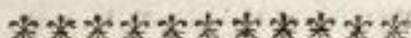




# DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

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.*

**N** 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 sacrifizio, il cantore dev'essere la per-



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-  
 di 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 sossidio della vocale. Ma dal  
 momento, in cui si separarono codeste facoltà  
 sorelle; dacchè si considerarono come divise le  
 persone di musicista, di cantore, di poeta, e di  
 filosofo, dacchè ciascuna di esse volle sottrarsi  
 da quella subordinazione, che rendevasi neces-  
 saria e per la divisione comune, e per l'igno-  
 ranza 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 poe-  
 ta, 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 neppur li consideravano come necessarj alla musica drammatica. Per lo che, trovandosi consigliato 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-



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 artifizio 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  
 vilità tanti Esteri infelici non per sigillare col  
 loro sangue la verità della nostra augusta reli-  
 gione, che ispira solo mansuetudine e dolcez-  
 za, e che abborrirebbe sagrifizj 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 ricom-  
 pensasse della durezza dei mezzi coll'importan-  
 za del fine, ma per blandire l'orecchio col  
 vano ed inutil diletto del canto, ma per sol-  
 lazzare nella sua svogliatezza un Pubblico ca-  
 priccoso, scioperato, e corrotto, ma per riscuo-  
 tere un passaggiero e frivolo applauso in quei  
 teatri, che istituiti un tempo col fine di stam-  
 pare negli animi del popolo le massime più im-  
 portanti della morale, sono oggimai divenuti  
 l'asilo de' pregiudizj nazionali, e altrettante scuo-  
 le di scostumatezza. Esoriterei i Grandi della  
 terra, che accumulando insensatamente su tali  
 persone onori e ricchezze favoreggiano un abu-  
 so 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. Farci arrossire i filosofi, che impie-



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 offendà, 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 stradicar 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 uffi-

(\*) 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 spezie . Nel Deuteronomio (cap. 23. v. 1.) si legge questo divieto : *Non ingrediatur Eunuchus ad tritis, vel amputatis testiculis & absciso veretro 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 forse 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, svunque 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 tal guisa le membra dei teneri garzonetti, come avesse voluto sforzar la natura di strappandola dalle voci 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 tal 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 reputazione, 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 spezie? Fra la dolce e vigorosa fierezza d'Achille col lan-

gui-

d'un' amante, o di una sposa (sicurezza, cui la nostra frile 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 insingano 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 uontini? 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?

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'Aurora senza che corrispondesse all'armonia verun atteggiamento esteriore. E se qualche volta si pongono in movimento è solo per contraddirsi medesimi, e per distrugger col gesto la com-

mo-



mozione, che avrebbe potuto destarsi col can-  
to, 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 al-  
la scelta di uno sposo. Chi può frenare il ri-  
so in veggendo un Timante disperato o un fu-  
rioso Farnace, che in mezzo alla disperazione  
o alla collera quando l'anima, mettendo in ra-  
pida convulsione le braccia, gli occhi, il volto,  
e pressocchè tutte le membra, fa quasi sembian-  
te di volere sloggiare dal corpo, pur si ferma-  
no fissi immobilmente colla bocca aperta, col  
braccio incurvato, e colla mano attaccata al pet-  
to per più minuti, come avessero a rappresen-  
tare 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 men-  
tre Regolo parla gravemente col Senato di Ro-  
ma? E qual è l'uomo di buon senso che non  
de-

Brun  
D'Urso



deva fremere nel veder per esempio Radamis-  
to, che ferito in un braccio da Tiridate con-  
tinua 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 ma-  
no, la va voltando, e rivoltando come fosse  
già vuota? Nel contemplar Argene, che men-  
tre le vien narrata la disperata risoluzione di  
Licida resta indifferente sulla primiera attitudi-  
ne finchè dura il racconto, terminato il quale,  
comincia come per convenzione a dar nelle sma-  
nie? Nel rifletter, che Beroe allorchè parlan-  
do 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 sci-  
munito Protettore accoglie l'inzuccherato com-  
plimento con un sorriso di compiacenza e colla  
stolidezza degna di cotai Mecenati? Per non  
dir nulla della energia che scemano alla situa-  
zione e al sentimento lasciando il gesto inope-  
roso 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-



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 nojose, 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,



mi si conceda entrare in qualche ricerca intorno  
 al canto imitativo del melodramma, la quale,  
 sarà, cred'io, non inutile affatto ai signori Vir-  
 tuosi, 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 buo-  
 na fede quanto basta per degnar d'uno sguardo  
 le osservazioni di un amatore del Bello, il qua-  
 le 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'espresso*

Nel nostro presente sistema drammatico tre cose concorrono principalmente a produr l'espres-  
 sione, cioè l'accento patetico della lingua, l'armonia, e la melodia ciascuna delle quali sud-  
 dividendosi in varj altri rami formano quell'ag-  
 gregato, dal quale ben congegnato e unito ai  
 prestigj della prospettiva risulta poi l'illusione  
 e l'interesse dello spettacolo. L'accento pate-  
 tico della lingua non essendo altro che il lin-  
 guaggio naturale delle passioni nei varj loro ca-  
 ratteri, è quello, che serve di fondamento alla  
 imitazion 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 eguale e continuo appropriato mirabilmente all' indole di essa. Poetare e cantare pei greci erano una sola e medesima cosa. Ma nelle nostre lingue moderne appoggiate per le ragioni che s' addussero altrove sù principj diversi siffatta unione o combaciamento fra la poesia e la musica non può così speditamente ottenersi, poichè avendo la musica acquistate tante ricchezze inseparabili da lei, non sa accompagnarsi colla poesia senza portar seco tutto il corredo de' suoi abbigliamenti, e per conseguenza senza opprimere la compagna. A guisa dell'amore ella non sa regnare che sola. Dall'altra parte l' azione 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 interruzion nè respiro 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 maneggiar la melodia con certe precauzioni allorchè faccia di mestieri unirla colle parole affinchè 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.*

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



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

Partendo da un principio inconcussso, 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 mostrare 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 azion 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'irresolutezza d'un animo agitato da mille movimenti contrari, 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 indicio possibile della dubbiezza dell'animo, non

*accanto ja  
nel recitativo  
obbligato*



potrebbe rappresentarsi con una sempre costante  
 e non mai interrotta modulazione: quindi la re-  
 gola dettata dal buon senso e dalla esperienza  
d'usar cioè vicendevolmente della poesia e degli  
strumenti come di due interlocutori, che par-  
 lano l'uno dopo l'altro. Ed è qui appunto do-  
 ve 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 evi-  
 denza del gesto ciò che la voce non esprime ab-  
 bastanza, perché trovasi, a così dir, soffogata  
 dall'affollamento delle idee. Dovrebbe dar mag-  
 gior lume e risalto all'idioma imitativo degli  
 strumenti ora con lunghe pause e marcate che  
 sprano largo campo all'azione di essi, ora con  
 quei segni inarticolati che sono la favella dell'  
 anima, e che mostrano la superiorità di un At-  
 tore che sente e conosce non solo quello che di-  
 ce, ma quello ancora che deve tacersi. Dovreb-  
 be far sentire la successione degli intervalli ar-  
 monici nei tuoni della voce, e farla sentire in  
 maniera che, notandoli fortemente e troppo spes-  
 so, 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 vari scrittori fanno al canto moderno di non convenire cioè in alcune occasioni a quello stile sublime, a quelle situazioni inaspettate ed energetiche, 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 nel 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 dubitare, le mette in vista tutto l'orrore del suo destino, l'odio de' propri 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 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 spezie di canto e di musica solita a sentirsi oggi-dì su 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 vagia 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 charezza nell'articolar distintamente le sillabe. Per semplicità altro non si vuole significare fuorchè

l'op-



*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 vorrebbeli esclusi affatto dal canto come cosa puerile, e chi vorrebbeli al contrario supporre così necessarj, che disadorna e insopportibile riuscir 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 com-  
posizione, un lavoro fattizio delle nostre idee,  
prende a modificar la materia, che debbe ser-  
virgli di stromento, e togliendo da essa le par-  
ti tutte che mal corrisponderebbero al suo men-  
tale disegno, raduna le altre e le combina sot-  
to la forma più acconcia a far nascere in noi  
le idee della unità, della varietà, della conve-  
nienza e dell'ordine. Così l'Amore di Prassi-  
tele, 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 qua-  
li proprietà sparse prima nel mondo morale o  
nel fisico, e raccolte poi dagli artifici sotto ad  
un determinato concetto costituirono quel tut-  
to, 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'Erc  
 cole e dell'Antinoo sono una raccolta di tratti  
 esprimenti la proporzione e il vigore osservati  
 dal-



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 bella aria altro non sono che la collezione d'una molitudine 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 per tanto della imitazion 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 indubbiamente 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-

ta-

---

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



fazion 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'aggiangono ancora dei peculiari a lei sola. La sua maniera d'imitare è così indeterminata e generica, i sacrifizj 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'immaginazione 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'espressione musicale non consiste in altro che nel combinare aggradovolmente una serie di suoni analoghi al suono dell'oggetto, o all'accen-

ta



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 riserva 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

*pittoreseca*

to della passione compresa nelle parole. III. *Ella può qualche volta essere memorativa ma non pittoresca.* Se per la parola *pittoresca* s'intende l'esprimere tutti quanti i lineamenti dell'oggetto rappresentato, in tal caso non solo la musica, ma nientuna 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 *pittoresca* s'intende l'espri-  
mere 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 pittoresca, ed io compiango l'insensibilità dell'Autore se questa verità ha presso a lui bisogno di prova. 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 . Eccidente 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 nojosa ? 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 contraddanza , un minuetto , un taice , un amabile non eccitano se non un sentimento *wago* 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 musici, che rappresentano, per esempio, le gelose smanie di Poro, ci riescano più gradevoli,



e ci muovano più assai che nol farebbe la voce  
 naturale di Poro, s' esprimesse quelle smanie me-  
 desime, come un serpente od una tigre, che ci  
 farebbero inorridire in mezzo ad una campagna,  
 ci dilettano al sommo quando gli vediamo mae-  
 strevolmente imitati dal pittore. Ora se l'og-  
getto primario d'ogni musica imitativa è quel-  
lo di piacere e di commuovere; se un tale og-  
getto s' ottiene assai meglio permettendo ad es-  
sa una discreta licenza negli abbellimenti, se la  
musica, cui lo scrittore francese chiama di con-  
certo, mi rapisce, mi commuove, m' incanta,  
mi strappa dagli occhi le lagrime, e mi sve-  
glia appunto quelle stesse passioni che vorreb-  
be svegliarmi la poesia senza recar onta ai di-  
ritti di questa, e senza distruggere l' illusione  
propria del canto, perchè dovrò sbandirla dal-  
la scena? Perchè dovrò con soverchia stitic-  
chezza rinunziare ai vezzi musicali e agli or-  
namenti, che mi ricompensano dei sagrifizj  
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-



terar di troppo la sua rassomiglianza coll' oggetto imitato.

Ma dove, quando, e come deve usar il musicista 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 tal ricerca l' analisi. Quando si dice, che l' arte debbe ajutar la natura, si viene a dire, che l' artifizio 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' artifizio 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 nuocono in vece di giovare, perchè da una banda chia-



spiritu
ente ausili  
re non  
proteggere
 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 mal contenta 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 sopraffarla 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 protettrice! Allora lo spettatore, che non s'interessa nell'oggetto se non se a motivo della illusione, ogni qual volta è costretto a ricono-

scer



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

Dai principj accennati si ricava, che il musicista 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'artifizio, 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 gl'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 frascherie.

*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 > 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.



*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 ingenue 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 mossà 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 raccoglierli, non potesse mai toccare la metà.

*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 .

*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' 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-



mente fuori di luogo i vezzi che le aggiugni 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 fato 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 passaggi e quanti trilli possano uscire in mezzo quarto d'ora dalla volubilissima gola d'una Gabriela, o d'un Marchesi.

*Decima quinta.* Non si devono far entrare nel canto gli ornati propri 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 strumento 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 preцetto 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 dilettare; debbono innestarsi con graziosa naturalezza nel motivo acciocchè non appaia troppo visibilmente il contrasto; debbono finalmente eseguirsi con esattezza inemendabile, poichè sarebbe strana cosa e ridicola, che il cantore



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 tastoni dentro al bujo di mille inconcludenti precetti, e dall'altra la musica vocale si troverebbe in Italia in istato assai diverso da quello che si trova presentemente. Però non diffido, che dal lettore mi venga perdonata la lunghezza dello svangamento in attenzione alla sua utilità.

Dicendo quello, che dovrebber 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  
imitaz.*



ogni altra. Ora profferiscono le parole con un certo andamento uniforme e concitato che non è 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 insopportibilmente 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 Orbanjea rapportato nella storia di Don Quisciotte, 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,

TOM. III.

D

an-

Voulieta



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 sinistrorum.*

*bic dextrorum*

*abit, unus ubibus 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 artifizio e finezza , non abbia quest' arte ricevuto degli avanzamenti prodigiosi in Italia . La leggerezza del clima , il tatto squisito dei nazionali in materia di mysica , 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 ritrarla ; 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  
dilicato, artifizioso, raffinato, sottile, l'espres-  
sione 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 ri-  
conosco in loro, e la quale tanto più volontie-  
ri confesso quanto più sono lontano dal voler.  
comparire parziale od ingiusto.

*Greci*  
Dirò di più, che in questa specie di canto  
si sono egli distinti a segno che non solo le  
nazioni moderne, tra le quali è incontrastabile  
che nessuna può venire in paragone coll'Italia-  
na, ma porto anche opinione che nemmeno quel-  
le due antiche coltissime la Greca e la Latina  
pervenissero mai sul teatro all'artifizio e deli-  
catezza di modulazione che si pratica a' nostri  
giorni. (\*)

Ma

---

(\*) Larga messe di dispute è stata 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 *eidon* quanto la latina *cantare* 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, nien lume si può cavare per decidere la presente questione, poichè sempre rimane a sapersi in quale significato prendessero eglinola.



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 prova 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 abbravava dalla intonazione. Io non posso diffinire in che consistesse questo suono medio, ignorandosi da noi la vera ma-

nica-



giovare alla sua perfezione, guastata, pervertita, 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 Martziano Cappella, il quale (*in Nuptiis Philol.*) espresamente lo distingue dal parlar ordinario e dal canto. C'è questa 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. I 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 premurosí 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 rasso-  
miglianza dei muovimenti, ch'eccita in noi la

co-

voce. E che questa non sia una semplice conghiettu-  
ra mia l'arguisco da alcuni testi degli autori antichi  
che sembrano ammettere manifestamente declamazione  
diversa dal canto. Cicerone (*de Orat. I. pr.*) parlan-  
do dell'esercitarsi che facevano i recitanti della Tra-  
gedia nell'arte loro, adopera la parola *declamitant*.  
Apuleio (*Floridorum lib. I.*) nelle medesime circo-  
stanze 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  
specie di declamazione fosse notata coi segni musicali,  
e prescritta dal Maestro al Cantore. S'egli avesse  
reso a disaminare più profondamente questa ma-  
teria avrebbe forse veduto che i tuoni della semplice  
declamazione non ponno assoggettarsi ad un sistema  
regolato di note. In primo luogo perchè poche deb-  
bono essere l'inflessioni apprezzabili capaci d'entra-  
re



copia coi muovimenti ch' ecciterebbe l' originale ; qual imitazion 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 finalmente perchè , ammesso una volta che tutte l' inflessioni sensibili della voce nella semplice declamazione 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 declamazione si cambiasse in un vero canto , o divenisse molto simile ad esso . Che talmente avvenisse presso ai Greci non cel lascia dubitare Aristotile , il quale 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 opportunitissimi 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 facilmente procurarla , parlando sempre posatamente , e per lo più in tuono lamentevole . E circa i Romani assai chiaramente s' esprime Ovidio colà dove parlando delle allegre occupazioni del popolo che si radunava nei prati vicino al Tevere in certe feste dice che andavano



che passerebbe tra due originali affatto diversi? Qual conformità ritrova 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 smisurato, 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 fissura chiamata dai Latini *biatus*. I labbri di detta apertura erano lavorati ora di legno duro, ora d'un osso, ora d'una pietra detta da Plinio *calcophonus*, 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 dilicatezze del nostro canto ?

L'altro argomento mi vien somministrato dall'ilustre 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 comizi 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 fievoile 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 ognqualvolta 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 vezosissimi 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 artifiziosa 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 canzo*, 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, sminuendovisi 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 pate 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 *fare modos*, non essendo concepibile che in tanto numero di Cantori si lasciasse all' arbitrio di ciascuno il regolar 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 su 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 pronunziat 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:  
 Impetuosi venti  
 I nostri affetti sono:  
 Oggi diletto è scoglio  
 Tutta la vita è mar.*

coll'enorme guazzabuglio di note onde si vengono esse nel canto uscendo alla fine in un *minuetto*, o in un *allegro*, poisciachè 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 len-  
tezza o rapidità nel profferir le parole o le sil-  
labe, 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 trè ele-  
menti della voce umana corrispondono altrettan-  
ti nella musica. Il tempo esprime la velocità o  
la tardezza, il muovimento imita l'acutezza o  
la gravità, il piano e il forte rappresenta il di-  
verso ricalcar che si fa sulle vocali. Ora sicco-  
me la natura e la combinazione degli accenna-  
ti elementi non è sempre la stessa nell'umano  
discorso, ma variano entrambe secondo l'indo-  
le e il grado delle passioni, essendo certo, che  
l'andamento per esempio della malinconia è tar-  
do e uniforme, quello dello sdegno rapido e  
precipitato, quello delle passioni composte disu-  
guale e interrotto; così nel canto dovrebbono in-  
ciascuna cantilena variare il tempo, il movi-  
mento e il ritmo musicale secondo l'espressione  
delle parole, e la natura dell'affetto individua-  
le che si vuol rappresentare; nè passar si do-  
vrebbe dai tuoni più piccoli e bassi ai più alti  
ed acuti, nè discender poscia da questi agli imi-  
ni senza la debita graduazione e verità di rapporto.

TOM. III.

E

Po-



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 converrebbonsi 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 ircondo 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 trinciar 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 finisce l'orchestra che dia tempo ai polmoni di raccoglier 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 co-gli 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*  
*À la bonte 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 redouté*  
*Je vois sous leurs fureurs tons pays accablé.* (\*)

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 necessarj a produrre l'effetto.

Ecco l'universale ma puerile sofisma, il quale ridotto in massima dalla ignoranza, e avvalorato da uno spezioso pregiudizio è quello, che cagiona l'esterminio 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 destruttiva dei nostri più squisiti piaceri? Il popolo può giudicare bensì del proprio diletto 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 giudice opportuno del Bello, il quale non viene così chiamato quando genera un diletto qualunque, ma allora soltanto che genera un diletto ragionato figlio della osservazione e del riflesso. Il piacere, che gustan nel canto moderno coloro che nulla intendono, non è altro che una serie di sensazioni materiali, a così dire, e meccaniche prodotte unicamente dalla melodia naturale inherente ad ogni e qualunque tuono armonico, e che si gode ne' gorgheggi d'un rosignuolo al paro che nella voce d'un cantore. E se di questo solo piacere si parla, e di questo si contentano, e per questo solo vanno al teatro, appigliansi eglino pure alle decisioni del volgo, che io non m'oppongo. Ma oh bellezza sovrumana della musica! Oh imitazione figlia del cielo! Io non mi presento inanzi al tuo altare con sì umili sentimenti. Allorchè vado al teatro per tributarti un omaggio d'adorazione, io porto meco la non ignobil superbia d'esser



esser uom ragionevole, e di voler conservare  
 fin nell'esercizio della mia sensibilità i privile-  
 gj della mia natura. Io chieggio 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 pos-  
 sibile; che mi facci pigliar un inconsistente ag-  
 gregato di suoni pei veri gemiti d'un mio si-  
 mile, e che mi costringa a correre, come un  
 altro Enea, per abbracciar il fantasma di Creu-  
 sa in yece del suo corpo. Tu devi poscia chie-  
 der da me, che svanita che sia l'illusione, io  
 seguiti ancora a godere della compiacenza rifles-  
 sa di essere stato ingannato; che ammiri la pos-  
 sente magia dei suoni che pervennero a farlo;  
 che paragoni que' punti di rassomiglianza col  
 vero onde trasse origine il mio delizioso deli-  
 rio; che sillogizzi comparando la voce che can-  
 tò colla passione o l'idea che voleva rappresen-  
 tarmi; e che simile all' Adamo introdotto dal  
 Milton, dopo aver vagheggiata in sogno la bel-  
 lissima sconosciuta immagine della futura com-  
 pagna, 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 =  
ente + cuore*

*Pubblico*

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 altri occhi, e sente colle altri orecchie, così gusta non poche volte coll'altrui sensazione e non colla propria? Come sperarle da un udienza, che va alle rappresentazioni drammatiche collo spirto medesimo che anderebbe ad una bottega da caffè, ad una conversazione, o ad un ridotto, cioè per ispendessvi quattr' ore in tutt' altro esercizio che in quel-



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 veggansi applaudir sempre al cattivo e trascurar il buono? Correre in folia 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 sbagliare alla rappresentazione del Misantropo? 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 yezzose 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 rigidezza 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 Abate *Che ne dice ella , signore ? Chi crede abbia il torto fra noi ?* rispose con faceto imbarazzo *Ab ! sì , sì . Dice bene V. S. Illustriss. tutti banno 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 neveriamo 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 cappanna 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 siano 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 inviscono contro i musici e i cantori che l'hanno accelerata.

Coloro poi che dal piacere del volgo traggono un argomento per conchiudere che ad eccitare

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 me-  
 canici dell'amore si riducono pressocchè 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-  
diletto

mi-



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 corruccia 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 avvalora-

(*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 diseguare 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 sveglierrebbe 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 ,



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 (<sup>a</sup>) poi di nuovo in Italia dal più volte lodato Borsa, (<sup>b</sup>) 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 pon-

---

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

(b) *Sulla musica imitativa dell'opera Lettera I.*



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 sbagliando, 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 congegnamento mirabile di tutte le belle arti, che dovrebbe pur essere il più nobil 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

Tom. III.

F

d' ora.

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.

*moda*

La riflessione ultimamente accennata potrebbe, se mal non m'appongo, sparger qualche lume sul quesito, che ho udito farsi da molti, onde traggia 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 scioglimento

to



to di molte questioni preliminari. Converrebbe cioè prima di tutto sapere se vi sia un genere di musica assoluto e universale, che debba piacere ugualmente in tutti i tempi, e presso a tutti i popoli della terra: se il diletto, che genera 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 peculiare della nostra oppure di ogni altra musica conosciuta finora: se il fondamento di tale accusa si debba ripetere dall'armonia o dalla melodia ovvero dall'una e dall'altra: se consista nell'uso che si fa delle consonanze o nella illimitata licenza che si prendono i musici nell'adoperare le dissonanze: se provenga dalla mancanza in natura d'un suono generatore fisso e determinato che possa riguardarsi come principio inalterabile degli altri suoni: se la perdita della prosodia poetica possa aver contribuito a render l'azione della musica vaga ed incerta: se vi sia probabile speranza di dare una maggiore stabilità e fermezza ai gusti musicali ec.

Dirò soltanto, che la varietà delle opinioni è



il rapido loro cangiamento nasce dal principio medesimo, che fece degenerar il teatro italiano nel secolo scorso. Il maraviglioso introdotto vi non rappresentando alcun Essere conosciuto in natura, nè apportando seco alcun modello reale, al quale potesse riferirsi dallo spettatore, prese quella forma e travvisamento, che volle-to dargli la svogliatezza, l'immaginazione, e il capriccio. Così nel canto moderno mancando la verità della espressione perchè le modulazioni 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 piacer di all'orecchio 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 modulazioni cogli oggetti naturali, ne vengono in con-



conseguenza la nécessità 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 tal-  
 mente nelle altre arti rappresentative come so-  
 no la scultura, la pittura, e la poesia, o al-  
 meno non avviene così frequentemente, peroc-  
 chè in esse l'oggetto, cui si rapporta l'imita-  
 zione, 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 Mi-  
 santropo di Moliere io giudico per la compara-  
 zione cogli oggetti, che mi cadono sotto gli  
 occhi. La proporzione fra le membra, la dilica-  
 tezza dei tratti, la bocca, le braccia, le mani,  
 ciascuna parte in somma ha degli originali nel-  
 la società che servono, a così dire, di puntelli  
 al comun paragone, come l'hanno parimenti, e  
 assai spesso, i caratteri di Climene, di Alce-  
 ste, di Filinto, di Trissotino, di Vadio, e  
 gli altri che si trovano in quella inimitabil com-  
 media. Poco ci vuole a ravvisarli e non molto  
 a farne il confronto. Ma nella musica, mercè



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 idilio 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 composizion 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 dilettanti. 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 posta. *maniera  
nuova delle*  
rità un classico esemplare, che fissi immobilmente lo studio dei giovani, perchè dipendendo in massima parte la bellezza del canto dalla maniera di eseguirlo; questa non può conoscer-si fuorchè nella viva voce del cantore. Mor-to ch'ei sia, il voler giudicare del suo me-rito dagli scritti, che restano, è lo stesso che giudicare delle bellezze di Elena sul suo ca-davero. Così che niente v'ha di più inuti-le che il voler risapere lo stile di Egiziello, di Bernacchi, di Farinello, o di Buzzole-ni da qualche composizion musicale publicata da essi. La mano del tempo, che stampa orme profonde di distruzione sù tutta la natu-ra, perdona molto meno ai suoni rapidi e fug-gitivi, e il canto prodigioso di quei cantori si-mile nella incostanza all'elemento dove fu ge-nерato dopo aver eccitata una serie di sensazio-ni transitorie al paro di lui andò a perdersi fra



le infinite passaggieri 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'aiuto 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 porgessero 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 trovato 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 grazia 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 decidere, 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 artifizio e di sorpresa, Pacchierotti, oh patetico Pacchierotti! quantunque il tuo rivale ti superi in molte qualità 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.

