

SAGGIO

SOPRA

L'OPERA IN MUSICA

INTRODUZIONE

DI tutti i modi che per creare nelle anime gentili il diletto furono immaginati dall'uomo, forse il più ingegnoso e compito si è l'Opera in musica. Niuna cosa nella formazione di essa fu lasciata indietro; niuno ingrediente, niun mezzo onde arrivar si potesse al proposto fine. E ben si può asserire che quanto di più attrattivo ha la poesia, quanto ha la musica e la mimica, l'arte del ballo e la pittura, tutto si collega nell'Opera felicemente insieme ad allettare i sentimenti, ad ammaliare il cuore, e fare un dolce inganno alla mente. Se non che egli avviene dell'Opera come degli ordigni della meccanica, che quanto più riescono composti, tanto più ancora si trovano a guastarsi soggetti: e però non sarebbe maraviglia se cotesto ingegnoso ordigno, fatto di tanti pezzi, com'egli è, non sempre rispondesse



al fin suo; ancorchè, a ben unire e a congegnare insieme ogni suo pezzo, venisse posta da coloro che il governano, tutta la diligenza e tutto lo studio. Ma di tanti pensieri, quali a ben ordinare un'Opera in musica sarebbono necessarij, non si danno gran fatto malinconia coloro che seggono presentemente arbitri de' nostri piaceri. Anzi se vorremo por mente come pochissimo travaglio ei sogliono darsi per la scelta del libretto o sia dell'argomento, quasi niuno per la convenienza della musica colle parole, e niuno poi affatto per la verità nella maniera del cantare e del recitare, per il legame dei balli con l'azione, per il decoro nelle scene, e come si pecca persino nella costruzione de' teatri; egli sarà assai facile a comprendere qualmente una scenica rappresentazione che dovrebbe di sua natura esser tra tutte la più dilettevole, riesca cotanto insipida e noiosa. Colpa dello sconcerto che viene a mettersi tra le differenti parti di essa, d'imitazione non resta più ombra; svanisce in tutto la illusione che può nascer solamente dall'accordo perfetto di quelle; e l'Opera in musica, una delle più artifiziose congegnazioni dello spirito umano, torna una composizione languida, sconnessa, inverisimile, mostruosa, grottesca, degna delle male voci che le vengon date, e della censura di coloro che trattano il piacere da quella importante e seria cosa ch'egli è (*).

(*) Tra le molte cose che allegar si potrebbero



Ora chi ponesse l'animo a restituire all' Opera l'antico suo pregio e decoro, gli converrebbe prima di tutto metter mano a una impresa, non so se più difficile a riuscirne, o a pigliarsi più necessaria: e questa si è regolare con buoni ordini lo stato musicale, a parlar così, e porre i virtuosi, come erano negli andati tempi, sotto disciplina e governo (*).

scritte contro all'Opera, uno scrittore inglese si esprime così: *As the waters of a certain fountain of Thessaly, from their benumbing quality, could be contained in nothing but the hoof of an ass, so can this languid and disjointed composition (of the Opera) find no admittance but in such heads as are expressly formed to receive it. The World, n. 156.* Molto tempo prima il giudizioso Addison al Discorso v del 1 tomo dello Spettatore, che è sopra l'Opera italiana, ci mise innanzi quel verso di Orazio:

Spectatum admissi risum teneatis amici?

Dryden avea detto in alcuni versi a sir Godfrey Kneller:

*For what a song, or senseless Opera
Is to the living labour of a play,
Or what a play to Virgil's works would be,
Such is a single piece to history.*

E St. Evremond nel t. III delle sue opere: *Une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de decorations, est une sottise magnifique, mais toujours sottise.*

(*) και γὰρ ὅταν χοροὺς ἡμῖν βυλώμεθα ἀγωνίζεσθαι, ἀπὸλα μὲν ὁ ἀρχὼν προτίθησιν, ἀθροίζειν



E di vero, quand' anche sensatamente scritto e composto fosse un dramma, come verrà egli eseguito dipoi, se non è per niente ascoltata la voce de' capi? E come potrà egli essere sensatamente composto e scritto, se quegli che dovrebbero ubbidire, sono pur essi che dettan leggi e comandano? Qual cosa in somma si può egli aspettare che riesca di buono da una banda di persone, dove niuno vuole stare nel luogo che gli si appartiene; dove tante superchierie vengon fatte al maestro di musica, e molto più al poeta che dovrebbe a tutti presedere e timoneggiare ogni cosa; dove tra' cantanti insorgono tutto di mille prétensioni e dispute sul numero delle ariette, sull' altezza del cimiero, sulla lunghezza del manto, assai più malagevoli ad esser diffinite che non è in un congresso il cerimoniale, o la mano tra ambasciadori di varie corone? Somiglianti abusi converrebbe innanzi tratto toglier via, onde al poeta singolarmente fosse ridato quel freno che gli fu tolto ingiustamente di mano; e co' più vigorosi provvedimenti faria mestieri ogni cosa riordinare e correggere. Chè già niun legislatore non si metterà a dar nuove leggi in uno Stato sconvolto, se prima i magistrati non vengano rimessi in autorità; nè si accosterà un capitano a nemico, se non abbia prima dal suo esercito sbandita la licenza e il disordine.

δὲ αὐτοὺς προέτακται χορηγοῖς, καὶ ἄλλοις διδάσκει, καὶ ἀνάγκην πρᾶξιθέναί τοῖς ἐνδεῶς τι ποιοῦσιν.

Xenoph. in Hierone.



Ma chi si farà capo di tale impresa? Altre volte presiedeva al teatro un corago, o un edile: e ogni cosa vi precedeva con quell'ordine che si conviene, quando le antiche repubbliche intendevano per via delle sceniche rappresentazioni di accendere il popolo alla virtù, o di tenerlo almeno divertito per la quiete dello Stato. Al presente il teatro è in mano d'impresarij che non altro cercano, se non trar guadagno dalla curiosità e dall'ozio di pochi cittadini; non sanno il più delle volte ciò che fare si convenga, o, atteso i mille rispetti che sono forzati di avere, nol possono mandare ad effetto. Sino a tanto che non mutino le cose, inutile è ogni discorso, ogni desiderio è vano: e come mutar potriano, salvo se nella corte di un qualche principe caro alle muse presiedesse al teatro un abile direttore, in cui al buon volere fosse giunta la possa? Allora solamente saranno i virtuosi sotto regola e governo; e noi potremmo sperare a' giorni nostri di vedere quello che a' tempi de' Cesari e de' Pericli vedeano Roma ed Atene.

DEL LIBRETTO.

Messa nel teatro la debita disciplina, conviene ordinatamente procedere alle differenti parti che forman l'Opera, per mettervi quella mano emendatrice di cui ha bisogno ciascuna. La prima cosa che vuol essere ben considerata, è la qualità dell'argomento, o sia la scelta del libretto; chè importa assai più che



comunemente non si crede. Dal libretto si può quasi affermare che la buona dipende o la mala riuscita del dramma. Esso è la pianta dell' edificio; esso è la tela su cui il poeta ha disegnato il quadro che ha da esser colorito dipoi dal maestro di musica. Il poeta dirige i ballerini, i macchinisti, i pittori, coloro che hanno la cura del vestiario; egli comprende in mente il tutto insieme del dramma; e quelle parti che non sono eseguite da lui, le ha però dettate egli medesimo.

Immaginarono da principio i poeti che il miglior fonte donde cavare gli argomenti delle Opere, fosse la mitologia. Di qui la Dafne, l'Euridice, l'Arianna, di Ottavio Rinuccini, che furono i primi drammi che circa il principio della trascorsa età sieno stati rappresentati in musica; lasciando stare la favola di Orfeo del Poliziano, che fu accompagnata da strumenti, quella festa mescolata di ballo e di musica fatta già per un duca di Milano in Tortona da Bergonzo Botta, e una spezie di dramma fatto in Venezia per Enrico III, che fu messo in musica dal famoso Zarlino, con altre tali rappresentazioni che si hanno solamente a riguardare come lo sbozzo, o quasi un preludio dell' Opera. L'intendimento de' nostri poeti fu di rimettere sul teatro moderno la tragedia greca; d'introdurvi Melpomene accompagnata dalla musica, dal ballo e da tutta quella pompa che a' tempi di Sofocle e di Euripide solea farle corteggio. E perchè essa pompa fosse come naturale alla tragedia, avvisarono appunto di risalire cogli argomenti delle loro composizioni



sino a' tempi eroici, o vogliam dire alla mitologia. La mitologia conduce sulle scene a grado del poeta le deità tutte del gentilesimo, ne trasporta nell'Olimpo, ne' campi Elisj e giù nel Tartaro, non che ad Argo ed a Tebe; ne rende verisimile con l'intervento di esse deità qualunque più strano e maraviglioso avvenimento; ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano, può, non che altro, far sì che il canto nell'Opera abbia sembianza del natural linguaggio degli attori. Così in quei primi drammi che per festeggiare sposalizj si rappresentavano nelle corti de' principi e ne' palagi de' gran signori, ci entravano sontuose macchine con quanto di più mirabile ne presenta la terra e il cielo; ci entravano numerosi cori, danze di più maniere, ballo mescolato col coro; cose tutte che naturalmente forniva la qualità medesima dell'argomento. E già non è da dubitare che grandissimo diletto non dovesse altrui porgere una tale rappresentazione, siccome quella che nella unità del soggetto una varietà comprendeva presso che infinita d'intrattenimenti. Una assai fedele immagine di tutto ciò si può vedere tuttora nel teatro di Francia, dove l'Opera vi fu trapiantata dal cardinal Mazzarino, quale era a' suoi tempi in Italia. Se non che al decoro di simili rappresentazioni dovette di poi fare non picciolo torto la introduzione dei personaggi buffi, i quali non bene allegavano cogli eroi e cogl'iddii; e col far ridere fuor di tempo isconcertavano la gravità dell'azione. Della quale sconvenevolezza pur rimane ne' primi drammi francesi un qualche vestigio.



Non istette lungo tempo l'Opera a uscire dai palagi e dalle corti per mostrarsi al Pubblico ne' teatri da prezzo, dove la bellezza e novità della cosa facea correre in frotta la gente. Ma quivi la non si potè mantenere, come è ben naturale a pensare, col tanto apparato e splendore che tratti avea dall'origin sua. A ciò contribuirono ancora moltissimo le paghe che convenne dare a' musici, le quali di picciole che erano da prima, a segno che una cantatrice fu soprannominata la *Centoventi* per aver avuto altrettanti scudi un carnovale, montarono ben presto a prezzi strabocchevoli. Fu adunque forza, non potendo gl'impresarij reggere a tante spese, pigliare nuovi provvedimenti e partiti, onde da una banda si venisse a risparmiare quanto profondere doveasi dall'altra. Lasciati da canto gli argomenti favolosi che tutto abbracciando, per così dire, l'universo, sono di lor natura sommamente dispendiosi, si rivolsero ben tosto a soggetti storici, che dentro a' più ristretti termini si rimangano circoscritti; e questi e non altri furono posti sulle scene. Di maniera che l'Opera, discendendo come di cielo in terra, dal consorzio degli Dei si trovò confinata tra gli uomini. Alla tanta pompa e varietà delle decorazioni, a cui erano avvezzi gli spettatori, si credette supplire con una regolarità maggiore nel dramma, cogli artifizj della poesia, co' vezzi di una più raffinata musica: e tal credenza radicò più che mai, quando l'una di queste arti tornata alla imitazione degli antichi nostri attori, ed arricchitasi l'altra di nuovi ornamenti, condotte si stimarono assai



vicine alla perfezione. Ma perchè troppo nuda ed uniforme non si rimanesse la rappresentazione, s'introdussero tra un atto e l'altro a ricreazion del popolo gl'intermezzi, e dipoi i balli; e venne l'Opera a poco a poco pigliando la forma in cui la vediamo al dì d'oggi.

La verità si è che tanto co' soggetti cavati dalla mitologia, quanto dalla storia vanno quasi necessariamente congiunti di non piccioli inconvenienti. I soggetti cavati dalla mitologia, atteso il gran numero di macchine e di apparimenti che richiedono, metter sogliono il poeta a troppo ristretti termini, perchè egli possa in un determinato tempo tessere e sviluppare una favola come si conviene, perchè egli abbia campo di far giocare i caratteri e le passioni di ciascun personaggio; che è pur necessario nell'Opera, la quale non è altro in sostanza che una tragedia recitata per musica. Da ciò deriva che buona parte delle Opere francesi, per non parlare delle prime nostre, danno quasi soltanto pascolo agli occhi, ed hanno piuttosto sembianza di mascherata che di dramma. L'azione principale vi è come affogata dentro dagli accessori; e la parte poetica di esse ne rimane così debole e meschina, che con qualche color di ragione furono chiamate altrettante infilzature di madrigali. All'incontro i soggetti cavati dalla storia non così bene si confanno con la musica, che in essi ha meno del verisimile; siccome può osservarsi tutto giorno tra noi, dove non pare che i trilli di un'arietta stiano così bene in bocca di Giulio Cesare o di Catone, che in bocca si starebbono di Apollo o di



Venere. Non forniscono tanta varietà quanto i soggetti favolosi; sogliono peccare di severità e di monotonia. Il teatro vi resta quasi sempre solitario: se già non si voglia porre nella schiera degli attori quella marmaglia di comparse che nelle nostre Opere sogliono anche dentro al gabinetto accompagnare i re. Ed, egli è troppo difficile trovare balli e simili altri intrattenimenti che ben si adattino con azioni tolte dalla storia. Debbono essi intrattenimenti fare unità col dramma, essere parti integranti del tutto, come gli ornamenti nelle buone fabbriche, che non servon meno a decorarle che a sostenerle. Tale è, per esempio, nel teatro francese il ballo dei pastori che celebrano le nozze di Medoro e di Angelica, e fanno venire Orlando, che in essi si abbatte, in cognizione dell'estrema sua miseria. Non è così degli intrattenimenti delle nostre Opere; chè quando bene in un soggetto romano il ballo sia di soldati romani, non facendo esso mai parte dell'azione, non vi è meno disconveniente e posticcio, che la scozzese o la furlana. Ond'è che i soggetti storici o hanno il più delle volte a rimanersi nudi, o a rivestirsi di panni che non vi si affanno per niente, e, come si suol dire, piangono loro in dosso.

Contro a tali inconvenienti non potrà il poeta far riparo, se non collo scegliere il soggetto della sua favola con discrezione grandissima. E perchè egli possa conseguire il fin suo, che è di muovere il cuore, dilettere gli occhi e gli orecchi senza contravvenire alla ragione, gli converrà prendere un'azione seguita in tempi



o almeno in paesi da' nostri molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di maraviglioso, ma sia ad un tempo semplicissima e notissima. Lo essere l'azione a noi tanto peregrina, ne renderà meno inverisimile l'udir la recitare per musica. Il maraviglioso di essa darà campo al poeta d'intrecciarla di balli e di cori, d'introdurvi varie sorte di decorazione; e per esser semplice e nota, nè di tanto lavoro egli avrà mestieri, nè di così lunghe preparazioni, per dare a conoscere i personaggi della favola, e per far, come si conviene, giocar le passioni, che sono la molla maestra e l'anima del teatro.

Assai vicini al divisato modello sono la Didone e l'Achille in Sciro dell'illustre Metastasio. Gli argomenti ne sono semplici, cavati dalla più remota antichità, ma non troppo ricercati; in mezzo a scene appassionatissime vi han luogo splendidi conviti, magnifiche ambascerie, imbarchi, cori, combattimenti, incendi; e pare che ivi il regno dell'Opera venga ad essere più ampio, per così dire, ed anche più legittimo che d'ordinario esser non suole. Simile sarebbe di Montezuma, sì per la grandezza, come per la stranezza e novità dell'azione, dove fariano un bel contrasto i costumi messicani e gli spagnuoli vedutisi per la prima volta insieme, e verrebbe a dispiegare quanto in ogni maniera di cose avea di magnifico e peregrino l'America in contrapposto dell'Europa (*). Parecchi soggetti ne possono ancora

(*) Il Montezuma fu scelto per argomento di un'Opera rappresentata con grandissima magnificenza nel regio teatro di Berlino.



essere forniti dall'Ariosto e dal Tasso, che sariano pure il caso al teatro dell'Opera: tanto più che in quei soggetti al popolo notissimi, oltre a un gran gioco di passioni, entrano anche i prestigi della magia. Così Enea in Troja e Ifigenia in Aulide; dove, oltre a una grande varietà di scene e di macchine, potriano entrare i prestigi più forti della poesia di Virgilio e di Euripide. Nè mancherebbono altri simili argomenti di una eguale convenienza e fecondità. In fatti chi sapesse pigliare con discrezione il buono de' soggetti favolosi dei tempi addietro, ritenendo il buono dei soggetti dei nostri tempi, si verrebbe quasi a far dell'Opera quello che è necessario fare degli Statti, che a mantenergli in vita conviene di quando in quando ritirargli verso il loro principio.

DELLA MUSICA.

Che se niuna facoltà o arte a' giorni nostri di ciò abbisogna, la musica è dessa; tanto ha ella degenerato dall'antica sua gravità. Messo da banda ogni decoro, e oltrepassati i dovuti termini, s'è lasciata andare a ogni generazione di capricci, di foggè, di smancerie: e sarebbe ora il tempo di rinnovare quel decreto che fecero già i Lacedemoni contro a colui il quale per lo stemperato amore della novità avea di sue bizzarrie infrascato la musica, e di virile ch'ella era, l'avea resa effemminata e leziosa. Della novità in tal genere sono pur troppo vaghi i nostri uomini. Vero è che senz'essa non



avrebbe ricevuto la musica quegli aumenti che ricevuto ha; ma egli è anche vero che ha traboccato per essa in quello scadimento di cui si dolgono i migliori. Sino a tanto che le arti sono rozze per ancora, l'amore della novità è vita di quelle ond' hanno incremento maturità e perfezione; ma giunte al sommo, quel principio medesimo che diede loro la vita, è anche quello che dà loro la morte. Appresso tutte le nazioni hanno esse provato una simile vicenda; e al dì d' oggi è in esempio tra noi singolarmente la musica. Risorta ne' più barbari tempi in Italia, si diffuse tosto per tutta Europa, e venne anche dagli oltramontani coltivata a segno che ben si può dire aver essi per qualche tempo dato la voce, e fatto agl' Italiani la battuta. Trasferita dipoi in Venezia, in Roma, in Bologna ed in Napoli, come nel nativo suo paese, vi fece nelle due trascorse età tali e tanti progressi, che nelle nostre scuole pur dovettero i forestieri venire ad apprenderla. E lo stesso sarebbe anche a' giorni nostri, se in essa non usasse veramente il suo superchio l'amore della novità. Quasi ella fosse ancora rozza e nell' infanzia, non si rifina di volerla tuttavia abbellire con nuovi ornamenti, d' immaginare nuovi arabeschi musicali, nuovi arzigogoli: e quasi fossimo nella infanzia noi medesimi, mutiamo a ogni momento pensieri e voglie, rigettando noi oggi e quasi abborrendo quello di cui avevamo jeri tanta fantasia. Quella cantilena che ne facea levare in ammirazione pochi anni addietro, e ne dava tal diletto, ne riesce di noja presentemente e.



di fastidio; non perchè sia men buona, ma perchè divenuta vecchia, perchè andata fuori di usanza. E non meno che avvenga nelle fogge de' vestiti e delle cuffie, in composizioni eziandio fatte per imitar la natura, e quello che sta sempre di un modo, va del continuo variando la moda.

Un'altra principal ragione ancora del presente scadimento della musica, è quel suo proprio e particolar regno ch'ella ha preso a fondare, e che è cresciuto oggigiorno a tanta altezza. Il compositor si comporta quivi come despótico; vuol pure far da sè, e piacere unicamente in qualità di musico. Per cosa del mondo non gli può entrare in capo ch'egli ha da essere subordinato, e che il maggior effetto della musica ne viene dallo esser ministra e ausiliaria della poesia. Proprio suo uffizio è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi; muovere così generalmente quegli affetti che abbiano analogia colle idee particolari che hanno da essere eccitate dal poeta; dare, in una parola, al linguaggio delle muse maggior vigore e maggior energia (*). Nè quella

(*) *If Painting be inferior to Poetry, Music considered as an imitative art, must be greatly inferior to Painting: for as Music has no means of explaining the motives of its various impressions, its imitations of the Manners and Passions must be extremely vague and undecisive: for instance, the tender and melting tones which may be expressive of the Passion of Love, will be equally in unison with the collateral feelings of Benevolence, Friendship, Pity and the like. Again, how are we to distinguish the rapid movements of Anger, from those of Terror, Distraction,*



critica fatta già contro all' Opera in musica che le persone se ne vanno alla morte e cantano, non ha origine da altro, se non se dal non ci essere tra le parole ed il canto quell' armonia che si richiede. Imperciocchè se taceessero i trilli dove parlano le passioni, e la musica fosse scritta come si conviene, non vi sarebbe maggior disconvenienza che uno morisse cantando che recitando dei versi. Ad ognuno è noto che anticamente gli stessi poeti erano musici: e con ciò la musica vocale era quale ha da essere secondo la vera istituzione sua; una espressione più forte, più viva, più calda dei concetti e degli affetti dell' animo. Ma ora che le due gemelle poesia e musica vanno disgiunte, qual maraviglia, se, avendo uno a colorire quello che ha disegnato un altro, i colori sieno bensì vaghi, ma vengano sformati i contorni? Al quale inconveniente grandissimo si troverà soltanto il rimedio nella discrezione del compositore medesimo, il quale dalla bocca del poeta voglia udire le intenzioni sue; voglia intendersela con esso lui prima di metter nota in carta; lo consulti dipoi sopra quanto avrà scritto; ne abbia quella dipendenza che

and all the violent agitations of the Soul? But, let Poetry cooperate with Musick, and specify the motive of each particular impression we are no longer at a loss; we acknowledge the agreement of the sound with the idea, and general impressions become specific indications of the Manners and the Passions.

Remarks on the beauties of Poetry By
Daniel Webb Esq. p. 102 in the note.



avea il Lulli dal Quinault, il Vinci dal Metastasio, quale giustamente la prescrive la disciplina del teatro.

Tra le disconvenienze della odierna musica dee notarsi in primo luogo ciò che la prima cosa salta per così dire agli orecchi nell'apertura stessa dell'Opera, o vogliam dire nella sinfonia. Di due allegri è composta, sempre e di un grave; strepitosa quanto si può il più, non è mai varia, cammina sempre di un passo e di un modo. E qual diversità per altro non si dovrebbe egli trovare tra una sinfonia ed un'altra; tra quella, per esempio, che precede la morte di Didone abbandonata da Enea, e quella che precede le nozze di Demetrio e di Cleonice? Suo principal fine è di annunziare in certo modo l'azione, di preparar l'uditore a ricevere quelle impressioni di affetto che risultano dal totale del dramma; e però da esso ha da prendere atteggiamento e viso, come appunto dalla orazione l'esordio. Ma la sinfonia non altrimenti viene riputata al dì d'oggi che come una cosa distaccata in tutto e diversa dal dramma, come una strombazzata, diciam così, con che si abbiano a riempire d'avanzo e ad intronare gli orecchi dell'udienza. Che se pure taluni la pongono come esordio, convien dire che sia di una medesima stampa cogli esordj di quegli scrittori che con di bei paroloni si rigiran sempre sull'altezza dell'argomento, e sulla bassezza del proprio ingegno; che calzano a ogni materia, e potriano stare egualmente bene in fronte di qualsivoglia orazione.



Dietro alla sinfonia vengono i recitativi: e come quella suol essere la parte nella musica la più strepitosa, così questi ne sono, per così dire, la più sorda. E pare oggimai che i nostri compositori sieno venuti in parere che i recitativi non meritino il pregio che vi si ponga grande studio, non potendosi aspettare ch' e' siano altrui di molto diletto cagione. Dove ben altrimenti la intesero gli antichi maestri. Basta vedere quanto nel proemio della Euridice ne scrive Jacopo Peri, che con giusta ragione è da dirsi l'inventore del recitativo. Dattosi a cercare l'imitazion musicale che conviene ai poemi drammatici, volse l'ingegno e lo studio a trovar quella che in somiglianti soggetti usavano gli antichi Greci. Osservò quali voci nel nostro parlare s'intuonano, e quali no; che viene a dire, quali sono capaci di consonanza e quali non sono. Si pose a notare con ogni minutezza di quali modi ci serviamo ed accenti nel dolore, nell'allegria, e negli altri affetti da cui siam presi: e ciò per muovere il basso al tempo di quelli ora più ed ora meno. Non tralasciò di scrupolosamente consultare in tutto questo l'indole della nostra lingua, e il fine orecchio di molti gentiluomini così nella poesia, come nella musica esercitatissimi. E conchiuse alla fine che il fondamento di una tale imitazione ha da essere un' armonia che seguiti passo passo la natura, una cosa di mezzo tra il parlare ordinario e la melodia, un temperato sistema tra quella favella, dic' egli, che gli antichi chiamavano *diastematica*, quasi trattenuta e sospesa, e quella che



chiamavano *continuata*. Tali erano gli studi de' passati maestri; con tali avvertenze e considerazioni procedevano: e ben mostrava l'effetto che non si perdevano in vane sottigliezze. Il recitativo era vario, e pigliava forma ed anima dalla qualità delle parole. Correva talvolta con rapidità eguale al discorso; tale altra procedeva lentamente, e faceva soprattutto bene spiccare quelle inflessioni e quei risalti che la violenza degli affetti ha forza d'imprimere nell'espressione. Lavorato a dovere, era udito con diletto: e si ricordano ancor molti come certi tratti di semplice recitativo commovevano gli animi dell'udienza in modo che niun'aria a' giorni nostri ha saputo fare altrettanto.

Una qualche commozione egli sembra che cagioni presentemente il recitativo, quando esso sia obbligato, come soglion dire, e accompagnato con istrumenti. E forse non disconverrebbe che una tale usanza si facesse più comune ancora ch'ella non è. Qual calore e qual vita non viene a ricevere in fatti un recitativo, se là dove si esalta la passione, sia rinforzato dall'orchestra; se ogni sorta d'arme assalga il cuore ad un tempo e la fantasia? Non se ne può dare, a mio giudizio, la più manifesta prova, quanto adducendo in esempio la maggior parte dell'ultimo atto della *Didone* del Vinci che è tutta lavorata a quel modo. È da credere che se ne sarebbe compiaciuto lo stesso Virgilio; tanto è animata e terribile. Un altro buon effetto seguirebbe da simile usanza; chè non ci sarebbe allora tanta la gran varietà e disproportion tra l'andamento del recitativo e



l' andameno delle arie, e verrebbe a risultarne un maggior accordo tra le differenti parti dell' Opera. E già non pochi debbono essere stati più di una volta offesi a quel subito passaggio che si suol fare da un recitativo liscio ed andante ad una ornatissima arietta lavorata con tutti i raffinamenti dell' arte. Non è egli la medesima cosa che se altri in passeggiando venisse tutto a un tratto a spiccar salti e cavriole?

Bene è vero che, a meglio ottenere tra le varie parti dell' Opera un più dolce accordo, savio partito anche sarebbe quello di lavorar meno e di meno instrumentare, che far non si suole, le arie medesime. Furono esse in ogni tempo la parte dell' Opera che più delle altre risaltò: e secondo che la musica da teatro si è venuta raffinando, hanno ricevuto via via lumeggiamenti sempre maggiori. Di somma semplicità, rispetto a quello che sono al dì d'oggi, si può affermare che fossero da principio; tantochè e per la melodia e per gli accompagnamenti poco più alto sorgevano del recitativo. Il vecchio Scarlatti fu il primo a dar loro più di mossa e di spirito, e le vestì sopra tutto di belli e più copiosi accompagnamenti. Erano essi nondimeno dispensati con sobrietà, aperti, chiari, di gran tocco, dirò così, non leccati e minuti: e ciò non tanto in riguardo alla vastità del teatro, dove la lontananza si mangia la diligenza; ma in riguardo ancora alle voci, a cui debbono soltanto servire. Non picciola è la mutazione che da quel maestro è seguita a' tempi nostri, nei quali si



è oltrepassato ogni segno; e le arie si rimangono oppresse e quasi sfigurate sotto agli ornamenti con che studiano sempre più di abbellirle. Soverchiamente lunghi sogliono essere quei ritornelli che le precedono, e ci sono assai volte di soprappiù: nelle arie di collera per esempio: chè troppo ha dell'inverisimile che un uomo in collera se ne stia ad aspettare con le mani a cintola che sia finito il ritornello dell'aria per dare sfogo alla passione che bolle dentro il cuor suo. Quando poi, finito il ritornello, entra la parte che canta, quei tanti violini che l'accompagnano, che altro non fanno, se non abbagliare e coprir la voce? Pare che per ogni ragione se ne avesse a scemare il numero: tanto più che ne sono bene spesso così affollate le nostre orchestre, che avviene in esse come in un naviglio, che la gran moltitudine delle mani, in luogo che giovi al governo di quello, gli è al contrario d'impedimento. Perchè non far lavorare maggiormente i bassi, che accrescere piuttosto il numero de' violini che sono gli scuri della musica? Perchè non rimettere i liuti e le arpe che col loro pizzicato danno a' ripieni non so che del frizzante? Perchè non restituire il loro luogo alle violette, istituite già per fare la parte media tra i violini e i bassi, onde risultava l'armonia? Una delle più care usanze al dì d'oggi, sicura di levare nel teatro il maggior plauso collo più strepitoso batter di mani, è il far prova in un'aria di una voce e di un oboè; di una voce e di una tromba; e far tra loro seguire con varie botte e risposte una gara



senza fine e quasi un duello sino all'ultimo fiato. Ma se tali schermaglie hanno potere di prendere gran parte della udienza, riescono pure alla più sana parte di essa rincrescevoli: e non si può abbastanza esprimere quanto diletto sorgesse in contrario dal fare ad ora ad ora accompagnar sobriamente le arie da diversa qualità di strumenti, dalla violetta, dall'arpa, dalla tromba, dell'oboè e forse anche dall'organo, come era altre volte in costume (*); così però, che ciascuna qualità di strumenti convenisse all'indole delle parole a cui debbono servire, e che eglino entrassero a luogo a luogo, dove più lo richiedesse l'espression della passione. Non saria allora per niente coperta la voce del cantore, verrebbe ad esser rinforzato l'affetto dell'aria, e l'accompagnamento saria simile al numero nelle belle prose, il quale, a detto di quel savio, convien che sia, come il batter de' fabbri, musica insieme e lavoro.

Ma non sono questi, quantunque assai gravi, i maggiori disordini che sieno entrati nella composizione delle arie. Convien risalire più alto per trovare la sede primaria del male. Il maggior disordine, giudicano i veri maestri che abbia radice nella trovata e nella condotta del soggetto stesso dell'aria. Rade volte si

(*) Nell'orchestra del teatro, che è nella famosa villa del Cattaio, ci si vede un organo.



cerca che l'andamento della melodia abbia del naturale, o risponda al sentimento delle parole che ha da vestire: e le tante varietà in cui lo vanno girando, tuttavia e rigirando, non bene sogliono riferirsi a un centro comune, a un punto di unità. Blandire in ogni modo le orecchie, allettarle, sorprenderle, è il primo pensiero degli odierni compositori; non muovere il cuore, o scaldar l'immaginativa di chi ascolta: e ad ottenere tal loro intendimento, l'uscir bene spesso dalle righe, prodigalizzare i passaggi, ripeter le parole senza fine, e intralciarle a loro piacimento, sono i tre principalissimi mezzi ch'è mettono in opera.

La prima cosa è piena veramente di pericolo, se uno guardi al buon effetto della melodia, che stando anch'essa nel mezzo, tiene maggiormente della virtù: e nella musica si vuol fare quell'uso degli acuti che si fa dei lumi ardenti nella pittura.

Quanto ai passaggi, prescrive la sana ragione che non convenga usargli, salvochè nelle parole esprimenti passione o moto: altrimenti non si hanno da dire, a propriamente chiamargli, se non se interruzioni del senso musicale.

Quelle repetizioni poi di parole e quegli accozzamenti fatti soltanto in grazia della musica, e che non formano senso veruno, quanto non sono essi mai noiosi ed insoffribili? Le parole non si vogliono replicare, se non con quell'ordine che detta la passione, e dopo finito il senso intero dell'aria: e il più delle volte non si dovrebbe neppure dir da capo



la prima parte; che è uno de' trovati moderni, e contrario al naturale andamento del discorso e della passione, i quali non si ripiegano altrimenti in sè stessi, e dal più non tornano almeno.

Potrà ancora ciascuno avere assai volte avvertito che il sentimento dell'aria sarà concitato e furioso. Ma scontrandosi in essa le parole di padre o di figlio, non manca quivi giammai il compositore di tener le note, radolcendole il più ch'ei può, e di rallentare a un tratto l'impeto della musica: con che si persuade, oltre all'aver dato alle parole quel sentimento che si conviene, di aver anche condito la composizione sua di varietà. Ma noi diremo piuttosto che egli l'ha guasta con una dissonanza di espressione da non potersi in niun modo comportare da chi ha fior di ragione; chè già non si ha da esprimere il senso delle particolari parole, ma il senso che contiene il tutto insieme di esse; e la varietà ha da nascerè dalle modificazioni diverse del medesimo soggetto, non da cose che al soggetto si appiccino, e sieno ad esso straniere o repugnanti.

Egli sembra che i nostri compositori adoperino come quegli scrittori, che, per nulla badando al legamento del discorso e all'ordine, mirassero solamente a porre insieme e ad infilzare di belle voci. Per quanto sonore ed armoniose si fossero, non altro che vana ed inetta ne riuscirebbe l'orazione: e lo stesso è della musica, se altri non si prefigge di dipingere



una qualche immagine, o di esprimere un qualche sentimento (*). Vana riesce essa pure: e dopo aver forse riscosso un qualche passeggero applauso, è lasciata dall'un de' lati, per quanto artificio siasi posto nella scelta delle combinazioni musicali, e condannata a un eterno silenzio ed obbligo: laddove si rimangono soltanto scolpite nella memoria dell'universale quelle arie che dipingono o esprimono, che chiamansi parlanti, che hanno in sè più di naturalezza: e la bella semplicità, che sola può imitar la natura, viene poi sempre preferita a tutte le più ricercate conditure dell'arte.

La poesia e la musica, comechè tanto strettamente congiunte, camminarono di un passo tutto contrario tra noi. La musica nell'altro secolo era ben lontana dal dare in quelle affettazioni e in quelle lungaggini in cui dà oggigiorno: entrava nel cuore e vi rimaneva dentro, veniva ad incorporarsi colle parole, e a

(*) *Toute musique, qui ne peint rien, n'est que du bruit; et sans l'habitude, qui dénature tout, elle ne feroit guère plus de plaisir, qu'une suite de mots harmonieux et sonores, dénués d'ordre et de liaison.*

Dans le préface de l'Encyclopédie.

Graziosissimo è il motto del Fontenelle: *Sonate, que me veux-tu?* Ma così non avrebbe già egli detto di quelle dello incomparabil Tartini, dove trovasi somma varietà congiunta con la unità la più perfetta. Prima di mettersi a scrivere è solito leggere una qualche composizione del Petrarca, con cui per la finezza del sentimento simpatizza di molto; e ciò per avere dinanzi una data cosa a dipingere con le varie modificazioni che l'accompagnano, e non perder mai d'occhio il motivo o il soggetto.



farsi verisimile; era insomma affettuosa e semplice; quando la poesia era tutta fuori del vero, iperbolica, concettosa, fantastica. E da che si mise nel buon sentiero la poesia, lo smarrì la musica. Il Cesti e il Carissimi si videro ridotti a dover comporre sopra parole dello stile dell'Achillini; essi ch'erano degni di rivestir di note i casti sospiri del Petrarca: ed ora le naturali e graziose poesie del Metastasio sono assai volte messe in musica da compositori secentisti. Non è però che una qualche immagine di verità non si scorga anche a' di nostri nella musica. Ne sono in esempio singolarmente gl'intermezzi e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio che in qualunque altro componimento che sia: e ciò forse dal non potere quivi i maestri, essendone mediocrissimi i cantanti, dispiegare a loro talento tutti i secreti dell'arte, tutti i tesori della scienza; onde loro malgrado sono costretti ad attenersi al semplice, e a secondar la natura. Da qualunque causa ciò venga, a cagione appunto della verità che in sè contiene, ha la voga e trionfa un tal genere di musica, benchè riputata plebea: e dessa pur fu che estese la nostra riputazione di là dall'Alpi nel bel paese di Francia, rivale in ogni bell'arte coll'Italia. A niuno può esser nasco- sto come nel campo singolarmente della musica durava tra le due nazioni viva da gran tempo ed accesa la guerra. Non si trovava la via da accordare col nostro canto le orecchie dei Francesi; ed era da essi loro rigettata l'oltremontana melodìa, come vi fu altre volte



abborrita la oltremontana reggenza. Quando ecco fu udito in Francia lo stile naturale ed elegante insieme della *Serva Padrona*, con quelle sue arie tanto espressive, con que' suoi graziosi duetti; e la miglior parte de' Francesi prese partito a favore della musica italiana: così che quella rivoluzione che non poterono operare per lunghissimi anni in Parigi tante nostre elaboratissime composizioni, tanti passaggi, tanti trilli, tanti virtuosi, la fece in un subito un intermezzo e un pajo di buffoni. Sebbene non già nelle sole opere buffe sta racchiusa la buona musica: nelle opere serie è anche forza confessare che si odono qua e là dei pezzi degni dei tempi migliori. Fanno fede al mio detto parecchie fatture del Pergolesi e del Vinci, rapitici da morte troppo di buon'ora, del Galuppi, del Jomelli e del Sassone, che non potranno mai abbastanza vivere. A così fatti uomini sarebbe da commettere la musica, quale noi la vorremmo nella nostra Opera. Chè già avendo essi scosso di per sè il giogo di alcuni vecchi pregiudizi, come è aperto a vedersi in alcune delle loro composizioni, e nell'*Andromaca* singolarmente del Jomelli, riuscirebbe loro meno difficile che agli altri lo entrare nella intenzion nostra, che è di secondar sempre e di abbellir la natura. La bella modulazione trionferebbe del continuo nei recitativi, nelle arie, nei cori medesimamente, di che vanno corredate le nostre Opere; ne' quali cori saprebbero metterci di contrappunto quel tanto che bastasse, e nulla più. In fatti ella è opinione de' migliori nostri maestri, che il



contrappunto, o vogliam dire l'armonia simultanea di varie parti, possa bensì produrre una certa temperanza che alla musica di chiesa dà tanto decoro e solennità; ma che a risvegliare nell'animo nostro le passioni non sia atto per niente. E la ragione che ne adducono, è questa: essendo esso composto di varie parti, l'una acuta, l'altra grave, questa di andamento presto, quella di tardo, che hanno tutte a trovarsi insieme e ferir l'orecchie ad un tempo, come potrebbe egli muovere nell'animo nostro una tal determinata passione, la quale di sua natura richiede un determinato moto e un determinato tuono; l'allegrezza moto veloce e tuono intenso e acuto, moto lento e tuono rimesso e grave la mestizia, e così delle altre? Attissima bensì ad accendere in esso noi qualunque si voglia passione è la melodia, la quale cammina sempre di un passo e di un tuono allo stesso fine. E se a ben condurre la melodia non ci vuole per avventura tanta profondità di dottrina, quanta a ben condurre il contrappunto, ci vuole però un gusto finissimo e una somma discrezione di giudizio; lo più bel ramo, dice quello antico saggio, che dalla radice razionale consurga. In tal modo adoperando, saremo sicuri che la musica ne darà bene spesso sul teatro un qualche saggio di quella vittoriosa sua forza che mostrava ne' tempi addietro, e che presentemente nelle dotte composizioni dispiega di Benedetto Marcello, uomo forse a niun altro secondo tra gli antichi, e primo certamente tra' moderni. Chi fu più acceso dall'estro, e più regolato insieme



di lui? Nelle cantate del *Timoteo* e della *Cassandra*, e nella celebre opera de' *Salmi* non solo egli ha mirabilmente espresso le passioni tutte, i più delicati sentimenti dell'animo, ma è giunto ancora a rappresentare alla fantasia le stesse cose inanimate, e con tutta la severità della musica antica ha saputo congiugnere le grazie e i vezzi della moderna; ma son vezzi da matrona (*).

(*) *The first of these is Benedetto Marcello, whose inimitable Freedom, Depth, and comprehensive style will ever remain the highest example to all Composers for the Church: For the service of which he published at Venice, near thirty years ago, the first fifty Psalms set to Music. Here he has far excelled all the Moderns, and given us the truest idea of that noble simplicity, which probably was the grand Characteristic of the ancient Music. In this extensive and laborious undertaking, like the divine subject he works upon, he is generally either grand, beautiful, or pathetic; and so perfectly free from every thing that is low and common, that the judicious hearer is charmed with an endless variety of new and pleasing Modulation; together with a Design and Expression so finely adapted, that the sense and Harmony do every where coincide. In the last Psalm, which is the fifty first in our version, he seems to have collected all the Powers of his vast Genius, that he might surpass the wonders he had done before.*

An Essay on musical Expression by Charles Avison Organist in Newcastle.



*DELLA MANIERA DEL CANTARE
E DEL RECITARE.*

La buona composizion musica per altro, avutosi riguardo all' effetto che dee produrre, non è il tutto ; questo dipende in gran parte anche dal modo con che ella viene eseguita da' cantori. E potrebbe assai facilmente intervenire che un buon compositore fosse un buon capitano alla testa di un cattivo esercito : con la differenza, che il capitano buono può far buoni i soldati, ma il maestro di musica non può lusingarsi di tanto co' suoi virtuosi. A' più di loro non è mai caduto in pensiero quanto sarebbe prima di ogni altra cosa necessario che imparassero a ben pronunziare la propria lingua, a bene articolare e farsi intendere, e a non iscambiare, come è lor vezzo, un vocabolo con l' altro. Niente vi ha di più sconcio di quella lor comune pratica di mangiarsi le finali, e nel tenero lor palato dimezzar le parole : tanto che, se uno non ha dinanzi gli occhi il libretto dell' Opera, non riceve per gli orecchi impressione alcuna distinta di quanto e' cinguettano. Diceva a tal proposito assai piacevolmente il Salvini, che quella recitazione, che, per essere intesa, ha bisogno di esser letta, è simile a quelle pitture, sotto le quali faceva di mestieri scrivere, *Questo è un cane, questo è un cavallo* : e quadrerebbe a noi assai meglio, che non fece ai Francesi, una caricatura che fu fatta in Parigi di un' Opera senza parole, come



se le parole nell' Opera fossero veramente un soprappiù (*).

L' andare dipoi de' nostri attori, gli atteggiamenti loro, il portamento della vita, i moti della persona non discordano punto dalla poca grazia che e' mostrano nel pronunziare e nello esprimersi. Che se ne' principj primi dell' arte loro pur sono così disadatti e goffi, qual meraviglia se non giungono dipoi a quelle finenze ultime, che l' arrivarvi è tanto difficile, e senza le quali non ci può essere nell' azione nè dignità nè verità? Un grande vantaggio sopra il comico ha senza dubbio l'attore nell' Opera in musica, dove la recitazione è legata e ristretta sotto le note, come nelle antiche tragedie. Egli ha segnate con ciò le vie tutte che ha da tenere; non può metter piede in fallo, quanto alle differenti inflessioni, e durate delle voci sopra le parole della parte sua; chè a lui esattamente le prescrive il compositore. Ma non resta per tutto questo, che molto ancora egli non ci abbia a metter del suo. Che altro fa la coregrafia, se non prescrive anch' essa al ballerino insieme col tempo i passi e i giri ch' egli ha da fare sopra le note dell' aria? Pur nondimeno non si può mettere in dubbio che il dare a quei passi il loro finimento sta al ballerino medesimo, e il condirgli di quelle grazie che ne son l' anima. Così nel recitativo, oltre il gesto, che è tutto proprio dell' attore, certe suspensioni,

(*) Les Amours de l'empereur Caracalla avec une vestale, par Le Grand.



certe piccole pause, il calcar più in un luogo che in un altro, già non si possono scrivere: dipendono in tutto anch'esse dalla intelligenza sua propria. E in ciò principalmente consiste quel fior di espressione che scolpisce le parole nella mente e nel cuore di chi ascolta. Rimangono ancora nella memoria dei Francesi simili finzze usate dal Baron e dalla Le Couvreur, che tanto faceano risaltare i versi di Cornelio e di Racine; e si sentono tuttavia fedelmente imitate in un paese dove il teatro, come in Atene, fa gran parte della vita e dello studio. Buon per noi, se i nostri attori avessero ugualmente studiato il recitare del Nicolini e della Tesi: allora cioè che andavano significando a quel modo che la natura detta; e non quando divennero, per voler troppo gradire, smaniosi, e diedero nella caricatura.

Lo sceneggiare, che chiamasi muto, è altresì una parte della recitazione che dipende in tutto dalla propria intelligenza dell'attore: ed esso è, per l'illusione teatrale, tanto importante, quanto importa il non vedere una causa rimanersi inoperosa e senza effetto. Ora in tal parte ognuno può sapere, senza che altri il dica, quanto sieno valenti, quanto studio vi pongano i nostri Rosci. A tutt'altro han l'animo, attendono ad ogni altra cosa, fuorchè a quello che pur dovrebbero. In vece che uno badi a quanto gli dice un altro attore, e per via delle differenti modulazioni del gesto e del viso dia segno che sopra di lui ha fatto quella impressione che si conviene, non



altro che sorridere a' palchetti, far degl' inchini e simili gentilezze. Pare che e' si sien fitti nell' animo di non mentire per conto niuno, di non volere a niun patto darla ad intendere all' udienza: e se ella per caso gli avesse mai presi in iscambio di Achille o di Ciro, che sono da essi rappresentati sulle scene, fanno ogni lor potere di trarla d' inganno, e di certificarla, come disse un bello umore, che essi pur sono in realtà il sig. Petriccino, il sig. Stoppanino, il sig. Zolfanello. Ed ecco per avventura là principal sorgente di quella noja sovrana che signoreggia alla rappresentazione delle nostre Opere: contro alla quale si suole cercare il rimedio di quel parlottar continuo, del far visite, del cenare; e insino a quel rimedio, che bene spesso è peggiore del male medesimo, il gioco. Disordini che si verrebbero in gran parte a tor via, quando quello che è il fondamento primo della musica, non fosse l' ultimo de' pensieri così del maestro, come de' cantori; quando il recitativo, parte essenzialissima del dramma, non fosse e nella composizione e nella esecuzione così disformato e negletto come egli è presentemente; quando le arie medesime fossero ben recitate. Allora solamente potranno essere udite, anche esse con vero diletto, e troveranno la via del cuore: e questo pure intende di dire, come avvertiva colui, il cartello dell' Opera, dove è scritto *Si recita per musica*, e non è scritto *Si canta*.

Ma dicano i savj quanto sanno: del recitare hanno i moderni virtuosi preso partito,



avendo unicamente a cantare rivolto ogni loro cura e pensiero. Se non che quivi ancora non osservano termine alcuno che convenga,

E libito fan licito in lor legge.

Tristo a me, io t' ho insegnato a cantare; e tu vuoi suonare, rimproverava Pistocco a Bernacchi, che si può tenere come il capo-scuola, il Marini della moderna licenza. Egli è un trito assioma, che colui che non sa fermar la voce, non sa cantare: al quale pongono così poco mente i nostri virtuosi, che del sostenerla e portarla a dovere, che è il gran secreto di muovere gli affetti, non fanno quasi studio niuno. Pensano in contrario, che tutta la scienza stia nello isquartar la voce, in un saltellar continuo di nota in nota, non in isceglie quello che vi ha di migliore, ma in eseguire ciò che vi ha di più straordinario e difficile. Lo studio delle maggiori difficoltà della musica dee senza dubbio farsi anch' esso da' giovani cantori, perchè la voce divenga in ogni occasione ubbidiente, perchè si dirompa a far quello che pare al di là di sua portata, che pare infattibile. In tal modo potendo eseguire il più difficile, sarà anche più atta a meglio esprimere il meno, e potrà farlo con quella facilità che aggiugne tanto di grazia alle cose ch' essa accompagna. Ma lo starsi sempre in sul difficile, è contra l' intendimento dell' arte: egli è un far divenir fine quello ch' essa adopera soltanto come un mezzo. La vera arte prescrive che uffizio del cantore sia cantare, non gorgheggiare ed arpeggiar le ariette. E



per essi non rimane, che quando bene la musica fosse bella e costumata, non riuscisse stemperata e leziosa. Per non avere appreso, o per non seguire i veri modi del cantare, adattano le stesse grazie musicali ad ogni sorta di cantilena, e co' loro passaggi, co' loro trilli, colle loro spezzature e volate fioriscono, infrascano, disfigurano ogni cosa: mettono quasi una lor maschera sul viso della composizione, e arrivano a far sì, che tutte le arie si rassomigliano; in quella guisa che le donne in Francia con quel loro rossetto e con que' tanti lor néi pajono tutte di una istessa famiglia.

Una grande libertà si suole tra di noi concedere al musico, massimamente nelle arie cantabili. Le si compongono larghe assai e con pochissime note, le guide soltanto della melodia; ond'egli vi possa dipoi supplire a suo talento, e metterci quanto gli aggrada del suo. A considerare il bene e il male che da ciò ne risulta, sembra che sia da preferirsi il costume dei Francesi, che non permettono a' loro cantori quegli arbitrij de' quali troppo sovente sogliono abusare i nostri, riducendogli ad essere meri esecutori, e non più, de' pensamenti altrui. Può riuscir nojoso, egli è vero, il sentir replicar sempre così appuntino la medesima cosa: ed egli par ragionevole che si abbia a lasciare un po' di campo aperto alla scienza, alla fantasia e all'affetto del cantore; ma dall'altra parte troppo difficilmente incontra, sia per ignoranza, sia per disordinata voglia di piacere, ch'egli sappia o pur voglia starsene legato al soggetto, e non ne esca fuori scordatosi di ogni decoro e di ogni verità. Per cento



raprodisti di luoghi comuni, o d'infarcitori di ciò che meno conviene, ne riesce a gran fatica un solo che con la dottrina riunisca il gusto, con l'eleganza la naturalezza, e in cui la propria discrezione imbrigli la fantasia. A quei pochi che amò singolarmente Apollo, sieno permessi i supplementi del loro; come a quelli che possono entrare nella intenzione del compositore, e non sogliono aver dispareri, come si dice, col basso e coll'andamento degli strumenti. A tutti gli altri ci provenga il maestro, scrivendo per loro ogni cosa, guidandogli a mano in ogni mutazione, in ogni passo. Per le stesse ragioni non si vorrebbe così indifferentemente, come si pratica, abbandonare al musico la cadenza, la quale riesce per lo più di tutt'altro sentimento, di tutt'altro colore, che non è l'aria. Suole il musico racchiuder quivi indifferentemente e distillarvi dentro quanto di grazie, di rarità, di artifizj musicali ha saputo mai immaginare o raccogliere. Ella sembra, dice il Tosi, la girandola di Castel S. Angelo, a cui i nostri virtuosi dan fuoco in sul fine dell'aria: e la cadenza, direm noi, ha da essere tratta dal cuore dell'aria, variare secondo la indole di quella, esserne quasi la perorazione e l'epilogo (*).

Instruiti che fossero i nostri virtuosi nella

(*) Trovasi tal proposizione con un'altra consimile intorno alla sinfonia dell'Opera disapprovata dallo illustre sig. d'Alembert nello ingegnossimio discorso da lui composto sopra la libertà della musica. Per questo solo lo scrittore del presente Saggio avrebbe creduto tal proposizione erronea; se non che da parecchi de' più valenti nostri maestri di musica fu assicurato ch'ella cammina a dovere.



propria lingua, esercitati nell'azione, fondati nella musica, e sopra ogni cosa tenuti a freno da' buoni maestri; che vieta il credere non rimettesse quella maniera di cantare che si sente nell'anima, non risorgessero i Sifaci, i Buzzoleni, i Cortona, la cui memoria non è già col suono della loro voce trapassata ed ispentata? E se una melodìa espressiva accompagnata da strumenti convenevoli avesse per base una bella poesia, e fosse dal cantore eseguita senza affettazione, e animata con un gesto decente e nobile, la musica avria potere di accendere a voglia sua, e di calmare le passioni: e si vedrebbe ai dì presenti rinnovare forse anche tra noi quelli medesimi effetti che cagionava anticamente, perchè accompagnata appunto e fortificata dai medesimi sussidj della espressione, del conveniente accompagnamento, della energia dei versi, dell'azione e dell'arte del cantore. Laddove gran torto noi avremmo, se mai credessimo di potere con un mezzo solo ottener quello che ha da esser il risultato di molti (*). Certa cosa si è almeno

(*) *We are to consider that the Musick with the ancients was of a larger extent than what we call Musick now-a-days: For Poetry, and Dancing (or comely Motion) were then accounted parts of Musick when Musick arriv'd to some perfection What we now call Musick is but what they called Harmonick; which was but one part of their Musick (consisting of Words, Verse, Voice, Tune, Instrument, and Acting) and We are not to expect the same effect of one piece, as of the Whole etc.*

The strange effects reported of Musick in former times examined by Dr. Wallis; Philosoph. Transact. abridg'd by John Lowthorp. V. 1, p. 618 e 619.



che , rimessa la musica nel primiero suo stato , con grandissima attenzione e non meno di diletto verrebbe da noi ascoltata l'Opera dal principio sino alla fine; ed ella imporrebbe agli spettatori uno imperioso silenzio : quando al contrario credi ora sentire, all'entrare in teatro, muggire un bosco, o romoreggiare il mare irritato dal vento (1); tanto è lo strepito che vi mena l'udienza; e i nostri più attenti spettatori stannosi soltanto zitti a qualche aria di bravura, singolarmente alle danze, le quali non entrano mai troppo presto, non durano mai abbastanza, e insieme cogli occhi hanno preso oggimai il cuore delle persone (2). Egli sembra in verità che i nostri teatri sieno fatti più per un' accademia di ballo, che per la rappresentazione dell'Opera: e si direbbe che gl' Italiani hanno seguito il consiglio di quel Francese, il quale facetamente diceva che per rimettere il teatro conveniva slungar le danze e accorciar le gonnelle.

DEI BALLI.

Ma che cosa è finalmente questo nostro ballo, dietro al quale va così perduta la gente?

(1) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Thuscum;
Tanto cum strepitu ludi spectantur, et artes.*
Horat. ep. 1, lib. II.

(2) *Verum equitis quoque jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos, et gaudia vana.*
Id. Ibid.



Parte del dramma esso non fece mai; è sempre forestiero nell'azione, e il più delle volte ad essa ripugnante. Finito un atto, saltano fuori tutto a un tratto dei ballerini che per nulla non hanno che fare con l'argomento dell'Opera. Se l'azione è in Roma, il ballo è in Cusco o in Pecchino: seria è l'Opera? e il ballo è buffo. Niente vi ha di meno degradato e connesso che proceda più per salti, se in tale occasione è lecito il dirlo, che sia più contrario alla legge inviolabile della natura, e che l'arte di lei imitatrice dee fare in ogni cosa di non trasgredire. Ma lasciando star questo, che nella odierna licenza potrà parere una troppo grande sofisticheria; cotesto ballo, che tanto pur diletta, non è poi altro, a considerarlo in sè medesimo, che un capriolare sino all'ultimo sfinimento, un saltar disonesto che non dovrebbe mai aver l'applauso delle persone gentili, una monotonia perpetua di pochissimi passi e di pochissime figure. Dopo un assai sgarbato concerto, ecco che si distacca dalla truppa un pajo di ragazzi. Non falla mai che l'uno non incominci dal rubare all'altro un mazzetto di fiori, o dal fargli altro simile scherzo; vanno in collera, si rappattumano poco stante insieme; l'uno invita l'altro a ballare, e si mettono su per il palco a saltellare senza modo: appresso i ragazzi entrano i più grandicelli: succedono dipoi i corifei a fare anch'essi un simile balletto a due: e si conchiude finalmente con un altro concerto che è di un pelo e di una buccia col primo. Conoscine uno, e gli conosci tutti; si cambiano gli abiti dei ballerini, il carattere dei balli non mai.



Chiunque; in ciò che si spetta alla danza, se ne sta alle valentie di cotesta nostra, e non va col pensiero più là, ha da tenere senz'altro per fole di romanzi molte cose che pur sono fondate in sul vero: quei racconti, per esempio, che si leggono appresso gli scrittori, degli tragicissimi effetti che operò in Atene il ballo delle Eumenidi; di ciò che operava l'arte di Pilade e di Batillo, l'uno de' quali moveva col ballo a misericordia e a terrore, l'altro a giocondità e a riso, e che a' tempi di Augusto divisero in parti una Roma. Egli avviene ben di rado che ne' nostri ballerini si trovi congiunta con la grazia la forza della persona, la mollezza delle braccia con l'agilità de' piedi; ed apparisca quella facilità nei movimenti, senza la quale il ballo è di fatica a quelli ancora che stanno a vedere: sebbene questi non sono che i rudimenti della danza, o piuttosto la parte materiale, a volersi più propriamente esprimere. Il compimento o la forma di essa è tutt'altra cosa. La danza deve essere una imitazione che per via de' movimenti musicali del corpo si fa delle qualità e degli affetti dell'animo; ella ha da parlare continuamente agli occhi, ha da dipingere col gesto: e un ballo ha da avere anch'esso la sua esposizione, il suo nodo, il suo discioglimento; ha da essere un compendio sugosissimo di un'azione. Su questo andare è, per esempio, il ballo *del giocatore* composto sopra una bellissima aria del Jomelli; nel quale vengono mirabilmente espressi gli avvenimenti tutti del grazioso intermezzo che porta quel nome. E veramente nel comico



o sia grottesco sonosi veduti tra noi dei balli degni di applauso, ed anche dei ballerini che aveano, come disse colui, le mani e i piedi eloquenti, e non erano forse tanto lontani da Batillo. Ma nelle danze serie o eroiche è pur forza confessare che i Francesi vincono e noi e tutt'altre nazioni. E quale tra le moderne ha posto tanto studio quant'essi nella scienza del ballo, a cui hanno da natura tale attitudine, quale abbiamo noi altri Italiani alla musica? L'arte della coregrafia nacque già tra loro alla fine del cinquecento, e tra loro apparirono in questi ultimi tempi i balletti della *Rosa*, di *Arianna*, di *Pigmalione*, e parecchi altri, i quali si avvicinano di molto all'arte di Pilade, e dei più nobili antichi pantomimi. In questa scuola sono essi veramente i maestri; nè dovrà niuna nazione recarsi ad onta di studiare da essi, anche in tal genere di gentilezza; e noi singolarmente non ci dovremmo mostrar ritrosi di prendere dai Francesi con che perfezionare la nostra Opera; da quella nazione cioè che ha preso da esso noi la Opera medesima.

DELLE SCENE.

Con le tante sconvenevolezze del ballo sogliono andare quasi di compagnia non minori disordini negli ornamenti della persona e dei vestiti dei ballerini. I quali vestiti, come anche quelli de' musici, hanno da accostarsi il più che sia possibile alle usanze dei tempi e delle nazioni che sono rappresentate sulla



scena. E dico accostarsi il più che sia possibile ; chè il teatro pur vuole una qualche licenza , e forse più che in altro luogo si ha ivi da star lontano dalla stitichezza e dalla pedanteria. Ma se non si esige da' nostri Canziani ch' e' taglino le vesti all' antica così per appunto come le ci vengono descritte dall' erudito Ferrario , non dovriano nè meno farsi lecito di dare a' compagni di Enea la berretta e i braconi alla foggia olandese (*). Perchè i vestiti fossero costumati insieme e bizzarri , ci vorrebbero i Giulj Romani e i Triboli che diedero prova anche in tal genere del loro valore ; o almeno faria mestieri che i nostri uomini che presiedono al vestiario , fossero ispirati dal genio di quegli eruditi artefici. E molto più faria mestieri che dagli odierni pittori seguite fossero le tracce di un San-Gallo e di un Peruzzi , perchè ne' nostri teatri il tempio di Giove o di Marte non avesse sembianza della chiesa del Gesù ;

(*) *Un de nos grands artistes , qui ne sera pas soupçonné d'ignorer la belle nature par ceux qui ont vu ses ouvrages , a renoncé aux spectacles que nous appelons sérieux , et qu'il n'appelle pas du même nom. La manière ridicule , dont les dieux et les héros y sont vêtus , dont ils y agissent , dont ils y parlent , dérange toutes les idées qu'il s'en est faites : il n'y retrouve point ces dieux et ces héros , auxquels son ciseau sait donner tant de noblesse et tant d'ame : et il est réduit à chercher son délassement dans les spectacles de farce , dont les tableaux burlesques sans prétention ne laissent dans sa tête aucune trace nuisible.*

M. d'Alembert, *De la liberté de la musique*, art. XIV, dans une note.



una piazza di Cartagine non si vedesse architettata alla gotica; perchè in somma nelle scene si trovasse col pittoresco unito insieme il decoro e il costume. Le scene, prima di qualunque altra cosa nell' Opera, attraggono imperiosamente gli occhi, e determinano il luogo dell' azione, facendo gran parte di quello incantesimo per cui lo spettatore viene ad esser trasferito in Egitto o in Grecia, in Troja o nel Messico, nei campi Elisj o su nell' Olimpo. Or chi non vede quanto sia necessario che la fantasia del pittore sia regolata dall' erudizione e da un molto discreto giudizio? Possono in ciò essergli di grande ajuto la lettura de' libri, la conversazione degli uomini addottrinati nelle antichità: ma a qual altro dovrà egli aver ricorso piuttosto che al poeta, all' autor medesimo dell' Opera, il quale ha concepito in mente ogni cosa, e niente ha d'aver lasciato indietro di tutto quello che può meglio abbellire e render verisimile l' azione che egli ha tolto a rappresentare?

Quantunque la pittura sia arrivata al colmo della perfezion sua nel secolo felice del cinquecento, non è però che l' arte del dipingere le scene non abbia per molti riguardi ricevuto nella trascorsa età di considerabili aumenti: nè altrimenti esser poteva; perchè, essendosi innalzati in quella medesima età per dare ricetta all' Opera tanti nuovi teatri, è necessariamente avvenuto che abbia posto lo studio nel dipinger le scene un assai maggior numero d'ingegni, che fatto non avea per lo addietro. Le invenzioni di Girolamo Genga tanto magnificate



dal Serlio, che nel teatro di Urbino fece gli arbori ed altre simili cose di finissima seta, si riporrebbero oggigiorno tra le fanciullaggini quasi direi da presepio. Ed io punto non dubito che l'istesso Serlio, dal cui Trattato sopra le scene si può ricavare per altro qualche buon lume, non si compiacesse pur assai, considerando come senza l'ajuto dei riievi di legname sia da noi vinta qualunque difficoltà di prospettiva, come in siti ristrettissimi si facciano da noi apparire di grandi luoghi e spaziosi; considerando sin dove sia giunta al dì d'oggi in tal parte la scienza dell' pittoreschi inganni. Fanno dipoi i più begli effetti e un gioco grandissimo all'occhio le scene vedute per angolo, che con gran discrezione di giudizio conviene per altro mettere in pratica; e in quelle vedute di faccia i punti accidentali che vi fa nascere il movimento vario della pianta su cui si alzano. Di tali scene fu l'inventore Ferdinando Bibbiena, il quale con la nuova sua maniera chiamò a sè gli occhi tutti. E già parvero cose pur troppo secche quelle strade, que' viali, quelle gallerie che corrono sempre al punto di mezzo, dove insieme con la veduta se ne va anche a finire la immaginativa dello spettatore. Avea egli sotto buoni maestri studiato i principj dell'arte sua nel Vignola: e dotato di fantasia pittoresca, s'avvisò di muovere, dirò così, di atteggiar le scene a quel modo che fecero i pittori del cinquecento delle figure dei Bellini e dei Mantegna. Ferdinando, in una parola, fu il Paolo



Veronese del teatro. (*). E come al pari di Paolo ebbe la gloria di aver recato l'arte al sommo, per quanto si appartiene alla magnificenza e a un certo che di maraviglioso, così ancora, egualmente che Paolo, ebbe il destino di averla messa in fondo per conto degli allievi che crebbero sotto di lui. Rivolti costoro ad imitare ciò che nelle sue invenzioni vi era di più facile, cioè la bizzarria, e lasciato il fondamento dell'arte che le rendea verisimili, si allontanarono via via da lui facendo professione di seguirlo. Le più nuove fantasie, i più gran ghiribizzi del mondo, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, ogni cosa è messo da loro in opera, purchè abbia dello strano. E per non parlare di una certa loro arbitraria prospettiva che sonosi creati in mente, danno dipoi il nome di gabinetto a ciò che potrebbe a un bisogno chiamarsi un salone o un atrio; e chiamano prigione ciò che servir potrebbe per un cortile, e forse anche per una piazza. Racconta Vitruvio come avendo un pittore di quadratura dipinto a Tralli una scena, e avendovi figurato non so quali cose là dove per la verisimiglianza figurarle non si conveniva, erano i cittadini per approvare quell'opera, eseguita per altro con intelligenza e gran bravura di mano, quando

(*) Lo scrittore del presente Saggio possiede un grosso volume di disegni di questo autore, il quale mostra assai meglio quanto egli valesse, che non fanno tutte le invenzioni che vanno attorno di lui intagliate dal Buffagnotti e dall'Abbati.



saltò su un certo Licinio matematico che aperse loro gli occhi: *E non vedete voi*, disse loro, *che se voi nelle pitture quello approvate che non può stare in fatto; la vostra città corre gran pericolo di esser posta nel numero di quelle che non hanno gran riputazione per isvegliatezza d'ingegno* (1)? Ora che direbbe quel matematico vedendo come nelle nostre scene da noi si applaude a quei laberinti di architettura dove si smarrisce il vero, a quelle fabbriche che non si possono nè reggere nè ridurre in pianta, e in cui le colonne, in luogo che si veggano ire a tor suso l'architrave e il soffitto, si vanno a perdere in un mare di panneggiamenti posti così a mezz'aria? E il simile avviene anche talora delle volte, che si rimangon zoppe o monche, posano da una banda, e non trovano dove impostarsi dall'altra, quasi sogni di gente inferma, che non hanno nelle loro parti connessione veruna. Ma dei Licinj ne saltano fuori di tanto in tanto anche tra noi (2). E quello che avvenne all'antico pittore in Tralli, ebbe a provarlo il padre Pozzi, uno de' più rilassati maestri nella moderna scuola; basta dire ch'egli fu il creatore di quel nuovo lustro in architettura delle colonne a sedere. Avea egli nella pittura di una cupola fatto reggere le colonne, sopra cui ella posava, da mensole;

(1) Lib. VII, cap. 5.

(2) *Utinam Dii immortales fecissent ut Licinius revivisceret, et corrigeret hanc amentiam.*

Id. ib.



cosa, alla quale si storcevano alcuni architetti, protestando ch'essi per conto niuno non l'avrebbero fatto in una fabbrica, e dandogli per ciò non lieve carico: quando tolse loro ogni pensiero, secondo che riferisce egli stesso, un professore amico suo, il quale si obbligò a rifare ogni cosa a sue spese, qualora, fiaccando le mensole, le colonne con la cupola fossero venute a cadere: magra scusa, quasi che l'architettura non si avesse a dipingere secondo le buone regole, e ciò che offende nel vero, non offendesse ancora nelle immagini di esso.

A volersi contenere dentro a' limiti di una savia invenzione, non potrà mai il pittore studiare abbastanza le fabbriche che sono tuttavia rimase in piedi, della veneranda antichità. Molti nobili esempi ce ne fornisce l'Italia e la Grecia, a' quali siam pur debitori del risorgimento della buona architettura; e molti ne potrebbe al pittore fornir medesimamente l'Egitto, maestra primiera di ogni disciplina. In effetto qual cosa vi ha egli di più grandioso e severo, lasciando stare le piramidi, di quegli avanzi del palagio di Mennone che torreggiano tuttavia lungo il Nilo, e della Tebe dalle cento porte, che, mercè l'opera dell'accurato Nordeno, sono ora di pubblica ragione? Nelle forme di essi e ne' sobrij ornamenti che ricevono da' colossi e dalle sfingi, onde sono accompagnati, spicca singolarmente la maniera terribile, e, se vogliamo così chiamarla, *michelagnolesca*, la qual potrebbe anche talvolta con buonissimo effetto mostrarsi sulli teatri.

La Cina ancora, antico nido delle arti, e



colonia, come alcuni vogliono, dell' Egitto, fornir nè potria di bellissime scene. Non è già che io non volessi adottare quegli strani ghibizzi che appresso di noi sono entrati in luogo delle erudite grottesche di Gioan da Udine, dell' India, e degli altri maestri di quel secolo: non vorrei nè meno che da noi s' imitassero quelle loro pagode e quelle torri di porcellana, salvo se cinese non fosse il soggetto dell' Opera; ma bensì per le deliziose e per li giardini che spesso occorrono nelle scene, di assai vaghe idee si potriano ricavare da quella in parecchie cose ingegnossissima nazione. I giardinieri della Cina sono come altrettanti pittori, i quali non piantano mica un giardino con quella regolarità ch' è propria dell' arte dell' edificar le case; ma, presa la natura come esemplare, fanno quanto sanno d' imitarla nella irregolarità e varietà sua. Loro costume è di scegliere quegli oggetti che nel genere loro piacciono il più alla vista, disporgli in maniera che l' uno sia all' altro di contrapposto, e ne risulti dall' insieme un non so che di peregrino e d' insolito. Vanno tramezzando ne' boschetti alberi di differente portamento, condizione, tinta e natura. Varj sono i siti che nel medesimo sito, per così dire, rappresentano. Qua ti raccapriccia una veduta di scogli artifiziósamente tagliati e come pendoli in aria, di cascate d' acqua, di caverne e di grotte, dove fanno giocare variamente il lume; e là ti ricrea una veduta di fioriti parterri, di limpidi canali e di vaghe isolette con begli edifizj che nelle acque si specchiano. Dal sito il più orrido ti



fanno tutto a un tratto trapassare al più ameno: nè mai dal diletto ne va disgiunta la maraviglia, la quale nel porre un giardino essi cercano egualmente che da noi fare si soglia nel tesser la favola di un poema. Simili ai giardini della Cina sono quelli che piantano gl' Inglesi dietro al medesimo modello della natura. Quanto ella ha di vago e di vario, boschetti, collinette, acque vive, praterie con dei tempietti, degli obelischi ed anche di belle rovine che spuntano qua e là, si trova quivi riunito dal gusto dei Kent, dei Chambers e dei Brown che hanno di tanto sorpassato il Le Nautre, tenuto già il maestro dell'architettura, dirò così, de' giardini. Dalle ville dell'Inghilterra ne è sbandita la simmetria francese; i più bei siti pajono naturali, il culto è misto col negletto, e il disordine che vi regna, è l'effetto dell'arte la meglio ordinata (*).

(*) *His gardens next your admiration call,
On ev'ry side you look, behold the wall!
No pleasing Intricacies intervene,
No artful wildness to perplex the scene;
Grove nods at grove; each Alley has a brother,
And all the platform just reflects the other.*

E un poco più sopra:

*Consult the Genius of the place in all;
That tells the waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious Hill the heav'ns to scale,
Or scoops in circling theatres the vale;
Calls in the country, catches op'ning glades
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs th'intending Lines;
Paints as you plant, and, as you work, designs.*
Pope, Epistle to Earl of Burlington.



Ma per tornare a cose più vicine a noi, chè non istudiano i nostri pittori quelle che pur hanno negli occhi? oltre agli antichi edifizj che tuttavia sussistono in Italia, le più belle fabbriche moderne che si potriano senza inverisimiglianza trasportar sulle scene? Chè non istudiano i campi di architettura che adornano molti quadri di Paolo, co' quali ben si può dire ch'egli ha reso teatrali gli avvenimenti della storia? i paesi del Pussino, di Tiziano, di Marchetto Ricci e di Claudio, che nella natura hanno saputo vedere quanto vi ha di più bello e di più caro? Ed anche chi non fosse di gran fantasia fornito, farebbe gran senno a ricopiare così a punto que' loro paesaggi; imitando quel valentuomo, il quale, piuttosto che far del suo delle cattive prediche, imparava a memoria e recitava quelle del Segneri.

Una cosa importantissima, alla quale non si ha tutta quella attenzione che si vorrebbe, è il dover lasciar nelle scene le convenienti aperture, onde gli attori possano entrare ed uscire in siti tali che con l'altezza delle colonne abbia una giusta proporzione la grandezza degli stessi attori. Veggonsi assai volte i personaggi venir dal fondo del teatro, perchè di là solamente ci è l'uscita della scena; ed ognuno può avere avvertito con quanta disconvenienza ed offensione dell'occhio. La grandezza apparente di un oggetto dipende dalla grandezza della sua immagine congiunta col giudizio che si forma della distanza di esso:



cosicchè, posta l'immagine della stessa grandezza, l'oggetto sarà veduto tanto più grande, quanto più sarà giudicato lontano. Quindi è che appajono come torrioni di giganti quei personaggi che si affacciano dal fondo della scena, facendoceli giudicare oltre modo lontani la prospettiva e l'artificio appunto di essa scena; e cotesti giganti impiccioliscono dipoi e diventano nani di mano in mano che si fanno innanzi ed all'occhio più vicini. Lo stesso è delle comparse che non si vorrebbon mai far andare colà dove i capitelli delle colonne giugnessero loro alle spalle o alla cintola, dove venissero a toglier via l'illusione della scena. E generalmente parlando, nel mescolare il vero col falso sono necessarie le più grandi cautele, perchè l'uno non ismentisca l'altro, e il tutto paja di un pezzo.

Un'altra cosa importantissima, a cui non si bada più che tanto, è la illuminazione delle scene, ed a torto. Mirabili cose farebbe il lume, quando non fosse compartito sempre con quella uguaglianza e così alla spicciolata, come ora si costuma. Distribuendolo artificialmente, mandandolo come in massa sopra alcune parti della scena e quasi privandone alcune altre, non è egli da credere che producesse anche nel teatro quegli effetti di forza e quella vivacità di chiaroscuro che a mettere ne' suoi intagli è giunto il Rembrante? E quella amenità di lumi e d'ombre che hanno i quadri di Giorgione o di Tiziano, non sarà forse anche impossibile trasferirla alle scene. Ben può ognuno



ricordarsi di que' teatrini che vanno attorno sotto il nome di *vedute ottiche matematiche*, e sogliono rappresentar porti di mare, combattimenti tra armate navali, e simili altre cose. Il lume vi è introdotto a traverso di carte oliate che ne smorzano il troppo acuto; e la pittura ne viene a ricevere un tale accordo, che nulla più. Ed io mi ricordo, in occasione di uno di quei sepolcri che soglionsi fare in Bologna, di alcune grossolane pitture di quadratura ch'erano su per li muri della chiesa, e di alcune statue che meglio si direbbero fastellaci di carta, le quali ricevendo similmente il lume a traverso di certe carte oliate poste ne' lunettoni, parevano finite con l'anima, benchè vicine all'occhio, e di purissimo marmo. In un teatro illuminato a dovere si verrebbe a manifestare più che mai il vantaggio che noi abbiamo sopra gli antichi, di fare le nostre rappresentazioni sceniche di notte tempo: e già non è dubbio, che, vistesì in tale teatro delle scene inventate da bravi pittori con decoro e con giudizio, non piacessero sopra tutte le strane fantasie che sono ora tanto in voga e vengono tanto esaltate da quelli che niente considerano, e di ogni cosa decidono. Avverrebbe in questo ciò che avvenne in Francia, quando dopo gli arzigogoli spagnuoli che vi avevano luogo tempo sfigurato Talia, uscì primamente la commedia di Molière costumata e naturale. Grandissimo fu il colpo ch'ella fece, in virtù dell'imperio che sugli animi del Pubblico ha il vero: e il Menagio ebbe a dire, esser venuto il tempo di abbatter quegl'idoli,



dinanzi a' quali avevano i Francesi sino allora abbruciato l'incenso.

DEL TEATRO.

Fin qui delle varie parti che forman l'Opera; le quali hannó tutte non picciolo bisogno di correzione e di riforma. La voglia di gradir più oltre che non converrebbe, fu la cagion principale che uscì ciascuna de' termini suoi: con che si venne a guastare una composizione, la cui bellezza dovea risultare da un giusto temperamento di tutte, l'una insieme con l'altra. Dalla cagione medesima pur nacque che, essendo occorso in questi ultimi tempi di dover costruire alcun nuovo teatro, volesse l'architettura, quasi non badando all'uso ed al fine, far pompa delle sfoggiatezze dell'arte sua: onde la fabbrica potè riuscir bella agli occhi di alcuni, ma nè buona nè bella per chi dritto estima. E perchè in tale occasione molte e varie cose furono disputate intorno alla materia di che convenga fabbricare il teatro, intorno alla grandezza e figura di che ha da essere, intorno alla disposizione dei palchetti e ornato loro; non sarà fuori del presente argomento toccare anche di simili particolari alcuna cosa; acciocchè se, per quanto era in noi, si è dichiarata la vera forma dell'Opera in musica, si venga a dichiarare eziandio la più accomodata forma del luogo ove si ha da vedere ed udire.

E primieramente, per quanto si spetta alla materia, non si potranno se non moltissimo commendare coloro i quali murano i teatri in



maniera che i corridori e le scale sieno di mattoni o di pietra. Oltre che la fabbrica in tal modo è perpetua, ella viene ad esser più difesa dagl'incendj, a che vanno forse più di ogni altro edificio soggetti i teatri. Così però che non si vorrebbe, che, o per la maggiore perpetuità della fabbrica, o per una certa male intesa magnificenza, altri avvisasse di fare di pietra anche i palchetti, e tutte quelle interne parti che guardano l'imboccatura della scena; poichè così adoperando si anderebbe contro a un fine principalissimo a cui nel porre il teatro si dee aver l'occhio dall'architetto; e ciò è ch'esso riesca sonoro, e tale che le voci de' cantanti vi spicchino il più che è possibile, e sieno a un tempo melodiose e grate a chi ode. Dimostra giornalmente l'esperienza che in una stanza ove nudi sieno i muri, ne sono assai poco ripercosse le voci, e riescon crude all'orecchio; le spengono gli arazzi di cui una stanza sia rivestita; ma dove ella sia foderata di asse, le voci mollemente rimbombano, e giungon piene all'orecchio e soavi. Dal che ben pare che l'esperienza ne insegni qualmente per l'interior del teatro a prescegliere si abbia il legno; quella materia, cioè, di che fannosi appunto gli strumenti da musica, siccome quella che è più atta di ogni altra, quando è percossa dal suono, a concepir quella maniera di vibrazioni che meglio si confanno cogli organi dell'udito. In effetto mettevano gli antichi ne' loro teatri i vasi di bronzo, a fine di aumentare la voce degli attori, quando essi teatri erano di



materia dura, di pietra, di cementi o di marmo, che sono cose che non possono risuonare; laddove di tale artificio non abbisognavano in quelli che erano fatti di legno, il quale forza è, come dice espressamente Vitruvio (*), che renda suono. E con ciò: quello antico maestro viene quasi di rimbalzo ad insegnare a' moderni di che materia e' debban fare i loro teatri. Nel che è necessario avvertire che il legname da mettersi in opera sia bene stagionato, e lo sia tutto egualmente. Così le vibrazioni non verranno ad accavallarsi l'una con l'altra, e più regolarmente ripercuoterà le onde sonore quel legno che in ogni sua parte verrà a vibrare d'un modo.

Stimano i più che molto faccia alla bellezza del teatro la vastità sua. E certo li magni edifizj hanno di che sorprendere insieme e dilettrar l'uomo: se non che anche quivi, come in ogni altra cosa, è da osservarsi una certa regola e misura. La grandezza del foro, dice ancora Vitruvio, si dee fare proporzionata alla quantità del popolo, acciocchè o non riesca la

(*) *Itaque ex his indagationibus mathematicis rationibus fiunt vasa aerea pro ratione magnitudinis theatri Dicet aliquis forte, multa theatra Romae quotannis facta esse, neque ullam rationem earum rerum in his fuisse; sed erravit in eo, quod omnia publica lignea theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare Cum autem ex solidis rebus theatra constituuntur, idest ex structura caementorum, lapide, marmore, quae sonare non possunt, tunc ex his hac ratione sunt explicanda.*

Vitruv. lib. v, cap. 5.



capacità di esso ristretta riguardo al bisogno, o pure per la scarsezza del popolo il foro non paja disabitato e solitario (*). Senza parlare adunque quanto disdirebbe a una picciola terra un teatro grande, è da considerare che ciò che determina la lunghezza della platea, e per conseguente la grandezza del teatro, è la portata della voce e non altro: chè troppo avrebbe del ridicolo che altri facesse un teatro così grande che non vi si potesse comodamente udire; come sarebbe ridicolo che così grandi si facessero le opere di una fortezza da non le potere dipoi difendere. Il che avverrà ogni qual volta che non si ragguagli al tiro della moschetteria la linea di difesa, ovveroamente la lunghezza della cortina, che è come il modulo delle altre parti della fortificazione. Assai più spaziosi dei nostri esser potevano i teatri degli antichi; perchè, oltre ai vasi di bronzo che rinforzavano le voci, le bocche delle maschere che usavano i loro attori, erano quasi una foggia di tromba parlante; e così veniva la natural portata della voce ad accrescersi di assai. Dove a noi, che siam privi di tali ajuti, ne convien stare dentro a più ristretti termini; se già non si voglia alzar la voce a guisa di banditore, ed isforzarla, che tanto è a dire, se travisare non si voglia ogni verità nella rappresentazione.

Ma perchè gli uomini vanno generalmente

(*) *Magnitudines autem ad copiam hominum oportet fieri, ne parvum spatium sit ad usum, aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur.*

Vitruv. lib. v, cap. i.



presi a ciò che ha del grande e del magnifico, hanno pensato a un modo di avere il teatro oltre misura grande, e a potervi ciò non ostante comodamente udire. Il modo è questo. Il palco scenario, sopra cui stanno gli attori, fanno ch'ei sporga per molti piedi all'infuori nella platea: con ché, ponendo gli attori quasi nel bel mezzo dell'udienza, non è pericolo non sieno a maraviglia uditi da ognuno. Ma un tal modo non può se non quelli contentare che sono di troppo facile contentatura. E chi non vede che è un metter sossopra ogni buon ordine, ogni regola? Gli attori hanno necessariamente da starsi al di là della imboccatura del teatro, dentro alle scene, lungi dall'occhio dello spettatore; e hanno da far parte anch'essi del dolce inganno, a cui nelle sceniche rappresentazioni ordinato è ogni cosa. Ed ecco che si contravviene dirittamente all'intendimento della rappresentazione, e se ne toglie via l'effetto, distaccando gli attori dal rimanente della decorazione, e trasportandogli di tra le scene nel bel mezzo della platea. La qual cosa non può farsi, ch'è non mostrino il fianco, e non voltino anche le spalle a buona parte dell'udienza, e non seguano tali altri inconvenienti; che ciò che si era preso per un compenso, diviene una sconsigliatura grandissima.

A far sì che in un teatro, per grande ch'ei fosse, vi si potesse ciò non ostante comodamente udire, hanno ancora avvisato taluni che molto vi facesse la figura interna di esso teatro. Per isciogliere un tal problema sonosi di molto lambiccati il cervello. Ma, senza dare



gran travaglio alla geometria, hanno finalmente prescelto fra tutte le figure quella della campana, che piace loro di chiamar *fonica*. La bocca della campana risponde alla imboccatura della scena; e il palchetto di mezzo viene ad esser posto colà donde nella campana è sospeso il battaglio. Quale sia il fondamento di così raffinata invenzione, è facile a vedersi; la similitudine cioè, o l'analogia, che immaginarono doversi trovare tra il suono reso dalla campana, e la figura della campana che il rende. Ma egli è anche facile a conoscere quale sia di tal fondamento la saldezza. La figura concava della campana, con quelle sue labbra che mettono all'infuori, è attissima a spandere per ogni verso il suono del battaglio che batte in su quelle labbra medesime; e sospesa ch'ella sia d'alto, mette facilmente in agitazione il mare d'aria che le è d'intorno. Ma che per, ciò? dovrà la voce del cantore, posto quasi nella bocca della campana del teatro, fare gli stessi effetti nelle interne parti di essa? Ciò potrebbe per avventura trovar fede presso a coloro che credevano dover correre di gran pericoli in acqua chi era nato sotto il segno dell'acquario; che prescrivevano a' tisici il giulebbo del polmone di questo o quello animale, alle partorienti la rosa di Gerico; e tenevano simili altre illusioni per figliuole legittime dell'analogia, quando dal sillogizzare scolastico travisata era del tutto la faccia della filosofia. Oltre di che non poche sono le disconvenienze che risultano dalla figura della campana; il venirsi a ristignere



con essa lo spazio della platea, e il far perdere a parecchi palchetti la veduta di tutta la scena, e alcune altre che qui riferire non giova. Che se per avventura si domandasse quale sia la più conveniente figura per l'interior del teatro, quale sia la curva la più acconcia di tutte a disporvi i palchetti; risponderemo, la stessa che usavano gli antichi a disporre nel loro teatro i gradini, cioè il semicerchio. Di tutte le figure di un perimetro eguale, il cerchio contiene dentro a sè il più di spazio. Gli spettatori posti nella circonferenza del semicerchio sono tutti rivolti alla scena di un modo, la veggono tutta; ed essendo tutti dal mezzo equidistanti, tutti odono e vedono egualmente. Tanto è vero che nelle arti, dopo i più lunghi rigiri, tornar conviene a ciò che vi ha di più semplice. Un solo inconveniente ha il semicerchio adattato a' moderni teatri; ed è, che, per la costruzione del nostro palco-scenario differentissima da quella degli antichi, troppo grande viene a riuscire la imboccatura o la luce di essa scena. Al che pronto per altro e facilissimo è il riparo. Basta cangiare il semicerchio in una semielissi, che ne ha appresso a poco tutti i vantaggi, il cui asse minore serva per la luce del palco, e il maggiore per la lunghezza della platea.

Molto acconcia altresì per la miglior disposizione dei palchetti è una invenzione di Andrea Sighizzi, scolare del Brizio e del Dentone, e predecessore dei Bibbiena, che l'hanno più volte dipoi posta in opera anch'essi; e



sta in questo, che i palchetti, secondo che dalla scena camminano verso il fondo del teatro, vadano sempre salendo di qualche oncia l'uno sopra l'altro, e similmente vadano di qualche oncia sempre più sporgendo all'infuori. In tal guisa meglio si affaccia ogni palchetto alla scena; e l'uno non impedisce punto la vista dell'altro, massimamente se trasforato sia l'assito che gli divide, a modo di rastrello o di stia, come praticato vedesi nel teatro Formagliari di Bologna, che fu dal Sighezzi ordinato in tal forma.

Disposti nel miglior modo i palchetti, hanno da schivare, per il miglior effetto delle voci, quegli ornamenti che troppo rilevano ed hanno del centinato e del sinuoso: rompe quivi la voce, ne è irregolarmente ribattuta, si disperde. Vuolsi ancora dall'interno del teatro sbandire quella maniera di ornati, tanto alla moda in Italia, che rappresentano ordini di architettura; pedanteria che abbiamo redata dal secolo del cinquecento, in cui nè scrivania facevasi nè armadio senza porre in opera tutti gli ordini del Coliseo. Non è questo il luogo per una così fatta decorazione. I pilastri e le colonne adattate ai palchetti, alla quali però pochissimi piedi si può dare di altezza, riescono meschine, tornano, a dir così, pigmee, di quel grandioso troppo perdendo e di quella dignità che loro si conviene: e il sopraornato, quand'anche si facessero le cornici architravate, è troppo più alto che non comporta la grossezza del semplice palco, che ha da dividere l'un ordine di palchetti e



l'altro. Nè qui ristà la cosa. Avendosi, secondo le leggi architettoniche, a dare agli ordini di sopra più di sveltezza che a quelli da basso, vengono i palchetti ad avere differenti altezze. E allora o tu fai dell'interno del tuo teatro un settizonio, o una torre, e senza un bisogno al mondo allontani di troppo gli spettatori degli ordini superiori dal punto di veduta, che si prende nel palchetto di mezzo del primo ordine; ovvero pochissimi torneranno gli ordini dei palchetti, e perdi inutilmente dello spazio. L'architettura, che, ad ornare come si conviene l'interno del teatro, si ha da pigliare per modello, è una maniera di grottesco, come se ne vede nelle antiche pitture, ed anche una maniera di gotico, il quale ha col grottesco un' assai stretta parentela; se già da una tal voce non verranno ad esser offesi gli orecchi moderni. Voglio dire che gracilissimi deggiono farsi i fulcri dei palchetti; chè avendo a sostenere un picciolissimo peso, quasi niente avranno da durar di fatica: strettissimi deggiono similmente farsi gli sopraornati, o, per meglio dire, le fasce che dividono l'un ordine di palchetti dall' altro, e saranno composte di membretti leggieri e di somma delicatezza. E di fatto, se in niuna fabbrica poco ci ha da avere del massiccio e del solido, se l'architettura all' incontro ha da esser quasi tutta permeabile, quella dello interno del teatro è pur dessa. Niente vi ha da impedire la veduta; niun luogo, per picciolo ch' e' sia, ci ha da rimanere perduto; e gli spettatori debbono far parte anch' essi dello



spettacolo, ed essere in vista, come i libri negli scaffali di una biblioteca, come le gemme ne' castoni del gioiello. E per questo particolare singolarmente mirabile è il teatro di Fano, disegnato da Jacopo Torelli, il quale, dopo avere nella trascorsa età passato molti anni a' servigi di Francia, ne volle nobilitare la patria sua. La congegnazione e l'ornato dei palchetti fornirà all'architetto, non meno che il restante dello edificio, materia da mostrare l'ingegno e la discrezion sua: e non meno sarà egli lodevole, se nello interior del teatro saprà ristrignersi a una gentile e ben intesa intagliatura di legname; quanto se ne saprà arricchire l'esterno con di bei loggiati di pietra, con iscalinate e con nicchie, con quanto ha di più sontuoso e magnifico l'architettura. Secondo una tale idea sono due disegni che m'è avvenuto di vedere in Italia, ne' quali, non ostante che nulla manchi di quanto richiedono le moderne rappresentazioni, la maestà si conserva dell'antico teatro de' Greci. L'uno è del sig. Tommaso Temanza, uomo raro, che ne' suoi scritti dà novella vita al Sansovino e al Palladio; l'altro del sig. conte Girolamo dal Pozzo, che colle sue opere rinfresca in Verona sua patria la memoria del Sanmichele. E non lungi dalla medesima idea è il teatro che fu, non sono ancora molti anni, consecrato in Berlino ad Apollo e alle Muse; ed è uno de' primarj ornamenti di quella città regina.



CONCLUSIONE

Moltissime altre cose ci sarebbero state da aggiugnere in una materia, come è la presente, composta di tante parti; ciascuna importante per sè, ampia, nobilissima. A me basterà di averne accennato quel tanto che s'è fatto insino a qui; non altro essendo stato l'intendimento mio, che di mostrar la relazione che hanno da avere tra loro le varie parti costitutive dell'Opera in musica, perchè ne riesca un tutto regolare ed armonico. E tanto pur dee bastare, perchè col favore di qualche principe virtuoso possa forse anche un giorno risalire nell'antico suo pregio una scenica rappresentazione che per più riguardi meriterebbe di aver luogo tra' pensieri di coloro che sono preposti al governo delle cose. Vedrebbesi allora un bello e magnifico teatro essere un luogo destinato, non a ricevere una tumultuosa assemblea, ma una solenne udienza, dove potrebbero sedere gli Addisoni, i Dryden, i Dacier, i Muratori, i Gravina, i Marcelli: che già non avrebbero più ragione di dire, esser l'Opera una composizione sconnessa, mostruosa e grottesca; ma per lo contrario ravviserebbono in essa una viva immagine della greca tragedia, in cui l'architettura, la poesia, la musica, la danza e l'apparato della scena, si riunivano a crear la illusione, quella possente sovrana



dell' uomo, e in cui di mille piaceri se ne formava uno solo ed unico al mondo (1).

Ma poichè l' argomento o il libretto contiene in sè, come si disse da principio, ogni parte, ogni bellezza dell' Opera, e da esso ne dipende principalmente la riuscita, ho creduto meritasse il pregio il dover qui aggiugnere due esempj di dramma, lavorati nel modo che s' è andato divisando. L' uno di essi è *Enea in Troja*, l' altro *Ifigenia in Aulide* (2). Quello è come in embrione; questo è spiegato in ogni sua parte, e compito. E perchè portò già il caso che io dovessi distendere quest' ultimo in francese, in francese l' ho lasciato, per essere quella lingua fatta oramai tanto comune, che non vi è in Europa uomo gentile che non la possegga quasi al pari della propria. Il primo dramma non è altra cosa, che il secondo libro della Eneide, messo in azione con qualche leggieri mutazioni solamente, perchè ogni cosa, come è dovere, si riferisca ad Enea che è il protagonista della favola. Il secondo è la medesima azione che fu da Euripide esposta sul teatro di Atene, e di Grecia trasferita dipoi in Francia dal tenero Racine.

(1) *Il faut se rendre à ce palais magique,
Où les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de séduire les coeurs,
De cent plaisirs font un plaisir unique.*

Voltaire, nel *Mondain*.

(2) Una *Ifigenia in Aulide* è stata rappresentata nel regio teatro di Berlino con applauso grandissimo.



In alcune parti del dramma ho seguito l'antico poeta, e in alcune altre il moderno; facendomi però lecito di recedere tra le altre cose dall'uno con lo aver reso l'azione semplicissima, e di recedere dall'altro con lo aver rappresentata Ifigenia di costume eguale. Ama essa la vita per sentimento di natura; e come di sangue regio, e greca, se ne va con forza d'animo alla morte. Non è paurosa e supplichevole da principio; e con subito cambiamento non apparisce da ultimo tutt'altra, come la rappresenta Euripide; per la qual disuguaglianza e anomalia di costume egli vien tassato da Aristotile nella Poetica (*). Dove ho seguito Racine, mi son servito, per quanto ho potuto, delle sue parole medesime; e dove Euripide, della traduzione del Brumoy, ben sicuro che il poeta greco non si poteva meglio esprimere in francese. Nel rimanente ho procurato supplire col mio di maniera che il lavoro non dovesse aver sembianza di musaico, parte composto di pietre dure, e parte di pezzuoli di vetro. Da somiglianti saggi che danno corpo alle idee e le pongono meglio in luce, potrà anche ognuno recarne un più fondato giudizio; vedere se elle sono praticabili o no, e se io non fo per avventura come colui, il quale dopo date le più belle regole del mondo sulla tattica, non sapeva poi far fare *a dritta* a una picciola mano di moschettieri.

(*) Εστὶ δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἡ Θυς
 τοῦ δὲ ἀνωμαλοῦ ἢ ἐν αὐλίδι Ἰφιγένεια, εὐδὲν γὰρ
 εἰκεν ἢ ἰκετεύουσα τῇ ὑσέρα.

