Muratori nella sua Perfetta Poesia, ma il lettore dopo il narrato fin quì può giudicare se ciò si dica a ragione. L'Anfiparnaso venne poi in tal dimenticanza presso agl'italiani che Appostolo Zeno, comechè in tal genere d'erudizione fosse versatissimo, confessa in una sua lettera al Muratori d'ignorarne persin l'esistenza. Nè il Muratori ebbe altra notizia che quella, che ricavò dalla mentovata iscrizione. Il Maffei nel Discorso sul Teatro Italiano, e il Quadrio mostrano bensì d'averla veduta. A me pure è venuto fatto d'averla alle mani fra le carte mu-



sicali, ove sempre rimase. Nè la musica nè la poesia meriterebbono, che se ne facesse menzione, se la circostanza d'esser la prima nel suo genere non m'obbligasse a darle qualche luogo in questa Storia. Pantalone, Arlecchino, Brighella, e il Capitano Cardone Spagnuolo sono fra gli altri i leggiadri personaggi. Si parla in Castigliano, in Bolognese, in Italiano, e persino in Ebraico: lascio pensare qual armonico guazzabuglio risultar ne debba da tutto ciò. Sentasi nell'atto secondo il gentil dialogo fra Isabella e il Capitano Spagnuolo, il quale per antica benivolenza della nazione italiana verso di noi debbe esser sempre posto in ridicolo sul Teatro.

Cap. *No me bagais mas de estas burlas,  
Porque poco ha faltado,  
Que no soy de dolor muerto.*

Isab. *S' a gli arcabugi, & alle collubrine  
Ser' uso a far gran core,  
Perchè temete poi scherzi d'amore?*

Cap. *Perchè todo vince amor.*

Isab. *Amor non sò, ma voi ben mi vincesti,  
Quando vi fei Signore  
Di questa vita, di questo core.*

Cap.



Cap. *Decidme ; mi Signora ,  
De quien son estas tetiglias ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *Y los oscios , y las orescias ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *Y el rostro , y las narices ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *La fruenta , y la cabeza ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *Y la capegliadura ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *Los dientes , y los labios ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *La vida , y el corazon ?*

Isab. *Del Capitan Cardon .*

Cap. *O muy contiento !*

*O muy tambien amado ,*

*Y de mi Dama muy arventurado !*

Benchè Isabella si mostri innamorata del Capitano , nondimeno il beffeggia dopo che egli è partito , nel che le fanciulle del cinquecento non differiscono punto da quelle de' nostri tempi . Se un poeta è rimasto invaghito della bellezza di codesta scena , non resterà meno meraviglia-



to un musico della singolar armonia, che si sente in quest'altra.

Francatrippa servo vuol porre un pegno in mano degli Ebrei. Egli picchia alla porta del Ghetto, mentre quegli recitano le loro orazioni.

Fran. *Tich, tach, toch,*

*Tich, tach, toch.*

*O Hebreorum gentibus!*

*Sù prest: avrì sù: prest:*

*Da hom da ben, che tragh zo l'us.*

Ebrei. *Abi Baruchai,*

*Badanai, Merdochai,*

*An biluchan, chet milotvan:*

*La Barucabà,*

Fran. *A no farò vergot, maide negot.*

*Cb' i fa la sinagoga?*

*O! che il Diavolo v' affoga.*

*Tich, tach, tich, toc, tic, tac, tic, toc.*

Ebrei. *Oth zorochoth, Astach mustach,*

*Iochut, zorochoth,*

*Calamala Balachot.*

Fran. *U ubi! o, obi:*

*Omessir Aron.*

Ebrei. *Chi ha pulset a sto porton?*

Fran. *Son mi, son mi, messir Aron.*

Ebrei.



Ebrei. *Che cheusa volit? che cheusa volit?*

Franc. *A voraff' impegnà sto Brandamant.*

Ebrei. *O Samuel, Samuel!*

*Venit a bess, venit a bess;*

*Adonai; che le è lo Goi,*

*Che è venit con lo parachem.*

Altri Ebrei. *L'è Sabbà, che non podem.*

Dicendo, che la musica non si disconviene a così fatta poesia, ho renduto la dovuta giustizia all'una, e all'altra.

