



DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

CAPITOLO DECIMOQUARTO.

Seconda causa: Vanità ed ignoranza dei Cantori. Analisi del canto moderno. Riflessioni su i giudizj popolari, e sulla varietà dei gusti musicali.

IN una nazione, che riguarda l'unione della musica e della poesia come un semplice passatempo destinato a cacciar via l'oziosità, dove il piacere del canto è nulladimeno così universale e così radicato, dove la lingua è per se stessa armoniosa e cantabile, e dove tal diletto si compra a costo del più gran sacrificio, il cantore dev' essere la per-



autore

sona più interessante del pubblico divertimento. Così questi, prevalendosi del favore degli spettatori, si è discostato pian piano dalla subordinazione dovuta al poeta e al compositore, e da subalterno divenuto padrone regola a suo talento la musica e la poesia. Se i cantori d'oggi fossero come in altri tempi musici, poeti, e filosofi insieme, il costume, che dà loro la preferenza, sarebbe non solo commendabile, ma necessario; poichè, a riguardar le cose in se stesse, la musica strumentale non è che una imitazione o un sussidio della vocale. Ma dal momento, in cui si separarono codeste facoltà sorelle; dacchè si considerarono come divise le persone di musico, di cantore, di poeta, e di filosofo, dacchè ciascuna di esse volle sottrarsi da quella subordinazione, che rendevasi necessaria e per la divisione comune, e per l'ignoranza particolare dei Professori; dacchè ognuno aspirò a farla da Capiscuola, e a primeggiare; allora il cantore ridotto ad un esercizio quasi intieramente meccanico aver non dovea verun altro esercizio fuorchè quello d'ubbidir al poeta, e di eseguire il disegno del maestro. E mentre si trattennero fra cotai cancelli le cose

tut-



tutte andarono in miglior sesto, come avvenne sul principio del dramma musicale sotto la direzione del Corsi e del Rinuccini. L'ignoranza del poeta, e l'infingardaggine del compositore fecero in seguito rovinar giù per la china del cattivo gusto i cantanti. Nel secolo passato il canto delle arie oltrepassava di poco nell'artificio quello dei recitativi, i quali costituivano principalmente l'essenza dell'Opera, e perciò ne' recitativi ponevano ogni loro studio i compositori; sebbene il cattivo gusto allor dominante faceva, che vi s'introducessero non poche putidezze di contrappunto lontane dalla semplicità, e dalla bella natura. Dopo la metà del secolo i poeti incominciarono a far un uso più frequente delle arie, o strofette liriche nei loro drammi, della quale usanza invaghiti i maestri dozzinali (cioè la maggior parte) trascurarono a poco a poco i recitativi in maniera che neppure li consideravano come necessarij alla musica drammatica. Per lo che, trovandosi con siffatto metodo liberi della fatica che doveva costar loro la verità e i tuoni più vicini al discorso naturale in quella sorta di composizioni, s'applicarono a coltivar principalmente le arie, do-

recitativo

contrappunto



ve potevano spaziare a loro talento mostrando tutte le delicatezze dell'arte, fossero esse, o non fossero conformi al sentimento delle parole. Ecco l'origine di quel regno, che di mano in mano sono venuti formando sulle scene i Cantanti; imperocchè accomodandosi questi ad un sistema, che procurava loro l'occasione di sfoggiare nel canto più raffinato, ch'esigono le arie coll'agilità della voce senza trovarsi, a così dir, rinserrati fra le angustie del recitativo, costrinsero il compositore ed il poeta a strozzar il melodramma riducendolo a cinque o sei pezzi staccati, dove si fa pruova non d'illusione, nè di teatrale interesse, ma d'una sorprendente volubilità, ed artificio di gola.

Se fosse mio divisamento alzar la voce contro agli abusi, che non sono puramente letterarj, citerei innanzi al tribunale inappellabile della umanità, della filosofia, e della religione la barbara ed esecrabile costumanza, che si conserva tuttora in Italia, come reliquia dell'Asiatica voluttà per monumento dei nostri vizj, per oltraggio della natura, e per consolar i Caraibi ed i Giaghi, della superiorità, che gli Europei si vantano d'avere sopra di loro. Parlo del pri-
var



var che si fa spietatamente delle sorgenti della virilità tanti Esteri infelici non per sigillare col loro sangue la verità della nostra augusta religione, che ispira solo mansuetudine e dolcezza, e che abborrirebbe sacrificj sì infami, non per liberar la patria da eccidio imminente, o da grave sciagura il sovrano, non per esercitar un atto di virtù eroica, e sublime, che ci ricompensasse della durezza dei mezzi coll'importanza del fine, ma per blandire l'orecchio col vano ed inutil diletto del canto, ma per solazzare nella sua svogliatezza un Pubblico capriccioso, scioperato, e corrotto, ma per riscuotere un passeggero e frivolo applauso in quei teatri, che istituiti un tempo col fine di stampare negli animi del popolo le massime più importanti della morale, sono oggimai divenuti l'asilo de' pregiudizj nazionali, e altrettante scuole di scostumatezza. Esorterei i Grandi della terra, che accumulando insensatamente su tali persone onori e ricchezze favoraggiano un abuso cotanto infame, a rivolgere i loro tesori e la protezione loro ad altri usi meno disonoranti per la ragione, e meno perniciosi alla umana specie. Farei arrossire i filosofi, che impie-

A 4

gan-



filosofi

gando le loro ricerche in oggetti inutili, o facendo servire l'analisi alla distruzione di quelle verità, delle quali esser dovrebbero i principali sostenitori, passano poi di volo sopra un così orribile attentato, che si sostiene unicamente, perchè autorizzato dal tempo, e perchè fiancheggiato dal despotismo del piacere. Ridesterei lo zelo dei ministri dell'Altare, acciocchè più non trovasse ricetto nel domicilio augusto della divinità un pregiudizio, che non può far a meno, che non la offenda, e metterei loro sotto gli occhi l'esempio del Pontefice Clemente XIV, il quale (se mal non m'appongo) riaccese di nuovo i fulmini del Vaticano contro ai crudeli promotori della evirazione. Mi rivolgerei a quel sesso, da cui non si dovrebbe aspettare, che patrocinasse una simile causa, ma tra il quale gl'inconcepibili progressi della corruzione fanno pur nascere più di una spiritosa avvocata, pregandolo a concorrere per mezzo della influenza, cui la natura non so se per nostra fortuna, o per nostra disgrazia ha dato alle donne sopra di noi, a sradicar un costume, il quale divenuto che fosse più generale renderebbe affatto inutile sulla terra l'impero delle loro attrattive,



ve, e persin la loro tanto da noi pregiata esistenza. (*)

Ma poichè alla oscura e solitaria filosofia poco forte in se stessa per resistere alla tirannia delle opinioni altro partito non resta fuorchè quello di piangere sù tali crudeltà, detestarle, e passar di lungo, mi restringerò al mio solo uff-

(*) Se bene la prima origine del mutilar in tal guisa gli uomini sia incerta, è nondimeno antichissima, come lo è pur troppo quella di tanti altri abusi che disonorano ed avviliscono l'umana specie. Nel Deuteronomio (cap. 23. v. 1.) si legge questo divieto: *Non ingrediatur Eunuchus adtritit, vel amputatis testiculis & abscisso vetro in Ecclesiam Domini*. Dalle quali parole si scorge, che ci dovevano esser gli Eunuchi avanti al tempo in cui visse quel Legislatore. Manetone afferma, che il Padre del famoso Sesostri Re di Egitto ucciso fosse dai propri Eunuchi. Ammiano Marcellino (lib. 14. c. 6.) attribuisce cotal invenzione a Semiramide, la quale lo fece forse col fine di potersi abbandonare più liberamente e senza rischio alla dissolutezza, di cui viene oltre modo accagionata. Le parole dello Storico in tal occasione sono rimarcabili. *In ultimo luogo* (dice egli parlando d'una comitiva) *veniva un gran numero di Eunuchi col volto di fanciulli benchè fossero vecchi, di colore gialliccio, di fisionomia disuguale e deforme; attalchè, ovunque il popolo si scontrava in codeste truppe d'uomini*



uffizio, ch'è di additare gli abusi da costoro introdotti nell'Opera. Non è il minore quello, che apparisce a prima vista, e che risulta immediatamente dalla loro figura e costituzione fisica, la quale li rende idonei bensì a rappresentare caratteri femminili, o al più quelli di Attide nello speco di Galatea, e di Cipariso nel
ga-

mini mutilati, malediva la memoria dell'antica Regina Semiramide per essere stata la prima a recidere in cotal guisa le membra dei teneri garzonetti, come avesse voluto sforzar la natura distraendola dalle vie istituite da lei, che sin dalla prima origine della vita va con tacita legge preparando i fonti della fecondità, onde propagare la specie. I viaggiatori e gli storici delle cose asiatiche asseriscono esser ivi stabilito cotal costume da un' antichità immemorabile, e inventato dalla gelosia degli Orientali per assicurarsi con questo mezzo della fedeltà delle loro donne, cui l'influenza del clima, e il potere dei sensi rendono assai difficile a conservare in quei paesi. Qualunque ne sia stato il motivo, certo è che l'usanza degli Asiatici antichi e moderni non è tanto abbominevole quanto la nostra, perchè almeno la sapevano palliare con un pretesto in apparenza scusabile. Il desiderio di schivar una gravidanza, che apporterebbe forse una serie di dolori fisici, il timore di non perdere la riputazione, che per le donne è il primo elemento della vita morale, e il potersi assicurare della fedeltà d' un'



gabinetto di Cibele, ma in niun modo a proposito per rappresentare personaggi virili. In fatti qual proporzione trova l'occhio dello spettatore fra l'aria maestosa e guerriera di Temistocle coi visi forbiti di codesti, ch'io chiamerei volentieri i *neutri* della umana specie? Fra la dolce e vigorosa fierezza d'Achille col langu-

d' un' amante, o di una sposa (sicurezza, cui la nostra frale natura attacca un sentimento così intimo e così delizioso, perchè al godimento dei sensi unisce il piacere riflesso della preferenza e della esclusiva; circostanze entrambe, che lusingano grandemente il nostro amor proprio, perchè ci fanno vedere la nostra superiorità rispetto agli altri) sono tutti motivi erronei bensì nella loro applicazione, ma plausibili nel loro principio. Ma noi? Noi, che vantiamo ragionevolezza, umanità, cultura, morale, dolcezza di costumi con altri siffatti bei paroloni, che formano il pomposo filosofico gergo del nostro secolo..... noi perchè facciamo la medesima cosa? Per sentir una voce, che sia una ottava più acuta delle altre voci. Oh qual oggetto importantissimo, per cui si debba mutilare un nostro simile! Oh qual fine politico e legislativo per cui i Governi lo debban permettere! Si dice, che i selvaggi del fiume S. Lorenzo col solo oggetto di spiccarne un frutto tagliano gli alberi dalla radice. Coltissimi Italiani! Non sareste forse degni di esser trapiantati lungo il fiume S. Lorenzo?



guido loro atteggiamento? Fra lo sguardo decisivo e celeste di Marte o di Apolline col loro volger d'occhio effeminato e cascante? Come potranno contraffare gli Dei coloro, che sono al di sotto degli uomini? Come è possibile, che quelle lor voci liquide e dimezzate ispirino altri affetti che mollezza e languore? Come non ha dovuto perder la musica la sua antica influenza sugli animi?

moderati
 Alla sconvenevolezza nella figura s'aggiugne come una conseguenza la poca espressione nei movimenti, difetto, che hanno essi comune con quasi tutti gli altri cantori. Occupati solo del gorgheggiare pare a loro, che l'azione e il gesto non ci abbiano a entrare per niente, e si direbbe quasi che vogliano patteggiare colle orecchie dello spettatore senza curarsi punto degli occhi. Così si veggono sovente muover le labbia, s'ode la soave armonia delle loro voci come si sentiva risuonar nell'antica Menfi la statua di Memnone al primo comparir dell'Auro-ra senza che corrispondesse all'armonia verun atteggiamento esteriore. E se qualche volta si pongono in movimento è solo per contraddir se medesimi, e per distrugger col gesto la com-
 mo-



mozione, che avrebbe potuto destarsi col canto, accompagnando con segni di dolcezza le parole, ch' esprimono il furore, e prestando a Cleonice addolorata per la partenza di Alceste lo stesso contegno, che le si darebbe alorchè si consiglia coi grandi della nazione intorno alla scelta di uno sposo. Chi può frenare il riso in veggendo un Timante disperato o un furioso Farnace, che in mezzo alla disperazione o alla collera quando l'anima, mettendo in rapida convulsione le braccia, gli occhi, il volto, e pressocchè tutte le membra, fa quasi sembianti di volere sloggiare dal corpo, pur si fermano fissi immobilmente colla bocca aperta, col braccio incurvato, e colla mano attaccata al petto per più minuti, come avessero a rappresentare i figliuoli della Niobe, che si trovano nella galleria di Firenze? Cosa vogliono significare que' tanti storcimenti di collo, quel girare cogli omeri, quel non aver mai il torace in riposo non altrimenti che facciano gli avvelenati, o i punti dal morso della tarantola, nel tempo che si espone la sua ragione ad un Principe, o mentre Regolo parla gravemente col Senato di Roma? E qual è l'uomo di buon senso che non

de.

Buen
stato



deva fremere nel veder per esempio Radamisto, che ferito in un braccio da Tiridate continua ancora a gestire per tutta l'azione col braccio ferito, come l'avesse pur sano? Nell'osservare Arbace, che apparecchiato a bere il veleno, e cantando un'aria colla tazza in mano, la va voltando, e rivoltando come fosse già vuota? Nel contemplar Argene, che mentre le vien narrata la disperata risoluzione di Licida resta indifferente sulla primiera attitudine finchè dura il racconto, terminato il quale, comincia come per convenzione a dar nelle smanie? Nel rifletter, che Beroe allorchè parlando con Samnete gli dice

Idol mio per pietà rendimi al tempio.

in vece d'intuonare quell'*idol mio* verso l'amante, si rivolge al vicino palchetto dove lo scismunito Protettore accoglie l'inzuccherato complimento con un sorriso di compiacenza e colla stolidezza degna di cotai Mecenati? Per non dir nulla della energia che scemano alla situazione e al sentimento lasciando il gesto inoperoso e senza effetto in tante circostanze, che traggono appunto da esso la lor verità.

Come avessero un fedecompresso ne' gesti,
che



che si trasmettesse per retaggio dal maestro al discepolo, così vedrete usarsi da loro in ogni e qualunque circostanza certe maniere di muover le braccia, il collo, e le mani, dalle quali non si diparton giammai. Si cangia la musica annunziando, che comincia il recitativo obbligato o l'aria? Ecco Eponina voltar tosto le spalle all'Imperador Vespasiano, che riman sulla scena senza riguardo al rispetto dovutogli, e divertirsela passeggiando lentamente il Teatro, come se per tutt'altro fine fosse venuta colà che per conciliarsi l'attenzione e per mostrarsi appassionata. Prende poi a cantar le parole colla nobil mimica esposta di sopra, e colla quale par che i cantanti vogliano prendersi a gabbo la sensatezza degli uditori; tanto essa è inverosimile, disanimata, e ridicola. E in tanto Vespasiano, che ascolta, che fa egli? Sua Maestà Imperiale se la passa garbatissimamente affettando un'aria di dissipazione che innamora, guardando per ordine i multiformi cimieri, e le vario-pinte altissime piume, che si muovono nei palchetti, salutando nella platea i suoi conoscenti ed amici, sorridendo col suggeritore o colla orchestra, guardandosi l'anello, battendo tal
vol-

B. J. J.



volta e ribattendo le catenuccie dell'orologio con simili gentilezze tutte a questo modo bellissime. E ciò mentrecchè la meschinella Eponina si sfiata per muoverlo a compassione. Quale idea si formano essi adunque del luogo dove si trovano, e dei personaggi, che rappresentano? Non direste, che vogliano ancor sul Teatro comparir que' tali, che sono, che si facciano uno scrupolo di mentire al Pubblico, e (come diceva a questo proposito graziosamente il più volte lodato Benedetto Marcello) che abbiano timore non l'udienza prenda in iscambio il Signor Alipio Forcone e la Signora Cecilia Pelatutti col Principe Zoroastro e colla Regina Culicutidonia?

La cagione degli accennati difetti viene in parte dalla natura stessa del canto, poichè quanto più di attenzione si mette nel far dei trilli e dei passaggi tanto meno rimane per accompagnarli coi segni confacentisi; ma in gran parte consiste ancora nella inesperienza dei cantori, nel poco studio, che ci mettono sù tali cose, e nelle false idee, che si formano del loro mestiero, non sapendo, o non volendo sapere, che l'anima degli affetti consiste nella maniera
di



di esprimerli, e che poco giova ad intenerirci la più bella poesia del mondo quando accompagnata non venga dall'azion convenevole. Così almeno la intendeva il gran Metastasio, il quale in una lettera diretta al Signor Mattei Napoletano si lagna vivamente di cotale abuso. *Qualunque sia, ei dice, cotesto mio povero dramma non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori ridotti per colpa loro a servir d'intermezzo ai ballerini, che avendo usurpata l'arte di rappresentare gli affetti e le azioni umane meritamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta; perchè contenti di aver grattato le orecchie con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte noiose, lasciano il peso a chi balla d'impegnar la mente e il cuore degli Spettatori.*

E pazienza s'eglino almeno avessero imparati gli elementi dell'arte loro, e cantassero come va fatto, ma per disgrazia nostra sono o tanto ignoranti o tanto pregiudicati in questo quanto nel restante. Per mettere in tutto il suo lume una proposizione, che profferita da uno straniero in mezzo alla Italia può forse comparir temeraria,



canto imitativo
 - - - - -
 mi si conceda entrare in qualche ricerca intorno al canto imitativo del melodramma, la quale sarà, cred'io, non inutile affatto ai signori Virtuosi, se pur la loro ignoranza, o la vanità, o i pregiudizj, che partecipano dell'una e dell'altra, lasciano loro tanto di modestia e di buona fede quanto basta per degnar d'uno sguardo le osservazioni di un amatore del Bello, il quale però ha i due capitali difetti di non essere cioè aggregato a veruna Accademia musicale, e di dire intrepidamente ciò che si sente.

3 elementi dell' espressione
 I. *accento*
 II. *melodia*
 Nel nostro presente sistema drammatico tre cose concorrono principalmente a produr l'espressione, cioè l'accento patetico della lingua, l'armonia, e la melodia ciascuna delle quali suddividendosi in varj altri rami formano quell'aggregato, dal quale ben congegnato e unito ai prestigj della prospettiva risulta poi l'illusione e l'interesse dello spettacolo. L'accento patetico della lingua non essendo altro che il linguaggio naturale delle passioni nei varj loro caratteri, è quello, che serve di fondamento alla imitazione musicale principalmente nel canto. La melodia è l'imitazione stessa di esse passioni eseguita pel mezzo d'una serie successiva di



suoni aggradevoli. L'armonia è, per così dire, il legame o vincolo frà l'uno e l'altra siccome quella, che modifica l'accento secondo tali determinati intervalli, e che dà ai suoni della melodia la necessaria precisione e giustezza. Le tre cose accennate sono così legate fra loro e così essenziali nel melodramma, che ove mancasse una sola, non sarebbe possibile l'ottenere l'effetto delle altre. L'accento della lingua sciolto, a così dire, e vagante non avrebbe altra forza che quella che si ritrae dal parlar ordinario. La melodia da per se sarebbe un disegno capriccioso senza oggetto nè regola. L'armonia resterebbe una combinazione equitemporanea di suoni, che niuna immagine, niuna idea presenterebbe allo spirito. Ma se la loro azione è necessaria nel melodramma, non è necessario però che quest'azione sia nello stesso grado dappertutto nè che sia simultanea. In una lingua armoniosa per natura come la greca, dove la poesia regolava la musica, dove la prosodia era l'anima della misura, dove l'accento musicale da se medesimo non abbisognava se non che dell'aggiunta del ritmo per divenire un perfetto recitativo, la poesia poteva accompagnarsi,



e s'accompagnava in effetto con un canto egua-
 le e continuo appropriato mirabilmente all'in-
 dole di essa. Poetare e cantare pei greci erano
 una sola e medesima cosa. Ma nelle nostre lin-
 gue moderne appoggiate per le ragioni che s'
 addussero altrove sù principj diversi siffatta unio-
 ne o combaciamento fra la poesia e la musica
 non può così speditamente ottenersi, poichè
 avendo la musica acquistate tante ricchezze in-
 separabili da lei, non sa accompagnarsi colla
 poesia senza portar seco tutto il corredo de'
 suoi abbigliamenti, e per conseguenza senza op-
 primere la compagna. A guisa dell'amore ella
 non sa regnare che sola. Dall'altra parte l'azio-
 ne della musica è così viva ed intensa che mal
 potrebbe regger l'uomo alle squisitezze d'una
 melodia come è quella usata ne' nostri teatri,
 se dovesse prolungarsi senza interruzione nè re-
 spiro per i tre atti d'un dramma. Da queste
 due ragioni combinate insieme risulta il doppio
 bisogno di far prevalere alternativamente nel
 melodramma or la poesia or la musica, e di ma-
 neggiar la melodia con certe precauzioni allor-
 chè faccia di mestieri unirla colle parole affin-
 chè queste non perdano totalmente l'effetto lo-



ro. Quindi la natural divisione della poesia musicale in recitativo semplice, recitativo obbligato, ed aria; divisione troppo necessaria nei nostri sistemi di armonia e di lingua, ma la quale per motivi contrarj non era nè poteva esser tale presso agli antichi Greci. Cosicchè tutta la teoria della espressione nel moderno melodramma si racchiude nella soluzione del seguente problema: *Assegnare fino a qual punto l'accento naturale della lingua possa divenir musicale, e fino a qual punto la musica deva approssimarsi all'accento naturale.*

rapporti
tra mus-
e accento
naturale

Una folla di corollarj luminosi e brillanti mi si fanno innanzi dopo l'enunciato problema, sù i quali però mi è forza passare di lungo per fermarmi soltanto nelle cose che tendono direttamente al mio assunto. Sarà la principale l'applicazione degli accennati principj alle diverse parti del melodramma. V'ha dei casi dove spicca la sola poesia con pochissimo accompagnamento di musica: dei casi dove la poesia prende alcuni caratteri di canto coll'intervento degli strumenti: dei casi in fine dove la poesia trasfondendosi intieramente nel canto e fregiata da tutti gli ornamenti della strumentale concorre

a)



insiem colla musica a render più pomposo e più illustre il trionfo del sentimento.

imitar.
recitativo sempre
Partendo da un principio inconcusso, cioè che nella musica drammatica tutto esser deve imitazione, e che niente può ella imitare dell' umano discorso fuorchè l'accento delle passioni, o ciò che appresenti allo spirito una rapida successione d'immagini; si deduce con evidenza, che poco o nulla può imitare la musica nel semplice recitativo, nel quale poco differente dal parlar ordinario pel tuono della voce tranquilla con cui s'espone, e per le materie, che vi si trattano, raro è che spicchi l'energia degli affetti. Tocca dunque alla poesia il far valere ciò che non potrebbe render la musica, ed ecco il luogo opportuno per l'Attore di mostrar il suo talento nel recitare, notando il senso delle parole con chiara e netta pronunzia, osservando la prosodia della lingua senza confonderla, facendo sentir all'orecchio il poetico ritmo senza troppo affettatamente ricercarlo, insistendo sulle inflessioni che le somministra il discorso, facendo sentire gl'incisi, le transizioni, le sospensioni e i periodi colle mutazioni accidentali dei tuoni, in una parola attaccandosi

alle



alle regole, che prescrive l'arte della declamazione. La musica non vi deve entrare se non quanto basti per far capire, che l'azione rappresentata è un'azione musicale per contrapposizione alla recitata. Altro non vuolsi da essa se non che accompagni di quando in quando l'attore col Basso affine di sostenere la di lui voce, nè si chiede altro dall'Attore se non che misuri l'accento con qualche intervallo armonico, nel quale la regola sarebbe che non oltrepassi colla voce l'estensione d'una ottava. Tutto il restante debbe tacere e la sola poesia parlare.

Allorchè il sentimento va prendendo mossa e calore, allorchè la voce interrotta per intervalli palesa il disordine degli affetti, e l'irrisolutezza d'un animo agitato da mille movimenti contrarj, l'accento patetico della lingua piglia anch'esso un nuovo carattere nel recitativo obbligato, carattere, il quale essendo imitabile dalla musica giustifica l'intervento di essa, anzi lo rende necessario. Ma uno stato dove la passione s'esprime per reticenze, e dove l'alternativo silenzio frapposto alle parole è il miglior indizio possibile della dubbiezza dell'animo, non

accento patetico
nel recitativo
obbligato



potrebbe rappresentarsi con una sempre costante e non mai interrotta modulazione: quindi la regola dettata dal buon senso e dalla esperienza d'usar cioè vicendevolmente della poesia e degli strumenti come di due interlocutori, che parlano l'uno dopo l'altro. Ed è quì appunto dove più che altrove spiccar dovrebbe la scienza mimica dell'Attore, e le profonde osservazioni fatte da lui su i caratteri, sugli affetti, e sugli uomini. Dovrebbe egli interpretare colla evidenza del gesto ciò che la voce non esprime abbastanza, perchè trovasi, a così dir, soffogata dall'affollamento delle idee. Dovrebbe dar maggior lume e risalto all'idioma imitativo degli strumenti ora con lunghe pause e marcate che aprano largo campo all'azione di essi, ora con quei segni inarticolati che sono la favella dell'anima, e che mostrano la superiorità di un Attore che sente e conosce non solo quello che dice, ma quello ancora che deve tacersi. Dovrebbe far sentire la successione degli intervalli armonici nei tuoni della voce, e farla sentire in maniera che, notandoli fortemente e troppo spesso, non si dia nel cantabile proprio dell'aria, oppure, notandoli debolmente e troppo di rado,



appena si distingua dal discorso ordinario. Dovrebbe inoltre significar coll'azione, coi cambiamenti del volto, e coll'atteggiamento della persona que' tratti di forza e di sublimità che vengono assai meglio spiegati con un silenzio eloquente e con un accento interrotto che colla più pomposa orazione. Dalla imperizia de' cantori in questo genere è venuta l'accusa che varj scrittori fanno al canto moderno di non convenire cioè in alcune occasioni a quello stile sublime, a quelle situazioni inaspettate ed energiche, onde tanto s'ammiran da noi i poemi degli antichi, e le tragedie recitabili. Diamone alcuni saggi per maggior chiarezza.

Nel sesto libro della Eneide Enea trova ne' boschetti dell'Eliso la troppo sventurata Didone. Al suo apparire si risvegliano nel petto del principe Trojano la tenerezza e il rimorso. S'avvicina, piange, le parla colla eloquenza propria d'un'anima che conosce tutta la sua umiliazione, e che vorrebbe pur patteggiare fra la religione e l'amore. Didone l'ascolta senza guatarlo, non proferisce un sol motto, e gli volta le spalle.

Nella Medea di Cornelio quella principessa

sde-



sdegnata con Giasone e con tutta la corte di Creonte fa palese a Nerina sua confidente l'estremo desiderio che ha di vendicarsi, e la destrezza colla quale va cercando i mezzi per riuscirvi. Nerina, che ignora ciò che ponno intraprendere le grandi passioni, mostra di dubitarne, le mette in vista tutto l'orrore del suo destino, l'odio de' proprj vassalli, la potenza di Giasone, e la debolezza di lei

Contre tant d'ennemis que vous reste-t-il?

E Medea risponde

Moi.

Negli Orazj del medesimo poeta una donna viene dal campo dov'era stata presente alla pugna senza però vederne il fine, per avvisar il padre, che i duo figliuoli suoi erano stati uccisi da' Curiazj, e che il terzo, vedendo di non potervi resistere, avea presa la fuga. Il vecchio sen duole amaramente della codardia del figlio. La sorella allor gli dimanda

Que vouliez vous qu'il fit contre trois?

E il vecchio Orazio

Qu'il mourut:

Nell' Othello di Shakespear quel Generale di cuor magnanimo, ma violento e geloso all'estre-

mo



mo ingannato da Jago crede infedele Desdemona sua moglie, e la uccide nel letto maritale. Un momento dopo scuopre l'innocenza di questa, e le calunnie del perfido amico. In vece di dar nelle smanie Othello impietrisce, e cade sul letto senza voce nè motto.

Nel Macbetto dello stesso poeta un suo confidente gli dice, che il suo nimico gli ha trucidata barbaramente la moglie e i figli, alla qual nuova restando egli quasi colpito fosse dal fulmine, e sentendosi eccitar dall'amico alla vendetta e al sangue, troncamente risponde: *Ei non ha figli.*

Ora, dicono essi, nè il terribil silenzio di Didone e di Othello, nè le sublimi risposte di Macbetto, di Medea, e di Orazio, nè mille altri esempj di questo genere si posson rendere nella nostra musica troppo loquace senza stemperarli in una insipida cantilena. Ma benchè siffatta obiezione abbia più forza contro alla specie di canto e di musica solita a sentirsi oggidì sù i teatri che contro il canto e la musica in generale, e benchè intendersi ciò debba soltanto delle arie e non dei recitativi, dove è indubitabile, che possono aver il lor luogo i tratti più



più vibrati ed energici, come l'hanno pur qualche volta in quelli di Metastasio; egli è certo non ostante, che l'accusa sarebbe men ragionevole, ove la riflessione e la scienza del cantore sapessero colla proprietà dell'azione supplire al rapido e conciso linguaggio degli affetti. Ma di siffatto studio e cognizione, onde tanti vantaggi ne riporterebbe l'arte drammatica, niun pensiero si prendono i moderni Arioni.

Quando la passione dopo aver ondeggiato vagga ed incerta s'appiglia pure ad un qualche partito, o si risolve in uno o più sentimenti determinati, allora l'accento della lingua rinforzato dal vigore, che gli somministra la sensibilità posta in esercizio offre quella situazione o quadro, che serve di fondamento all'aria. In questa la poesia animata dalla espressione, abbellita dalla esecuzione, e fregiata di quanto ha l'armonia di più seducente e di più energico prende tutti i caratteri del canto. Ivi l'estensione della voce è maggiore, le sue inflessioni più decisive, i riposi sulle vocali più lenti, la successione armonica degli intervalli diviene più sensibile e più frequente. Ivi la melodia ricer-



ca i tuoni più appassionati e per conseguenza i più veri, gli raccoglie sotto ad un motivo dominante, gli dispone secondo l'ordine più dilettevole all' orecchio, e gli guida per modulazioni ora forti ed ardite, ora insinuanti e dolci, ora brillanti e piacevoli, ora tragiche e sublimi. Ivi l'Attore non dee più recitare, ma modulare bensì le parole con proporzionata messa di voce, con portamento giusto, serbando religiosamente i loro diritti alla poesia e alla lingua, prendendo dall'arte quel tanto e non più che ci vuole per presentar la natura nel suo più vero e più dilettevole aspetto, in una parola devono spiccare nella esecuzione del suo canto la verità, l'esattezza, e la semplicità. Per verità di canto s'intende l'eseguire ciascun motivo colla mossa o andamento ad esso più acconcio, e l'afferrar i caratteri distintivi di ciascuna cantilena qualmente si convengono alla patria, alla età, alle circostanze, e al grado attuale di passione del personaggio rappresentato. Per esattezza io intendo la precisione nella intuonazione, la giustezza nel tempo, la chiarezza nell'articular distintamente le sillabe. Per semplicità altro non si vuole significare fuorchè

l'op-

verità esattezza
semplicità



ornamenti
l'opportunità e la scelta negli ornamenti. E perchè molto si è parlato e nulla si è conchiuso finora dai musici intorno all'uso di cotali ornamenti, trovandosi fra loro chi vorrebbe esclusi affatto dal canto come cosa puerile, e chi vorrebbe al contrario supporre così necessarj, che disadorna e insoffribile riuscire dovesse senza di essi qualunque melodia; perciò parmi opportuno aggiugner brevemente su tale argomento qualche riflessione più filosofica e più precisa, imitando i chimici, i quali riducono ad un picciol vasetto di quint'essenza odorosa la sostanza di mille fiori, che si trovavano sparsi per le campagne.

scopo delle arti imitative
Lo scopo delle arti imitative non è di rappresentar la natura semplicemente qual è, ma di rappresentarla abbellita. Siccome tutte le cose create perciò appunto che sono create hanno dei limiti, e siccome i limiti suppongono imperfezione nell'essere ove si trovano, così non è possibile scoprir nell'universo un oggetto tanto assoluto e compito, che possa servire di archetipo all'alta meta che si propongono le arti. Che fa dunque l'artefice? Guidato dalla percezione intima di quel Bello, che esiste forse
nel.



nella natura fino ad un certo punto, ma che non è nella maggior parte se non che una composizione, un lavoro fattizio delle nostre idee, prende a modificar la materia, che debbe servirgli di stromento, e togliendo da essa le parti tutte che mal corrisponderebbero al suo mentale disegno, raduna le altre e le combina sotto la forma più acconcia a far nascere in noi le idee della unità, della varietà, della convenienza e dell'ordine. Così l'Amore di Prassitele, il Giove di Fidia, la Venere di Tiziano, il carattere di Augusto nel Cinna, l'anima di Regolo nel Metastasio, altro non furono che un aggregato di proprietà atte a produrre in noi un determinato genere di sensazioni, le quali proprietà sparse prima nel mondo morale o nel fisico, e raccolte poi dagli artefici sotto ad un determinato concetto costituirono quel tutto, che viene decorato col nome di Bello. Ecco la necessità di abbellir la natura ricavata dal principio stesso della imitazione.

La musica non differisce punto dalle altre arti rappresentative. Come le statue dell'Ercole e dell'Antinoo sono una raccolta di tratti esprimenti la proporzione e il vigore osservati dal-

necessità d'
abbellir la
natura

musica -



dallo scultore in più individui della umana specie; come la descrizione della tempesta in Virgilio non è altro che l'unione di molti fenomeni naturali che si veggono succedere negli oggetti, e che poi si radunano dal poeta in un solo quadro, così un bel recitativo od una bell'aria altro non sono che la collezione d'una moltitudine d'inflessioni e d'accenti scappati alle persone sensibili nei movimenti di qualche passione, e disposti poi dal compositore secondo le leggi della modulazione. Il risultato non pertanto della imitazione musicale benchè tale qual è non esista nella natura, ha nondimeno in essa il suo fondamento, poichè sebbene non trovisi alcun oggetto sonoro in particolare che presenti all'orecchio la serie dei tuoni contenuti nell'aria, per esempio, *se mai senti spirarti sul volto* di Gluck, egli è però indubitabile che separatamente presi si trovano tutti nella voce delle persone da passioni amorose agitate. Attalchè molto male, a mio avviso, opinò quel moderno Autore (*) che ripose l'imita-

(*) Boyè nel suo Trattato intitolato *L'expression musicale mise au rang des chimères*. A cinque proposizio-



tazion musicale nel rango delle chimere; opinione, che non potè nascere in lui se non di poca filosofia, o dal desiderio di distinguersi con qualche novità stravagante.

Al motivo d'abbellare, e d'aggrandir la natura che ha comune la musica con tutte l'arti rappresentative, s'aggiungono ancora dei peculiari a lei sola. La sua maniera d'imitare è così indeterminata e generica, i sagrifizj che ci

TOM. III.

C

co-

sizioni può ridursi quanto egli dice intorno a questo argomento. I. *L'oggetto della musica non è altro che di piacere fisicamente.* Ciò è vero se si parla dell'armonia, falsissimo estendendolo alla melodia. Quella non imitando verun oggetto, nulla operando sulla reminiscenza o sulla fantasia degli ascoltanti agisce unicamente sulla loro macchina, quindi le piacevoli sensazioni eccitate da essa sono puramente fisiche; all'opposto questa riproducendo con una serie successiva di tuoni l'impressioni degli oggetti e i moti analoghi delle passioni, fa della musica un'arte imitatrice, parla all'imaginazione e alla memoria, agisce sul morale degli uomini. II. *La musica può essere analoga alle parole ma in niun modo espressiva.* S'ella può esser analoga alle parole dunque può esser espressiva, giacchè l'espression musicale non consiste in altro che nel combinare aggradevolmente una serie di suoni analoghi al suono dell'oggetto, o all'accento

ta

imitar.
musicapiacere
fisico

espressiva



costrigne a fare nella poesia e nella declamazione naturale sono tanti, sì replicati e sì grandi, i segni esteriori delle passioni, che servono di materia al linguaggio musicale, sono così poco energici e così ambigui a cagione di quel contegno, di quella tinta di falsità, o di riserba che hanno sparso sopra di noi i sistemi d'educazione, e i successivi progressi della cultura o piuttosto del corrompimento nella società, i pun-
ti

to della passione compresa nelle parole. III. *Ella può qualche volta essere memorativa ma non pittorresca*. Se per la parola *pittorresca* s'intende l'esprimere tutti quanti i lineamenti dell'oggetto rappresentato, in tal caso non solo la musica, ma niuna fra le belle arti merita questo titolo; giacchè non v'è tra loro alcuna che non tralasci o non aggiunga qualche cosa al suo ritratto, altrimenti non sarebbe imitazione ma realtà. Ma se per *pittorresca* s'intende l'esprimere quei tratti che bastano per richiamare alla memoria l'oggetto, o per sentirsi commuovere da quelle stesse affezioni che ecciterebbe la sua presenza; in tal caso la musica può essere ed è realmente pittorresca, ed io compiango l'insensibilità dell'Autore se questa verità ha presso a lui bisogno di pruova. IV. *La musica che più s'avvicina alla espressione è la più noiosa*. Sublime Hendel! Nobile Pergolesi! Tragicissimo Gluck! La vostra musica è dunque la più



ti in somma dov' ella può afferrare gli oggetti sono sì oscuri e sì rari che la musica non ci offrirebbe verun compenso, nè meriterebbe gli omaggi delle persone di gusto se l' arte d' illeggiadrire le cose, e per conseguenza una discreta licenza negli ornamenti non supplisce in lei alle altre mancanze. Eccedente non per tanto fu la severità di quell' altro francese Autore d' un bel Trattato sul Melodramma allorchè volle sbandire dalla musica drammatica tutto ciò che

C 2

ser-

più noiosa? Si vede che questo scrittore non ha idea della vera imitazione, e che la confonde coll' esatta rassomiglianza, che non è, nè deve essere lo scopo della musica. V. *La sola musica degna di questo nome è quella di Ballo*. Se l' Autore intende di parlare del ballo chiamato *alto*, egli s' inganna enormemente. I suoni che regolano una contradanza, un minuetto, un taice, un amabile non eccitano se non un sentimento vago e indeterminato, onde non meritano il titolo d' imitativi. Se parla della musica del ballo pantomimo, questa è bensì più perfetta di quella del ballo *Alto* perchè è più imitativa, ma non può venir in paragone colla musica applicata alle parole, perchè nella pantomima non accompagna se non il gesto fuggitivo e pressochè momentaneo, nell' aria percorre una molteplicità di tuoni e di modulazioni differenti.



serve a dipignere e a far valere la possanza intrinseca dell'arte. Distingue egli con molto ingegno due sorta di musica una semplice e un'altra composta, una che canta e un'altra che dipinge, una che chiama di Concerto e un'altra di Teatro. Alla musica di concerto permette il cercar le forme più leggiadre di canto, lo scegliere i motivi più belli, e il far uso di tutte le squisitezze della melodia, ma non vorrebbe che la musica di teatro pensasse a verun'altra cosa fuorchè all'unica espressione delle parole, che in grazia di queste trascurar dovesse ogni idea di proporzione e di ritmo, che non s'imbarazzasse nel condurre artifiziosamente i motivi, e nel seguitare le frasi musicali; bastando per essa il poter rendere colla maggior esattezza ciascun pensiero compreso nella poesia. In una parola vorrebbe egli che le grazie e le bellezze della musica fossero tutte quante sacrificate ad una rigida verità. Nulla di più giusto nè di più sensato che siffatta opinione ove non fosse stata condotta all'eccesso. Egli è vero che le grazie puramente musicali sfoggiate al di là d'un certo segno fanno svanire l'illusione ch'è l'anima dell'interesse teatrale, ma egli è vero

al-



altresì che la troppo fedele e perfetta imitazione dei tuoni naturali privi dell'abbellimento che ricevono dalla musica non avrebbe sulle passioni la stessa forza muovente che ha l'altra imitazione meno perfetta, ma più abbellita, di cui è capace la melodia. O nasca un siffatto fenomeno dalla impressione più gagliarda che i suoni musicali fanno su i nostri nervi, o dalla compiacenza che risulta nell'anima dal veder imitati gli oggetti, o dal piacere riflesso che ha lo spirito ritrovando nuova materia dove esercitare la sua facoltà pensatrice e comparativa, o dalla sensazione analoga a noi che produce l'idea dell'armonia compresa negli intervalli musicali, o dal complesso di molte altre idee accessorie, che s'uniscono a quella della immediata espressione dei sentimenti, certo è che dall'aggregato e dalla scelta dei colori che il musico aggiunge al quadro preso a dipingere, ne deriva un cumulo di piaceri maggiori assai di quello che ne risulterebbe dagli stessi originali imitati; nulla avendo di strano anzi essendo molto conforme alla quotidiana esperienza, che i tuoni musicali, che rappresentano, per esempio, le gelose smanie di Poro, ci riescano più gradevoli,

una sensazione
eccellente
e passion

Bellezza
aggiunta



e ci muovano più assai che nol farebbe la voce naturale di Poro, s'esprimesse quelle smanie medesime, come un serpente od una tigre, che ci farebbero inorridire in mezzo ad una campagna, ci dilettono al sommo quando gli vediamo maestrevolmente imitati dal pittore. Ora se l'oggetto primario d'ogni musica imitativa è quello di piacere e di commuovere; se un tale oggetto s'ottiene assai meglio permettendo ad essa una discreta licenza negli abbellimenti, se la musica, cui lo scrittore francese chiama di concerto, mi rapisce, mi commuove, m'incanta, mi strappa dagli occhi le lagrime, e mi sveglia appunto quelle stesse passioni che vorrebbe svegliarmi la poesia senza recar onta ai diritti di questa, e senza distruggere l'illusione propria del canto, perchè dovrò sbandirla dalla scena? Perchè dovrò con soverchia stitichezza rinunziare ai vezzi musicali e agli ornamenti, che mi ricompensano dei sacrificj che sono costretto a fare in grazia del canto? Tutta l'arte consiste nel colpire con giustezza nel segno dando alla rappresentazione propria della musica quel grado d'abbellimento che la rende commovente e aggradevole senz'al-

te-



funzione
musica
imitativa

terar di troppo la sua rassomiglianza coll'oggetto imitato.

Ma dove, quando, e come deve usar il musico degli ornati per conciliar fra loro i due estremi difficili, di emendar cioè coll' arte i difetti della natura, e di non sostituire alla natura gli abbigliamenti dell' arte? Seguitiamo in cotal ricerca l' analisi. Quando si dice, che l' arte debbe ajutar la natura, si viene a dire, che l' artificio è un supplemento di ciò che a lei manca. Per conseguenza dove la natura non ha bisogno di supplemento, dov' ella ha in se stessa i gradi di attività necessari a produrre compiutamente il suo effetto, ivi l' artificio non dee punto aver luogo. A conoscer poi quando la natura abbia forza per se sola a produrlo, basta osservare se i tratti, che si mostrano in lei, fissano tutta l' attenzione del nostro spirito in maniera che dopo averla veduta, e dopo ch' ella ha parlato, la nostra curiosità e il nostro desiderio richieggano ancora qualche cosa di più, oppure rimangano appieno soddisfatti. S' è conseguito questo fine ultimo? Allora gli ornamenti aggiunti alla semplice e schietta natura nucono in vece di giovare, perchè da una banda chia-

*dove l'arte
dove abbel*



mano a se parte di quell'attenzione che dovrebbe tutta e intiera fissarsi sul tale oggetto, e dall'altra cuoprono colla loro pompa alcune bellezze naturali di esso, onde restando inosservate, oppur non sentite non eccitano l'interesse. Le potenze del nostro spirito non restano ancora appagate? Ecco deve l'arte venire in soccorso a riempiere quel voto lasciato tra la cagione e l'effetto, facendo che gli abbellimenti suoi servano, a così dire, di mediatori fra l'imperfezione della natura e la sensibilità malcontenta dell'uditore. Sua incombenza è di aggiungere all'oggetto imitato quei lineamenti che gli mancavano nella prima sua impronta, acciò più chiara e più sensibile apparisca l'imitazione. Ma si ricordi bene ch'essa appunto non dee far altro che riempiere il vuoto, vale a dire correggere, o ajutare, o perfezionar la compagna, non mai soppraffarla nè opprimerla. La somma gloria di lei consiste anzi nel farla trionfare e nascondersi. Guai se l'arte mostra i suoi vezzi! Guai se in vece di ausiliare vuol comparir prottetrice! Allora lo spettatore, che non s'interessa nell'oggetto se non se a motivo della illusione, ogni qual volta è costretto a ricono-

scer



spirito

nte ausilie
te, non
proteggerla

scer l'inganno si pente della propria credulità, e si vendica dispregiando l'arte e l'artefice.

Dai principj accennati si ricava, che il musico non dee ammetter in ogni luogo gli ornamenti, nè in ogni luogo schivarli. Dee ammetterli qualora essi realmente correggano i difetti della composizione o del sentimento, qualora promuovano il gener medesimo di espressione che regna nel canto, qualora si confacciano coll'oggetto imitato e colla situazione, qualora servano a conciliar l'attenzione dello spettatore disponendolo a inoltrarsi nel senso delle parole o a gustar meglio la forza e la varietà del dettato musicale. Deve schivarli qualora divengon superflui, o palesan di troppo l'artificio, o scemano con insignificanti frascherie la vivacità del sentimento, o distornano l'attenzione dell'uditore dal soggetto principale, o distruggon l'effetto delle parti compagne, o tingono il motivo di un colore diverso da quello che esige il suo carattere, ovvero cangiano l'indole della passione o la natura del personaggio. Come la materia di che si tratta è tanto importante, così sarà bene il discendere a qualche conseguenza di pratica.

Pri.



Prima. Non si dee aggiugnere alcun abbellimento nè dalla parte del suonatore, nè dalla parte del cantante ai semplici recitativi, come non s'inorpellano nella retorica l'esposizione d'una ragione o la narrativa d'un fatto; perocchè nascendo l'interesse dalla chiara percezione di ciò che il produce, lo spettatore non potrebbe commuoversi in seguito se gli ornamenti gli impedissero di prestar al filo dell'azione la dovuta attenzione.

Seconda. Molto meno nei recitativi obbligati, dove rappresentandosi la dubbiezza dello spirito nata dal contrasto dei motivi che gli si fanno innanzi, l'anima concentrata nella sua irresolutezza non ha tempo di badare alle frasi.

Terza. Non deve infiorar il principio di un'aria per la stessa cagione che non s'infiora l'esordio di una orazione, cioè perchè ivi è più che altrove necessaria la semplicità ad intender bene ciò che vuol dire il motivo, il quale mal si capirebbe travvisato dall'arte, e perchè supponendosi gli uditori attenti abbastanza in principio, fa d'uopo riserbar i fiori per quel tempo ove la loro attenzione comincia ad illanguidire.

Quar.



Quarta. Nemmeno allora quando il canto esprime il calore delle grandi passioni. Queste non veggono altro oggetto fuorchè se sole, e gli ornati aggiunti in tal caso fanno il medesimo effetto, che le nuvole frapposte a ciel sereno fra l'occhio dello spettatore e l'astro luminoso del giorno.

Quinta. Nè meno in quella spezie di affetti, che ricavano il pregio loro maggiore dalla semplicità con cui si sentono, e dal candore con cui si esprimono; tali sono gli amori boscherecci e le ingenuè tenerezze di due giovani amanti ben educati. Una negligenza non affettata si conviene ai primi. Un ozio dolce d'ogni altra facoltà dello spirito fuor di quella di amarsi e di godere s'appartiene ai secondi.

Sesta. Non dee il cantore frammetter gli ornamenti qualora l'andamento delle note nella composizione o la mossa degli strumenti è incitata e veloce. Sarebbe lo stesso che se ad uno, che anela nel corso, altri gettasse fuori di strada alcuni pomi bellissimi, acciocchè trattenendosi egli a raccogliarli, non potesse mai toccare la meta.

Settima. Nè meno quando canta accompa-

gna.



gnato in un duetto, in un trio, in un finale, o in un coro; attesochè se ad ogni cantore si concedesse l'uscir della riga per far pompa di ghiribizzi mentre gli altri stanno fermi a rigore di nota, quella non sarebbe più musica, ma piuttosto una confusione e un tumulto.

*nelle arie
allegre*

Ottava. Si può far uso di qualche fregio nelle arie allegre e festevoli perchè proprio è dell'allegrezza il diffondersi, e perchè lo spirito non fissato immobilmente (come nelle altre passioni) sopra un solo oggetto, può far riflessione anche agli scherzi dell'arte.

Nona. Come nelle arie ancora che si chiamano di mezzo carattere; perchè non esprimendosi in esse veruno slancio di passione forte, nè alcun rapido affollamento d'immagini, la melodia naturale deve allora supplire con graziosi modi e con gruppetti vivaci alla scarsezza di melodia imitativa.

Decima. Si può brillare cogli ornamenti in quei casi dove il personaggio s'introduce a bella posta cantando come nell'*Ob care selve, ob cara felice libertà* posto in bocca di Argene nell'Olimpiade, o nell'inno

S' in



S' un' alma annodi

S' un core accendi

Che non pretendi

Tiranno amor?

nell' Achille in Sciro, e varie altre di questa classe, nelle quali siccome il personaggio non rappresenta, ma canta, così a lui non si vieta usare di quelle licenze, che si permettono a chi si diverte cantando in una camera, o in un' accademia.

Undecima. Ma nei casi indicati, come in tutti gli altri, gli ornamenti debbono usarsi con parsimonia e con opportunità. La mancanza della prima fa simile il canto alla pianta infeconda di Virgilio: *foliorum exuberat umbra*. La mancanza della seconda mette il motivo musicale in contraddizione con se medesimo, poichè ad un andamento patetico s'uniscono i fregi dell' *allegro*, gli arzigogoli del *presto* s'inseriscono nell' *adagio*, e così via discorrendo.

Duodecima. Quando il pensier musicale d' un aria si è presentato adorno di certa classe di ornamenti, non si dee replicarlo di nuovo vestito in foggia diversa; perchè s' hai colpito nel segno la prima volta, saranno necessariamente-

*parsimonia
opportunit*



mente fuori di luogo i vezzi che le aggiugnì nella seconda.

Decima terza. Le cadenze si devono eseguire con una ben graduata messa di voce, e con sobrietà d'inflessioni scorrendole con un sol fiato e con quel numero di note soltanto che basti a far gustare il pensiero, e a riconoscervi l'indole della passione.

Decima quarta. Vengono proscritte dal buon senso tutte le cadenze eseguite nello stile di *bravura*, cioè quelle cadenze arbitrarie inventate all'unico fine di far brillare una voce accumulando senza disegno una serie prodigiosa di tuoni e raggirandosi con mille girigiri insignificanti. Questo metodo è eccellente per metter in vista un cantore agli occhi del volgo musicale; ma l'uomo di buon gusto va al teatro per sentir parlare Sabino ed Eponina, non per sapere quanti passaggj e quanti trilli possano uscire in mezzo quarto d'ora dalla volubilissima gola d'una Gabriella, o d'un Marchesi.

Decima quinta. Non si devono far entrare nel canto gli ornati proprj della musica strumentale; poichè avendo questa le sue bellezze a parte, il mischiarle con quelle del primo è lo

stes-



stesso che vestire il pensiero di un abito non suo.

Decima sesta. Per conseguenza sono estremamente assurde, e ridicole le *arie obbligate*, dove la voce imita uno stromento sia da fiato ossia da corda. Lo scopo del canto drammatico è quello di rappresentar le passioni, le quali non si manifestano nell'uomo col suono dell'oboè, nè del violino.

Decima settima. Hassi a sbandire dalle cadenze come un ornamento puerile quella che si chiama *recapitulazione dell'aria*, parola che o si risolve in una idea inintelligibile, o contiene un precetto insensato. La passione non epiloga mai se medesima, nè dispone i suoi movimenti secondo le regole dell'arte retorica del Padre De Colonia.

Decima ottava. Gli abbellimenti, che s'introducono, debbono essere di vaga e leggiadra invenzione, perchè il solo fine d'introdurli è quello di dilettae; debbono innestarsi con graziosa naturalezza nel motivo acciocchè non appaja troppo visibilmente il contrasto; debbono finalmente eseguirsi con esattezza inemendabile, poichè sarebbe strana cosa e ridicola, che il cantore

*fine degli
ornamenti
il diletto*



tore si dimostrasse inesperto nelle cose appunto ch'ei fa col solo ed unico scopo di mostrare la sua perizia.

Se i maestri dell'arte in vece di consultar la moda sempre capricciosa e incostante, o di abbandonarsi allo spirito di partito, che non coglie nel vero giammai, avessero, siccome ho io cercato di fare, fissati i principj analizzando le idee ne' suoi primitivi elementi, da una banda non si vedrebbero essi aggirarsi tastonando dentro al bujo di mille inconcludenti precetti, e dall'altra la musica vocale si troverrebbe in Italia in istato assai diverso da quello che si trova presentemente. Però non diffido, che dal lettore mi venga perdonata la lunghezza dello svagamento in attenzione alla sua utilità.

Dicendo quello, che dovrebbero fare i cantori, ho detto appunto quello ch'essi non fanno. Come se avessero in qualche scrittura fatta per mano di notajo rinunziato solennemente al buon senso, così gli vedrete sovvertire e capo volgere ogni parte del melodramma. Il recitativo dove la poesia conserva tutti i suoi diritti, e dove l'imitazione è così prossima alla verità e alla natura, è la parte ch'essi strapazzano più d'ogni

*Recitativo
imitazione*



ogni altra. Ora profferiscono le parole con un certo andamento uniforme e concitato che non a declamazione, o a discorso naturale rassembra, ma a quelle orazioni piuttosto, che i fanciulli sogliono cinguettare presso al loro babbo. Ora adoperano una cantilena perpetua, che annoja insoffribilmente chi ascolta. Ora scambiano la quantità delle sillabe pronunziando breve la lunga, e lunga la breve. Ora si dimenticano nelle fauci o nel palato le finali delle parole profferendole per metà. Ora sconnettono il nominativo dal verbo che gli si appartiene, ovvero una parte dell'orazione dall'altra in maniera che tante volte non si capirebbe punto la relazione frà le parole nè il significato loro, se non venisse in ajuto il libretto per far ciò che faceva il pittore di un castello chiamato Orbaneja rapportato nella storia di Don Quisiotte, al quale, dopo aver dipinta una figura, riusciva tanto fedele l'imitazione che gli abbisognava per esser capito scriver di sotto: *Questo è un gallo*. Nulla dirò della radicale monotonia e della somiglianza perpetua, che s'avverte sostituita a quella varietà d'intervalli e di tuoni, che vi si dovrebbe sentire in ciascun periodo,

Vouiste



anzi in ciascuna sillaba secondo la diversità delle parole, e dei sentimenti. Se qualche differenza vi si osserva, questa consiste solo ne' vizj dissimili di chi gli recita. V'è chi lo dice in confidenza, chi con una confusione che ributta. V'è chi affretta a guisa di chi vuol galoppare, v'è chi mostra una milensaggine che vi par quasi debba convertirsi in ghiaccio prima di finire. Chi sel mangia fra'denti, chi lo canta ridendo. L'uno strilla, l'altro balbutisce, e il terzo scivola.

..... *Ille sinistrorsum.*

hic dextrorsum

abit, unus ubibis Error.

Ho udito alcuni cantori scusarsi di cantar male i recitativi accagionando i maestri, i quali coi rivolgimenti inaspettati del Basso fanno aberrar la voce in luogo di guidarla. Sarà vero tal volta questo difetto ne' compositori, ma ciò non basta a scolparne i cantanti, che quasi sempre lo cantano male oltre l'inciampar che fanno in mille altri vizj, i quali nulla hanno di comune col movimento del Basso. Passiamo alle arie.

Non negherò già, che se il canto si prende in quanto è la maniera di modificare in mille
gui-



guise la voce col maggior possibile artificio e finezza, non abbia quest' arte ricevuto degli avanzamenti prodigiosi in Italia. La leggerezza del clima, il tatto squisito dei nazionali in materia di musica, la lunga abitudine di giudicare e di sentire, la molteplicità dei confronti, la lingua loro piena di dolcezza e di melodia, la sveltezza e agilità della voce procurata a spese della umanità sono tutte cause, le quali hanno dovuto render gli Italiani altrettanto capaci a perfezionare questa spezie di talento quanto lo erano gli antichi Sibariti nel raffinar i comodi della vita, o quanto le moderne ballerine del Suratte descritte con penna rapida e brillante da uno storico filosofo lo sono nel preparar eruditamente le faccende multiformi della voluttà. Cosicchè l' arte di eseguire le menome graduazioni, di dividere il suono più delicatamente, di esprimere le differenze e gli ammorzamenti insensibili, di colare, di filare, e di condurre la voce; di distaccarla, di vibrarla, e di ritirarla; la volubilità, il brio, la forza, le uscite inaspettate, la varietà nelle modulazioni, la maestria nelle appoggiature, nei passaggi, nei trilli, nelle cadenze, nelle vocalizzazioni, sicco-



me in ogni altro genere di ornamenti; lo stile delicato, artificioso, raffinato, sottile, l'espressione talvolta degli affetti più molli condotta fino alla evidenza; sono tutte meraviglie del cielo Italico poste egregiamente in esecuzione da parecchi cantori viventi. Abilità, ch'io riconosco in loro, e la quale tanto più volentieri confesso quanto più sono lontano dal voler comparire parziale od ingiusto.

Dirò di più, che in questa specie di canto si sono egliino distinti a segno che non solo le nazioni moderne, tra le quali è incontrastabile che nessuna può venire in paragone coll'Italiana, ma porto anche opinione che nemmeno quelle due antiche coltissime la Greca e la Latina pervenissero mai sul teatro all'artificio e delicatezza di modulazione che si pratica a' nostri giorni. (*)

Ma

(*) Larga messe di dispute è stato fra gli Eru-
diti il canto drammatico degli Antichi, e come spes-
so accade fra codesti Messeri, fondate per lo più in
pure battologie e questioni di voce nate dal non aver
fissate l'idee, nè distinti bene i diversi significati
della parola *canto*. Siccome la ricerca può sembrare
curiosa e non del tutto aliena dallo scopo di quest'

Ope-



Ma se per canto s'intende l'arte di rappresentar modulando le passioni e i caratteri degli uomini talmente che vi si scorga chiaramente la verità dell'oggetto rappresentato, come debbe

D 3

pur

Opera, così mi lusingo che non isgradiranno i lettori il trovar qui radunato sotto un punto di vista quanto di più verosimile intorno a questo quesito può dirsi, il quale per altro resterà sempre oscuro a motivo delle poche notizie sicure che abbiamo intorno all'economia degli antichi teatri, e la natura intrinseca della loro musica.

Due cose sembrano incontrastabili attesa la molteplicità degli antichi scrittori, che le confermano. La prima che nella tragedia e nella commedia s'usava una specie di canto di qualunque natura egli fosse. La seconda che nell'una e nell'altra si ponevano in uso diverse sorta di strumenti musicali. Ma siccome tanto la parola greca *eiden* quanto la latina *canere* le veggiamo adoperate dagli Antichi in un senso troppo generico applicandola essi ora a significar un qualunque lavoro poetico, ora al recitar un poema, ora al declamar uno squarcio d'orazione rettorica, e talora (come ne fa fede Strabone nel libro primo della sua Geografia) al recitare una prosa semplice, così da ciò che, secondo gli Antichi, si cantasse il loro recitativo, niun lume si può cavare per decidere la presente questione, poichè sempre rimane a sapersi in quale significato prendessero eglino la



pur esser l'uffizio del teatro e d'ogni canto imitativo, in tal caso non se ne sdegnino gl' Italiani se a nome della filosofia e del gusto francamente pronunzio, aver essi, in vece di gio-

la parola *canto*. Lo stesso avviene degli strumenti, coi quali s'accompagnavano presso ai Greci e Latini tante cose che non erano canto nè potevano esserlo (come sarebbe a dire i bandi, le dichiarazioni di guerra, e le concioni al popolo) che l'uso di essi nelle rappresentazioni drammatiche non può servire di pruova esclusiva a stabilire che le tragedie o le commedie fossero in tutto somiglievoli alle nostre opere in musica. Ricorriamo non per tanto ad un esame più decisivo.

Cosa era la *Melopea* degli Antichi? Prima di rispondere bisogna distinguere tra la *Melopea* che apparteneva ai Recitanti e quella del Coro. Quella dei recitanti si distingueva in *Diverbio* che corrispondeva al nostro dialogo, e *Monodia* ch'era lo stesso che i nostri monologhi o soliloqui.

I. Tutta la declamazione del *Diverbio* e gran parte della *Monodia* consisteva in una specie di suono medio, il quale aveva alcune delle proprietà del canto nostro senz'averle tutte, e che nei dialoghi era a quando a quando accompagnata da uno strumento che rimetteva in sesto la voce quando abbeverava dalla intonazione. Io non posso diffinire in che consistesse questo suono medio, ignorandosi da noi la vera ma-

nie.



giovare alla sua perfezione, guastata, perversita, e corrotta la musica; non perchè manchi questa di eccellenti qualità, ma perchè ne fanno una pessima applicazione.

D 4

Dif.

niera del pronunziare de' Greci e de' Latini, e non essendoci altro mezzo di far capire all'anima una sensazione che la sensazione stessa, ma ch'esso fosse conosciuto dagli Antichi non cel lascia dubitare Marziano Cappella, il quale (*in Nuptiis Philol.*) espressamente lo distingue dal parlar ordinario e dal canto. Cotesta spezie di canto non si capisce facilmente nelle nostre lingue moderne, ma s'intendeva benissimo nella lingua greca, la quale, siccome abbiamo veduto, era talmente accentuata che bastava misurar la prosa col ritmo poetico perchè divenisse cantabile. In fatti Aristosseno dice, che v'era un certo canto proprio del parlare comune, e Dionigi d'Alicarnasso ci assicura che nel linguaggio loro ordinario gli alzamenti e gli abbassamenti della voce sull'accento grave e l'acuto formavano una *Quinta* intiera, e che nell'accento circonflesso composto dell'uno e dell'altro si percorreva due volte la medesima *Quinta*. Presso ai Latini sebbene non avessero lingua tanto bella quanto i Greci, nulladimeno la pronunzia doveva essere assai musicale, come si vede dal gran conto, che facevano degli accenti, chiamandoli così dal canto quasi *ad concentum*, e dai precetti premurosi che davano gli Oratori intorno alle intonazioni della

VO-



Diffatti se l'imitazion teatrale si propone due fini, l'uno la rassomiglianza della copia che imita coll'originale imitato, e l'altro la rassomiglianza dei movimenti, ch' eccita in noi la

co-

voce. E che questa non sia una semplice conghiettura mia l'arguisco da alcuni testi degli autori antichi che sembrano ammettere manifestamente declamazione diversa dal canto. Cicerone (*de Orat. l. pr.*) parlando dell' esercitarsi che facevano i recitanti della Tragedia nell' arte loro, adopera la parola *declamitant*. Apuleio (*Floridorum lib. I.*) nelle medesime circostanze usa di termine molto consimile *proclamant*, e altrove dice che i tragedianti gridano ad alta voce, e i commedianti parlano in tuono familiare *Comædus sermocinatur, tragædus vociferatur*. E intorno alle commedie Elio Donato grammatico ne parla in guisa che non si può ragionevolmente dubitare. *Diverba* egli dice, *bistriones pronunciabant*.

Sembra non per tanto poco probabile l'opinione dell' Abbate Dubos, il quale nel terzo tomo delle sue riflessioni sulla Pittura e la Poesia dice che cotesta spezie di declamazione fosse notata coi segni musicali, e prescritta dal Maestro al Cantore. S' egli avesse preso a disaminare più profondamente questa materia avrebbe forse veduto che i tuoni della semplice declamazione non ponno assoggettarsi ad un sistema regolato di note. In primo luogo perchè poche debbono essere l'inflessioni apprezzabili capaci d'entra-

re



copia coi movimenti ch' ecciterebbe l' originale ;
 qual imitazione di natura è mai quella del canto
 drammatico dove la lontananza che passa tra l'
 originale e la copia è assai maggiore di quella
 che

re nel sistema armonico . In secondo luogo perchè
 non sono esse a bastanza fisse e determinate , e fi-
 nalmente perchè , ammesso una volta che tutte l'in-
 flessioni sensibili della voce nella semplice declama-
 zione fossero notate , essendo quelle tanto numerose
 e variate , ne verrebbe in conseguenza che il numero
 dei segni musicali fosse eccedente , difficilissimo ad
 impararsi , e pressochè impossibile a ritenersi .

II. In alcuni luoghi sembra indubitabile che la de-
 clamazione si cambiasse in un vero canto , o divenis-
 se molto simile ad esso . Che talmente avvenisse pres-
 so ai Greci non cel lascia dubitare Aristotile , il qua-
 le facendo a se stesso ne' suoi problemi (§. 19 n. 30.)
 questo quesito . *Per qual ragione il tuono ipodorico
 ed ipofrigio s' usassero nelle scene , e non s' usassero
 nel coro ?* risponde : *che questi due tuoni sono opportu-
 nissimi a esprimere l' agitate passioni , che s' imitano
 dagli attori in iscena ; ma non hanno quella melodia
 che si richiede nei Cori , i quali possono più facilmen-
 te procurarla , parlando sempre posatamente , e per lo
 più in tuono lamentevole .* E circa i Romani assai chia-
 ramente s' esprime Ovidio colà dove parlando delle
 allegre occupazioni del popolo che si radunava nei
 prati vicino al Tevere in certe feste dice che andava-

no



che passerebbe tra due originali affatto diversi?
 Qual conformità ritruova l'orecchio non prevenuto dell'uditore tra il sentimento sublime, tranquillo, e profondo che signoreggiava l'anima

no cantando tutto ciò che appresero nei teatri, e accompagnandolo coi moti delle braccia

Illic & cantant quidquid didicere theatris,

Et jactant faciles ad sua verba manus.

ma che quel canto fosse come il nostro cioè così smiuzzato, raffinato, e sottile, questo è ciò di cui mi prendo la libertà di dubitare. Mi muovono a farlo due argomenti, i quali al mio parere convincono che la Melopea degli antichi fosse diversa da quella che usiamo in oggi nell'Opera. Ricavo il primo dalla maniera con cui gl'Istrioni recitavano le tragedie. Essi sortivano alla scena con una gran maschera che copriva loro la testa, la quale era chiusa da per tutto se non che verso la bocca s'apriva in una larga fessura chiamata dai Latini *hiatus*. I labbri di detta apertura erano lavorati ora di legno duro, ora d'un osso, ora d'una pietra detta da Plinio *calcopbonos*, e tutta la maschera al di dentro era foderata di lame sottili di bronzo o d'altra materia consistente affinchè la voce nel sortir della gola diventasse più forte e più intensa ripercuotendosi in quei corpi elastici, e tutta pelle angustie della fessura ripercotendosi. Talmentechè gli attori tragici mandavano fuori al dire di Cassiodoro (*Epist. 51 Lib. I.*) un suono di



ma di Temistocle ; allorchè risoluto di morire prima di disonorare la sua memoria , prorompe in quelle inarrivabili parole

Ser.

di voce quale non si crederebbe che potesse sortire dai polmoni d'un uomo . Come accoppiar dunque questo romore cupo e spropositato colla pieghevolezza e colle delicatezze del nostro canto ?

L'altro argomento mi vien somministrato dall'illustre Metastasio e da Monsignor Pav in varie lettere scritte al Signor Saverio Mattei Napolitano . Ognuno sa quanto fossero grandi i teatri degli Antichi . Quello di Marcello che conteneva venti mille persone , era uno dei più piccoli a paragone di quello di Scauro dove ci potevano stare da settanta in ottanta mille . In Atene , avvegnachè non fossero così grandi come in Roma , pure erano vastissimi paragonati coi nostri . Quello di Bacco così chiamato per esser vicino al Tempio di cotesta falsa Divinità oltre le rappresentazioni sceniche serviva ancora di luogo ove tenevansi i comizj del popolo , e si deliberava intorno agli affari dello Stato . Ora dalla storia d'Atene sappiamo che le pubbliche deliberazioni non potevano decidersi senza il concorso di sei mille cittadini ; dunque il teatro doveva capire questo numero almeno . In tale grandezza la distanza fra gli attori e gli spettatori non poteva a meno di non essere considerabile , nè si comprenderebbe come la voce

po-



*Serberò fra ceppi ancora
Questa fronte ognor serena:
E' la colpa e non la pena
Che può farmi impallidir.*

e quel

potesse pervenire dagli uni agli altri se non si sapessero i mezzi onde si prevalevano per ovviare a questo inconveniente. Aggiungasi, che essendo senza tetto, e avendo il suolo tutto sparso d'arena, la voce si disperderebbe in passando, onde non è possibile, che s'adoperasse nel recitare il suono delicato e fiavole dei nostri canti, ma piuttosto una voce vigorosa e fortissima. A quest'argomento rispondono il Signor Mattei nelle citate lettere, e dopo lui l'Abbate Eximeno nell'Opera altre volte citata dell'origine, progressi, e decadenza della Musica, che oltre i teatri grandi e scoperti v'erano in Roma nel tempo del suo gran lusso altri più piccoli, i quali erano coperti, dove il popolo poteva godere, e in fatti godeva di musica più delicata e gentile simile alla nostra. Potevano questi scrittori dir lo stesso d'Atene ove il teatro di Regilla fabbricato a spese del celebre Erode Attico, e il famoso Odeon erano parimenti coperti. Dicono altresì, che anche nei teatri scoperti l'argomento della voce relativamente all'immenso numero delle persone s'infievolisce di molto ogniqualvolta si voglia riflettere che essendo divisi i teatri in varie partizioni, in una delle quali si recitava la commedia, in altra la tragedia, in altra la pantomima, e in altra

si



e quel sentimento medesimo cantato alla moderna, cioè facendo, che Messer Temistocle si diverta per un quarto d'ora in mezzo ai trilli vezzosissimi e alle deliziose cadenze, le quali doveano pur

si tenevano combattimenti di fiere, o corse di cavalli, non era necessario che tutto il popolo godesse d'un solo spettacolo, ma badando chi all'uno chi all'altro, restava appunto per ciascuno quel numero di persone sufficiente a poter sentire la voce degli Attori. Ma questa risposta sebbene pruovi a bastanza potersi dare fra gli Antichi una musica in genere che fosse più artificiosa e più raffinata, nulla conchiude però per la musica teatrale in ispezie. Gli è vero che si trovavano dei teatri coperti, ma in questi non si recitavano tragedie o commedie almeno nelle pubbliche feste e nelle grandi solennità; erano soltanto destinate ai divertimenti della musica lirica, e qualche volta vi concorrevano anche gli Autori a provare i loro Componimenti prima d' esporli al pubblico giudizio nei teatri grandi, come fecero tante volte Eschilo ed Euripide, Filemone, e Menandro. Che questo fosse il loro uso cel dimostra oltre l'autorità di Plutarco nella vita di Pericle anche il significato della voce *Odeon* che vale lo stesso che *luogo di canto*, imperciocchè ivi si tenevano le pubbliche sfide di musica, alle quali assisteva il fior della Grecia per ottenere il premio del Tripode. Ma rispetto ai teatri grandi la difficoltà rimane sempre la stessa, nè si sciol-



pur convenire maravigliosamente in quella situazione ad un Eroe combattuto? Qual somiglianza corre tra la sorpresa della smarrita Dircea allorchè si confessa priva di senso non che di parole

Di-

sciolge ricorrendo alla diversità degli spettacoli, che s' eseguivano nel tempo medesimo, imperocchè, sminuendosi il numero delle persone, non si sminuiva punto la distanza tra il proscenio e i corridori dove sedevano gli spettatori, eccettuati i Senatori, e qualche altra famiglia distinta, che avevano il loro posto più vicino alla orchestra. Nè si chiudeva quel gran vuoto scoperto d'aria, nel quale necessariamente doveano disperdersi gli ammorzamenti della voce in un canto delicato e gentile.

III. Rispetto ai Cori pare bensì che la loro Melopea avesse i caratteri del vero canto I. Perchè si misurava colle note musicali che regolavano i tempi e le cadenze, lo che si chiamava dai Latini *facere modos*, non essendo concepibile che in tanto numero di Cantori si lasciasse all'arbitrio di ciascuno il regolare a sua voglia la voce, altrimenti partorirebbe dissonanza perpetua. II. Perchè i Cori si regolavano colle leggi della musica lirica, o per dir meglio, essi non erano che una spezie di componimento lirico, che si cantava per istrofi girando attorno alla scena, come si faceva cogl'inni di Pindaro attorno alle Are dei Numi. Ma benchè il genere appartenesse a quello della musica lirica, il canto nondimeno era uni-

for-



Divenni stupida

Nel colpo atroce:

Non ho più lagrime,

Non ho più voce;

Non posso piangere,

Non so parlar.

e l'interminabile loquacità musicale con cui s'esprime quello stato medesimo obbligando a gorgheggiar con mille semicrome quella, che *non sa parlare*, e facendo or sù or giù rotolare la voce di colei, che *non ha più voce*? Qual rapporto col suono grave e posato, col quale un uomo che fa riflessione alle funeste conseguenze, che arreca l'abbandonarsi agli sregolati suoi desiderj, deve pronunziar le seguenti parole

Siam

forme, semplice e sedato somigliante alla nostra musica ecclesiastica, e lontano dai gorgheggi, trilli, e volate che s'usano nell'arie dei teatri moderni, i quali non potrebbero ottenersi da un complesso di persone che cantano insieme. Ed è perciò che Aristotile nel luogo sopraccitato dice, che il Modo ipodorio, e il Modo ipofrigio inducenti pienezza, fuoco e impetuosità non erano a proposito per il coro che usava comunemente del Modo ipolidio uguale per natura e tranquillo.



*Siam navi alle onde algenti
 Lasciate in abbandono:
 Impetuosì venti
 I nostri affetti sono:
 Ogni diletto è scoglio
 Tutta la vita è mar.*

coll'enorme guazzabuglio di note onde si vestono esse nel canto uscendo alla fine in un *minuetto*, o in un *allegro*, posciacchè il *minuetto* e l'*allegro* sono, come vede ognuno, il miglior mezzo possibile per enunciare una massima filosofica? Di siffatti solecismi musicali sono piene in tal guisa tutte le Opere moderne, che l'accumulare gli esempj sarebbe, come dice un proverbio greco, lo stesso, che portar vasi a Samo o nottole ad Atene.

Ma l'imitazion che risulta dalla somiglianza del canto colla situazione del personaggio suppone forse troppo di studio e di gusto, perchè deva sperarsi dagli automati canori che si chiamano virtuosi di musica. Vediamo almeno se si trovi un compenso nell'altro genere d'imitazione che nasce dalla convenienza delle parti elementari del canto coi tuoni della favella ordinaria. Allorchè l'uomo parla, il suo discorso

si



si distingue precisamente per la maggior lentezza o rapidità nel profferir le parole o le sillabe, pel grado di acutezza o di gravità che vi si mette, e per la forza o remissione colla quale si notano le inflessioni. A questi tre elementi della voce umana corrispondono altrettanti nella musica. Il tempo esprime la velocità o la tardezza, il movimento imita l'acutezza o la gravità, il piano e il forte rappresenta il diverso ricalcar che si fa sulle vocali. Ora siccome la natura e la combinazione degli accennati elementi non è sempre la stessa nell'umano discorso, ma variano entrambe secondo l'indole e il grado delle passioni, essendo certo, che l'andamento per esempio della malinconia è tardo e uniforme, quello dello sdegno rapido e precipitato, quello delle passioni composte disuguale e interrotto; così nel canto dovrebbe ciascuna cantilena variare il tempo, il movimento e il ritmo musicale secondo l'espressione delle parole, e la natura dell'affetto individuale che si vuol rappresentare; nè passar si dovrebbe dai tuoni più piccoli e bassi ai più alti ed acuti, nè discender poscia da questi agl'imi senza la debita graduazione e verità di rapporto.

tempo
movimento
e' forte



Posti siffatti principj mi si dica di grazia qual imitazione, qual convenienza col favellar comune apparisce nel canto moderno, dove a rappresentar affetti e sentimenti contrarj si pongono in opera li stessi capriccj, che dalla plebaglia armonica vengono chiamati ornamenti? Dove in un'aria dolente si frammischian le stesse volate, gruppi, e salti di voce che converrebbero ad un'aria concitata? Dove esprimendosi nelle parole un equabil languore mi si salta all'improvviso dal più basso al più acuto scorrendo molte volte tutta l'estension della voce con mille impertinentissimi gruppi di note? Dove nel caldo maggiore d'un sentimento iracondo allorchè il cantore dovrebbe mostrarsi, a così dir, soffocato dalla sua stessa prontezza, si ferma lentamente in un passaggio lunghissimo sfidando ad un combattimento di gola le leccore e i canarj? Dove questa fermata si fa non alla fine d'un periodo o d'una parola, come vorrebbe il buon senso, e il richiederebbe l'inflessione patetica, ma in mezzo ad una parola, o su una vocale staccata dalle altre? Dove il modulatore corrompe i tuoni in maniera a forza di repliche, di passaggi e di trilli che ove
 si



si trattava d'imitar la tristezza o l'odio, mi si sveglia l'amore o la gioja? Dove col trinciare in mille modi e agglomerare la voce si sfigura talmente il carattere degli affetti naturali che più non si conosce a qual passione appartengano, onde ne risulta una nuova lingua, che non intendiamo? Dove non si comprende che vi sia alcun linguaggio articolato, ma un *a* o un *e* che corrono precipitosamente per tutte le corde e per tutte le scale applicabili egualmente a parole ebraiche o latine che alle italiane? Dove all'aria stessa cioè alla stessa passione che conserva la tinta e il colore medesimo si dà tutte le volte che si torna da capo un tuono affatto diverso cambiando il tempo, il movimento, e il ritmo quantunque il cambiamento non abbia punto che fare col Basso e coi violini? Dove troncando a mezzo il senso delle parole e lo sfogo degli affetti attende tal volta che finisca l'orchestra che dia tempo ai polmoni di raccogliere il fiato per eseguire una cadenza? Dove per il contrario s'impone silenzio alla orchestra, dando luogo al maestro che levi la mano dal cembalo, e che pigli tabacco, mentre il cantore va follemente spasseggiando sen-



za disegno per un diluvio di note? Dove questi si prende ad ogni passo la libertà d'uscire da ciò che gli prescrive la composizione costringendo l'orchestra a seguirlo negli sciocchissimi suoi ghiribizzi? Dove in luogo che gli strumenti imitino la voce, è piuttosto la voce umana quella che prende tal volta a gareggiare cogli strumenti chiamando con eccesso di stolidezza a singolar tenzone ora una tromba, ora un violino, ora un corno da caccia? Oh! che sì che Giovenale nel vedere la strana violenza che fanno i cantori al senso comune avrebbe avuto ragion di esclamare *Quis tam ferreus ut teneat se?* Che sì che l'aveva quel francese autore d'un poema sulla musica allorchè disse parlando della Italia *Orgueilleuse Ausonie, il le faut declarer A la honte d'un art que l'on doit reverer Mille insectes maudits, dont tes villes abondent De leurs sons venimeux de toutes parts t'inondent: Par un nombre d'Auteurs de nos jours redoublè Je vois sous leurs fureurs tons pays accablè.* (*)

Ep-

(*) *La Musique* Epistola in versi divisa in quattro Canti Chap. 3. inserita nel libro, che ha per titolo *Les dons des Enfans de Latone.*



Eppure (mi sento opporre da più d'uno) le vostre invettive sono altrettanti colpi dati al vento, poichè o imiti il canto, o non imiti la natura, sia esso, o non sia conforme al senso delle parole certo è, che piace generalmente sul teatro, e che le arie cantate con le stranezze e le inverosimiglianze, contro alle quali vi scagliate sì fieramente, sono quelle appunto, che riscuotono i maggiori applausi, e che svegliano costantemente l'ammirazione del popolo. Una delle due cose adunque vi fa di mestieri accordare: o che le orecchie del Pubblico non sono giudici in fatto di musica, lo che sarebbe un paradosso, o che i vostri sognati rapporti fra la rappresentazione e il rappresentato non sono punto necessarij a produrre l'effetto.

Ecco l'universale ma puerile sofisma, il quale ridotto in massima dalla ignoranza, e avvalorato da uno speizioso pregiudizio è quello, che cagiona l'estermidio di tutte le belle arti. E quando mai, replicherò io a codesti fautori della irragionevolezza, e quando mai fu costituito il popolo per giudice competente del gusto ove si tratta di arti o di lettere? Da qual sovrana decisione, da qual tribunale emanò un'autorità



così distruttiva dei nostri più squisiti piaceri?
 Il popolo può giudicare bensì del proprio di-
 letto e compiacersi d'una cosa piuttosto che d'
 un'altra, nel che i filosofi non gli faranno
 contrasto, ma non è, nè può esser mai giudi-
 ce opportuno del Bello, il quale non viene co-
 sì chiamato quando genera un diletto qualun-
 que, ma allora soltanto che genera un diletto
 ragionato figlio della osservazione e del riflesso.
 Il piacere, che gustan nel canto moderno colo-
 ro che nulla intendono, non è altro che una se-
 rie di sensazioni materiali, a così dire, e mec-
 caniche prodotte unicamente dalla melodia na-
 turale inerente ad ogni e qualunque tuono ar-
 monico, e che si gode ne' gorgheggi d'un ros-
 signuolo al paro che nella voce d'un cantore.
 E se di questo solo piacere si parla, e di que-
 sto si contentano, e per questo solo vanno al
 teatro, appiglinsi eglino pure alle decisioni del
 volgo, che io non m'oppongo. Ma oh bellez-
 za sovrumana della musica! Oh imitazione fi-
 glia del cielo! Io non mi presento inanzi al tuo
 altare con sì umili sentimenti. Allorchè vado
 al teatro per tributarti un omaggio d'adorazio-
 ne, io porto meco la non ignobil superbia d'

esser



esser uom ragionevole, e di voler conservare fin nell'esercizio della mia sensibilità i privilegi della mia natura. Io chieggo prima da te, che, trasportando nel Falso le sembianze del Vero, tu mi seduca e m'inganni; che porti l'inganno e la seduzione al maggior grado possibile; che mi facci pigliar un inconsistente aggregato di suoni pei veri gemiti d'un mio simile, e che mi costringa a correre, come un altro Enea, per abbracciar il fantasma di Creusa in vece del suo corpo. Tu devi poscia chieder da me, che svanita che sia l'illusione, io seguiti ancora a godere della compiacenza riflessa di essere stato ingannato; che ammiri la possente magia dei suoni che pervennero a farlo; che paragoni que' punti di rassomiglianza col vero onde trasse origine il mio delizioso delirio; che sillogizzi comparando la voce che cantò colla passione o l'idea che voleva rappresentarmi; e che simile all'Adamo introdotto dal Milton, dopo aver vagheggiata in sogno la bellissima sconosciuta immagine della futura compagna, confronti poi svegliato a parte a parte nell'originale il vivace lume degli occhi, l'oro dei capegli, le rose delle labbra, il latte della



morbida carnagione, e la tornita perfezion delle membra.

Giudice non per tanto del Bello solo è chi ad un tatto dell'anima squisito e pronto accoppia una robusta facoltà pensatrice, chi comprende ad un tratto la finezza non meno che la molteplicità delle relazioni fra gli oggetti del gusto, chi sa dedurre da un principio sicuro una rapida serie di legittime conseguenze, in una parola chi porta in teatro o su i libri una mente illuminata non disgiunta da un cuor sensibile. Senza l'una e l'altra di queste doti tanto è impossibile il parlar aggiustatamente in materie di gusto quanto lo sarebbe ad un cieco nato il giudicar dei colori. Ma come attender tante e sì difficili qualità da un Pubblico per lo più ignorante o distratto, il quale, siccome vede spesso cogli altrui occhi, e sente colle altrui orecchie, così gusta non poche volte coll'altrui sensazione e non colla propria? Come sperarle da un udienza, che va alle rappresentazioni drammatiche collo spirito medesimo che anderebbe ad una bottega da caffè, ad una conversazione, o ad un ridotto, cioè per ispendersi quattr'ore in tutt'altro esercizio che in quel-

giudice =
mente + cuore

Pubblico



quello di arricchire la sua testa d'idee e il suo cuore di sentimenti? Come crederle in una union di persone, le quali per lunghissima e non mai smentita esperienza veggonsi applaudir sempre al cattivo e trascurar il buono? Correre in folla ai mostri chiamati tragedie del Ringhieri mentre lasciano solitarie sulle scene la sublime Atalia e la patetica Alzira? Deliziarsi estremamente con Arlecchino o Tartaglia, e sbadigliare alla rappresentazione del Misanthropo? Tacciar di sforzato e seccagginoso Moliere, e poi commendare i... Nomi illustri ch'eravate per sortire dalla mia penna, la mia pietà vi risparmia! Un avanzo di compassione, che pur mi resta, mi consiglia a non privarvi del dolce inganno in cui vi tiene la vostra vanità, e a lasciarvi godere di quelli stolidi applausi, che sono l'unica ricompensa delle vostre comiche inezie.

Mi si dirà, che il quadro da me abbozzato comprende il volgo soltanto, non già il Pubblico signorile e rispettabile, che forma per lo più l'udienza dell'Opera. Nulladimeno a rischio di passare, per un Quakero della Pensilvania, o per un non ancora civilizzato Pampa del Paraguay, io ripiglierò francamente, che,

ove



ove si tratta di pronunziar un fondato giudizio su ciò ch'è Bello nelle arti rappresentative, quel Pubblico *signorile e rispettabile* non differisce poco nè molto dal volgo. Sì; volgo è in materia di spirito la massima parte delle vezzose dame e dei brillanti cavalieri, ai quali

La gola, il sonno, e l'oziose piume,
l'occupazione importantissima di amoreggiare, o la più importante ancora del giuoco o degli abbigliamenti, o il trasporto pei cani o pei cavalli maggiore tal volta di quella che hanno pe' i loro simili, o il frequente e piacevole conversar coi buffoni non lasciano loro nè il tempo necessario ad istruirsi, nè l'abitudine di riflettere, sebbene non tolgan loro per lo più la prosunzione di decidere. Volgo è la massima parte delle persone civili che frequentano il teatro o per le stesse cagioni che i precedenti, o perchè gli affari urbani o domestici, o lo studio ad altre cose rivolto non concedono loro l'agio d'attendere a così delizioso pascolo della sensibilità. Volgo è nelle cose musicali quella razza di sapienti accigliati e malinconici che stampano su tutti gli oggetti l'impronta del loro carattere, e che fatti per abitar piuttosto il mon-



mondo di Saturno che il nostro si stimerebbono rei di lesa gravità letteraria permettendo, che la mano incantatrice delle Grazie venisse tal volta a vezzeggiarli. E volgo è ancora l'aggregato degli uditori maggiore assai di quello, che comunemente si crede, i quali indifferenti per natia rigidità d'orecchio al piacere della musica, e disposti a pesar sulla stessa bilancia Gluck e Mazzoni, Pugnani e un dozzinale suonator di festino potrebbero interrogati sul merito degli attori rispondere come fece quel Bolognese, che trovandosi in Roma in una veglia presso ad un tavolino dove giuocavano certi Abbati di condizione sconosciuti a lui, e insorto fra i giuocatori un litigio intorno ad una giuocata, cui egli non aveva potuto badare per aver dormito fino a quel punto, richiesto all'improvviso da un Abbate *Che ne dice ella, signore? Cbi crede abbia il torto fra noi?* rispose con faceto imbarazzo *Ab! sì, sì. Dice bene V. S. Illustriss. tutti hanno ragione egualmente.*

Che se a questa classe voglionsi aggiugnere gli ippocriti di sentimento, quelli cioè che affettano di provar diletto nella musica per ciò



solo che stimano esser proprio d'uomo di fine gusto il provarlo: se noveriamo anche i molti, che invasati dallo spirito di partito commendano non ciò che credono esser buono, ma quello soltanto che ha ottenuta la lor protezione: se vorremo separare i non pochi, che essendo idolatri di un solo gusto e di un solo stile circoscrivono l'idea del Genio nella esecuzione di quello, e rassomigliano a quel capo dei selvaggi, il quale stimando esser le sue campagne il confine del mondo, e se stesso l'unico sovrano dell' Universo, esce ogni mattina dalla sua capanna per additar al Sole la carriera che dee percorrere in quel giorno; si vedrà, che alla fine dei conti quel gran Pubblico *signorile e rispettabile* si risolve in un numero assai limitato di uditori, che capaci sian di giudicare direttamente. E questi assai lontani dall'incoraggiare coi loro applausi i pregiudizj dominanti sono anzi della mia opinione, e se ne dolgono apertamente della decadenza della musica, e inveiscono contro i musici e i cantori che l'hanno accelerata.

Coloro poi che dal piacere del volgo traggono un argomento per conchiudere che ad eccitar
l'in-



l'interesse che può esservi nella musica nulla
 vaglia la connessione fra le parole e il canto,
 cadono a un di presso nello stesso sofisma di
 quei pseudofilosofi, i quali perchè lo sfogo ma-
 teriale dei sensi nell'amore viene accompagnato
 da voluttà, pretendono che niun'altra cosa deb-
 ba pregiarsi in quella passione fuorchè la volut-
 tà momentanea. Questi insensati discepoli di
 Aristippo mostrano d'ignorare che i diletti mec-
 canici dell'amore si riducono pressochè al nul-
 la qualora manchino loro l'influenza della im-
 maginazione, o l'energia del cuore, o l'entu-
 siasmo generato dalle qualità morali. Quelli non
 capiscono, che il piacere sensitivo ed esterno
 che producono i suoni sull'uomo considerato sem-
 plicemente come una macchina fisica organizza-
 ta per riceverli, non è per alcun verso para-
 gonabile con quell'altro diletto più intimo che
 producono nell'uomo morale, cioè nell'uomo
 considerato come un essere capace di conoscere
 la simpatia di certi suoni con certe affezioni
 dell'anima, e di prevalersi di siffatta cognizio-
 ne per metter in esercizio le proprie passioni.
 Cose tutte che non ponno provenire da una
 serie indeterminata di suoni, ma dalla deter-
 mi-

intensa

diletto



minazione bensì che ricevono essi suoni dalle parole, le quali, facendo vedere la dipendenza in cui sono gli uni dalle altre, eccitano le stesse idee e i movimenti stessi ch'ecciterebbe la presenza degli oggetti rappresentati. Perciò Sant' Agostino definì la musica *l' arte della modulazion convenevole*, e Platone comparò la poesia separata dal canto ad un volto che perde la sua beltà passato che sia il fiore della sua giovinezza (a). Lo stesso filosofo parlando della corruttela dell' antica armonia e dell' antico teatro attribuisce l' una e l' altra alla debolezza de' poeti e dei musici, che presero per regola del Bello nelle due facoltà il piacere del volgo trascurando quello dei più saggi (b). Un altro Scrittore non minore di lui concorre nella stessa opinione deducendo apertamente la perdita della musica, come ancora delle virtù politiche in Atene, dall' aver tolto di mano alle persone di miglior qualità le arti ginnastiche e le musicali conferendone al popolo l' esercizio e il profitto (c). Due autorità così rispettabili avvalorano-

(a) De Republica lib. 10. (b) De Legibus lib. 3.

(c) Senofonte nel Discorso sulla Repub. di Atene.



lorate da una costante esperienza bastano a dileguar pienamente un sofisma, che può chiamarsi l' ancora della speranza per gli ignoranti.

Che poi mancando nel canto moderno le due spezie d'imitazione esposte di sopra debba altresì mancare la terza che deriva dalla somiglianza dei movimenti che sveglia in noi la copia coi movimenti che sveglierebbe la presenza dell'originale rappresentato, non occorre fermarsi a lungo per provarlo. Imperocchè egli è certo, che altra via non hanno le arti rappresentative per commuoverci agli affetti se non quella di colpir la nostra immaginazione nel modo stesso che la colpirebbero le cose reali e per gli stessi mezzi; onde se con altri strumenti viene assalita, o le si parano avanti idee in tutto contrarie a quelle delle cose, non è possibile a verun patto eccitare la commozione. Perlochè avendo fatto vedere, che la musica vocale non corrisponde al suo oggetto, e che le volate, i trilli, le vocalizzazioni, e le cadenze, e i lunghi passaggi che costituiscono il principale abbellimento del canto moderno, non rappresentano i moti di veruna passione,

*T. dei
moti*

*commozio
dell'im
= immo
2 ore*



ne, resta (se mal non m'avviso) dimostrata abbastanza la sua incapacità nel muover gli affetti.

Quindi si può render ragione della osservazione fatta prima in Inghilterra dal Gregory (a) poi di nuovo in Italia dal più volte lodato Borsa, (b) cioè che prendendo a legger Metastasio, a fatica si può lasciar dalle mani per l'impazienza in cui siamo di vedere il fine di qualunque sua tragedia; tanto ci intenerisce, attacca, e sospende la sua lettura; ma sentito lo cantare in teatro dai Virtuosi restiamo indifferenti, nè ci sentiamo punto rapire dall'interesse o dalla curiosità. La qual cosa non altronde deriva se non da ciò che il canto drammatico colle sue stranezze e inverosimiglianze sfigura in tal modo il senso delle parole, che tolta ogni connessione colla poesia, altro non rappresenta fuorchè un quadro arbitrario e in tutto diverso. Quindi la contraddizione con noi medesimi e colla nostra sensibilità in cui ci po-

ne

(a) Essay sur le moyen de rendre les facultés de l'Homme plus utiles à son bonheur.

(b) Sulla musica imitativa dell'opera Lettera 1.



ne il canto; poichè essendo certo che appena avremmo potuto frenare le lagrime per la compassione se fossimo stati presenti all'*addio* di Megacle e alle smanie di Timante, noi sentiam pure modular sul teatro il medesimo *addio* e rappresentar quelle smanie stesse non solo senza piagnere, ma sbadigliando, o ridendo, o facendo qualche cosa di peggio. Quindi la sorpresa mista di sdegno, colla quale uno straniero nuovo alle impressioni riguarda l'insulto che si vuol fare alla sua ragione dandogli ad intendere, che i soli italiani hanno colpito nel segno, e che ad essi unicamente appartiene il conservar il deposito della bellezza musicale; asserzione, che vien provata da loro *esagerando* i pregi di questo brillante spettacolo, ma che resta subito smentita dall'intimo sentimento di chi gli ascolta, poichè in vece della sublime illusione che gli si prometteva, in vece di trovar quel congegno mirabile di tutte le belle arti, che dovrebbe pur essere il più nobile prodotto del Genio, altro egli non vede nell'Opera fuorchè una moltitudine di personaggi vestiti all'eroica, i quali vengono, s'incontrano, tengono aperta la bocca per un quarto

Opera



d'ora, e poi partono senza che lo spettatore possa capire a qual fine ciò si faccia, riducendosi tutto, come l'universo nel sistema di Leibnitzio, a pure apparenze o prestigj. Quindi l'incertezza e varietà con cui si giudica d'una stessa composizione o d'un'aria, poichè non trovandosi un rapporto esatto fra l'imitazione e l'oggetto imitato, il pensier musicale dell'aria non meno che la sua esecuzione restano applicabili a cento cose diverse; dal che avviene, che il gusto dello spettatore abbandonato a se stesso ora fa l'applicazione in un modo, ora in un altro, e diversamente in ognuno.

La riflessione ultimamente accennata potrebbe, se mal non m'appongo, sparger qualche lume sul quesito, che ho udito farsi da molti, onde tragga origin cioè la rapidità con cui si succedono i gusti nella musica, i quali si cambiano non solo da secolo a secolo, ma da lustro a lustro, e perchè siffatti cangiamenti siano più visibili in essa che in qualunque altra delle arti rappresentative. Io non posso trattenermi a dir tutto ciò che mi somministrerebbe un argomento così fecondo, il quale non potrebbe trattarsi a dovere senza lo scioglimen-
to



to di molte questioni preliminari: Converrebbe
 cioè prima di tutto sapere se vi sia un genere
 di musica assoluto e universale; che debba pia-
 cere ugualmente in tutti i tempi, e presso a
 tutti i popoli della terra: se il diletto, che ge- *diletto*
 nera la musica sia un diletto di educazione e
 fattizio; oppure inerente all'azione intrinseca
 di quell'arte: se il carattere vago e arbitrario,
 del quale vien rimproverata la musica, sia pe-
 culiare della nostra oppure di ogni altra musi-
 ca conosciuta finora: se il fondamento di tale
 accusa si debba ripetere dall'armonia o dalla
 melodia ovvero dall'una e dall'altra: se con-
 sista nell'uso che si fa delle consonanze o nella
 illimitata licenza che si prendono i musici nell'
 adoperare le dissonanze: se provenga dalla man-
 canza in natura d'un suono generatore fisso e
 determinato che possa riguardarsi come princi-
 pio inalterabile degli altri suoni: se la perdita
 della prosodia poetica possa aver contribuito a
 render l'azione della musica vaga ed incer-
 ta: se vi sia probabile speranza di dare una
 maggiore stabilità e fermezza ai gusti musica-
 li ec.

Dirò soltanto, che la varietà delle opinioni e



il rapido loro cangiamento nasce dal principio
 medesimo, che fece degenerar il teatro italiano
 nel secolo scorso. Il meraviglioso introdotto
 non rappresentando alcun Essere conosciuto in
 natura, nè apportando seco alcun modello rea-
 le, al quale potesse riferirsi dallo spettatore,
 prese quella forma e travvisamento, che volle-
 ro dargli la svogliatezza, l'immaginazione, e
 il capriccio. Così nel canto moderno mancando
 la verità della espressione perchè le modulazio-
 ni imitative sono troppo lontane dalla natura,
 altro diletto non resta se non quello che viene
 dal gradevole accozzamento dei suoni diretti
 non già a significar un pensiero, o ad eccitar
 una determinata passione, ma a piacerè all'orec-
 chio colla loro varietà e successione. Quindi
 non è da maravigliarsi se l'uditore, il quale
 prende i suoni per se stessi, e non per quello
 che rappresentano, cerca appunto nella diversa
 combinazione di essi quel piacere, che non può
 ricavare da una poco intesa e mal conosciuta
 imitazione. E siccome dicesi a ragione che una
 è la strada della verità e quella dell'errore mol-
 tiplice, così, posta la disconvenienza delle mo-
 dulazioni cogli oggetti naturali, ne vengono in

con-



consequenza la necessità di cambiarle sovente per non infastidir l'uditore; la tortura che si danno i cantori per trovar cose che lusinghino le orecchie colla lor novità, e la varietà de' gusti che da ciò ne risulta. Non avviene talmente nelle altre arti rappresentative come sono la scultura, la pittura, e la poesia, o almeno non avviene così frequentemente, perocchè in esse l'oggetto, cui si rapporta l'imitazione, è più vicino, e le relazioni sono più chiare, onde il gusto può aver un fondamento meno arbitrario. Della bellezza della Venere de' Medici non meno che della perfezione del Misantropo di Moliere io giudico per la comparazione cogli oggetti, che mi cadono sotto gli occhi. La proporzione fra le membra, la delicatezza dei tratti, la bocca, le braccia, le mani, ciascuna parte in somma ha degli originali nella società che servono, a così dire, di puntelli al comun paragone, come l'hanno parimenti, e assai spesso, i caratteri di Climene, di Alceste, di Filinto, di Trissotino, di Vadio, e gli altri che si trovano in quella inimitabil commedia. Poco ci vuole a ravvisarli e non molto a farne il confronto. Ma nella musica, mercè

*Varietà
di gusti*

alta an



al soverchio raffinamento, cui si è voluto condurla, la verità della espressione è così poco adattata alla capacità della maggior parte, così poco riconoscibile l'imitazione, che necessario è, che ondeggi anche il gusto fra tanti e sì discordi giudizj. Però mentre l'Apolline di Belvedere, il Laocoonte, e l'Ercole servono di modello tuttora agli Statuarj dopo tanti secoli; mentre la Venere di Tiziano, il S. Pietro di Guido, e la Madonna del Correggio riuniscono concordemente i suffragi de' pittori; mentre un frammento di Saffo, un'oda di Orazio, una elegia di Tibullo, un idillio di Teocrito, un'ottava d'Ariosto e di Tasso, un sonetto di Petrarca, le lagrime di Priamo inginocchiato avanti Achille, l'episodio della morte d'Eurialo nella Eneide, si gustano pure, e s'assaporiscono perchè spirano ancora la lor primitiva freschezza; niuna composizione musicale, niuna cantilena è, non dirò dei greci o dei latini, ma nè meno dei moderni da Guido Aretino fino al principio del nostro secolo, che si conosca, non che s'imiti sul teatro o in chiesa dai maestri o dai diletanti. Le composizioni stesse dei primi maestri del nostro secolo sono oggimai divenute anti-



caglie, non piacendo altro che lo stile dei moderni cantori, il quale nel giro di pochissimi anni dovrà cedere anch'esso ad un nuovo gusto, che dee succedere sicuramente. Ed ecco un motivo di più della diversità delle opinioni in questo genere, il non rimanere cioè alla posterità un classico esemplare, che fissi immobilmemente lo studio dei giovani, perchè dipendendo in massima parte la bellezza del canto dalla maniera di eseguirlo; questa non può conoscersi fuorchè nella viva voce del cantore. Morto ch'ei sia, il voler giudicare del suo merito dagli scritti, che restano, è lo stesso che giudicare delle bellezze di Elena sul suo cadavero. Così che niente v'ha di più inutile che il voler risapere lo stile di Egiziello, di Bernacchi, di Farinello, o di Buzzoleni da qualche composizione musicale pubblicata da essi. La mano del tempo, che stampa orme profonde di distruzione sù tutta la natura, perdona molto meno ai suoni rapidi e fugitivi, e il canto prodigioso di quei cantori simile nella incostanza all'elemento dove fu generato dopo aver eccitata una serie di sensazioni transitorie al paro di lui andò a perdersi fra



le infinite passaggere vibrazioni, che prodotte a vicenda e cancellate dall'urto de' corpi sonori rimasero inerti alla fine e mutole nell'abisso del nulla.

Con ciò si risponde all'obbiezione di coloro, i quali vedendo che le arie de' trapassati maestri riescono fredde e disanimate quando s'eseguiscono col metodo moderno argomentano che la musica della nostra età è superiore di molto a quella degli altri tempi. Non vogliono riflettere, che la più bella musica del mondo diventa insipida qualora le manchi la determinata misura del tempo e del movimento, che troppo è difficile conservar l'uno e l'altro nelle carte musicali prive dell'ajuto del cantore e della viva voce del maestro, che in quasi tutte l'arie antiche abbiamo perduta la vera maniera d'eseguirle, onde rare volte avviene che il movimento non venga alterato o per eccesso o per difetto, e che il gusto del cantore che s'abbandona a se medesimo nell'atto di ripeterle non può a meno di non travvisarle a segno che più non si riconosca la loro origine. Quindi a molti in Francia è venuta in pensiero la necessità d'un cronometro, ovvero sia
pen-



pendolo destinato a misurar esattamente i movimenti nella musica, il quale al vantaggio di regolare anche nelle arie che si cantano in teatro la voce del cantore colla natura del suo movimento e col numero delle vibrazioni acciocchè regni tra l'orchestra e lui quella unione che vi si vede troppo soventemente mancare, aggiungerebbe l'altro di potersi col suo mezzo trasmettere ai paesi lontani e alle future età il preciso grado del movimento con cui furono eseguite. Laffilard ne' suoi *Principj di Musica* dedicati alle Dame Religiose avea posto alla testa di tutte le arie altrettante ziffere, ch' esprimevano il numero delle vibrazioni del suddetto pendolo durante ciascuna misura. (*)

Mio desiderio sarebbe di poter pubblicamente render giustizia in questo luogo a quei cantori viventi, che scevri del contagio comune ci porrebbero altrettanti esemplari imitabili del vero canto drammatico. Ma l'austera verità, alla quale fa d'uopo che un autore sacrifichi fino ai primi movimenti d'un cuor sensibile, mi trattiene dal farlo. No: avvenga che molti
sia-

(*) Veggasi Diderot *Observations sur le Chronometre*.



siano i cantori da me sentiti in Italia creduti
bravissimi (e che sono tali secondo l'idea che
si ha comunemente della bravura) non ho tro-
vato neppur un solo, il cui canto non sia più o
meno imbrattato dei vizj esposti nel presente
capitolo. Vi saranno al certo delle eccezioni a
questa regola, ma non le conosco. Trovandosi
tutti lontani dal retto sentiero, la maggior gra-
zia che può loro farsi è quella di giudicarli per
approssimazione. Tra gli altri molto si parla di
Marchesi e di Pacchierotti, i quali con istile e
gusto diverso tengono divisi ancora i giudizj
del Pubblico. Non è di mia competenza il de-
cidere, ma se le descrizioni fattemi della loro
maniera di cantare non sono state alterate, se
le idee universali del Bello non mi tradiscono,
se l'amore del semplice, dell'appassionato, del
vero non m'hanno incallito l'orecchio contro le
seduzioni di uno stile pieno di artificio e di
sorpresa, Pacchierotti, oh patetico Pacchierotti!
quantunque il tuo rivale ti superi in molte qua-
lità brillanti, tu saresti il solo Genio vivente,
cui cingerei le chiome del vivace alloro onde
l'antica Grecia coronava le statue d'Arione e
di Tamiri.

C A.



amore del
semplice
oh! h.