Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Research Library, The Getty Research Institute

http://www.archive.org/details/delteatro00mili

DEL
TEATRO.



IN VENEZIA

MDCCLXXIII.

Presso GIAMBATISTA PASQUALI.

CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.



ALL' ILLUSTRISSIMO SIG. CONTE

BONOMO ALGAROTTI.

ESSENDO le Belle Arti ſtate protette ſempre, e favorite in molte guiſe da V.S. Illuſtriſſima, tutto quello che ad eſſe appartiene può venire a Lei con ſicurezza di ritrovare corteſe accoglienza. Tale opinione non mia ſola, ma comune in Venezia, e fuori

nelle più nobili Città, e più lontane, m' incoraggiſce ad indirizzare al ſuo Nome queſto trattato intorno al Teatro, che portando ſeco il giudizio vantaggioſo avuto dagli uomini intelligenti della dottrina e del buon guſto, che in ſe contiene, può per ſe accertarſi della Sua Grazia. Quanto a me, porto ferma ſperanza, che quella ſomma bontà, con la quale V. S. Illuſtriſſima ha riguardato in ogni tempo l' umile perſona mia, le moverà l' animo anche al preſente, ad accettare con benigno ſentimento queſto picciolo teſtimonio d' una minima parte della molta mia riconoſcenza, e quel profondo e vero oſſequio, col quale mi raſſegno.

Umiliſſimo divotiſſimo Servitore
Giambatiſta Pasquali.

PRE-

PREFAZIONE.

LA prima edizione di queſto Libro pubblicato in Roma a dì 25. Decembre 1771, ſparì ſubito; a dì 11. Gennajo 1772. non era più vendibile alcun eſemplare; non già perchè tutti ſi foſſero venduti, non ſe n' era anzi venduto neppure uno; ma perchè furon tutti ritirati per ordine del Maeſtro del Sacro Palazzo Pontificio, e paſſati in potere di Don Baldaſſare Odeſcalchi Mecenate del Libro, con condizione di non fargli vedere più luce. Le cauſe di queſto fatto ſono note in Roma, nè devono eſſerlo altrove.

All'Autore diſpiacque ſoltanto, che non foſſe più uſcita ſopra quel ſuo Libro una forte critica, che già ſi era preparata, per inſerirſi nelle nuove Efemeridi di Roma. Gli ſarebbe ſtata grata gratiſſima, perch' egli ſi avrebbe approfittato de' lumi di que' valentuomini, per correggerſi de' ſuoi errori. Nondimeno ei ſi è ingegnato trarre qualche profitto da quella cenſura abortita; ſi è fatto egli cenſore di ſe ſteſſo, ed alla meglio che ha ſaputo, ha corretto varj paſſi di queſta Operetta, altri ne ha modificati, e vi ha fatte alcune aggiunte. Spera per altro, che gli ſteſſi letterati Efemeridiſti l' onoreranno delle loro ſavie cenſure, come è ſtato onorato in un Giornale,

nale, che ſi ſtampa in Venezia dal Fenzo col titolo di Europa Letteraria. Egli ama i Cenſori, e delle giuſte cenſure ei non ſi piglia maggior pena di quella, che ſi ſuol prendere allora quando da' ſuoi domeſtici vede ſcamatare i ſuoi veſtiti per cavarne la polvere, e per aſſicurarli dalle tignuole. Li prega perciò con ſincerità a fargli queſta grazia, e ſarà loro tanto obbligato, quanto può eſſerlo chi nella inchieſta del vero

Altro diletto che imparar non trova.

IDEA DELL' OPERA.

CAP. I.

DEL *Teatro in Generale.* — — pag. 1
Giudizj oppoſti riguardo al Teatro. — ivi.
Idea di conciliarli. — — — 2
Origine del Teatro. — — — ivi.
Suo Oggetto. — — — — — 3
Sua Diviſione. — — — — ivi.
Poeſia. — — — — — ivi.
Bella Natura. — — — — ivi, e ſeg.
Dramma. — — — — — 4
Regole comuni ad ogni Dramma. — — 6

CAP. II.

Della Tragedia. — — — 9
Regole della Tragedia. — — — 10
Storia della Tragedia. — — — 14

CAP. III.

Della Commedia. — — — — 19
Regole per la Commedia. — — — 22
Storia della Commedia. — — — 24

CAP. IV.

Della Paſtorale. — — — — 30

CAP. V.

Dell' Opera in Muſica. — — — 32

CAP. VI.

Dell' Argomento dell' Opera. — — — 35

CAP. VII.

Della Muſica. — — — — 39
Influenza della Muſica. — — — 40
Eſſenza della Muſica. — — — — 44
Della Sinfonia. — — — — 46
Del Recitativo. — — — — 47
Delle Arie. — — — — 49
De' Cori. — — — — 50
Delle Burlette in Muſica. — — — 52

CAP. VIII.

Degli Attori. — — — *ivi.*

CAP. IX.

De' Balli. — — — — — 54

CAP. X.

Della Decorazione. — — — — 63

CAP. XI.

Del Teatro materiale. — — — 66
Deſcrizione del Teatro Antico. — — 68
Deſcrizione del Teatro Moderno.. — — 71
Confronto del Teatro Antico col Moderno. — 80
Idea d' un nuovo Teatro. — — — 86

CAP. XII.

Cauſe de' difetti del Teatro, e mezzi per riſtabilirlo. 92

DEL

CAPITOLO PRIMO.

Del Teatro in generale.

IL Teatro è tra le cenſure del Mondo Serio e gli applauſi del Bel Mondo. I Moraliſti sì Teologi che Filoſofi non vi veggono che ſciocchezze, diſſipazioni, ſcandali; giungono fin a ſentenziarlo per una fucina di peccati e di vizj, e gridano alla diſtruzione. Trattanto i Teatri ſono ſempre tutti affollati d'ogni ceto di gente; e le perſone civili, la Nobiltà, i Miniſtri di Stato, i Sovrani ſteſſi, ne fanno una delle loro principali delizie: delizia vantata d'innocenza, anzi di utilità.

Fra queſti due eſtremi ſi potrebbe mai ritrovare qualche mezzo virtuoſo, che riconciliaſſe i due oppoſti partiti? Bella coſa ſarebbe contentar tutti. Mettiamoci in cerca di queſta Pietra Filoſofale.

Non ſi può negare a' venerandi Moraliſti, che il Teatro non ſia pieno di difetti producenti gran mali. Dunque ſi diſtrugga. Ma non v'è apparenza ch' eſſo ſi voglia laſciar diſtruggere: s' ergono anzi continuamente nuovi Teatri, e quella Città che n'è priva, è riputata una ben meſchina Città: perchè neppure ſi può negare, che il Teatro non ſia di gran diletto. Dunque ſi riformi. Gli ſi ſradichino tutti que' difetti, de' quali è infeſtato; e ſi riduca al maggior utile, al maggior piacere.

Se queſta riforma è poſſibile, ſe è praticabile, e ſe felicemente ſarà eſeguita e mantenuta, non vi ſaranno più diſpute, ſa-

ranno tutti contenti, e ciascun partito vi guadagnerà. Vi guadagneranno i Censori, i quali invece d' impiegar vanamente il loro tempo in isterili declamazioni, si occuperanno ad invigilare sull' emendazione del Teatro, a conservarne la purità, ed a godere il frutto delle loro fatiche. Vi guadagnerà molto più ancora il Mondo Allegro in non essere più disturbato da scrupoli in questo suo divertimento, da cui egli trarrà diletto ed utile in assai maggior copia e d' una qualità più squisita di quello che finora non ha tratto.

Il progetto d' una tale riforma esige un' analisi del Teatro. Ma per fare questa analisi, e dire quanto si conviene in questa materia, ci vuole un foragio generale, anzi un saccheggio sopra molti libri. Muratori, Algarotti, Batteaux, d' Alembert, l' Enciclopedia, le Memorie dell' Accademia delle Inscrizioni, e quanti ci verranno per le grinfe, saranno tutti depredati, e se ne riporteranno squarci interi, senza altre citazioni, inutili al dotto, ed all' ignorante Lettore, e tanto più inutili, quanto che dove parla la ragione, le autorità debbono tacere. Ma perchè ridire cose già dette? Finchè sussistono gli stessi abusi, ciascuno ha dritto di predicare, e di ridire come a' fanciulli, più volte le stesse cose.

Il Teatro, come tante altre cose di questo Mondo, trae la sua origine dalla Noja, molla generale, e ben potente ad eccitare i maggiori movimenti ne' petti umani. Qualcuno crudelmente annojato (verisimilmente sarà stato qualche Principe) avrà avuta la prima idea di far rappresentare sopra un tavolato gl' infortunj, gli errori, le sciocchezze de' nostri simili per passare così il tempo, e sentir meno l' insipidezza della propria esistenza.

Non dovette passare gran tempo ad accorgersi, che le altrui disgrazie o scempiaggini così rappresentate, consolavano o guarivano dalle loro proprie quelli, che da attori, resi spettatori della vita umana, ne sentivano raddolcito il peso e l' amarezza.

Il primo effetto dunque del Teatro è stato come un trastullo dato a' fanciulli adulti che tribolano, cioè un piacere per distrarsi dalla noja, dalla inerzia, e da' disgusti della vita. Questo piacere, che nella sua origine può riguardarsi come negativo, è divenuto poi positivo e reale, a misura che la rappresentanza di qualche azione interessante e curiosa della vita umana si è fatta nella maniera più viva e più naturale: appunto come si ha vero diletto in ravvisare espressa vivamente in tela o

in

in marmo qualche produzione de ll' uomo o della natura.

Il ſecondo effetto del Teatro è ſtato l' utile : perchè una tale rappreſentazione avverte neceſſariamente gli ſpettatori a correggerſi de' loro vizj e difetti, ed a ſoffrire con pazienza le proprie ſventure.

Queſti due effetti, Piacere ed Utile, uniti ſempre, ed amalgamati inſieme, formano l' oggetto del Teatro. Oggetto maſſimo, che conſiſte *nella Morale poſta piacevolmente in azione per iſcuotere ed animare gli ſpettatori alla virtù*.

Quattro ſono le principali ſpecie di rappreſentazioni che ſi fanno nel Teatro, Tragedia, Commedia, Paſtorale, ed Opera.

1. La *Tragedia* è la rappreſentazione d' un fatto eroico, per eccitare terrore e compaſſione.

2. La *Commedia* è un' azione finta, in cui ſi rappreſenta il ridicolo, per correggerlo.

3. La *Vita campeſtre* rappreſentata con tutte le ſue grazie, forma la *Paſtorale*.

4. L' *Opera* è la Tragedia, o la Commedia poſta in verſi e in Muſica, per eccitare una più forte impreſſione. Se una Tragedia in verſi è rappreſentata in Muſica, diceſi a dirittura *Opera*; e ſe una Commedia è in verſi ed in Muſica, ſi chiama *Burletta*.

Queſte quattro ſpecie di rappreſentazioni Teatrali formano quella parte di Poeſia, che ſi chiama *Poema Drammatico*. Per maggiore intelligenza ſi ſviluppi tutto colle definizioni.

La Poeſia è *l' Imitazione della Bella Natura eſpreſſa con diſcorſo miſurato a fine d' iſtruire e di dilettare*. All' incontro la Proſa o l' Eloquenza è la Natura medeſima eſpreſſa con diſcorſo libero.

Imitare la bella Natura è lo ſteſſo che imitare una ſcelta di parti naturali perfette, componenti un tutto perfetto, il quale naturalmente non ſi dà. Tutte le arti s' impiegano ad imitare la Natura per noſtro utile o diletto. Ma la Natura non produce coſa (almeno riguardo a noi) che ſia perfettamente buona o cattiva, bella o brutta. Ella ſi è preſo piacere di frammiſchiare e confondere in uno ſteſſo ſoggetto il bello e il brutto, il cattivo e il buono. Or le Belle Arti fanno quello che la Natura non fa. L' uomo di guſto e di genio, dopo avere ben oſſervata e ſtudiata la Natura, ſceglie le parti che a lui ſembrano le migliori ſparſe qua e là nelle produzioni naturali, e ne

forma un tutto compito. Queſto tutto così compito e perfetto relativamente a noi, è quello che ſi chiama la *Bella Natura*: *Tutto* immaginario, ma il fondo però è intieramente naturale. Tutto è Natura, dice Pope, ma Natura ridotta a perfezione ed a metodo.

Tis Nature all, but Nature methodized.

Forſe dacchè il Mondo è Mondo, non vi fu donna sì bella come la Venere de' Medici; nondimeno tutte le parti di quella Statua ſono bellezze, che ſeparatamente eſiſtono in realtà nella Natura; e l'Artiſta altro non ha fatto che ſceglierle giudizioſamente ed unirle inſieme, per formarne una ſola compita bellezza. Così Zeuſi per dipingere una bellezza perfetta, non fa già il ritratto d'una bella donna, ma di molte donne le più belle raccoglie inſieme i tratti più belli. Nella ſteſſa guiſa l'Avaro di Moliere è un avaro perfetto, che al Mondo non ſi dà. Perciò ſi dicono *Belle Arti* quelle che hanno per oggetto la Bella Natura. La Storia e l'Eloquenza rappreſentano la natura tale com'è, e ne fanno il ritratto; ma la Poeſia eſponendo la natura come dovrebbe eſſere, ne fa il quadro.

Dunque l'imitazione della Bella Natura è veramente l'eſſenza della Poeſia. L'altra ſua parte poi, *eſpreſſa con diſcorſo miſurato*, cioè la Verſificazione, non fa l'eſſenza e il fondamento della Poeſia, ma ſemplicemente un abbellimento, e per così dire il Colorito. Poſſono dunque eſſervi, e in fatti vi ſono, Poemi in proſa, come le Avventure di Telemaco; e vi ſono de' non Poemi in verſi, come quello di Lucrezio della Natura delle coſe.

La Poeſia è diviſa in due gran parti; o racconta le coſe altrove accadute, e queſto è l'oggetto del *Poema Epico*; o le rappreſenta ſotto gli occhi, come attualmente accadeſſero, e queſto è l'oggetto del *Poema Drammatico*.

La parola greca *Dramma* ſignifica *agire*. Si è data tale denominazione a queſta ſpecie di Poema, perchè il fatto non vi ſi narra, ma vi ſi moſtra per mezzo delle perſone, che vi agiſcono e lo rappreſentano.

E' dunque il *Poema Drammatico* una imitazione di azioni ſcelte, maravigliose, eroiche, o comuni, eſpreſſe con diſcorſo miſurato, a fine d'iſtruire e di dilettare. E ſiccome la Verſificazione non è aſſolutamente neceſſaria alla Poeſia, ne viene in conſeguenza che non è eſſenziale nè alla Tragedia, nè alla Com-

me-

media, le quali poſſono beniſſimo eſſere in proſa, benchè però aſſai meglio ſaranno in verſi (*).

Se la natura aveſſe voluto moſtrarſi agli uomini in tutta la ſua gloria, cioè in tutta la ſua perfezione poſſibile in ogni ſoggetto, la ſola imitazione avrebbe fatto tutto il pregio dell' Arte. Ma ſiccome ella ſi è preſo giuoco di frammiſchiare i ſuoi più bei tratti con una infinità d' altri d' inferiore portata, ci è vo-

(*) *Verſi*, ma non rime. A tutti è notiſſimo, che la *Rima* è un' invenzione di popoli barbari, i quali non ſapendo maneggiar i verſi armonioſamente, hanno ſentito qualche ſpecie di piacere nella Rima. Infatti nelle contrade più inculte dell' Aſia, dell' America, della Lapponia, ſi è trovata ſtabilita la Rima. E forſe lo ſarà ſtata anche in Grecia ne' tempi anteriori ad Omero. All' incontro gli elegantiſſimi Greci e i Latini, *quibus dedit ore rotundo Muſa loqui*, la sfuggivano con uguale ſtudio con cui i loro inculti antenati, e gli altri rozzi la cercavano. Rimbarbarito l' Impero Latino, venne la Rima fino dalla Scizia a imperverſare nel Lazio, e in truppa co' Duelli, co' Feudi, e con tante altre barbarie, che impropriamente diconſi Gotiche, ſcapparono ne' tempi più caliginoſi i Verſi Leonini, che avrebbero fatto morire di ſpaſimo i Virgilj e gli Orazj, ma piacquero tanto ai Danti, ai Petrarchi, ed a tutto il Parnaſo moderno, imitatore di quella ruſtichezza. Così la Rima ſi è introdotta preſſo di noi, che ce la conſerviamo cara a diſpetto del noſtro preteſo buon guſto, e del noſtro progreſſo in ogni ſorte di cultura. Tanta è la forza dell' abitudine!

Ma ſe la Rima è ſi diſguſtevole nella Proſa, come può divenire sì bella ne' Verſi? Piacerà ſolo a chi ha il guſto, e lo ſpirito alterato dall' abitudine. In effetto conviene averne una gran maſſa, per andare a perderlo nella frivoliſſima aſtruſa ricerca delle Rime, le quali ſnervano i penſieri, e fanno ſpeſſo dire tutt' altro che quello che ſi avea intenzione. E perchè andare così di buona voglia ad urtare in tanti ſcogli d' affettate inezie? Chi ſi riſtringe a ſormontare una difficoltà pel ſolo merito di ſormontarla, è un pazzo, al pari di quel Ciarlatano che infilava grani di miglio per la cruna d' un ago. Quanto è eſteſa la difficile inutilità! La diviſa del buon ſenſo è,

Niſi utile eſt quod agimus, ſtulta eſt gloria.

Rimatori, Canzoniſti, Sonettiſti, voi già ſapete, che i voſtri Omeri, gli Anacreonti, i Teocriti, gli Euripidi, non hanno mai ſognato d' inſraſcare Rime, nè d' intralciare verſi in un numero capricciosamente preſcritto. Il loro ſtudio, e lo ſtudio di Virgilio, di Orazio, di Lucrezio, di Catullo, di Terenzio, non ſu di *Rimare*; ma di condire i loro Verſi con Ritmo e con Armonia. Ma i poveri Franceſi ſenza Rima reſterebbero quaſi ſenza verſi. Ci penſino eſſi. Ma i noſtri più gran Poeti Italiani hanno rimato, ſono piaciuti, e piacciono; dunque ſi ſeguiti a Rimare: Ecco il linguaggio di chi non vuole il guſto ſottomeſſo alla ragione.

voluta perciò una ſcelta ; e queſta ſcelta ha richieſto alcune regole propoſte dal guſto.

Il Dramma dunque ha le ſue regole, alcune delle quali ſono generali e communi ad ogni Dramma , altre ſono particolari a ciaſcuna delle quattro ſpecie.

REGOLE COMUNI

AD OGNI DRAMMA.

I. *Dilletto ed Iſtruzione ſempre inſieme*. Nella Natura e nelle Arti le coſe tanto più ci toccano , quanto maggior rapporto hanno con noi. Onde le opere , che avranno con noi il doppio rapporto dell' Utile e del Piacere, ci ſaranno più ſenſibili di quelle, che non avranno che l' uno de' due:

Omne tulit punctum , qui miſcuit Utile Dulci ,
Lectorem delectando , pariterque monendo .

Il fine della Poeſia è di piacere , e di piacere con muovere le paſſioni. Ma per darci un piacere ſolido e perfetto, non deve mai muovere ſe non quelle paſſioni, che c' importa di ſentir vive, e non già quelle che ſono nemiche della ſaviezza . L' orrore del delitto, dietro a cui cammina la vergogna , il timore, il pentimento, con un lungo treno di altri ſupplizj ; la compaſſione per gl' infelici , d' una utilità così eſteſa quanto l' umanità ſteſſa ; l' ammirazione de' grandi eſempj, che ci laſciano nel cuore uno ſtimolo alla Virtù ; l' amore puro , e per conſeguenza legittimo : queſte ſono le paſſioni , che per conſenſo unanime e coſtante di tutto il Mondo, deve trattare il Dramma , ed in generale la Poeſia.

La Poeſia non è già fatta per fomentare la corruzione ne' cuori guaſti, ma per eſſere la delizia delle anime virtuoſe. La Virtù poſta in certe ſituazioni, ſarà ſempre uno ſpettacolo toccante. V' è nel fondo de' cuori anche più corrotti una voce che parla ſempre per lei, e che gli oneſti intendono con tanto maggior piacere, quanto più vi trovano una prova della loro perfezione.

Onde i gran Poeti non hanno giammai preteſo , che le loro opere, frutto di tante vigilie e ſudori, foſſero unicamente deſtinate a divertire la leggerezza d' uno ſpirito vano , o a deſtare il ſopore d' un Mida ozioſo . Con tale ſcopo come mai potevano eſſere uomini grandi?

Le Poeſie Tragiche e Comiche degli Antichi erano eſempj della

della terribile vendetta degli Dei, o della giusta censura degli uomini. Facevano comprendere agli spettatori, che per evitare l'una e l'altra, bisognava non solamente comparire buono, ma effettivamente esserlo. Erano dunque una viva ed aggradevole scuola di probità e di decenza. E tali debbono sempre essere tutte le Opere Drammatiche.

II. *Soggetto straordinariamente maraviglioso*. Le azioni ordinarie, comuni, triviali, ci sono poco sensibili: le maravigliose e straordinarie ci danno impressioni forti e nuove. Lo straordinario maraviglioso consiste o nella cosa stessa che si fa, o ne' mezzi che s' impiegano per farla.

III. *Unità di soggetto, di luogo, e di tempo*. Che cosa è un Dramma? Un' azione. E perchè non due, tre, o quattro azioni? Perchè lo spirito umano non può abbracciare più oggetti in una volta. Di più, l' interesse diviso si snerva. Dunque un Dramma non può avere che un solo soggetto.

L' Unità del soggetto richiede quella del tempo e del luogo. Si cospira contro Cesare? Se questa cospirazione dura un solo mese, bisogna raccontare tutto quello ch' è accaduto in tutto il mese, e non si va più alla cospirazione rapidamente. Lo spettatore non dimora nel Teatro che quattro o cinque ore; tanto dunque dovrebbe durare l' azione, o al più al più distendersi alla durata d' un giorno. E siccome lo spettatore non cambia luogo, perciò tutto dovrebbe avvenire nello stesso luogo che gli è d' avanti, cioè in una piazza, in una strada, nel recinto d' un palazzo. Incominciare un' azione in Roma, e andarla a finire nel Messico, è un illanguidirla per viaggio. Il maraviglioso dunque è nella *Triplice Unità*.

IV. *Naturalezza e Varietà*. Non basta che un' azione sia singolare, bisogna che non sia nè troppo complicata da imbarazzare lo spirito, nè troppo semplice da infievolirlo.

Le sue situazioni, i suoi caratteri, gl' interessi, se fossero troppo uniformi disgusterebbero. Ma se l' azione fosse traversata da qualche interesse straniero, e mal intersiato, il piacere rimarrebbe interrotto, perchè all' anima posta una volta in moto spiace d' essere mal a proposito arrestata, e deviata lungi dal suo scopo.

Bisogna dunque che l' azione sia nel tempo stesso variata ed unica, vale a dire che tutte le sue parti, benchè differenti fra loro, si concatenino scambievolmente, per comporre un tutto che comparisca naturale.

Perciò i travestimenti d' Uomini in Donne, e di Donne in Uo-

Uomini debbono uſarſi con gran parſimonia e con veriſimiglianza. E chi non ſi accorge alla voce, ai geſti, alla corporatura, che quegli non è un Uomo?

Speſſo ſpeſſo un perſonaggio Drammatico in qualche prigione o giardino dice di voler dormire, e ſubito il buon ſonno corteſe gl' inveſte gli occhi, e ſogna canoramente. Dov'è quì la naturalezza? E quale naturalezza è ne' frequenti ſuicidj, che ſi cercano fare per amore? E per amore rinunziare ſovente i Regni, non so se mai ſia ſtato in moda preſſo i Regnanti.

V. *Numero di Attori ſecondo il biſogno del ſoggetto*. Una gran moltiplicità reca confuſione: un picciol numero inſipidezza.

Impiegare perſonaggj inutili, per riempiere un vuoto, e poi farli ſparire o reſtare, ſenza che l'azione neceſſariamente lo eſiga, è contro l'Unità.

VI. *Caratteri diſtinti*. E' la Natura che lo preſcrive. Ella ha poſto una diſtinzione ſenſibile in tutte le coſe. Quindi ogni Attore avrà il ſuo particolar carattere diſtinto dall'altro; ciaſcuno manterrà ſempre il ſuo, come da principio lo ha manifeſtato, e ciaſcuno farà quello che deve fare.

VII. *Contraſto ne' Caratteri*. Spicca maggiormente la differenza de' Caratteri, e il paragone ſi fa meglio, se s'introduce, per eſempio, un fratello indulgente e l'altro inflеſſibile, un padre avaro a fronte d'un figliuol prodigo, un eroe fiero ed un eroe umano, cioè un falſo eroe a petto d'un vero eroe.

VIII. *Immagini ſpirituali*. Giove fulminante, Nettuno col Tridente, Apollo, l'Aurora, Venere, Diana, ſono immagini decrepite, che parlano all' immaginazione prevenuta da un falſo ſiſtema, anzi per noi ſono inſignificanti ed inſulſe. Le deſcrizioni delle coſe materiali, della Primavera, d'una tempeſta, parlano ſolo agli occhi, ma non iſtruiſcono punto. Sono le immagini dello ſpirito quelle, che c' incantano, ci ammaeſtrano, e ci parlano al cuore. Chiamare gli Adulatori *idolatri tiranni de' Re*, che belliſſima immagine ſpirituale! ognuno vede che gli adulatori non adorano i Re, che per renderſene padroni.

Queſte ſono le primarie regole generali e comuni ad ogni ſpecie di Dramma.

Il vero Dramma dunque *è una ſcuola di virtù*; e tutto il divario fra il Teatro ben depurato, e i libri e le lezioni di Morale conſiſte, che *nel Teatro l'ammaeſtramento è in azione, è intereſſante, è rilevato dalle grazie e dal diletto*.

Si entri nel dettaglio di ciaſcun Dramma.

CA-

CAPITOLO II.

DELLA TRAGEDIA.

LA *Tragedia* è l' imitazione della vita degli Eroi, ſoggetti maggiormente per la loro elevazione a paſſioni più violente, ed a cataſtrofi.

L' azione è Eroica, ſe è l'effetto dell' anima elevato ad un grado ſtraordinario fino ad un certo punto. L' Eroismo è un coraggio, un valore, una generoſità, al di ſopra delle anime volgari. Eraclio vuol morire per Marziano: Pulcheria dice all' uſurpatore Foca con una fierezza degna della ſua naſcita, *Tiranno, diſcendi dal Trono, e dà luogo al tuo padrone:* queſti ſono tratti Eroici.

Anche nel Vizio entra l'Eroismo, ed i vizj ſono eroici, quando hanno per principio qualche qualità che ſuppone un ardire ed una fermezza poco comune: tal è l' ardire di Catilina, e la forza di Medea.

Quando il Poeta ci moſtra i grand' uomini in preda alle agitazioni più grandi, ſi deve per neceſſità ſentire terrore e compaſſione.

Il principio dunque della Tragedia è la ſenſibilità umana. Il terrore è un ſentimento vivo della ſua propria debolezza alla viſta d' un gran pericolo. Il terrore ſta tra il timore e la diſperazione. Il timore ci laſcia travedere, almen confuſamente, i mezzi da ſcampare il pericolo. La diſperazione ci precipita nel pericolo ſteſſo. Il terrore abbatte l' anima, l' annienta in qualche maniera, e le toglie l' uſo di tutte le ſue facoltà, in modo che non può fuggire il pericolo, nè precipitarviſi. Un colpo di fulmine ci farà ſpavento, ma le ſciagure dell' umanità ci affliggono.

La compaſſione è neceſſaria compagna del terrore, quando le disgrazie de' noſtri ſimili ne ſono la cauſa. Le disgrazie altrui ci atterriſcono, e ci rendono compaſſionevoli; perchè vediamo una certa parità tra gl' infelici e noi, eſſendo la natura che ſoffre la medeſima nello ſpettatore e nell' attore. V' è un Iſtinto morale, che porta gli uomini alla compaſſione, come l' Iſtinto fiſico li ſpinge a nudrirſi, a propagarſi, a conſervarſi.

Queſto miſto di compaſſione e di terrore fa il Tragico. Sarà vero Tragico, quando un uomo virtuoſo, o almeno più virtuo-

ſo che vizioſo, è vittima del ſuo dovere, o della ſua propria debolezza, o delle paſſioni altrui, o d'una certa fatalità. Per fatalità però altro non ſi deve intendere, che un concorſo di cauſe ignote ed inaſpettate, cui tutti gli uomini ſono ſoggetti.

Se l'atrocità dell'azione ſi uniſce collo ſplendore della grandezza e coll'elevazione de' perſonaggi, l'azione ſarà nel tempo ſteſſo Tragica ed eroica, e produrrà in noi una maggiore compaſſione miſta ad un terrore più ſenſibile; perchè vediamo uomini, e uomini più grandi di noi, più potenti, più ſublimi, perſonaggi, Principi, Re, oppreſſi dalle disgrazie della umanità.

Così ſi ha il piacere della commozione, la quale non va fino al dolore, perchè queſto è il ſentimento delle perſone che ſoffrono: ma la commozione, che, per così dire, è di riverbero, reſta nel punto, in cui deve eſſere, per darci piacere.

I Poeti ſi ſono approfittati di queſti due fenomeni, cioè delle disgrazie de' Grandi, e della ſenſibilità negli ſpettatori, per eccitare orrore ai gran delitti, ed amore alle ſublimi virtù. Ecco il fine della Tragedia.

Dunque il ſoggetto della Tragedia conſiſte nelle disgrazie, ne' perigli, ne' ſentimenti ſtraordinarj, e ne' vizj odioſi degli uomini grandi. Il ſuo fine è di elevare l'anima, di formare il cuore, di umanizzarci alla pietà, di renderci prudenti e probi. I mezzi conducenti a sì gran fine ſono il terrore e la compaſſione. Le regole dunque della Tragedia debbono eſſere relative al ſuo principio, al ſuo mezzo, ed al ſuo fine.

REGOLE

DELLA TRAGEDIA.

1. *Oggetto nobile ed eroico.* I ſoggetti più elevati più c' intereſſano. Onde la ſcelta de' perſonaggi, e ſpecialmente del *primo perſonaggio*, deve cadere ſopra perſone d'un rango eminente, delle quali quanto ſaranno le ſciagure più grandi, altrettanto ci faranno più forte impreſſione.

Anche le condizioni mediocri ſono giornalmente ſoggette ad avvenimenti Tragici; e perciò il maggior numero degli ſpettatori, che ſono in una condizione mezzana, e più vicina all'infelice che ſoffre, pare che dovrebbero intereſſarſi più al Tragico Cittadineſco, che al Tragico Eroico. Dunque calzerà il Coturno anche il Mercante e il Fabro? La Tragedia non conſente a que-

queſta degradazione. L'oggetto delle belle Arti è di abbellire la Natura; onde la Tragedia deve tendere al grande, al nobile, ed i ſuoi ſoggetti ſaranno ſempre Sovrani, o Signori di prima ſfera, come quelli ai quali ſi attacca più forza, e più felicità, e ſono i mezzi più valevoli ad aumentare il terrore e la compaſſione.

II. *Perſonaggi riſpettabili*. Non ſi può avere intereſſe per alcuno, per cui non ſi abbia prima avuto della ſtima. Se dunque il Poeta vuole che c' intereſſiamo per i ſuoi perſonaggi, ce li renda prima amabili e ſtimabili, e poi ce li faccia infelici; e in tal modo c' iſpiri della venerazione per coloro, per i quali ci vuole far piangere.

Dunque il principale perſonaggio della Tragedia non ſarà mai uno ſcellerato, per cui non ſi può avere che una compaſſione macchinale; ſarà un Eroe infelice per l'altrui colpa. Uno ſcellerato può entrare in iſcena per contribuire più al ſoggetto principale.

Le infelicità meno intereſſanti ſono quelle che vengono da una pura fatalità, come quelle dell' Edipo, le quali cagionano un certo orrore, ma non intereſſano veruno. Dall' Edipo e dalle altre raſſomiglianti Tragedie non ſi riporta che un diſguſtoſo ed inutile conoſcimento delle miſerie della umana condizione.

III. *Soggetti noti, ma lontani, o antichi*. L' antichità e la lontananza ci rendono più ſtimabili i perſonaggi: per i vicini, e ſpecialmente per i contemporanei non ſi ſuole avere gran riſpetto. Perciò la ſcelta di ſoggetti e di perſonaggi di qualche antichità, ma abbaſtanza noti per tradizione, ſarà ſempre la più conveniente per le Tragedie: i perſonaggi de' tempi vicini potranno introdurſi per eccitare odio.

IV. *Caratteri intereſſanti*. Non ſolo il carattere de' principali perſonaggi deve eſſere intereſſante, ma gli accidenti che loro avvengono, debbono eſſere grandi da affliggere ragionevolmente e sbigottire un uomo coraggioſo.

Un' azione, o è eroica per ſe ſteſſa, allorchè ha un grande argomento, come la conſervazione d'un Sovrano, d'una Città, d'una Nazione; o è eroica per il carattere di coloro che la fanno, quando eglino ſono Monarchi, o Soggetti della più alta claſſe. Che un Imperadore Romano di quarant' anni ſi diſperi per dovere abbandonare una donna da lui amata per molto tempo, potrà ciò mai riſvegliare gran compaſſione? E Tito Tragico ſarà il Tito Storico? Sarebbe lo ſteſſo dipingere Catone galante, e Bruto damerino.

V. *Amore pudico e con ſobrietà*. Di tutte le paſſioni umane la più generale è quella di amore. Non vi ſarà forſe alcuno, che non l'abbia ſentito almen una volta in vita ſua. Tanto baſta per intereſſarci nella rappreſentazione. Ma affinchè l'amore ſia degno del Teatro Tragico, biſogna che ſia il nodo neceſſario dell'argomento, e che non vi ſia tirato a forza per empiere qualche vano. Deve perciò eſſere o una paſſione veramente tragica, riguardata come debolezza, e combattuta da rimorſi; o deve condurre a diſgrazie e a delitti, per far vedere che beſtia pericoloſa egli è.

Il Teatro nondimeno può ſtare beniſſimo ſenza alcuna ombra di amore. Gli Antichi non ve lo ammiſero mai, forſe perchè non vi agivano donne. Noi ve lo abbiamo introdotto a dritto e a traverſo, l'abbiamo fomentato, e con troppa viltà. Perciò non a torto le noſtre Tragedie ſono tacciate di lezioni d'amore, e realmente lo ſono, e tanto più, quanto migliori ſono giudicate. Si tratti pure d'amore, ma con dignità, e s'inſegni ad evitarlo, o a ben diriggerlo.

VI. *Terrore e Compaſſione*. Gli errori de' Grandi ſono quaſi pubbliche calamità.

Delirant Reges, plectuntur Achivi.

Dunque la Tragedia ci deve far piangere.

La *Tragi-Commedia* dunque è una compoſizione mal inteſa; perchè volendoſi far piangere e ridere a vicenda, ſi eccitano muovimenti contrarj, che rivoltano il cuore. Tutto quello che ci diſpone a partecipare della gioja, c'impediſce di paſſare ſubitamente all'afflizione ed alla pietà. Queſto guſto, benchè palpabilmente cattivo, regna inſieme con molti altri difetti ſu parecchi Teatri.

Ma per eccitare il ſentimento Tragico, non è neceſſario che ſi ſparga del ſangue. Arianna abbandonata da Teſeo è in una ſituazione più crudele che ſe foſſe maſſacrata. E quante pene non vi ſono più terribili della morte ſteſſa?

Si è quiſtionato, ſe ſia permeſſo d'inſanguinare la ſcena. Gli Antichi aſſuefatti alla ferocia, non ſe ne facevano ſcrupolo. Orazio però eſclude dalla viſta degli ſpettatori gli avvenimenti troppo inumani; e con ragione, perchè la Tragedia ſi propone d'iſpirare terrore e pietà, ma non già orrore; e gli ſpettacoli ſanguinoſi ſono orrendi e barbari, e offendono l'umanità. Offendo-

no

no anche il coſtume, e induriſcono il cuore, come accade ai Macellari ed ai Chirurghi. Gli Antichi guazzavano in queſte crudeltà, e gl' Ingleſi hanno conſervato ne' loro Teatri qualche pendenza a sì fiero guſto.

Si può al più al più ſoffrire nel Teatro qualche morte rapida, come qualche ſuicidio; perchè tali accidenti ſono eſtremamente vivi e iſtantanei, e gli ſpettatori non vi ſi conturbano molto, maſſime quando que' morti ſono ſubito portati via dalla viſta.

VII. *Odio al vizio, amore alla virtù*. Ecco il grande oggetto della Tragedia, ecco la ſua primaria e indiſpenſabile obbligazione. La più grande utilità del Teatro è di rendere la virtù amabile agli uomini, di avvezzarli ad intereſſarſi per lei, di dare queſta bella piega al loro cuore, di proporre loro grandi eſempj di fermezza, e di coraggio nelle loro diſgrazie, di fortificarli, e di elevare i loro ſentimenti. Se il vizio reſta tal volta impunito, deve ſempre andare altamente deteſtato, e renderſi odioſiſſimo; e la virtù, ſe non può eſſere ſempre trionfante, ſia ſempre amabile e glorioſa (*).

Que-

(*) Lo ſtile della Tragedia deve eſſere grave, e compoſto di ſentimenti nobili e grandi, e non d' ingegnoſi e ricercati. Le parole ſieno piane e ſemplici, come conviene a perſone ſerie che conſultano fra loro di affari importantiſſimi: niuna coſa più loro diſdice, che il volere far pompa d' ingegno.

In Italia una certa affettazione, che ſi è voluto chiamare Purità, ha eretto un Tribunale, che pronunzia ſentenza di barbaro a chiunque nello ſcrivere non ſi ſerve delle parole regiſtrate in un groſſo libro denominato per una ſtracca metafora il Vocabolario della Cruſca. Una lingua vivente è un Mercurio che tutte le Cruſche dell' Univerſo non ſanno fiſſare. Alcune parole antiche per neceſſità ſi aboliſcono, *verborum vetus interit ætas*, e ne naſcono delle nuove, *& juvenum ritu florent modo nata, vigentque*; o perchè il concorſo delle circoſtanze moſtra altre parole preſſo altri popoli, che ſembrano più eſpreſſive; o perchè perfezionandoſi l' orecchio nazionale, corregge l' antica pronunzia a ſegno di sfigurare la parola, per darle più armonia. E chi vorrebbe ora ſervirſi dell' *unquanquo*, del *guari*, del *chenti*, del *vocolo*, e di altro conſimile rancidume? E perchè non ſi potranno uſare parole nuove e peregrine, qualora queſte ſieno inteſe ſubito da ogni Italiano, ed eſprimano bene il penſiero? Il principal fine de' Vocabolarj non è l' inſegnare le lingue, ma lo ſpiegare il ſignificato delle voci, e la loro forza; così la Cruſca è un ſerbatojo di termini e di fraſi, che ſono ſtate, e ſono generalmente in uſo; onde ſi dovrebbe almeno ogni venti anni riſtampare con aggiunte di nuove eſpreſſioni. I Napolitani hanno creduta la lingua Italiana come morta (ora la credono viva), e ſi ſono perciò ſforzati a ſcri-

vere,

Queſte ſono le principali regole della Tragedia, le quali inſieme con molte altre non ſi apprendono già dalla pedanteria de' precetti poetici, ma dagli originali laſciati da gran Poeti.

STORIA

DELLA TRAGEDIA.

E Chi crederebbe che la maeſtà della Tragedia abbia tratta la ſua origine dalla ubbriachezza?

Mentre la Grecia era, per così dire, bambina, celebravanſi a Bacco certi ſacrifizj conſiſtenti in un Caprone, che prima d' immolare, ſi portava in giro per le ſtrade fra una turba di gente allegra, cantando e ſaltando, alla cui teſta compariva ſopra un ſomaro un uomo traveſtito da Sileno, e la marcia veniva chiuſa da altri, che intriſi di fango, e rampicati ſopra alcune car-

vere, come ſe viveſſero nel Secolo XV. ſtimato il ſecolo d'Oro, quantunque foſſe ben Fereo. Quante fraſi e parole Franceſi, Spagnuole, e Provenzali non ſi veggono chiaramente nel Boccaccio, ed in altri ſcrittori, che noi diciàmo claſſici? Ed ora per noi ſaranno peccati mortali i Franceſiſmi, gl' Ingleſiſmi?

Guai a quella Lingua, che non ſi arricchiſce continuamente di nuove parole. Se è vero che le parole ſono i ſegni delle idee, veriſſimo ſarà altresì, che a miſura che queſte ſi accreſcono, debbono accreſcerſi quelle. Or da cinquant'anni in qua che prodigioſi progreſſi non ſi ſono fatti nelle ſcienze di ragionamento, di calcolo, di Geometria, di Meccanica, d' Aſtronomia, di Metafiſica, di Fiſica Sperimentale, di Storia Naturale, di Commercio, di Guerra, di Mode? Ecco una ſorgente prodigioſa di termini nuovi ignoti agli antichi idiomi. E ſe le idee nuove ſi ſono tratte da popoli ſtranieri, perchè ſi ha da ſchifare di adottarne il ſegno vocale? Le parole dunque non poſſono eſſere che in una mobilità perpetua ben riconoſciuta ed eſpreſſa da Orazio:

Multa renaſcentur, quæ jam cecidere, cadentque
Quæ nunc ſunt in honore vocabula, ſi volet uſus,
Quem penes arbitrium eſt, & jus, & norma loquendi.

E queſta novità, queſt' uſo, queſto arbitrio donde naſce, ſe non ſe dal coraggio di ſottrarſi dalla ſervile pedanteria?

Gl' Ingleſi liberi in tutto, vogliono anche libera la loro lingua, la quale è perciò la più ricca, la più epica, la più energica, impreſtando da tutte le lingue, da tutte le arti, da tutte le ſcienze, le parole, le traſpoſizioni, le inverſioni, che le ſono neceſſarie: tutto ſi naturalizza, preſ-

carrette, col bicchiere o col boccale alla mano, e mezzo cotti, ululavano le lodi del Dio de' bevitori, e tutto il popolo faceva coro. Da queſto caos uſcì la più nobile delle Poeſie Drammatiche.

Per variare queſta uniformità di canzoni, Teſpi pensò d' introdurvi un attore. L'applauſo a queſta ſua invenzione lo reſe ingegnoſo a ſtabilirne due, che faceſſero dialogo.

Eſchilo fu poi il primo a dare un poco più di ſeſto a queſta rappreſentazione; poichè dalle lodi di Bacco e degli altri Dei, egli la eſteſe a rappreſentare le azioni degli Eroi; ma conſervò eſſa tuttavia la denominazione della ſua origine, ſeguitando a chiamarſi *Tragedia*, che vuol dire *Canto del Caprone*, o del *Becco*. Eſchilo inoltre inventò le decorazioni e le Macchine, ornò la Scena di Pitture, di Statue, di Are, e di Tombe; v' introduſſe le ombre e le furie crinite di ſerpenti; vi fece ſentire il ſuono delle Trombe, ed il fragore de' tuoni. Ei diede a' ſuoi Attori Maſchere oneſte, calzò loro il coturno, e li veſtì di manti sì

preſſo quella nazione libera e dotta. E noi che adottiamo le più frivole mode, perchè non imiteremo una sì ragionevole libertà? Il troppo riſpetto per la lingua latina ci ha fatto traſcurar il progreſſo della noſtra Italiana, la quale ſi ſarebbe moltiſſimo arricchita e migliorata, ſe gli Autori Italiani aveſſero ſempre ſcritto in Italiano, come i Latini ſempre ſcrivevano in Latino, ed i Greci ſempre in Greco. Anzi la noſtra favella Italiana s' avrebbe eſteſa per tutta l' Europa, e anche un poco più in là, ſe Roma in vece di quel ſuo barbaro latino, l' aveſſe impiegata in tutte le ſue Carte. La Muſica Italiana ha reſo alla noſtra lingua qualche ſervizio.

La principal cura d' uno Scrittore deve eſſere la chiarezza: non ſi parla, che per eſſere inteſo. Ma la proprietà de' termini è il carattere diſtintivo degli Scrittori grandi. Or come ſi può uſare proprietà o ſia convenienza di parole, quando non ſi ha la libertà di ſcegliere le più eſpreſſive e le più confacenti dovunque ſi poſſono trovare? Ognuno ſa, che veri ſinonimi non ſi danno, e quella delicatiſſima differenza che ſi oſſerva nelle coſe naturali che ſembrano le più raſſomiglianti, ſi ſcorge anche nelle parole, che pajono le ſteſſe, ma non lo ſono. Dunque la proprietà della Dizione richiede novità e abbondanza di parole. Da queſta proprietà poi naſce la Preciſione, l' Eleganza, l' Energia, ſecondo la natura de' ſoggetti che ſi trattano, o degli oggetti che ſi debbono dipingere.

Per iſcriver bene vuol eſſere Filoſofia, che ci arricchiſca d' idee. La verità, la ſemplicità, la natura, ecco quello che ogni Scrittore deve ſempre avere avanti gli occhi. Dunque *addio Cruſca*, *addio Rettorica*, *addio Poetica*, *Pedanteria addio*.

ti sì maeſtoſi, che quegli Abiti teatrali furono convertiti in ſacerdotali ne' giorni di cerimonie. Eſchilo non ebbe biſogno di Maeſtro di Cappella, poichè egli ſteſſo componeva la Muſica e le Danze per le ſue Tragedie. Per ordine del Magiſtrato diminuì il Coro, riducendolo a quindici perſone, per lo ſconcerto prodotto da quello delle Eumenidi compoſto di cinquanta perſone rappreſentanti Furie in una maniera sì terribile, che morirono di ſpavento molte Donne, e fanciulli.

Sofocle la riduſſe alle regole della decenza e del vero, e le inſegnò a contenerſi in un portamento nobile e ſicuro, ſenza orgoglio, ſenza faſto, e ſenza quella giganteſca fierezza, ch'è al di là del vero eroico. Fece intereſſare il cuore in tutta l' azione, lavorò i verſi con ſucceſſo, s'inalzò inſomma col ſuo genio e col ſuo ſtudio ad un punto, che le ſue opere ſono divenute le vere regole del bello: Gli applauſi del ſuo capo d' opera, l' Edipo, lo fecero morire di gioja; avea però i ſuoi novant' anni.

Euripide marciò ſulle ſteſſe belle tracce, ed arricchì le ſue opere delle maſſime di Anaſſagora ſuo maeſtro. Socrate non mancava mai d' intervenire ad ogni nuova rappreſentazione di queſto gran Poeta. Cicerone portava ſempre in ſaccoccia le ſue Tragedie, e quando fu raggiunto dai Sicarj che l'uccifero, leggeva la Medea di Euripide. Cantando de' verſi di Euripide ſalvarono la loro vita dal furore nemico que' Soldati Atenieſi disfatti in Sicilia nell' infelice ſpedizione di Nicia, e ritornati alla patria, la loro prima cura fu di correre alla caſa dell' Autore di que' mirabili verſi, ai quali dovevano e vita e libertà. Il giubilo che ne provò Euripide, è il maſſimo che poſſa ſentirſi da cuore umano.

La Tragedia Greca è ſemplice, naturale, poco complicata, e facile ad intenderſi: l'azione ſi prepara e ſi ſnoda ſenza sforzo. Sembra che ſia fatta ſenz' arte, e perciò è il capo d' opera dell' arte e dell' ingegno. Tale deve eſſere.

Quindi appariſce, che le Poeſie Drammatiche non vengono dall' Egitto, da dove ſi fanno ſcaturire quaſi tutte le arti, e le Scienze. Gli Egizj, e gli Ebrei non conobbero mai il Teatro, che che ne dica M. Racine, il quale pretende, che Moisè abbia data la prima idea del Dramma nel libro di Giob, per la magnifica ragione, che quel libro è ſcritto in una ſpecie di Dialoghi. E però vero che Geruſalemme ebbe non ſo che Teatro ed un Anfiteatro ancora, ma non già ne' ſuoi bei tempi di

Salo-

Salomone, ma ſotto Erode il Grande, quando era ſottopoſta a Roma.

Roma conobbe ben tardi i Drammi. Erano già paſſati 390. anni della ſua fondazione, allorchè afflitta da una fiera peſte, ricorſe agli Dei, per appagar i quali il ſavio Senato non trovò miglior eſpediente che far venire dall' Etruria degl' *Iſtrioni*, così detti perchè ſuonavano il Flauto, che in lingua Etruſca chiamaſi *hiſter*. Coſtoro ſenza recitare alcun verſo, e ſenza imitazione fatta con diſcorſi, danzavano al ſuono de' flauti, e geſtivano in varie maniere. I giovani Romani poſcia ſi diedero ad imitare quelli Iſtrioni, aggiungendovi verſi ſenza miſura e cadenza, *verſi da fare ſpiritar i cani*. Da ciò nacque la ſatira, di cui non è quì luogo di ragionare. Finalmente Livio Andronico di naſcita Greco portò in Roma, 514. anni dopo la ſua fondazione, la conoſcenza del Poema Drammatico. Così poi i Romani, imitando i Greci, ebbero gran Teatri, ma non mai gran Drammi; fatalità che ancora dura. Tale è l' ordinario deſtino degl' imitatori. I Romani originali nell' arte di guerreggiare e di dominare ſoggiogarono gran parte del Mondo, ma nelle ſcienze e nelle arti facendoſi diſcepoli de' Greci, non ebbero mai valentuomini, e di que' pochi che vi furono, Cicerone, Virgilio, Orazio, Tito Livio, Vitruvio, Seneca, Plinio, niuno fu veramente Romano. La ſteſſa ſorte ha Roma moderna; ella non può gloriarſi che d'un Metaſtaſio, e d'un Giulio Romano, quantunque cima d' uomini in ogni genere, ma foreſtieri, abbiano ſempre viſſuto fra i ſette colli. Le Tragedie Latine furono meſchinelle, e Seneca accanto di Euripide è un fanciullo.

Si ſalti una buona dozzina di ſecoli tenebroſi (*). In Francia

(*) Dopo Giuſtiniano fino al Secolo XV. non ſi trova che ſienſi più compoſte nè Tragedie nè Commedie. Nel Secolo XII. vi fu un' Operetta intitolata *Ludus Paſchalis de adventu & interitu Anthecriſti* in Scena. Si mettevano in Scena il Papa, l'Imperatore, i Re di Francia, di Germania, di Grecia, di Babilonia &c. l' Anticriſto, e la Sinagoga. Molti Re ſi laſciavano affaſcinare dall' Anticriſto, ma alla fine coſtui reſtava abbattuto. Non ſi ſa, ſe Dramma sì elegante foſſe andato in Teatro.

In quelli oſcuriſſimi tempi furono in gran moda i Saltimbanchi, gl' Iſtrioni, i Ciarlatani, i Mimi, i Poeti popolari, i Buffoni d'ogni ſpecie, i quali piombavano a ſtuoli nelle Corti, ſpecialmente nelle gran feſte. A coſtoro ſi donavano Armi, Cavalli, Drappi, danaro; e le Principeſſe e le gran Dame vi aggiungevano ſovente i loro favori. Con ſimile canaglia, benchè nell' abbiezione, tuttavia ſuſſiſte quaſi da per tutto.

cia nel ſecolo ſcorſo il gran Corneille rimiſe ſul piede Greco la Tragedia, reſa ancora più regolare dal dolce Racine, e mantenuta in un ricco progreſſo da Crebillon, da Voltaire, e da altri Poeti filoſofi.

Contemporaneamente Shakeſpear in Inghilterra la trattò con grandezza ſorprendente, e con difetti inſoffribili. Jonhſon le tolſe molte irregolarità; Addiſſon vi poſe tutta la correzione. Ed ora le due Nazioni rivali gareggiano e s'imitano per godere, e ſi godono un nobile e purgato Teatro Tragico.

L'Italia, che al rinaſcere delle Scienze e delle Belle Arti ha emulata la Grecia in ammaeſtrare le Nazioni Europee, ha avuto prima d'ogni altra buone Tragedie, e ne ha tuttavia delle inſigni, come la Sofonisbe del Triſſino, la Roſimonda del Rucellai, la Merope del Maffei; ma condannate nelle Librerie a divertimento delle tignuole: ne' Teatri pubblici non più ſi ſoffrono. In Italia ſi è piantato come per aſſioma, che al Teatro ſi debba andare per ridere e rallegrarſi, e non per affliggerſi e piangere: il pianto è una vergogna.

In Francia il popolo, che non patiſce certo di malinconia, ama divertirſi più piangendo, che ridendo; ed è maraviglia che gl'Italiani ſcimiotti de' Franceſi in tante puerilità, ſi arroſſiſcano poi di piangere alla Tragedia.

Ma che importa il pianto o il riſo, purchè ſi goda e s'iſtruiſca? Alcuni però non ſanno comprendere come la lagrimoſa Tragedia poſſa recare diletto; è ben facile il comprenderlo. La Tragedia è un'imitazione, ed ogni imitazione è ſempre aggradevole. Ci piacciono in un quadro gli oggetti i più malinconici e di maggior terrore, per la ſola ragione che ſono ben imitati. Di più, ci piace la novità e la grandezza ſtraordinaria degli oggetti, e tanto più ci piace, quanto ci piccano la curioſità col differircene lo snodamento. La difficoltà ancora aumenta ogni noſtra paſſione, ci rende più attenti, e ci produce una grata commozione. Quindi è che ogni pena, o ſia pietà, o indegnazione, o pianto, che poſſono cagionarci i Poeti, gli Oratori, i Muſici, i Pittori; ogni triſtezza inſomma prodotta dalle Belle Arti, ci diverte molto, e ci reca grandiſſimo diletto.

Ma anche quì ha luogo il *ne quid nimis*. Perciò uno ſcempio di morte, e di ſangue convertirebbe, come ſi è detto, la grata triſtezza in uno ſpiacevole orrore. La Tragedia dunque ben inteſa ci affligga pure, ci atterriſca, ci faccia verſare lagrime, ella ci darà però diletto, e ci ſarà utile.

Il ver-

Il vergognarſi poi di piangere, è una falſa vergogna. I più grandi Eroi non ſi ſono mai vergognati di ſpargere lagrime. Achille, Aleſſandro, Marcello, Scipione, Annibale, hanno ſaputo piangere. E come può il pianto diſonorare un uomo grande, ſe la ſenſibilità che lo produce, è una virtù? Le lagrime ſparſe da Enea per la gioja da lui ſentita in vedere reſo l'onore alla ſua patria ed a que' bravi guerrieri, che l'avevano sì coraggioſamente difeſa, erano lagrime d'un'anima ben nata. *Sunt lacrymæ rerum*, dice Virgilio. Da qualunque ſorgente derivi il pianto, ſia da dolore o da tenerezza, da gioja o da ammirazione, avrà ſempre le qualità della ſua origine; e ſarà virtuoſo, e lodevole, ſe tale ne ſarà la cagione.

Il primo rimprovero dunque, che giuſtamente ſi merita il Teatro Italiano, è d'eſſere privo di Tragedia, parte sì utile, e sì bella della Poeſia Drammatica.

CAPITOLO III.

DELLA COMMEDIA.

SE la Tragedia riguarda il vizio in quanto è odioſo, la Commedia lo riguarda in quanto è ridicolo.

Il *Ridicolo* conſiſte ne' difetti, che cagionano vergogna ſenza cagionare dolore: è una deformità ne' coſtumi, che offende la convenienza, gli uſi ricevuti, ed anche la Morale del Mondo polito. Conſiſte inſomma in un aſſortimento di coſe, che non ſono fatte per andare inſieme. La gravità Stoica ſarebbe sì ridicola ad un fanciullo, come la galanteria ad un Magiſtrato.

Queſto *Ridicolo*, ſcelto con deſtrezza, eſpreſſo con motteggi fini e leggieri, e rappreſentato nell'aſpetto più piccante, ci fa ridere, perchè le ſciocchezze, che non hanno conſeguenze dolorose, ſono ridicole.

Il Riſo deriva ordinariamente dall'orgoglio. Paragonandoci con un inferiore, ſorge in noi una ſegreta elevazione, che cagiona riſo. Il fondamento dunque, e il principio della Commedia, è la malizia, e la malignità umana. Noi veggiamo i difetti de' noſtri ſimili con una compiacenza miſta di diſprezzo, quando queſti difetti non ſono nè abbaſtanza afflittivi per darci compaſſione, nè abbaſtanza ributtanti per muoverci odio, nè abbaſtanza pericoloſi per incuterci terrore. Le immagini di tali difetti ci fanno ſorridere, ſe ſono dipinte con finezza; ci fanno

ridere, ſe i tratti di queſta maligna gioja ſono aguzzati dalla ſorpreſa.

Sarebbe certamente ſtato più vantaggioſo cambiare queſta noſtra vizioſa compiacenza in una pietà filoſofica; ma ſi è trovata maggior facilità e ſicurezza in far ſervire la malizia umana a correggere gli altri vizj della umanità, preſſo a poco come s'impiegano le punte del diamante a polire il diamante ſteſſo.

Il *Ridicolo* dunque è eſſenzialmente l' oggetto della Commedia. Il Filoſofo ragiona contro il vizio, il Satirico lo riprende con agrezza, l' Oratore lo combatte con fuoco, il Comico l'attacca con deriſioni, e vi rieſce talvolta meglio di quello che altri ſi faccia co' più forti argomenti. Col ſuo *Ridicolo* la Commedia tende a polire i coſtumi, ed a correggere l'eſteriore. Ella ci leva in parte la maſchera, e ci preſenta deſtramente lo ſpecchio.

La Commedia ha tre gran diviſioni. 1. Se eſpone gli uomini alle vicende degli avvenimenti, diceſi *Commedia di Situazione*. Queſto genere è il meno piacevole, perchè ci fa ridere appunto, come ſi ride per l'improvviſa caduta di qualcuno.

2. Diceſi *Commedia Paretica*, quando le virtù comuni ſono rappreſentate con tratti che le rendono amabili, e ſono eſpoſte a pericoli ed a diſgrazie, che le rendono intereſſanti. Un tal genere di Commedia iſtruiſce, perchè c'intereſſa, e gli eſempj che ci propone, ci toccano più ſenſibilmente.

3. Allorchè ſi dipinge il vizio, per renderlo ridicolo e diſprezzabile, ſi chiama *Commedia di Carattere*. Queſta rimonta alla ſorgente de' vizj, e li attacca nel loro principio; perciò queſta è la più utile di qualunque altra. E' queſta che preſenta lo ſpecchio agli uomini, e li fa arroſſire della loro propria immagine.

Queſto terzo genere di Commedia è il più difficile, ed in conſeguenza il più raro. Suppone nel ſuo autore uno ſtudio conſumato de' coſtumi del ſuo ſecolo, un diſcernimento giuſto e pronto, ed una forza d' immaginazione, che riuniſca in un ſolo punto di viſta i tratti, che la ſua penetrazione non ha potuto comprendere che partitamente. Ci vuole perciò un occhio filoſofico, che colga non ſolo gli eſtremi, ma anche il mezzo delle coſe. Fra l' Ipocrita ſcellerato, e il credulo divoto ſi frappone l' uomo dabbene, che ſmaſchera la ſcelleratezza dell' uno, e che compatiſce la credulità dell'altro. Fra i coſtumi corrotti della ſocietà e la feroce probità del Miſantropo, compariſce la mo-

moderazione del Savio, il quale odia il vizio, ma non odia gli uomini. Che fondo di Filosofia non ci vuole, per colpir bene il punto fisso della Virtù?

La Commedia di *Carattere* riesce ancora più mirabile, se è unita con quella di *Situazione*, cioè se le persone infangate di vizj, e di errori sono messe in circostanze umilianti, onde si espongano al riso e al disprezzo degli spettatori.

Chi sa bene studiare i costumi del secolo, trova un fonte inesausto di soggetti Comici di *Carattere*. Smascherare l'*Ipocrisia della Virtù*, l'*Amico di Corte*, il *Magnifico a stento*, il *Modesto effimero*, il *Diffidente*, il *Figurino*, il *Sibarita* . . . e dove non si trova il ridicolo? La politezza vela i vizj con una specie di drappo fino, a traverso di cui i gran Maestri fanno disegnare il nudo.

Il *Ridicolo* si trova da per tutto. Non v'è azione, pensiero, gesto, parola, moto, che non ne sia suscettibile. Quindi è che ciascuno de' predetti generi di Commedie può essere trattato in tre maniere diverse, che si possono chiamare, 1. *Comico Nobile*, 2. *Comico Cittadinesco*, 3. *Comico Basso*.

1. Il *Comico Nobile* dipinge i costumi de' Grandi, i quali non differiscono da quelli del volgo che nella forma. I vizj de' Grandi sono meno grossolani, e per lo più sono così ben coloriti dalla politezza, che giungono a formare talvolta il carattere d'un uomo amabile. Sono veleni giuleppati che lo speculatore scompone. Ma pochi sono in grado di studiarli, e meno di coglierli nel punto giusto. La maggior parte del ridicolo de' Grandi è sì ben composto, che appena è visibile. I loro vizj hanno non so che d'imponente, che sfugge il mottegio: le sole situazioni li mettono in giuoco e li tradiscono. L'*Intrigante* che serpe vilmente la terra per elevarsi, il *Glorioso* ignorante della vera gloria, il *Sincero apparente*, il *Misterioso* di frivole inezie &c. che bei soggetti non sono essi d'un Comico Nobile?

2. Il *Comico Cittadinesco* consiste in un aria falsa e nelle pretensioni snicchiate. Il progresso della politezza e del gusto lo hanno approssimato al *Comico Nobile*, ma senza unirlo e confonderlo insieme. La vanità che ha preso nella cittadinanza un tuono più alto di prima, tratta di grossolano tutto ciò che non ha l'aria del Bel Mondo.

3. Il *Comico Basso* imita i costumi del basso popolo, cioè di quello che si chiama Plebe. Questo genere può avere, come i Quadri Fiamminghi, il merito del colorito, del vero, del ga-

jo,

jo, come anche ha le finezze delle grazie, ed è ſuſcettibile d' ogni oneſtà, e d'ogni delicatezza: e dà anche una nuova forza al *Comico Cittadineſco*, ed al *Comico Nobile*, allorchè contraſta con loro. Non biſogna però confondere il *Comico Baſſo* col Comico groſſolano: Queſto è un difetto di tutti i generi, come or ora ſi vedrà.

I tre generi di Commedie trattati nelle tre diviſate maniere, hanno le ſeguenti principali Regole.

REGOLE

PER LA COMMEDIA.

I. *Finezza di Ridicolo*. V' è un certo ridicolo vile, che o ci annoja, o ci nauſea: queſto è il *Ridicolo groſſolano*, che non deve mai avere acceſſo in Teatro. Il vero ridicolo che ha da ſceneggiare, deve eſſere ſempre aggradevole, delicato, e non mai producente alcuna inquietudine ſegreta. Il Comico più grato e più difficile è quello, ch' è ſoltanto Comico alla Ragione. Queſta bella ſpecie di Comico non cerca d' eccitare goffamente un riſo ſmoderato in una moltitudine groſſolana, ma eleva anzi queſta moltitudine quaſi ſuo malgrado a ridere finamente e con ſpirito.

II. *Approſſimare colla veriſimiglianza la finzione alla realtà*. L' azione Tragica ha ſovente qualche coſa di vero: almeno i nomi ſono ſtorici. Al contrario nella Commedia tutto è finzione, e fino i nomi ſono finti. Queſta finzione però, affinchè faccia un' impreſſione conveniente, deve eſſere tutta veriſimile. E ſiccome i ſoggetti Comici ci ſono più familiari de' Tragici, il difetto di raſſomiglianza è più facile a ſcoprirſi nella Commedia, che nella Tragedia; onde anche per queſto altro motivo, ella richiede una veriſimilitudine eſatta e rigoroſa.

E' vero che la Commedia è una imitazione eſagerata; ma queſta eſagerazione però deve aver i ſuoi limiti. La proſpettiva del Teatro eſige un colorito forte ed a gran tratti, ma in giuſte proporzioni, cioè tali che l' occhio dello ſpettatore poſſa ridurli ſenza ſtento alla verità della Natura: Così anche il Teatro formale ha la ſua Ottica, ed il Quadro è sbagliato, ſe lo ſpettatore ſi accorge, che la Natura ſia ſtata ecceduta.

III. *Unità e continuità di carattere*.

IV. *Facilità e ſemplicità nella teſſitura dell' intreccio*.

Non

Non è una combinazione poſſibile in rigore, ma una ſerie naturale di avvenimenti familiari quel che deve formare l' intrico della Commedia.

V. *Verità ne' ſentimenti*. Se il fine principale della Commedia è d' iſtruire, come mai ſi può iſtruire ſenza verità?

VI. *Naturalezza nel Dialogo*. Dunque i ſoliloquj, gli a parte, e gli equivoci, nati dalla raſſomiglianza o dal traveſtimento, ſono contraſſenſo.

VII. *Naſcondere ogni arte nel concatenamento delle ſituazioni*. Da queſto artifizio riſulta l' illuſione teatrale. Quello che accade nella ſcena deve eſſere una pittura sì naturale della ſocietà, che ci faccia dimenticare d' eſſere allo ſpettacolo. Il preſtigio dell' arte è di farla ſparire in maniera, che l' illuſione non ſolo preceda ogni rifleſſione, ma la riſpinga, e l' allontani.

VIII. Lo *Stile Comico* deve eſſere umile e dimeſſo, con que' vezzi però, con quelle grazie, con quel guſto di urbanità, e con quelle facezie, che convengono alla lingua, in cui la Commedia è ſcritta.

Qualora la Commedia, ſpecialmente s' è miſta di Carattere e di Situazione, vien trattata moralmente e decentemente ſecondo le preſcritte regole, la ſua dolce utilità è della più grande evidenza. Il rivocarla in dubbio, è pretendere che gli uomini ſieno inſenſibili al diſprezzo ed alla vergogna; è ſupporre che non poſſano arroſſire nè correggerſi de' difetti de' quali arroſſiſcono; è fare i caratteri indipendenti dall' amor proprio, che n' è l' anima e la cauſa; ed è finalmente un metterſi al di ſopra dell' opinione pubblica, cui la debolezza e l' orgoglio ſono ſchiavi, e da cui la Virtù ſteſſa ha sì gran pena a ſottrarſi.

Ciaſcuna Nazione ha il ſuo guſto Comico particolare dipendente dalla ſua particolare coſtituzione di governo, e da' ſuoi proprj coſtumi, dagli uſi, dalle maniere ec. onde quello ch' è Ridicolo per un paeſe, nol ſarà per un altro, quantunque il fondo ſia ſempre per tutti lo ſteſſo, cioè l' Utile e il Diletto. Vi ſono però de' ſoggetti generalmente Comici per tutte le Nazioni, i quali ſono piantati su i caratteri generali, e su qualche vizio radicale della umanità. L' Avaro di Plauto ha i ſuoi originali anche adeſſo da per tutto, e li avrà ſempre. L' *Avarizia*, quella inſaziabile avidità che ſi priva di tutto per non mancare di niente; l' *Invidia*, miſcuglio di ſtima e di odio per li vantaggi che non ſi hanno; l' *Ipocriſia*, vizio traveſtito in virtù; l' *Adulazione*, commercio infame di baſſezza, e di vanità;

tutti queſti ed infiniti altri vizj eſiſteranno in perpetuo ovunque ſaranno uomini. Ciaſcuno diſapproverà ne' ſuoi ſimili que' difetti, de' quali ſi crederà eſente, e prenderà un piacere maligno in vederli umiliare: il che aſſicura per ſempre il ſucceſſo del Comico, che attacca i coſtumi generali.

Il Comico poi Locale e momentaneo, è riſtretto al luogo, al tempo, al circolo del ridicolo che attacca; e queſto è ſovente più lodevole e più efficace, perchè diſtruggendo i ſuoi modelli, impediſce al Ridicolo di ſtenderſi e di perpetuarſi.

Ma ſi contraſterà forſe l'utilità della Commedia, per la ragione, che gli uomini non ravviſano la loro immagine ne' difetti altrui? Falſa ragione. Si crede ingannare gli altri, ma non s'inganna mai ſe ſteſſo. E chi nel pretendere un impiego, oſerebbe moſtrarſi al pubblico, ſe credeſſe d'eſſere conoſciuto dagli altri, come egli conoſce ſe ſteſſo?

Si dirà ancora, che niuno ſi corregge alla Commedia. Si facciano buone Commedie, e ſi vedranno frequenti correzioni, come ſe ne ſono già alcune vedute. Se l'interno è incorrigibile, almeno vi guadagnerà l'eſteriore; guadagno non leggiero. Gli uomini per lo più ſi toccano nella ſuperficie; onde non ſarebbe picciolo profitto, ſe ſi poteſſe ridurre i vizioſi e i ridicoli a non eſſerlo che dentro loro ſteſſi. Il buon Teatro è pel vizio e pel ridicolo quello che pel delitto ſono i Tribunali e i gaſtighi. E ſe i vizj, i delitti, le ſciocchezze ſuſſiſtono tuttavia, e ſuſſiſteranno fino che vi ſarà Mondo, non perciò ſono inutili i Teatri, le Leggi, le Prediche, la Storia.

STORIA

DELLA COMMEDIA

MA è ſtata mai la Commedia trattata in verun paeſe col ſuo doppio lodevole oggetto, ed in tutta la regolarità?

Atene maeſtra d'ogni cultura, ſi abusò per lungo tempo della Commedia col convertirla in una Satira perſonale: ed in queſto difettoſo genere brillò falſamente Ariſtofane. Finalmente i Magiſtrati sbandirono dal Teatro queſta amara e indecente imitazione delle perſone, e fu la Commedia riſtretta, come ogni dover eſige, alla pittura generale de' coſtumi: E in queſto lodevole genere ſi elevò Menandro alla più glorioſa celebrità.

Roma ebbe quaſi la ſteſſa ſorte. Da principio la ſua Commedia

dia fu ſatirica ed oſcena; e Plauto ſi raſſomigliò infelicemente ad Ariſtofane. Indi ſi correſſe, e Menandro ſervì di modello a Terenzio.

Il diſpotismo dell'Impero Romano, funeſto a se ſteſſo, alla ragione, al guſto, imbarbarì la Commedia in un aſſurdo di Mimi, di Pantomimi, d'Iſtrioni, e in quel Comico groſſolano, velenoſo allo ſpirito ed al cuore; e fino al Secolo XVI. non ſeppe più l'Europa che coſa foſſe Commedia.

Riſorte finalmente in Italia le Belle Arti (*), riſorſe anche la Commedia, ma irregolare e licenzioſa; e tale ſi diffuſe per tutta l'Europa con un treno di difetti corriſpondenti al carattere riſpettivo di ciaſcuna Nazione.

In Francia verſo la metà del ſecolo ſcorſo ſi rendè pura e gaſtigata per opera di Moliere, che ſarebbe ſtato ammirato da Terenzio e da Menandro ſteſſo, e qual altro Rafaello in Pittura, è divenuto il modello della vera Commedia. Anche l'Inghilterra

D

(*) Il riſtabilimento delle Scienze e delle Belle Arti in Italia ſi fiſſa dopo la caduta di Coſtantinopoli, credendoſi che alcuni Greci fuggiaſchi veniſſero a far i dottori in Italia, ed a traſportarvi la Sede della letteratura. Ma a Coſtantinopoli v'era poca ſcienza e poca arte da traſportar via, e que' pochi Greci raminghi non potevano inſegnar altro che un poco di Greco. Già qualche ſecolo prima gl'ingegni Italiani ſi erano deſtati, perchè dopo un gran ſonno convien deſtarſi, e le cauſe, che ſcoſſero tanto letargo, furono i buoni effetti del fanatismo delle Crociate. Da quella vorragine di tanti milioni di Europei, derivarono effetti ſalutari, cioè incominciò a indebolirſi il barbaro ſiſtema feudale, ed a ſorgere il Commercio, e in conſeguenza la legislazione, e la cultura. La grand'epoca dunque del felice cangiamento ſi deve fiſſare nel Secolo XI. nel qual tempo accadde la invenzione della carta. Invenzione importantiſſima, benchè ora ci ſembra un nulla. Prima di queſto tempo non potendoſi più avere il Papiro di Egitto a cauſa degli Arabi, non ſi poteva ſcrivere che in Pergamena, la quale era tanto cara, che ſpeſſo ſpeſſo ſi menava di ſpugna, e ſi radevano le vecchie pergamene già ſcritte, per riſcrivervi ſopra di nuovo. In quanti Codici non ſi veggono gli antichi caratteri non ben cancellati cogli altri nuovi di ſopra? Ecco una delle tante cauſe della perdita di tante opere antiche. E chi sa che non fieno ſtati raſchiati i Livj e i Taciti, per cedere il luogo a monacali leggende? La Carta dunque col dirozzante commercio e cogli altri buoni effetti delle Crociate, è ſtato il più efficace mezzo per risvegliare i talenti Italiani, onde i Danti, i Petrarchi, i Boccacci, i Bartoli, i Baldi, i Brunelleſchi ſorſero prima della ruina di Coſtantinopoli, e proſeguì poi l'Italia a fiorire per l'altra intereſſantiſſima invenzione della *Stampa*, e per la cura de' Medici, de' Papi, e de' Mecenati, che anche adeſſo ci vorrebbero.

ra ha ſaputo formarſi un Teatro Comico ſemplice, naturale, e ragionevole, che oſſerva una veriſimiglianza rigoroſa, benchè ſovente a coſto del pudore.

E l' Italia un tempo Legislatrice d' ogni guſto e d' ogni letteratura a tutta l' Europa, come ha trattato sì rallegrante parte del Dramma? Non oſo dirlo ſenza il più malinconico roſſore. Gl' intrichi degli amanti, le ſmorfie mimiche, le furberie de' ſervitori, hanno fatta l' eſſenza de' ſuoi ſoggetti Comici. Si è creduto abbellirli, e lumeggiarli con un contrappoſto di coſtumi nazionali provenienti dalla comunicazione e dalla reciproca geloſia de' piccioli Stati, in cui l' Italia per ſuo bene e per ſuo male è diviſa. E' comparſo nello ſteſſo intrico il *Dottorazzo* Bologneſe, il *Pantalone* Veneziano, il *Pulcinella* di Napoli, l' *Arlicchino* di Bergamo ec. ciaſcuno col ridicolo dominante della ſua patria, e tutti caricati di motti, di equivoci, di ſpropoſiti, di ſcurrilità, di abiti e di geſti buffoneſchi, che fanno dell' uomo una ſcimia.

Una tale bizzarria piacque per la ſua novità: e così la Commedia Italiana dopo la Calandra del Cardinal Bibiena, e la Mandragora del Macchiavelli, è ſtata condannata al genere *Groſſolano* contenente tutti i difetti del Dramma, ad un intreccio ſprovviſto d' arte, di ſenſo, di ſpirito, di guſto, così che nella immenſa ſua collezione non v' è una ſola Commedia, di cui un uomo di ſpirito poſſa ſoſtenere la lettura.

Ma queſto barbarismo forſe già fu. Ripulite le altre Nazioni, l' Italia adoratrice delle mode Oltramontane, avrà anch' eſſa depurato il ſuo guſto comico. Infatti Moliere è ſtato tradotto in Italiano, e rappreſentato in quaſi tutti i noſtri Teatri. In Milano ſi ſono rappreſentate alcune Commedie del Maggi ripiene di un continuo ridere oneſto, e d' una ſoda correzione di coſtumi. Il Goldoni poi, e qualche altro Poeta, hanno procurato riformare in qualche maniera la noſtra Commedia, e le loro produzioni ſono ſtate dal pubblico accolte con dell'applauſo. Ma frattanto l' Iſtrionismo, le Burattinate, e il Comico più villano, rampante, inſulſo, indecente, in una parola le Farſe ſuſſiſtono tuttavia, e ſuſſiſtono imperioſe e galleggianti fino nelle noſtre più coſpicue Capitali.

Fa pietà il Teatro *Spagnuolo*, in cui ſono piaciuti tanto, ora non più; gli *Autos Sacramentales*, cioè quelli aſſurdi miſti di Sagroſanto e di Buffoneſco, in uno de' quali ſi è giunto fino a celebrare la Meſſa ſul palco fra Diavoli, Angeli, e me-

retri-

retrici, col finire la rappreſentazione *Ite Comedia eſt*.

Sembra certamente incomprenſibile, che a creature ragionevoli poſſa eſſere grata una rappreſentazione, in cui ſono calpeſtate tutte le leggi della veriſimiglianza, della morigeratezza, della convenienza, del buon ſenſo; e trionfa ſolo lo ſtravagante e l'aſſurdo. E pure un guſto sì ſtravolto ſi dà. Il Popolo Romano deſertava dal Teatro di Terenzio, per accorrer ai Zanni, come ora ſi abbandona la Merope, e la Pamela, per aſſollarſi a Pulcinella, e ad Arlicchino. E come mai ſimili inſulſaggini piacciono? Eccone la ragione. La Farſa, cioè la Commedia inſana, trattiene, fa ridere, e non occupa punto lo ſpirito. All'incontro uno ſpettacolo ragionato eſige qualche attenzione e fatica di mente. Si va dunque alla Farſa, perchè ſi fugge l'attenzione. Anche lo ſpirito ha il ſuo libertinaggio e il ſuo diſordine, in cui ſi trova più comodo, e vi prende ſenza accorgerſene un guſto macchinale e groſſolano. Abituato una volta a queſto guſto ſcorretto, non ſente più quello del buono, dell'utile, dell'oneſto; perde così l'abitudine di riflettere, e l'anima s'intorpidiſce, e ſi ſpoſſa in un'ozioſa indolenza. La Farſa non eſercita nè il guſto nè la ragione, quindi piace alle anime pigre; e perciò ella è uno ſpettacolo pernicioſo, poichè ſe non aveſſe nulla d'attraente, non ſarebbe che ſemplicemente cattivo. Un foreſtiere di ſpirito oſſervando in una delle più coſpicue Città d'Italia un concorſo perenne di perſone diſtinte ad un Teatro, ove tutti ſi ſquaccheravano dalle riſa per il loro Pulcinella, vi ſcriſſe dentro *Riſus abundat in ore ſtultorum*, e all'ingreſſo eſterno vi laſciò queſt'altra iſcrizione *Paragone degl'Inſenſati*.

E che importa, dicono alcuni, la qualità del divertimento? Baſta che il pubblico ſi diverta, baſta che al Teatro ſi rida a gola ſpiegata. Ch'è lo ſteſſo che dire: E che deve premere ai genitori la qualità degli alimenti d'un fanciullo? Baſta ch'ei mangi con piacere.

Ma ci vogliono pure almeno per il popolo, come i cibi, alcuni piaceri groſſolani. Per conoſcere, ſe ciò ſia vero, ſi conſideri il Popolo nelle ſue tre claſſi. La prima abbraccia la plebe, ſenza alcuna cultura di guſto e di ſpirito, ma che n'è ben ſuſcettibile in qualche grado, e che ne avrebbe molto biſogno. La ſeconda contiene l'oneſta e pulita gente, che uniſce alla decenza de' coſtumi una intelligenza depurata, ed un ſentimento delicato di buone coſe. Nella terza claſſe v'è lo ſtato di mez-

zo, più eſteſo di quello che non ſi crede, il quale per vanità ſi sforza di accoſtarſi alla claſſe della gente culta ed onesta, ma per un pendìo naturale è traſportato verſo la plebe. La politica de' Tiranni conſiſte a rendere gli uomini beſtie; tutto perciò deve tendere alla cecità, alla ſtupidezza, alla ſchiavitù. Ma in una coſtituzione fondata ſulla giuſtizia e ſulla beneficenza, non ſi ha timore d'eſtendere la Ragione, d'illuminarla, e di nobilitare i ſentimenti d'una moltitudine di Cittadini, de' quali la profeſſione ſteſſa eſige ſovente mire nobili, ſentimenti delicati, e ſpirito culto. Non v'è dunque alcuno intereſſe politico in mantenere nel popolo l'amor depravato delle coſe cattive, ed un torpore di ſpirito. La Farſa dunque non deve permetterſi nemmeno alla più vile feccia del popolo, Teatruccoli, Iſtrioni, Burattinate, Zanni, Saltimbanchi, ec. veleni del guſto e della morale, ſi ſradichino e ſi diſtruggano: E ſi pianti e ſi propaghi la Commedia regolare, diretta ad un nobile piacere, ed alla correzione de' coſtumi.

In Germania il Teatro ſi paſce ordinariamente di Traduzioni Franceſi ſenza ſcelta. Ma da circa venti anni in qua ha cominciato a fare qualche progreſſo, dopo la riforma che vi hanno recata alcuni Letterati nazionali. Gottoched fra le altre Tragedie, vi ha prodotto il Catone, dipinto con tratti degni di Addiſſon ſteſſo. Gellert ha fatte alcune Commedie, fra le quali la *Falſa Divota*, e la *Donna Ammalata* ſono aſſai ben condotte, ingegnoſe, gaje, e ben dialogate.

Il Teatro di Danimarca è ſtato finora ſenza Tragedie, ma ha parecchi volumi di Commedie del Barone Holberg; le quali Commedie ſono tutte in proſa, ed hanno del merito.

Ma giacchè ſono tanto in moda fin i Magot della Cina, converrà pure dire qualche coſa anche del guſto Drammatico di quella immenſa nazione. I Cineſi non hanno Teatro materiale, ma da più di tre mila anni godono bensì de' Drammi Comici e Tragici, miſti di Canzoni, le quali in mezzo alla declamazione ordinaria vengono all'improvviſo cantate, tendendo quel canto ad eſprimere i gran moti dell'Anima, la gioja, il dolore, la collera, la diſperazione. Que' loro Drammi ſono ſenza la trina unità, e privi di altre eſſenziali regole, come le farſe moſtruoſe di Shakeſpear, e di Lope di Vega che ſi dicono Tragedie; ma il loro ſcopo è di toccar il cuore, e d'iſpirare l'amore della virtù, e l'orrore al vizio. Vi ſono poi delle truppe, ciaſcuna compoſta di cinque o ſei perſone, che fanno il meſtiere di

rap-

rappreſentare Drammi , e ſono chiamate dai Mandarini e dagli altri Signori di qualità nelle gran feſte che danno nelle loro Caſe. Dopo il pranzo vengono i Commedianti introdotti nella gran Sala del banchetto , e fra gran cerimonie , nelle quali i Cineſi ſono perpetuamente aſſorti , preſentano un libro contenente varj Drammi ; queſto libro gira cerimonioſamente per le mani di ciaſcheduno dei Convitati , finchè ſia ſcelto un Dramma del guſto di tutti . La rappreſentazione è ſenza apparecchio , riducendoſi tutta la decorazione in un tappeto che ſi diſtende ſul pavimento della Sala ; da una Camera vicina eſcono gli Attori , e le Donne e i Domeſtici ſi affollano alle porte delle altre ſtanze per vedere. Nella gran raccolta , che il P. du Halde ha dato delle coſe Cineſi , v' è una Tragedia intitolata l' *Orphelin de Tchao* , che ha poi prodotto l' *Eroe Cineſe* del Metaſtaſio , e l' *Orphelin de la Chine* di Voltaire. I Drammi del Giappone ſono ſul guſto Cineſe.

Se ſi cerca il Poema Drammatico preſſo i Perſi e gl' Indiani , che paſſano per popoli inventori , ſi cerca in vano : non v' è mai pervenuto . L' Aſia ſi è ſempre contentata delle favole di *Pilpay* , e di *Locman* , le quali racchiudono tutta la morale , e con allegorie iſtruiſcono tutte le nazioni e tutti i ſecoli . Pure ſembra , che dopo aver fatto parlare le piante e gli animali , non ſi abbia da fare che un paſſo , per far parlare gli uomini , per introdurli ſulla ſcena , e per formare l' Arte Drammatica : frattanto que' popoli ingegnoſi non vi penſarono mai . L' Africa con tutte le ſue Menfi , Tebe , e Cartagini non vide mai Teatri ; e probabilmente non ne avrà viſti nemmeno l' America , quantunque nel Perù ſiaſi creduto ravviſarne alcune tracce. Quindi ſi deve inferire , che i Cineſi , i Greci , i Romani , ſono i ſoli Popoli antichi che abbiano conoſciuto il vero ſpirito della Società. Niuna coſa infatti rende gli uomini più ſocievoli , raddolciſce maggiormente i loro coſtumi , perfeziona più la loro ragione , quanto riunirli , per fare loro guſtar inſieme i puri piaceri dello ſpirito. Nella Ruſſia appena incivilita , e coſtruito Pietroburg , ſi ſono ſtabiliti i Teatri ; e più che la Germania ſi è coltivata , più ha adottato gli ſpettacoli ſcenici delle altre più culte Nazioni.

CAPITOLO IV.

DELLA PASTORALE.

LA vita campeſtre rappreſentata con tutte le ſue grazie poſſibili è l'oggetto del Dramma *Paſtorale*. Ma non baſta inghirlandare di fiori qualche ſoggetto, e nominare Titiro, capanne, e pecorelle: biſogna mettere in una viva pittura la vita campeſtre, ornata ſolo di quelle delizie, ch'eſſa può ricevere.

La vita campeſtre conſiſte nel ripoſo, accompagnato da una moderata abbondanza, da una perfetta libertà, e da una ilarità dolce e ſincera. E' una rappreſentazione di quel che ſi chiama *Età dell'Oro*, poſta a portata degli uomini, e sbarazzata di tutto quel maraviglioſo iperbolico, di cui i Poeti ne hanno caricata la deſcrizione. E' il regno della libertà, de' piaceri, della pace: veri beni, per li quali tutti gli uomini ſi ſentono nati, allorchè ravviſano loro ſteſſi in qualche momentaneo ſilenzio delle loro paſſioni. E' inſomma un ritiro tranquillo e ridente d'un uomo, che ha il cuore ſemplice e delicato, e che ha trovato il mezzo di far ritornare per lui quella età felice,

Quando era cibo il Latte
Del pargoletto Mondo, e culla il boſco;
E i cari parti loro
Godean le greggie intatte,
Nè temea il Mondo ancor ferro nè toſco. (*)

Dunque tutto quello che accade alla campagna, non è degno del Dramma Paſtorale: non vi ſi deve rappreſentare e dipingere.

(*) Nell'*Europa letteraria*, giornale che ſi ſtampa in Venezia dal Fenzo, v'è un eſtratto di queſto libretto *del Teatro* della prima Edizione, e fra le cenſure tutte giudizioſe e civili, v'è queſta: *Diſpiace il trovare che il noſtro Autore, che ſembra intendere bene ſpeſſo la verità del ridicolo di alcune coſe non univerſalmente deriſe, ci ſcappi fuori a deſcrivere l'età dell'oro con queſti verſi:*

Quando era cibo il latte
Del pargoletto mondo, e culla.
Il Boſco ec.

Queſto far il mondo pargoletto, *e metterlo a dormire nella* culla *in un boſco, che dovrebbe eſſere ſtato ben grande, è fuori del mondo, dove probabil-*

re ſe non quello che può piacere e intereſſare. Vanno dunque eſcluſe le groſſolanità, le durezze, i minuti dettagli, le ozioſe e mute immagini, e tutto ciò inſomma che non ha del piccante e del dolce. Con più forte ragione ſi debbono eſcludere gli avvenimenti atroci, e tragici, improprj della vita de' Paſtori, i quali non debbono conoſcere la veemenza di quelle paſſioni, conducenti a tali traſporti. Eglino debbono eſſere tutti morigerati. Uno ſcellerato, un furbo inſigne, diſdirebbero a queſto genere di Poeſia. Un Paſtore offeſo ſe la prenderà co' ſuoi occhi e colle rupi.

I Paſtori deggiono eſſer ſemplici e naturali, vale a dire, tutte le loro azioni e diſcorſi non debbono aver niente di diſaggradevole, di ricercato, di troppo ſottile; ma nel tempo ſteſſo hanno à moſtrare diſcernimento, deſtrezza, e ſpirito ancora, ma tutto naturalmente.

I Carattesi campeſtri, benchè nel fondo uniformi, ſono però ſuſcettibili di gran varietà. Dal ſolo guſto della vita tranquilla e de' piaceri innocenti ſi poſſono far naſcere tutte le paſſioni, il timore, la ſperanza, la triſtezza, la gioja, l'amore, l'amicizia, l' odio, la geloſia, la generoſità, la compaſſione; e tutto ciò ſi può diverſificare ancora ſecondo l' età, i ſeſſi, i luoghi, gli avvenimenti, e può abbellirſi con danze, ſuoni, canti, giuochi, feſte, e cogli ornamenti che ſomminiſtra quella ſemplice vita ſecondo la varietà delle ſtagioni.

Lo

bilmente non ſi trovano boſchi, mi pare un biſticcio pazzo, che può piacere agli orecchi, non alla rifleſſione. Anche a me que' verſi ſono ſembrati ſempre ridicoli, e li ho voluti riferire eſpreſſamente, per far vedere che coſa ſieno i noſtri più famoſi Poeti Italiani. Que' verſi ſono del *Guarini Paſtor Fido Atto* 4. *Coro*. Se ne aveſſi citato l' autore, forſe non ſi ſarebbe ſviluppata la grazioſa cenſura del Giornaliſta. Senza i gran nomi, che tanto impongono, quante buone critiche di più non vi ſarebbero! Io ſono per altro molto obbligato all' Autore del prementovato eſtratto, quantunque egli *non ſia convinto dimoſtrativamente della perfezione del ſuo lavoro*, ch' è queſto libercolo: molto meno ne ſono convinto io; e benchè i *Franceſismi*, *e 'l Romaneſco rendano* (dice egli) *poco grato il ſano ſtile a chi ha ſapore di buona lingua*.

Ringrazio il Sig. Giornaliſta di queſto buon avviſo, e m' ingegnerò di trarne profitto, col leggere i migliori autori Italiani, per trarne, s' è poſſibile, uno ſtile meno ingrato agli orecchi delicati. Lo ringrazio ancora del favorevole eſtratto, ch' egli ſi è compiaciuto fare di queſta meſchina rapſodia; e mi congratulo ſeco della ſua dottrina e del ſuo buon guſto.

Lo ſtile delle Paſtorali vuole eſſere ſemplice , cioè parole e fraſi ordinarie ſenza faſto , ſenza apparecchio , ſenza mira di piacere ; ma nel tempo ſteſſo deve eſſere dolce e grazioſo , e ſenza apparenza di ſtudio . Stile difficile, e tanto più difficile, che non può eſſer eſeguito che da uomini di ſpirito , i quali con difficoltà ſanno occultarlo .

Gli Antichi, i quali hanno avuto eccellenti Scrittori di Poeſie Paſtorali, Teocrito, Moſco, Bione, Virgilio, non hanno conoſciuta queſta ſpecie di Dramma . Aveano bensì la Scena Satirica , che conſiſteva in una rappreſentazione giocoſa fatta da' Satiri, Sileni, Dei, Semidei, e dalle Eroine. Queſta ſervì una volta d' intermezzo alla Tragedia , come per temprarne la triſtezza; indi fu eſeguita ſeparatamente e ſola.

L' Italia ha alcuni Drammi Paſtorali, e ſono notiſſimi l' Aminta del Taſſo , e il Paſtor Fido del Guarini, i quali per li loro ſoggetti interamente amoroſi e poco purgati, non ſembrano fatti pel Teatro, quantunque un tempo ſieno andati in ſcena. Anche la Francia ha di sì fatti Drammi, e ſono molto ameni quei del celebre Fontenelle , ſe pure meritano il nome di Paſtorali , poichè in realtà altro non ſono che i brillanti Cortigiani di Verſaglies traveſtiti da Paſtori. Il Teatro inſomma è interamente privo d' una sì bella rappreſentazione, la quale ora riuſcirebbe più che mai gradita , giacchè l' Agricoltura è in sì gran pregio , e la vita cittadineſca è tanto attoſſicata dalle ſregolatezze del Luſſo.

CAPITOLO V.

DELL' OPERA.

LA Tragedia eſpreſſa in verſi tali da eſſere rappreſentata in Muſica , fa il *Poema Lirico* , e ſi chiama *Opera* per eccellenza.

Che gli Antichi conoſceſſero queſto ſpettacolo in Muſica, ſe ne convincerà facilmente, chi rifletterà all' importanza ch' eglino impiegavano ai loro ſpettacoli, al gran conto che facevano della Muſica, ed all' immenſità de' loro Teatri. Ma poco importa del Dramma in Muſica degli Antichi: vediamo che coſa è preſſo di noi.

Al riſorgere delle Belle Arti, alcuni Poeti Italiani Orazio Vecchi Modoneſe, Ottavio Rinuccini, Emilio del Cavaliere nel principio

cipio del ſecolo ſcorſo ſi diedero a comporre Drammi, traendone gli argomenti dalla Mitologia. Il ſolo maraviglioſo era meſſo in azione. Poſte in moto tutte le Deità del Gentileſimo, lo ſpettatore ſi vedea traſportato or su nell' Olimpo, or negli Elisj, or giù nel Tartaro. Sì fatti Drammi erano in Muſica, ſtimata linguaggio degli Dei, e ſi rappreſentavano nelle Corti de' Principi, e ne' Palagi de' gran Signori, per feſteggiare gli ſponſali, intervenendovi numeroſi Cori e Danze di varie ſorte.

Il Cardinal Mazzarini traſportò queſta ſpecie di Opera in Francia, ove tuttavia ſi conſerva, e tutte le altre Nazioni ebbero una conſimile Opera in Muſica nella loro lingua.

Ma in Italia ben preſto ſi cambiò guſto. Forſe que' celeſti perſonaggi coſtavano troppo a farli ſcendere in terra; e forſe veduti da vicino, vi conſervavano poco la loro celeſtial maeſtà. Si pensò dunque a sbandire queſta maraviglia ſovrumana; e l'Opera in Muſica ſi è ridotta in una vera Tragedia, meſſa in pompa dalla Muſica, dalla Danza, e dalla varietà delle più ricche decorazioni. Queſta è l'*Opera Italiana*, elevata a sì gran concetto, che ſignoreggia per tutti i Teatri d' Europa, fuorchè in Francia. Sarà certamente una gran bella coſa.

Se la Tragedia è in se ſteſſa la produzione più ſublime della Poeſia Drammatica, per far deteſtare con orrore il vizio, e per infiammare l' anima alle più maſchie virtù; che ſarà ella, eſpreſſa che ſia dalla Muſica? Da quell' arte incantatrice, per cui Orfeo ſi traeva dietro gli uomini, le fiere, le ſelve, le rupi, e per cui coſtruiva Città, penetrava negl' inferni, piegava i Giudici di quel rigoroſo ſoggiorno, ſoſpendeva i tormenti agl' infelici, ſuperava le barriere della morte, trasgrediva gl' irreparabili decreti de' deſtini. E che ſarà queſta Tragedia Muſicale, corredata di Danze, di Pittura, di Scultura, di Architettura, e della più pompoſa ricchezza di veſti, e d' ogni più bella decorazione? Tutte le Belle Arti ſono poſte al crociuolo per queſto ſpettacolo. Se la Merope del Maffei mi tocca, m' intenerisce, mi fa verſare delle lagrime; biſogna che nell' Opera le angoſce, i mortali ſpaventi di quella madre sfortunata, mi trapaſſino tutta l' anima; biſogna che tutti i fantasmi, de' quali ella è aſſalita, mi atterriſcano, e che il ſuo dolore ed il ſuo delirio mi ſquarcino e mi ſtrappino il cuore. Sarà dunque l'*Opera* il capo d' Opera degli ſpettacoli, il *non plus ultra* del Diletto e dell' Utile. Entriamo a vederla.

Ecco un vaſtiſſimo pozzo, la cui aja è rigata di gente;

chi diſcorre, chi gira il capo in qua e in là, chi legge, chi sbaviglia, e v'è anche chi dorme. Il contorno è in gran parte da fondo in cima tutto bucato di cellette, e in ciaſcuna è annicchiata almeno una donna circondata da un ronzìo d' uomini armati tutti di teleſcopj, che ſervono loro come di buſſola per ſaltare da cella in cella, cicalando, mangiando, ſorbendo, giuocando. E l'Opera, la grand' Opera dov' è? Colà in fondo, e di là da quella doppia batteria di ſtrumenti veggonſi muovere, e andar avanti e a dietro alcune figure in abiti ſtraordinarj non mai uſati da alcun popolo, e ciaſcuna così ingiojellata, che tutti inſieme i Sovrani del Mondo non poſſeggono tante gemme. Da quelle ſtrane figure ſi ſente talvolta trapelare qualche eſiliſſima voce, non ſi odono giammai parole, ſi veggono de' moti, non mai geſti. L'Opera va alle ſtelle, ſe nelle quattro o cinque ore della ſua durata la maggior parte degli ſpettatori (giammai tutti) dà ſegno di volere aſcoltare quel che per un mezzo quarto d'ora canta un ſolo, o un pajo degli attori. Queſto ſilenzio è ſeguito da un ſolenne sbattimento di mani, e da qualche urlo della civiliſſima udienza, inventrice di queſto antiſonnifero. Sì bella Opera viene tagliata da due Balli, ai quali tutti gli ſpettatori ſtanno attentiſſimi e muti, come ſe aveſſero a vederli cogli orecchi, e chi più ſalta, e più contorce i piedi e la vita, più applauſi riſcuote. Terminato il ſecondo Ballo, quantunque rimanga ancora un terzo del Dramma, la maggior parte ſe ne va via, tutta ricreata, e maſſimamente iſtruita.

Se v'è al Mondo ſpettacolo, di cui ſi poſſa dire

Spectatum admiſſi riſum teneatis, amici?

è certamente l'Opera Italiana. Sciocchezza magnifica, apparecchiata con grande ſtudio, e con maggiori ſpeſe, ma ſempre ſciocchezza. Sciocchezza tale è ſtata paragonata all' acqua di quel fonte di Teſſaglia, la quale per la ſua proprietà di ſtupefare, non poteva eſſere contenuta che in cranj d'aſino. (*)

Ma donde viene, che da una coſa sì eccellente in ſe ſteſſa, com'è la Tragedia, unita con tanti condimenti, ciaſcuno in se ſteſſo ſquiſito, invece di riſultarne un tutto perfetto, ne provenga uno ſciapitiſſimo capo morto d' una compita inutilità?

Si

(*) Lo ſteſſo Apoſtolo Zeno condannava i Drammi Lirici, benchè tanti ne aveſſe compoſti; perchè tutti ſi vogliono pieni di abuſi, e contro ogni buon guſto, non cercandoſi altro che un vano diletto auricolare.

Si eſamini l'*Opera* a parte a parte, cioè l'Argomento del Dramma, la Muſica, gli Attori, i Balli, le Decorazioni, ed il Teatro ſteſſo: ſcoperta la ſede e la qualità del male in tutte queſte parti, ſi potranno applicare i confacenti rimedj.

CAPITOLO VI.

Dell'Argomento del Dramma in Musica.

LA ſcelta dell'Argomento, o ſia del Libretto, è il fondamento dell'Opera in Muſica. Sopra di queſto fondamento, come pianta dell'edificio, ſi ha da ergere la Muſica, la Danza, la Decorazione, le quali coſe ſono parti integranti del Dramma, e debbono fare con eſſo un tutto compito. Dunque il Poeta, autore del Libretto, ſarà il direttore di tutte queſte parti, cioè del Maeſtro di Cappella, degli Attori, de' Ballerini, de' Macchiniſti, de' Pittori, e de' Decoratori. Ciaſcuno di coſtoro eſeguirà la ſua riſpettiva incombenza, ſecondo la mente del Poeta, il quale ſolo comprende l'inſieme del Dramma, e quelle parti, che non ſono eſeguite da lui, ſono però da lui previſte, dettate, e dirette.

A queſto effetto il Poèta deve riflettere a due principaliſſime coſe.

1. Che il ſuo Dramma ha da eſſer poſto in Muſica. Onde biſogna, ch'ei ſcelga un ſoggetto, cui la Muſica ſia applicabile. Quì è la gran difficoltà.

I ſoggetti cavati dalla Mitologia, ſi confacevano aſſai bene colla Muſica; perchè ſupponendoſi il linguaggio degli Dei diverſo da quello degli uomini, Apollo e Venere in canto tra Amori e Grazie danzanti, andavano a maraviglia. Ma sì fatti ſoggetti potevano eſſer buoni un tempo, come feſte religioſe per que' popoli, che follemente adoravano quelle Deità. Per noi ſarebbero maſcherate inſulſe e puerili. Con molta ragione perciò le abbiamo abolite, e ſe i Franceſi tuttavia ſe le godono, non ſono invidiabili in queſto loro guſto. Poichè, ſuppoſto che la collera o la benevolenza d'un' efimera Deità influiſca ſulla ſorte d'un Eroe, qual parte ſi può prendere in un'azione, ove niente accade in conſeguenza della Natura, e dell'ordine delle coſe? Ove la ſituazione la più deplorabile può divenire in un batter d'occhio, per un colpo di bacchetta, per un cambiamento ſubitaneo di volontà, la ſituazione la più felice, e per un altro

capriccio ritornare in un iſtante funeſta ? In queſta guiſa non ſolo ſi roveſcia il ſavio precetto di Orazio *Nec Deus interſit* , ma tutta l'Opera rimane ſenza unità , anzi ſi converte in una ſerie d'incidenti ſciolti d'ogni legame. E poi, che inſulſaggini ſono queſte apparizioni di Dei, di Spettri, di Ombre, di Maghi? Non ſi debbono credere le coſe che non ſono, e ſi debbono odiare le coſe che non ſi credono : *Incredulus odi*. Tutto lo ſtudio ha da eſſere nel diſingannare il volgo , non nell' alimentarlo nell'errore e nel pregiudizio. Verità ſempre, e nel Teatro ſopra tutto, Verità intereſſanti.

Dunque il Poeta dato un calcio alla Mitologia ed alla Favola , non può ricorrere che alla Storia , per trarne i ſuoi ſoggetti ; vale a dire , deve fare una Tragedia . Ma i ſoggetti ſtorici ſono poco adattabili alla Muſica . Veramente un Catone , un Attilio Regolo in Ariette e in Trilli, è un roveſcio de' loro caratteri.

2. L'altro principaliſſimo oggetto, che il Poeta non deve mai perdere di mira, è che i Balli leghino coll'argomento dell'Opera . Or quali Balli poſſono convenire ad un ſoggetto ſtorico ? Se, per eſempio , nel Tito , il Ballo ſi faceſſe anche da Soldati Romani, ſempre un tale Ballo ſarebbe a poſticcio e ſconvenevole quanto un Patetù Ingleſe , perchè il Ballo non ſarebbe parte integrante dell'azione.

Qual ſoggetto dunque dovrà il Poeta ſcegliere privo d'inconvenienti, per conſeguire il ſuo fine principale, ch' è di dilettare e d' iſtruire ſenza offendere la convenienza ?

Non v' è altro partito , che ſcegliere un' azione accaduta in tempi , o almeno in paeſi da' noſtri molto remoti e diverſi , la quale dia luogo a più ſorte di maraviglie , ma nel tempo medeſimo ſia ſempliciſſima e ben nota . Se l' azione ſarà per noi molto peregrina , non ci ſembrerà inveriſimile udirla recitare in Muſica . Il maravigliofo di eſſa azione darà campo al Poeta d' intrecciarla di Balli e di Cori, e d'introdurvi varie ſpecie di decorazioni ; e l'eſſere ſemplice e nota ſcemerà al Poeta le preparazioni, per far conoſcere i ſuoi perſonaggi : così egli avrà più tempo di porre in movimento le loro paſſioni , molla maeſtra ed anima del Teatro. L' Achille in Sciro , la Didone abbandonata , l' Aleſſandro nell' Indie del chiariſſimo Metaſtaſio , ſono ſoggetti proprj d' un' Opera in Muſica . Tali ſarebbero ancora molti ſoggetti cavati dalla Storia moderna dell' Indie Orientali, ed Occidentali , che preſenterebbero un bel contraſto tra i noſtri

ſtri coſtumi, e quelli delle nazioni da noi tanto diſſomiglianti. Si ſpiegherebbe così quanto ha di più magnifico, di raro, di ſorprendente la ſuperficie di queſto Globo, e il Canto e il Ballo in tali ſoggetti non ſembrerebbero inconvenienti.

Ma ſi ſuſciterà quì una grande objezione, tenuta già continuamente acceſa da molti, contro il Canto della noſtra Opera. E quando, e dove, dicono coſtoro, gli uomini parlano cantando, e cantano anche nelle loro maggiori angoſce, e fino quando vanno a morte? Objezione più ſtrepitoſa, che forte. Baſta riflettere, che l'eſſenza delle Belle Arti è l'imitazione della Bella Natura; baſta ricordarſi che coſa è Bella Natura, e tutta la difficoltà è ſubito dileguata. Poichè, dove, e quando mai ſi è trovato un uomo di quella robuſta ſimmetria che ſi ammira nell'Ercole Farneſe, ed un giovane di quella ſvelta eleganza dell'Apollo di Belvedere? E dove ſono mai accaduti quelli avvenimenti così intrecciati, e que' caratteri di Perſonaggi, che i Poeti compongono ne' loro Poemi, e ne' loro Drammi? Ed in qual paeſe, ed in qual tempo fanno gli uomini naturalmente i loro lunghi diſcorſi in verſi? L'Arte fa nel tutto quello che la Natura non fa che in parte. E l'Arte è giunta al ſuo ſcopo, ſe ha ſaputo ſcegliere e combinare bene le parti preſe dalla Natura. Baſta che gli uomini naturalmente cantino e ballino in certe occaſioni; l'Arte poi fa uſo di queſte loro operazioni naturali, per comporre un tutto maravigliоſo, aggradevole, ed utile, che naturalmente non eſiſte. Si vedrà in appreſſo ſciolta del tutto queſta objezione. Per ora è da eſaminarſi come ſi poſſa applicare convenevolmente la Muſica al Dramma.

Affinchè queſta applicazione poſſa ben eſeguirſi, deve il Poeta aver ſempre in viſta le ſeguenti conſiderazioni.

I. Riempiere il ſoggetto d'intereſſe, e diſporlo nella maniera più ſemplice.

II. Tutto deve eſſere in azione, e tendente a grandi effetti.

III. Siccome il carattere inſeparabile della Muſica è la rapidità, rapido deve eſſere anche il cammino del Poema Lirico. Perciò non gli convengono diſcorſi lunghi ed ozioſi. *Semper ad eventum feſtinat*. Deve tutto correre al ſuo ſcioglimento, ſviluppandoſi con tutte le ſue forze ſenza imbarazzo e ſenza intermiſſione; e tutti gli ſviluppi ſucceſſivi debbono farſi ſotto l'occhio dello ſpettatore.

IV. Ogni ſcena deve offerire una ſituazione intereſſante; e queſte ſono quelle che ſomminiſtrano le vere occaſioni di cantare.

V. L'

V. L'*Aria* deve essere riserbata ai gran quadri, ed acciocchè faccia tutto il suo colpo, deve essere collocata con gusto e con giudizio, e tratta sempre dal fondo del soggetto. Il segreto de' grandi effetti quì, come in Pittura, non consiste tanto nella forza de' colori, quanto nell' arte della loro gradazione. Una serie di *Arie* le più espressive e le più variate, senza interruzione e senza riposi, stancherebbero ben presto l'orecchio il più esercitato, e il più appassionato per la Musica. Il passaggio dal *Recitativo* all'Aria, e dall'*Aria* al *Recitativo* è quel che produce i grandi effetti del Dramma Lirico. Senza questa alternativa l'Opera sarebbe certamente il più fastidioso ed il più falso di tutti gli spettacoli.

VI. Al pari della condotta e dello sviluppo del soggetto, lo stile Lirico deve essere semplice e rapido, senza verbosità, senza eloquenza ricercata, preciso, avaro di parole, forte, naturale, facile, grazioso, e lungi da que' tratti di spirito lambiccati negli Epigrammi e ne' Madrigali.

Ma che più regole? Le vere regole dello stile Lirico sono i Drammi del Metastasio, il quale sarebbe in tutto un Legislatore perfetto, se vi avesse sparso meno amore, e se avesse goduto più di libertà in condurre e snodare i soggetti Tragici. E' già nota la bizzarra tirannia de' nostri Impresarj. Di più, l'Imperadore Carlo VI. aveva tutta l'avversione per le catastrofi della Tragedia, e voleva che ognuno uscisse dall'Opera allegro e tranquillo. Onde il Cesareo Poeta ha dovuto accomodar tutto a questo fine, e la costruzione del suo Poema ha dovuto necessariamente risentirsi di questi legami, e la forza de' costumi ha dovuto necessariamente sparire con quella dell'intrico.

Se mai si rendesse la dovuta libertà al Teatro, niun Poeta, per quanto sia fornito di sublimi talenti, si dia a scrivere Poemi Lirici, se prima non sa bene la Musica. Non tutti i Poemi sono suscettibili di Musica, e per conoscere qual Poema, e in qual modo ne sia capace, conviene conoscere gli elementi, il gusto, e le delicatezze della Musica. Si entri dunque nell'esame di essa.

CAPITOLO VII.

Della Musica.

LA Musica è la scienza de' suoni aggradevoli all' orecchio. Per suono s' intende un moto di vibrazione nell' aria, che perviene gratamente all' organo del nostro udito sì per mezzo del canto o della voce, come per mezzo degli strumenti. Quindi nasce la distinzione tra la Musica Vocale e Strumentale.

La Musica *Vocale* ha dovuto precedere la Strumentale; perchè gli uomini non solamente hanno dovuto fare delle osservazioni sopra i differenti tuoni della loro propria voce prima di trovare qualche strumento, ma hanno dovuto imparare a buon' ora, anche dal canto naturale degli Uccelli, a modificare la loro voce e la loro gola in una maniera aggradevole. Ogni essere vivente è sollecitato dal sentimento della sua esistenza a cacciare in certi istanti accenti più o meno melodiosi secondo la natura de' suoi organi. E come in mezzo a tanti cantori, l' uomo sarebbe rimasto nel silenzio? La gioja ha verisimilmente ispirato i primi canti. Da principio si sarà probabilmente cantato senza parole: indi si è cercato adattare al canto alcune parole conformi al sentimento che si avea da esprimere: e questo è il Canto dettato dalla semplice Natura. L' ingegnoso Artista poi ha studiato gli uomini nelle loro differenti situazioni, e accorgendosi che si alza la voce, e se le dà più forza e melodia, a misura che la nostr' anima esce dal suo sesto ordinario, e vedendo che si canta in tutte le importanti occasioni della vita, e che ogni passione, ogni affezione ha il suo accento, le sue inflessioni, la sua melodia, i suoi proprj canti; l' ingegnoso Artista ne ha fatta la Musica *Vocale* imitativa, cioè un linguaggio, un' arte d' imitazione, per esprimere colla melodia ogni specie di discorso, di accento, di passione, e per imitare talvolta fino gli effetti fisici.

Non si è tardato molto ad inventare la Musica *Strumentale*. I primi strumenti deggiono essere stati quelli a vento, o sia a fiato. Sentendo i sibili de' venti nelle canne, e negli altri tubi delle piante, hanno dovuto gli uomini per necessità inventare i Flauti, i Corni, le Trombe ec. Le Corde sonore poi sono così comuni, che tutti hanno dovuto ben per tempo accorgersi de' loro differenti suoni: ed ecco gli strumenti a Corda, le Lire, i Sal-

i Salterj, le Arpe, i Gravicembali, le Viole, i Violini ec. Finalmente lo ſtrepito ſonoro reſo da' corpi vuoti percoſſi, ha fatto inventare gli ſtrumenti di percuſſione, i Tamburi, i Timpani ec. Tutti queſti ſtrumenti non ſono altro che voci differenti, per le quali ſi parla agli orecchi. Sono tante macchine inventate e diſpoſte con arte per eſprimere i ſuoni in mancanza della voce, o per imitare la voce naturale dell'uomo. Non v'è fenomeno in Natura, non v'è paſſione o ſentimento nel cuore umano, che non ſi poſſa imitare cogli ſtrumenti muſicali. Ma non tutti gli ſtrumenti però ſono ugualmente proprj per tutte le imitazioni. Se i tuoni acuti de' piccioli Flauti ſi faranno ſentire per intervallo nella pittura d'una tempeſta, la eſprimeranno con molta verità. I ſuoni baſſi e lugubri de' Corni annunzieranno d' una maniera terribile l' apparizione degli Spettri e dell' Ombre. Biſogna ora ſoſtenere gli ſtrumenti a Corda, ora toccarli, per eſprimere differenti effetti.

L' unione e l'accordo piacevole di più ſuoni è ciò che ſi chiama *Armonia*, ſiccome la *Melodia* è il compleſſo de' canti aggradevoli. Onde tutta la perfezione della Muſica conſiſte in eſprimere colla Melodia e coll' Armonia unite inſieme ogni effetto sì Fiſico, che Morale.

INFLUENZA

DELLA MUSICA.

E Nel Fiſico e nel Morale ha la Muſica una grandiſſima influenza.

Riguardata come uno ſcuotimento, e come tremole vibrazioni impreſſe nell' aria per mezzo della voce e degli ſtrumenti, la Muſica influiſce moltiſſimo sì ne' corpi inanimati, che negli animati.

Merſenno, ed altri fondandoſi ſopra oſcuri paſſi di S. Agoſtino, e di altri Padri della Chieſa hanno oſato di dire, che la caduta delle mura di Gerico, che fu un prodigio, foſſe tutta naturale, e cagionata dal ſuono delle Trombe, e degli altri ſtrumenti. Che ſtrumenti! Che mura!

Gli effetti della Muſica ſu gli animali ſono ancora più ſenſibili. Colla Muſica ſi ammanſiſcono gli Orſi, e fin l' Aſino ſi riduce a ballare al ſuono di certi ſtrumenti. I Cammeli nell'Oriente ſoſtengono lunghi e penoſi viaggi per mezzo di alcuni ſuo-

ni,

ni, al ceſſare de' quali il loro paſſo ſi rallenta, e talvolta non vogliono più camminare; e preſſo di noi per lo ſteſſo fine ſi attaccano le ſonagliere alle beſtie da vettura. Certe Muſiche all' incontro offendono alcuni animali, ſiccome ſi racconta d' un cane, che al ſuono acuto d' un violino urlava con tali lamenti, che proſeguendoſi una volta, per vederne l' ultimo effetto, il cane morì convulſo di ſpaſimi.

Ma particolarmente in quell' animale, che ſi chiama uomo, la Muſica eſercita fiſicamente la ſua maggior influenza. Un Cavalier Guaſcone non poteva ritenere l' orina al ſuono della Cornamuſa. Boerhaave parla d' un ſordo, che ſentiva un tremore per tutta la vita, ogni volta che ſe gli ſuonava vicino qualche ſtrumento. Pitagora gran promotore della Muſica fu il primo ad applicarla alla Medicina, e la Storia antica ne vanta guarigioni mirabili; la ſciatica, la gotta, gli effetti iſterici, la freneſia, l' etiſia, e fin la peſte trovano nella Muſica un antidoto preteſo ſicuro. Anche adeſſo noi conoſciamo i ſuoi effetti in chi è punto da quel Ragno Pugliese detto *Tarantola*, e ſi pretende valevole ancora contro il morſo delle Vipere, degli Scorpioni, e dei Cani arrabbiati. Nella Storia dell' Accademia delle Scienze di Parigi ſi fa menzione d' un Muſico guarito ſubito d' una febbre violenta per mezzo d' un Concerto ſonatogli in camera. Gli Americani ſi ſervono della Muſica in quaſi tutte le malattie, per così rianimare il coraggio e le forze dell' ammalato, e per diſſipare il timore e l' abbattimento, ſequele della malattia, e ſpeſſo più funeſte della malattia ſteſſa. Noi Europei, che abbiamo tratto tanto bene, e tanto male dall' America, avremmo potuto traſportarne anche queſto ſpecifico, il quale ſarebbe ſtato forſe più efficace di qualunque cura de' noſtri Eſculapj, i quali ſi prefiggono tutti di guarirci, *tuto*, *cito*, *& jucunde*, ma in realtà s' ingigantiſcono anche i più piccioli mali colle nauſeoſiſſime ſpezierie, col diluvio delle acque, collo ſvenarci, e col farci covare il male nella più tetra malinconia. La Regina Eliſabetta ammalata a morte fece entrare nella ſua camera alquanti Muſici, per allontanare gli orrori, che nello ſtato ſociale ſono prodotti dalla ceſſazione della vita, e dalla diſſoluzione della macchina, in qualunque aſpetto ſi riguardi queſto terribile cangiamento.

E' nel morale degli uomini, che la Muſica deve ſpiegare i ſuoi maggiori influſſi. Ella era nella più grande ſtima preſſo diverſi popoli dell' Antichità, e principalmente preſſo i Greci; e

queſta ſtima era proporzionata al potere ed agli effetti, che ſe le attribuivano. Eglino credevano, che la Muſica foſſe un mezzo de' più valevoli a raddolcire i coſtumi, e ad umanizzare i popoli naturalmente rozzi e ſelvaggi. Alla Muſica attribuivano la dolce morigeratezza degli Arcadi, quantunque abitaſſero un' aria triſta e fredda: laddove i popoli di Cinete, perchè negleſſero la Muſica, ſorpaſſarono in crudeltà, e in misfatti tutti i Greci.

La Muſica faceva una parte principale dello ſtudio de' Pitagorici, i quali ſe ne ſervivano per eccitare lo ſpirito ad azioni lodevoli, e per accenderſi dell'amore della virtù. Narraſi, che Pitagora vedendo un furioſo in atto d'incendiare la caſa della ſua bella infedele, fece cantare uno Spondeo, e la gravità di quella Muſica calmò ſubito le ſmanie di quell'amante diſperato.

Aveano trovato gli Antichi due ſorte di arie muſicali: una detta *Frigia*, eccitante il furore, la collera, il coraggio, per ſervirſene veriſimilmente ne' campi di Marte; l'altra, che dicevaſi *Dorica*, iſpirava le paſſioni oppoſte, e riconduceva ad uno ſtato tranquillo gli ſpiriti agitati. Riferiſce Galeno, che avendo un Muſico poſto in furore coll'Aria *Frigia* alcuni giovani ubriachi, toccò la *Dorica*, e li calmò in un tratto. Aſſicura Ateneo, che un tempo tutte le Leggi divine ed umane, l'eſortazioni alla virtù, le cognizioni di quanto concerne gli Dei e gli uomini, le vite e le azioni de' perſonaggi illuſtri, tutte inſomma le coſe più rimarchevoli erano ſcritte in verſi, e cantate pubblicamente da un Coro al ſuono di ſtrumenti. Perciò Platone ſtabiliſce, che non ſi può far cangiamento nella Muſica, ſenza produrne anche nella coſtituzione dello Stato; e pretende, che ſi poſſano aſſegnare i ſuoni capaci da far naſcere la baſſezza dell'anima, l'inſolenza, e le virtù contrarie. Ariſtotile, che ſembra non per altro aver fatta la ſua Politica, che per opporſi ai ſentimenti del ſuo Maeſtro, è nondimeno in ciò anch'egli della ſteſſa opinione. Convengono inſomma tutti i Filoſofi e gli Storici Antichi, che la Muſica ſia il mezzo più efficace per imprimere nello ſpirito degli uomini i principj della Morale, e per animarli a praticare i loro doveri; e giunſero fino ad impiegarla come un preſervativo antivenereo. I Mariti aſſenti, in vece d'infibulare ſcioccamente le loro Mogli, o d'imbracarle con quelle cinture tanto in moda in certi paeſi, le laſciavano in compagnia di Muſici, i quali loro ſonaſſero e cantaſſero delle Arie capaci da moderare que' deſiderj, ch'eſſe non avrebbero

potu-

potuto ſoddisfare, che a coſto del proprio onore. Si vuole ch' Egiſto non poteſſe vincere i rifiuti di Clitenneſtra, che coll' uccidere il Muſico Demodaco, laſciatole da ſuo marito Agamennone, per cuſtodirle caſto il cuore per mezzo della Muſica. Ci pajono favole tutti queſti ed altri conſimili racconti. Tanto la noſtra Muſica è diverſa dall' antica! Non ſi creda però che l' antica Muſica ſia ſtata ſempre maneggiata colla ſurriferita utile robuſtezza. Anche gli Antichi uſarono ne' Teatri una Muſica molle, producente effetti cattivi; e queſta è quella tanto deteſtata da Platone, da Quintiliano, e da Plutarco.

E quale influenza ha la Muſica moderna ſopra i noſtri cuori? Niuna. Ci dà uno ſterile diletto, e nulla di più. Ma donde tanta diverſità di effetti tra l' una e l' altra?

Chi ha analizzato la Muſica antica e la moderna, ha ritrovato che l' antica ſtrumentale era ben inferiore alla noſtra e per l' imperfezione e per il numero degli ſtrumenti. Gli Antichi o non conoſcevano affatto, o pochiſſimo il *Contrappunto*, cioè l' Armonia, vero fondamento della Melodia e della Modulazione. Onde la Muſica moderna (s' intende già l' Italiana) è in tutte le ſue parti più eſteſa, più ricca, più dotta dell' antica. E come dunque con tutti queſti vantaggi ella è sì meſchina d' influenza?

Appunto dalla ſua ricchezza deriva il ſuo ſvantaggio. La confuſione delle parti, la moltitudine degli ſtrumenti diverſi, che ſembrano inſultarſi l' un l' altro, il fracaſſo dell' accompagnamento che confonde le voci ſenza ſoſtenerle, ſono le bellezze della noſtra Muſica. E qual energia, e qual effetto può ella trarre da queſto caos? La Muſica degli Antichi tutta ſemplice, tutta imitativa, andava al cuore, e movea efficacemente le paſſioni. La noſtra tutta ſtrepitoſa ed inſignificante non paſſa gli orecchi. Anticamente le voci cantavano ſenza sforzarſi, e così ſapevano intenerire il cuore e dilettare. Ora i ſuoni falſi e ſordi, e le volate d' una voce eccedente ſe ſteſſa, non vagliono ad altro, che a ſcorticare gli orecchi, ed a ſorprendere lo ſpirito. La noſtra Muſica ſarà ſempre un vano rumore, ſe i di lei Profeſſori non penetrano ben al fondo a conſiderarne l' eſſenza.

DELL' ESSENZA
DELLA MUSICA.

L' Eſſenza della Muſica conſiſte nella Imitazione . L' eſſenza della Imitazione conſiſte nell' eſpreſſione vera del ſentimento che ſi vuol manifeſtare. Ogni eſpreſſione deve eſſere conforme a quelle coſe che ſi hanno da eſprimere : ella è come un abito tagliato al doſſo d' alcuno . Onde ogni eſpreſſione richiede unità , varietà , chiarezza , ſemplicità , brio , novità , eleganza . La Pittura coi delineamenti e con li colori eſprime le apparenze d' un' infinità di corpi animati ed inanimati ; la Poeſia co' ſuoi verſi eſprime quanto v' è nella Natura ; la Muſica co' ſuoi canti e ſuoni eſprime i verſi , cioè l' eſpreſſioni della Poeſia . Quindi la Muſica può dividerſi in due parti ; o imita ed eſprime i ſuoni non paſſionati , ed allora corriſponde a quello che in Pittura è un Paeſaggio ; o eſprime i ſuoni animati che danno ſentimento , e allora è un Quadro ſtoriato .

Il Muſico non è più libero del Pittore ; egli è per tutto ſottomeſſo alla comparazione che ſi fa delle ſue opere con quelle della Natura . Se ha da dipingere , per eſempio , una tempeſta , un ruſcello , un zeffiro : i ſuoi tuoni ſono nella Natura ; è là dove egli ha da prenderli . E ſe ha da dipingere qualche coſa che nella Natura non eſiſte , come i muggiti della Terra , i fremiti d' un' ombra ſorgente dalla tomba , le ſue idee hanno ſempre da corriſpondere e da raſſomigliare a coſe naturali . L' Arte non può nè creare , nè diſtruggere l' eſpreſſioni , non può uſcire dalla Natura : le regola ſoltanto , le fortifica , le puliſce , ma il ſondo deve reſtar ſempre tutto naturale .

O ſe la Muſica è un Quadro , che Quadro ſarebbe quello , ove il Pittore aveſſe gettato ſulla tela de' tratti arditi e delle maſſe de' più vivi colori ſenza veruna raſſomiglianza ad alcun ſoggetto noto ? Così qual Canto e qual Suono ſarebbe quello che niente eſprimeſſe ? Muſica poi moſtruoſa ſarebbe quella ch' eſprimeſſe tutto il contrario di ciò che avrebbe da ſignificare . La Muſica è un linguaggio univerſale , che parla per mezzo de' ſuoni ; onde qualora non s' intende , è ſegno infallibile , che l' Arte ha guaſtato la Natura , anzi che perfezionarla . Per quanto la Natura ſia ricca per li Muſici , ſe non ſi può comprendere

dere il ſenſo racchiuſo nelle loro eſpreſſioni, non è più ricchezza, è un idioma incognito, e per conſeguenza inutile.

La Muſica deve per neceſſità ſeguire la Poeſia, perchè la Muſica non ha mezzi diſtinti da ſpiegare i motivi delle ſue varie impreſſioni; onde le imitazioni ch' ella fa della Natura e delle paſſioni, ſarebbero ſenza la Poeſia molto vaghe e indeciſe. Le Arie tenere e dolci, che poſſono eſprimere l' Amore, poſſono ugualmente eſprimere le collaterali ſenſazioni di benevolenza, d'amicizia, e di pietà. E come i rapidi movimenti dello ſdegno potranno dalla Muſica eſſere diſtinti da quelli del terrore, e dall' altre violenti agitazioni dell' anima? La Muſica dunque deve eſſere ſempre fedelmente attaccata alla Poeſia; e tale era l'Antica, che la ſeguiva paſſo paſſo, n' eſprimeva eſattamente il numero e la miſura, nè ſe le applicava che per darle più ſplendore e maeſtà. Se la declamazione, anzi la ſemplice lettura d' un eccellente Dramma Lirico ci cava le lagrime, qual energia non dovea eſſo acquiſtare dall' incanto della Muſica, quando ella lo abbelliva ſenza opprimerlo? E qual impreſſione non dovea produrre in una ſenſibile udienza?

Ma la noſtra Muſica da ſubordinata eſecutrice che fu, e che deve eſſere della Poeſia, ſe n'è reſa diſpotica e tiranna. Gli odierni Muſici non intendono più l'arte d'imitare l'armonia del verſo, e di eſporre le grazie poetiche. Chiedono anzi ai Poeti verſi piccioli e tagliati, proſaici, irregolari, ſenza numero, e ſenza armonia; e giungono talvolta a tale ſtravaganza, che compongono prima le loro Arie, e poi vi fanno appiccare da qualche Poetaſtro quelle parole che gli cadono in fantaſia; così che appena ſi ſcorge, che la noſtra *Opera* ſia cantata in verſi, e ſi potrebbe con ragione intitolare *Muſica ſenza Poeſia*.

Dacchè la noſtra Muſica ha ſcoſſo il giogo della Poeſia, non è più imitativa, nulla più eſprime, e niun effetto più produce. E' divenuta una raccolta di penſieri, eccellenti bensì, ma ſenza conneſſione, ſenza ſignificato, e ſenza convenienza, appunto come gli Arabeſchi Vaticani di Rafaello tanto pregiati e tanto irragionevoli. La Muſica la meglio calcolata in tutti i ſuoi tuoni, la più geometrica ne' ſuoi accordi, ſe non ha alcuna ſignificazione, ſarà come un prisma, che preſenta i più bei colori, e non fa quadro: divertirà l'orecchio, e annojera ſicuramente lo ſpirito.

Se dunque ſi vuole riſtabilire la Muſica al ſuo doppio oggetto di dilettare il ſenſo, e di movere il cuore alle belle Virtù,

bi-

biſogna che ſi laſci diriggere dalla Poeſia, e che di eſſa eſprima i ſentimenti. Allora ceſſeranno le comuni critiche, che le perſone dell'Opera ſi affliggono, e ſe ne vanno alla morte cantando e trillando. Tale cenſura è fondata ſulla ſconneſſione che paſſa ordinariamente tra il Canto e le parole. Dove parlano le paſſioni, debbono tacere i trilli. Quando la Muſica foſſe ben adattata alla Poeſia, tutte le improprietà, che ora nell'*Opera* nauſeano, ſparirebbero. Ma per fare ciò, biſogna o che il Poeta ſia Compoſitore, o che il Compoſitore ſia Poeta; e non riunendoſi inſieme queſti due rari talenti, abbia almeno il Compoſitore la docile diſcretezza d'interderſela col Poeta, e di perſuaderſi una volta per ſempre, che la Muſica è un'eſpreſſione più forte, più viva, più calda, de' concetti e degli affetti dell'animo eſpreſſi dalla Poeſia. Lulli infatti dipendeva da Quinault, Vinci dal Metaſtaſio. Se il Compoſitore ſi conduce in queſta guiſa, ſi compiacerà in ſegreto della ſua Muſica, la quale ſarà più parlante, e d'un ſenſo più netto, ſenza equivoco e ſenza oſcurità. La peggiore delle Muſiche è quella che non ha alcun carattere.

Finalmente la noſtra Muſica Italiana ha da guardarſi da un altro malanno, ch'è quello d'una novità continua. Quella Muſica che piaceva venti anni addietro, ora più non ſi ſoffre. Foſſe anche Apollo il Compoſitore d'un'*Opera*, fatta ch'ella è una volta in un Teatro, Dio ne guardi che vi ritorni la ſeconda nemmeno in capo a trent'anni. Lo ſteſſo Dramma può andare in ſcena quante volte ſi vuole, ma la Muſica ha ſempre da eſſere diverſa. E queſto è uno de' più grandi motivi, per cui eſſa Muſica è divenuta come una moda paſſeggiera, piena d'arzigogoli, e di capricci; e viene tacciata che dopo il Vinci e'l Pergoleſe ſia caduta, come l'Architettura nel Borromineſco; cioè che pel deſiderio di ſorprendere colla novità abbia ſmarrito il dritto ſentiero d'imitare la Bella Natura, per piacere e giovare.

Dopo queſte preliminari nozioni della Muſica in generale, ſe ne conſideri l'applicazione alle varie parti del Dramma.

DELLA SINFONIA.

LA Sinfonia è l'apertura, ed inſieme il primo inconveniente della noſtra *Opera*. Un pajo d'allegri, un grave, uno ſtrepito da aſſordire, ſono gl'ingredienti d'ogni Sinfonia. Chi ne

ha

ha ſentita una, le ha ſentite tutte. E' ſempre una inſignificanza, che ſi premette ad ogni Dramma.

E' nondimeno evidente, che la Sinfonia dovrebbe eſſere come l'eſordio dell'*Opera*; ed ognuno sa che l'eſordio deve eſſere tratto dalle viſcere del ſoggetto che ſi ha da rappreſentare. Quindi derivano due neceſſarie conſeguenze.

1. Che ciaſcuna *Opera* dovrebbe avere la ſua Sinfonia particolare, che annunciaſſe in certo modo l' azione, e preparaſſe l' udienza a ricevere quelle impreſſioni d' affetto, che riſultano dal totale del Dramma.

2. Che ogni Sinfonia deve eſſere ſignificante.

Ora le noſtre Sinfonie ſono tanto inſignificanti, che una ſteſſa può applicarſi indifferentemente a qualunque ſpecie di Dramma. Qualunque Muſica che nulla dipinga, non è che uno ſtrepito, e ſenza l'abitudine che tutto snatura, non ci recherebbe più piacere che una filza di parole armonioſe e ſonore, prive d'ordine e di legame. Il celebre Tartini non componeva ſonata, che non eſprimeſſe qualche compoſizione del Petrarca, nè perdeva mai di viſta il ſoggetto propoſto. Queſte ſonate però per quanto ſieno ſignificanti non hanno che mezza vita, mancando loro l'eſpreſſione del Canto, ch'è l'anima della Muſica.

DEL RECITATIVO.

AL fracaſſo della Sinfonia ſuccede il Recitativo: coſa ſorda e negletta tanto dal Compoſitore e dagli Attori, che niuno penſa più di aſcoltarlo. Veramente è d' una inſipidezza e di una monotomia inſoffribile. Pure eſſo è il fondamento dell'*Opera*.

Tutte le coſe di queſto Mondo, e particolarmente le paſſioni umane, hanno i loro ripoſi e i loro intervalli; e l'arte del Teatro vuole, che in ciò ſi ſiegua il cammino della Natura. Non ſi può allo ſpettacolo nè ſempre ſcoppiare dalle riſa, nè ſempre ſtemprarſi in lagrime. I principali perſonaggi non ſono ſempre agitati dalla ſteſſa intenſità di paſſione, hanno delle alternative di paſſione e di calma. I perſonaggi ſubalterni, per quanto s'intereſſino all'azione, non poſſono avere gli acceſſi appaſſionati de' loro Eroi; e finalmente la ſituazione la più patetica non diviene tale che a gradi, ha biſogno di preparazione, ed il ſuo effetto dipende in gran parte dalle coſe che l'hanno preceduta e condotta.

Ecco pertanto due tempi ben diſtinti dell' Opera: il tempo tran-

tranquillo, e il tempo appaſſionato. Tutta la cura dunque del Compoſitore deve conſiſtere a trovare due generi di Muſica eſſenzialmente differenti e proprj, l'uno a rendere il diſcorſo tranquillo, l'altro ad eſprimere il linguaggio delle paſſioni in tutta la loro forza, in tutta la loro varietà, e in tutto il loro diſordine. Queſt' ultima maniera forma quel che ſi chiama *Aria*, la prima quello che ſi dice *Recitativo*.

Quando i perſonaggi ragionano, deliberano, ſi trattengono, e formano inſieme dialogo, ſarebbe ben diſconvenevole, che cantaſſero e trillaſſero: allora debbono recitare. Ma qual ſarà queſto loro Recitativo? Eſeguirlo nella maniera conſueta, è un ſonnifero; parlarlo ſemplicemente, no: un'*Opera* ora parlata, ora cantata, farebbe una diſcrepanza come tra gelo e fiamma. Come dunque ſi avrà da condurre? (*)

I maeſtri dell' Arte hanno provato, che il fondamento del Recitativo deve eſſere un' armonia che ſeguiti paſſo paſſo la Natura; cioè una coſa di mezzo tra il parlar ordinario e la melodia. Deve dunque eſſere vario, e pigliar forma ed anima dalla qualità delle parole; talvolta correre con rapidità uguale al diſcorſo, e talvolta procedere lentamente, e fare ſopra tutto ſpiccare quelle inflеſſioni e que' riſalti, che la violenza degli affetti ha forza d'imprimere nelle eſpreſſioni.

Per convincerſi di queſta verità, ſi oſſervi quel Recitativo, ch'è accompagnato dagli ſtrumenti, e che ſi chiama *Obbligato*. Perchè ſi aſcolta queſto con attenzione e con piacere, ſe non perchè è naturale? Dunque quaſi conſimile a queſto ſi faccia tutto il Recitativo, e da nojoſo ſi convertirà in dilettevole, e tanto più dilettevole, quanto più naturale ed eſprimente.

Da un Recitativo sì armonioſo riſulterebbe un altro vantaggio, che ſarebbe di evitar e quel brutto ſtacco che è tra il Recitativo ordinario e l' Aria, che gli ſcappa di mezzo all' improv-

(*) Nella Scena Lirica del *Pigmalione* del ſingolare M. Rouſſeau, eſeguita a Lyone con gran ſucceſſo, le parole non furono punto cantate, e la Muſica non ſervì che a riempire gl' intervalli de' ripoſi neceſſarj alla declamazione. Rouſſeau volle dare con quello ſpettacolo una idea della Melopea de' Greci, e della loro antica declamazione Tearrale; volle perciò che la Muſica foſſe eſpreſſiva, e che dipingeſſe la ſituazione, e per così dire, il genere d'affezione, che provava l' Autore ſteſſo. Alcuni pezzi di quella Muſica furono compoſti dal medeſimo Rouſſeau, ed il reſto da M. Coignet. E perchè ſu quel ſaggio felicemente riuſcito in Francia, non ſe ne fanno de' conſimili in Italia? Correggerci, oh che vergogna!

provviſo come un razzo matto. Deve paſſare bensì una ſenſibile differenza tra il Recitativo e l'*Aria*, ma non già un ſalto come da terra in Cielo. E chi dà in traſporti di paſſione, ſenza prima averne provato per qualche tempo i varj gradi?

DELLE ARIE.

L'*Aria* è lo ſviluppo d'una ſituazione intereſſante: è la perorazione e la ricapitolazione della ſcena. Con quattro piccoli verſi ſomminiſtrati dal Poeta, il Muſico cerca d'eſprimere non ſolo la principal idea del ſuo perſonaggio, ma anche tutti i ſuoi acceſſorj e le ſue degradazioni. Quanto meglio il Compoſitore indovinerà i movimenti più ſegreti dell'anima in ciaſcuna ſituazione, tanto più la ſua Aria ſarà bella. Quì è dove egli dovrà ſpiegare tutta la ricchezza della ſua Arte, riunendo l'incanto dell'Armonia a quello della Melodia, e il preſtigio delle voci a quello degli ſtrumenti. L'eſecuzione poi dell'*Aria* ſi dividerà tra il canto e il geſto; poichè eſſa richiede non ſolo un abile Cantore, ma anche un Attore intendente. Queſto è quel che l'*Aria* dovrebbe eſſere. Vediamo quello che attualmente è.

Incomincia l'*Aria* non già dal canto, ma da quei preliminarj di Ritornelli, ſempre inutili, e ſovente importuni, i quali ſnervano tutta l'azione; poichè quel perſonaggio è frattanto coſtretto a ſtarſene colle mani alla cintola, aſpettando che finiſca il Ritornello, che non finiſce sì preſto, per dare ſfogo a quella paſſione che gli bolle nel cuore.

Canta finalmente, ma una folla di ſtrumenti opprime così la voce, che non ſi ode che di tempo in tempo qualche lontaniſſimo ſtrido, qualche urlo. E perchè tanta marmaglia di violini? E perchè sbandire le Violette, che ſono una coſa di mezzo tra i violini ed i baſſi? E perchè non rimettere i Liuti e le Arpe, che col loro pizzicato danno ai ripieni un non ſo che di piccante?

A quelle *Arie* poi, dove la voce gareggia con una Tromba o con un Oboè, e fanno tra loro botta e riſpoſta fino a sfiatarſi, ſuccede un tremuoto di applauſi. Ma che coſa s'imita allora? Qual affetto poetico ſi eſprime? Ogni *Aria* dovrebbe eſſere ſobriamente accompagnata da diverſa qualità di ſtrumenti, in maniera che ciaſcuno ſtrumento conveniſſe all'indole delle parole per la giuſta eſpreſſione dell'affetto.

Chi nell'Arie dà più negli acuti, è il più bravo, cioè il me-

no melodioſo. E chi non vede che gli acuti ſono nella Muſica quel che in Pittura ſono i lumi ardenti?

E que' frequenti paſſaggi da un polo all'altro, quando non ſieno richieſti dalla paſſione e dal moto, ſono vere interruzioni del ſenſo muſicale.

E quelle eterne ripetizioni di parole, di verſi, di parti intralciate, ſcombuſſolate, rimeſcolate, che laberinto non ſono eſſe mai? Le parole non vanno replicate, ſe non con quell'ordine che detta la paſſione.

La prima parte dell' Aria ſuol eſſere un fuoco artificiale; la ſeconda poi una gnagnera, da cui ſi ritorna alla prima parte, la quale (caſchi il Mondo) ſi ha da replicare quattro vòlte interamente, e ſeparatamente in fraſtagli ſenza numero, affinchè ogni ſpettatore ſe ne parta con ſazietà. I più grandi intelligenti di Muſica non poſſono ſoffrire tanta Muſica.

Son ordinariamente attentiſſimi i Maeſtri di Cappella ad eſprimere le parole dell'*Aria*. Raddolciſcono le note alle parole *Calma*, *Spoſo*, *Padre*; eſprimono il *Cielo* con tuoni alti, e con baſſi la *Terra*, e l'*Inferno*; ſopra i *Fulmini* e i *Tuoni* ſcorrono impetuoſamente, e con una dozzina di ſlanciamenti di voce ſpiegano la parola *Moſtro Furioſo*. Ma non ſono queſte ed altre conſimili puerilità, ch'eſprimono la ſituazione dell'anima, ed il ſenſo dell'*Aria*: queſte non iſpiegano che qualche parola, e guaſtano il ſentimento del tutto. Gli ſteſſi inconvenienti trovanſi ne' Duetti.

Peggio poi ancora ſono eſeguiti i Cori, reſi così inſipidi, che niuno più ſi degna aſcoltarli. Pure ſe dal Poeta foſſero annicchiati a dovere, ed eſprimeſſero con ſemplicità i ſentimenti d'un popolo, che deteſta con brevi imprecazioni le crudeltà d'un Tiranno, o applaudiſce con acclamazioni di gioja un Eroe benefico, diverrebbero grati e intereſſanti, ſe foſſero però eſeguiti da una Muſica eſpreſſiva.

Anche nelle Tragedie recitate ſi poſſono cantare i Cori, come un tempo ſi praticò in Ferrara nella Egle del Giraldi, nell' Aretuſa del Lollio, nell' Aminta del Taſſo. Queſti Cori Tragici dovrebbero ſempre raggirarſi a lodare la virtù, a condannare i vizj, a confortare gl' infelici. A queſti Cori dovrebbe unirſi la muſica or lamentevole, or giuliva, ora miſta, ſecondo il loro diverſo argomento. Queſto dà piacere e ſollievo agli uditori, talvolta ſtanchi e ripieni de' gagliardi effetti, che la Tragedia imprime: così prendono fiato e ripoſo al fine degli Atti, ſer-

ven-

vendo que' Cori come d' intermezzi ben convenienti, e non come quelli impropriſſimi che attualmente ſi uſano nelle Tragedie, e nelle Commedie.

Da quanto finora ſi è detto, facilmente appariſce, che il gran male dell' odierna Muſica Italiana è nel troppo. Queſto troppo ha cagionato ornati, ritagli, tritumi, centinature, bizzarrie, che hanno fatto perdere di viſta l' oggetto principale della Muſica, il quale conſiſte in eſprimere nella maniera più naturale e più ſemplice i ſentimenti della Poeſia, affinchè ne ſia il cuore più vivamente toccato. Volete veramente delle Ariette toccanti, e che ſi ſcolpiſcano nella memoria di tutti? Fatele che dipingano ed eſprimano il ſentimento del Poeta; fatele nella maggior naturalezza, e come ſuol dirſi, *Parlanti*. La bella ſemplicità può ſola imitare la Natura. Fu queſta ſemplicità che reſe celebri Vinci e Pergoleſe. Le ricercate conditure dell' Arte ſorprendono, ma non vanno al cuore.

Se ſi vuole che la Muſica ſia ſemplice e toccante, vi ſi uſi più Melodia, e meno Contrappunto. Il Contrappunto è compoſto di varie parti; l' una acuta e di andamento preſto, l' altra grave e tarda: ed ambedue deggiono trovarſi inſieme, e ferire gli orecchi in un tempo. Come può dunque il Contrappunto muovere nell' animo una tale determinata paſſione, la quale richiede un determinato moto? L' Allegria vuole moto veloce, e tuono intenſo ed acuto; la meſtizia moto lento, e tuono rimeſſo e grave. La Melodia all' incontro cammina ſempre d' un paſſo e d' un tuono allo ſteſſo fine; e perciò ella è attiſſima ad accendere in noi qualunque paſſione. La Melodia non ha biſogno di tanto profonda dottrina, come il Contrappunto, ma eſige però un guſto finiſſimo ed una ſomma diſcrezione di giudizio.

Una prova di ciò ſono quegl' Intermezzi (*) in Muſica, e

 quell'

(*) Da' tempi dell' antica Cavalleria fin al principio del Secolo ſcorſo ne' gran banchetti de' Principi e de' Signori diſtinti, ſi usò tra una portata e l' altra una ſpecie di ſpettacolo muto, accompagnato di Macchine; cioè una rappreſentazione come teatrale, in cui ſi vedevano figure di Uomini, d' Animali ſtrani, d' Alberi, di Montagne, di Fiumi, di Mare, di Vaſcelli; e tutto ciò era frammiſchiato di Perſonaggi, di Uccelli, che ſi movevano nella Sala o ſulla Menſa, rappreſentando azioni relative alle impreſe guerriere e cavallereſche, e ſpecialmente a quelle delle Crociate. Queſti divertimenti, che ſervivano per ricreare i commenſali tra una portata e l' altra, furon detti *Entremets*, cioè *travivande*. Quindi ſon venuti gl' *Intermezzi* ne' Teatri. Forſe i *Deſſert* che ora

quell' Operette Buffe, le quali piacciono più delle Eroiche, perchè la Muſica è in quelle più ſemplice, ed eſprime meglio l' argomento del tutto e delle parti . A queſte Operette ſi pone più ſemplicità , perchè ſi ha ordinariamente da fare con caratteri mediocriſſimi, ai quali non ſi poſſono far eſeguire tutti i ſegreti dell' Arte , ed i teſori della ſcienza . Sono perciò i Maeſtri obbligati d' attenerſi al ſemplice , e col ſemplice imitare la Natura . E' l' Opera Burleſca , la *Serva Padrona* , che ha fatto trionfare in Francia la Muſica Italiana .

Comporre dunque debitamente un' Opera in Muſica , non è l' affare di alquante ore ſtracche dal libertinaggio, come ſi vantano alcuni Compoſitori . Per ben comprendere ed eſprimere il tutto e le parti d' un Dramma , è neceſſaria una lunga e ſeria meditazione .

CAPITOLO VIII.

DEGLI ATTORI.

SE il Compoſitore deve eſſere ſubordinato al Poeta, l' Attore deve eſſerlo all' uno e all' altro. Non baſta che una coſa ſia ben ideata , è neceſſario ancora che ſia ben eſeguita ; e l' eſecuzione dipende da' noſtri Signori Virtuoſi , la prima virtù de' quali deve eſſere un' eſatta e docile raſſegnazione a quanto dal Poeta è ſtato eſpreſſo in verſi , e dal Maeſtro di Cappella in note .

Non dovrebbero eglino dunque prenderſi il minimo arbitrio d' aggiungere , togliere , e alterare niente nell' Arie : e quivi è appunto ove eglino ſi prendono le più sfrenate licenze . Nella cadenza ſpecialmente diſtilla il più Virtuoſo tutto il ſuo muſicale teſoro , penſando che la Cadenza ſia come il Girandolino di Caſtel Sant' Angelo . Ma la Cadenza deve eſſere tratta dal cuore dell' Aria ſteſſa , di cui è come l' epilogo . Tocca dunque al Maeſtro il dettarla, al Muſico l' eſeguirla .

Al Maeſtro ancora appartiene mettere nelle Arie *Cantabili* tutto quello che vi deve eſſere cantato , ſecondo il ſentimento della

ora ſi uſano nelle menſe provengono da quelli *Entremets* . Ma ora per *Entremets* s' intende un genere di luſſo più generale , più voluttuoſo , che ſi ripete giornalmente , e che preſenta ai noſtri occhi tutta la molezza o la noja de' Sibariti . Chi penſa troppo alla ſua tavola , penſa poco alla virtù .

della Poeſia : il Muſico eſeguiſca. Si può accordare libertà ſoltanto a qualche rariſſimo Apollo , che padrone della ſua voce intenda perfettamente la Poeſia e la Muſica.

E' un aſſioma in Muſica , che chi non ſa fermare la voce , non ſa cantare. E infatti come ſi poſſono muovere gli affetti , ſe non ſi ſoſtiene e porta la voce a dovere ? Nulladimeno la maſſima parte de' Muſici fa tutto il contrario: il loro principale ſtudio è di ſquartare la voce, ſaltellare di nota in nota, gorgheggiare, arpeggiare, e con paſſaggi, trilli, ſpezzature , e volate, infiorano , infraſcano , sfigurano ogni bellezza . In queſta guiſa più non ſi canta , e tutte le *Arie* ſi raſſomigliano come le Donne di Francia, che con quel loro roſſetto e con que' tanti nei pajono tutte della ſteſſa famiglia.

Oltre al Canto dovrebbero i Muſici apprendere ancora la pronunzia della Lingua Italiana, articolarne ben le ſillabe, non dimezzar le parole, non mangiarſi le finali: procurare in ſomma d' eſſere inteſi , in guiſa che l' uditore non abbia più biſogno dell' inopportuno Libretto, con tutto il quale neppure s' intende quel ch' eglino ſi cinguettano.

Ma quello ch'è ancora della maggior importanza , è che il Muſico deve ricordarſi ch' ei rappreſenta un perſonaggio . Deve dunque agire in corriſpondenza di quel carattere, di cui egli ſi fa attore. Se manca la conveniente Azione, tutta la più eccellente Poeſia corredata della più ben inteſa e ben eſeguita Muſica, è tradita, è fallita. Demoſtene faceva conſiſtere tutta la forza dell' Arte Oratoria nell' *Azione* , cioè nel tuono della voce, e nel geſto. E forſe per queſto l' Eloquenza antica era tanto ſuperiore alla moderna . Quale è il paſſo , per cui Cicerone nell' orazione pro Ligario fece cadere di mano a Ceſare la condanna già riſoluta? Non ſi farebbe una tale richieſta , ſe colle parole ſi foſſero potuti traſmettere i tuoni e i geſti dell' Oratore.

Per più convincerſi dell' importanza dell' *Azione*, convien riflettere, che tre maniere hanno gli uomini d' eſprimere le loro idee, e i loro ſentimenti. L' una è la Parola, l' altra il Tuono della voce , e la terza il Geſto, il quale conſiſte ne' movimenti eſterni, e nelle attitudini del corpo. La Parola eſprime per minuto e con più particolarità: c' iſtruiſce, ci convince, è l' organo della ragione, è una lingua d' iſtituzione , per comunicarci particolarmente le idee. Ma il Tuono della voce e il Geſto ſono d' un uſo più naturale ed eſteſo , comune a tutti i popoli bar-

barbari e culti: ſono un linguaggio vivo e corto, che con energia parla drittamente al cuore. La Parola non può eſprimere le paſſioni che col nominarle, *io vi amo*, *io vi odio*; ma ſenza il Tuono e 'l Geſto le parole eſprimono piuttoſto un' idea che un ſentimento. All' incontro un moto, uno ſguardo, un accento, moſtrano in un ſubito la paſſione. Si legga freddamente l'imprecazione di Didone abbandonata ſenza alcuna infleſſione di Voce e ſenza Geſto; il cuore reſterà freddo, e ſe ſi riſcalderà, ne ſarà motivo che s'immagineranno i Tuoni e i Geſti, che debbono accompagnare quelle parole in una perſona furioſa. Il Tuono dunque ed il Geſto ſono dell' ultima importanza nelle rappreſentazioni Teatrali; ed alla rarità de' noſtri Roſcj può in gran parte attribuirſi la noja della noſtra *Opera*. Un ſolo Tenore, e tutto il reſto Caſtrati, e Donne ſono i recitanti delle noſtre Opere. E come i ſerj perſonaggi avranno le femminili voci degli Eunuchi? Si oltraggi meno l' umanità, e ſi oſſerverà meglio la convenienza. Or ora ſi vedrà l' eſpediente di rendere i Muſici eccellenti Attori.

CAPITOLO IX.

DE' BALLI.

PArte principaliſſima del Geſto è la Danza, la quale conſiſte ne' movimenti regolari, ne' ſalti, ne' paſſi miſurati, fatti al ſuono degli ſtrumenti, o della Voce.

Se le ſenſazioni hanno prodotto il Canto, il Suono, e il Geſto, le ſenſazioni più forti, gioconde o doloroſe, hanno dovuto produrre nel corpo certe agitazioni non ordinarie. Agitato così il corpo, le braccia ſi ſono or aperte or chiuſe, i piedi hanno formato de' paſſi or lenti or rapidi, i tratti del viſo hanno partecipato di queſti diverſi movimenti, e tutto il corpo ha corriſpoſto con poſizioni, con attitudini, e con iſcuotimenti, ai ſuoni, de' quali l'animo era tocco. Dunque la Danza è uno ſviluppo di quelle forti ſenſazioni, che ſono eccitate dal Suono e dal Canto. Ella è perciò sì naturale all' uomo, come il Canto e 'l Geſto. Quindi ſi è danzato dal principio del Mondo, e ſempre ſi danzerà; le Danze più antiche ſono ſtate ſacre tra giulivi canti di lodi e di grazie reſe al Benefico Creatore.

La voce *Ballo* ſi fa derivare da *balla* o *palla*, al cui giuoco i Greci univano la Danza, attenti ſempre ad accoppiare l' agra-

gradevole all' utile, e più attenti a formare il corpo, a renderlo agile, robuſto, e nello ſteſſo tempo grazioſo ne' ſuoi movimenti.

La cauſa produttrice del Ballo moſtra chiaramente, che ogni Ballo deve avere un ſenſo; e ſiccome non può darſi Suono o Canto che non ſia imitativo ed eſpreſſivo di qualche ſentimento; così non può darſi Geſto o Danza che non ſia un' imitazione. La Danza dunque ha da imitare e da eſprimere per mezzo de' movimenti muſicali del corpo le qualità e gli affetti dell' animo; ha da parlare agli occhi, ed ha da dipingere col moto e col geſto. Con gran ragione perciò Simonide chiamò la Danza *una Poeſia muta*; e come tale ella ha da iſtruire e da piacere.

La Danza ſarà ſtata ſenza dubbio ne' primi tempi un compoſto irregolare di corſe, di ſalti, e di poſiture eſprimenti groſſolanamente la paſſione, che agitava i danzanti. Ma non ſi avrà tardato molto a ſottopore queſti movimenti alle leggi d' una miſura, e di una cadenza regolata, che ha la ſua ſorgente nella natura, cioè in una certa diſpoſizione macchinale de' noſtri organi, da dove dipende queſta inclinazione di ripetere con qualche ſpecie di uguaglianza li ſteſſi ſuoni, e li ſteſſi geſti, come ſi oſſerva ne' fanciulli e negli Animali. Si ſegnò da principio queſta cadenza o col ſuono della voce, o colla percuſſione di alcuni corpi: e queſta ſpezie di cadenza non è ignorata nemmeno adeſſo dai popoli i più ſelvaggi.

Queſta origine della Danza è ben più veriſimile di quella di Luciano che l' ha derivata dal *moto in cadenza degli Aſtri, dalle diverſe congiunzioni, de' Pianeti e delle Stelle fiſſe, e dall' Armonia de' corpi Celeſti*.

La ſtretta unione della Danza e della Muſica non ha permeſſo a queſte due Arti di fare proceſſi ſeparati. Sono andate d' un paſſo uguale verſo quel grado di perfezione, cui ſono giunte tra i popoli più culti. Come la Muſica, così la Danza, ſono ſtate entrambe ricevute nelle cerimonie che compongono il culto religioſo, nelle funzioni militari, nelle nozze, nelle vendemmie, ed in tutte quelle che hanno uno ſpeciale rapporto alla più ſenſibile gioja.

Preſſo i Greci la Danza giunſe a tanta maeſtà che Temiſtocle col ſuo corpo trionfale, danzava; i gravi Lacedemoni non ſi ſtancavano di ballare, e fino nelle marcie e ne' campi marziali eſercitavano quella terribile e faticoſa Pirrica, cioè quella Danza militare, in cui ſi facevano in cadenza ed al ſuono de' flauti

ti tutti i moti guerrieri sì per l'attaco come per la difesa. Socrate benchè attempato imparò a ballare. Ma che Balli dovevano quelli essere? Erano Balli, che hanno trovato luogo nella Filosofia di Platone, d'Aristotile, di Plutarco, di Luciano, i quali tutti hanno guardata la Danza come una vera imitazione, eseguita dai soli moti del corpo, per rappresentare le azioni e le passioni umane, imitandole con passi e figure, e indicandole con segni, tutto sottoponendo ad una cadenza regolata. Ne' bei tempi della Grecia questo genere d'imitazione non era applicato che a soggetti proprj da ispirare le più lodevoli passioni, ed a regolare i costumi. Prostituitosi poi ai ballerini ed alle più disprezabili persone, si corruppe, nè servì che a risvegliare ed a nudrire le più viziose passioni.

Se la Danza ha per soggetto le sensazioni comuni della vita, può dirsi Comica; ma se ha per soggetto le sensazioni eroiche, si dirà Tragica. I Greci infatti la applicarono alla Tragedia ed alla Commedia. Ma in Roma sotto Augusto fu l'una e l'altra portata all'eccellenza per opera di due celebri Danzatori. Batillo d'Alessandria inventò de' Balli rappresentanti azioni gaje, e le incorporò alla Commedia. Pilade introdusse nella Tragedia que' Balli, che rappresentavano azioni patetiche e gravi. Queste danze venivano eseguite dai Pantomimi, i quali facevano professione di rappresentare al naturale, e di dipingere, per così dire, co' gesti, colle attitudini, e co' moti del loro viso, tutte le azioni degli uomini.

Gran qualità richiedeva Luciano per formar il merito di un tal Pantomimo. Egli voleva, che un danzatore di questa specie sapesse perfettamente la Poesia, e la Musica, con una tintura di Geometria, e anche di Filosofia; che imprestasse dalla Rettorica il segreto d'esprimere le passioni, e i diversi moti dell'anima; che prendesse dalla Scultura e dalla Pittura i gesti e le attitudini, così che non la cedesse in ciò nè a Fidia, nè ad Apelle. Ma sopra tutto gli bisognava un gran fondo di memoria, che gli rappresentasse fedelmente i principali avvenimenti della Favola e della Storia, ch'erano ordinariamente le due sorgenti che gli somministravano il suo soggetto. Egli dovea saper esporre agli occhi co' gesti e col moto del corpo i concetti dell'animo ed i suoi più nascosti sentimenti, osservando per tutto la convenienza. Dovea essere sottile, invettivo, e giudizioso, ed avere l'orecchio finissimo per ben giudicare della cadenza sì de' versi che della Musica. La perfezione della sua Arte consisteva dun-

que

que in imitare sì bene quello che voleva esprimere, ch' egli non facesse nè gesto nè positura, che non vi avesse del rapporto, senza giammai abbandonare il carattere del personaggio ch' ei rappresentava. In somma il Pantomimo faceva professione d' esprimere i costumi e le passioni degli Uomini, e di contraffare or il furioso, or l' afflitto, or l' amante, ora il collerico, e i due contrarj quasi nello stesso tempo.

Luciano, per giustificare gli elogj da lui dati a questa sorta di Danza, racconta quello che accadde in tempo di Nerone a Demetrio Filosofo Cinico, il quale condannava quest' arte, sostenendo che non era che un inutile accompagnamento della Musica, cui si erano associate positure vane e ridicole, per trattenere e sorprendere gli spettattori incantati dalla bellezza delle Maschere e degli Abiti. Allora un Pantomimo, che spiccava nella sua arte, pregò il Filosofo a condannarlo dopo averlo veduto. Ed imposto silenzio alle voci ed agli strumenti, si pose a rappresentare gli Amori di Marte e di Venere, esprimendo il Sole che li scopriva, Vulcano che tendeva loro delle insidie e li prendeva nelle reti, gli Dei che accorrevano allo spettacolo, Venere tutta smarrita, marte stupefatto e supplicante, ed il resto della Favola espresso con tale vivezza, che il Filosofo esclamò, che gli sembrava vedere la cosa stessa, e non una semplice rappresentazione, e che colui aveva tutto il corpo parlante.

Luciano aggiunge, che un Principe del Ponto venuto alla Corte di Nerone per alcuni suoi affari, ed avendovi veduto questo famoso Pantomimo danzare con tutta l' arte, che comprese tutto ancorchè nulla intendesse di quanto si cantava; pregò l' Imperatore a donargli quel Ballerino per portarlo seco; ed avendogli Nerone domandato l' uso che ne farebbe, quel Principe rispose: *il mio stato confina con popoli Barbari, de' quali niuno intende la lingua, e costui co' suoi gesti mi servirà di Turcimano.*

Anche il Ballo richiede la sua esposizione, il suo nodo, il suo scioglimento, e deve essere un compendio sugoso d' un' azione eseguita rapidamente con varietà di situazioni. E siccome non è naturale, che un' Opera si canti da un capo all' altro, sarebbe così della stessa innaturalezza, che in un Ballo sempre si ballasse. Ha d' avere anche il Ballo il suo moto tranquillo, ed il suo moto appassionato: ha da essere distinto in due maniere, per esprimere due momenti sì differenti.

I Ballerini dunque balleranno nel momento della passione; il qual momento è realmente nella natura quello de' moti violenti e

rapidi. Il reſto poi dell'azione ſarà eſeguito da' Ballerini con geſti ſemplici, e con paſſeggio poetico e in cadenza. Queſto paſſeggio muſicale ſarà come il Recitativo; la loro *Arietta* ſarà il Ballo. Ma queſto Ballo non ſarà un minuè, una ſarabanda, una contraddanza, che nulla ſignificano: ſarà un movimento veloce eſprimente la paſſione del Dramma eſeguita in Ballo.

Il Ballo dunque non può eſſere dettato che dal Poeta, vuol eſſere regolato da un ſuono compoſto da mano maeſtra, e riuſcirebbe ancora più eſpreſſivo, ſe foſſe animato da qualche Coro di cantanti. In queſto i Franceſi l'intendono meglio di noi. Se il Maeſtro di Ballo, e i Ballerini conoſcono il fondo della loro profeſſione, troveranno nel ſuono tutti i loro geſti notati colla ſucceſſione e colle gradazioni di tutti i movimenti, chè non ſaranno certo nè pirolè, nè cavriole, nè ſalti ſguajati e ſenza fine.

Da quel che il Ballo dovrebbe eſſere, appariſce facilmente che il noſtro è un compleſſo di aſſurdi. Finito un Atto, ſi riempie il palco di Ballerini, i quali ſi mettono a cavriolare fino a sfiatarſi. Dopo un concerto, o ſconcerto inconcludente, ſi ſtacca dalla truppa un pajo di ragazzi, che ſi fanno varj ſcherzi, ſi rubano un mazzo di fiori, vanno in collera, fanno pace, l'uno invita l'altro a ballare, e ballano; cioè ſaltano per tutto il Teatro in modi ſconci, e ſpeſſo diſoneſti. Vengono poi i più grandicelli, e indi i Corifei a fare conſimili inſipidezze in due o in tre; e finalmente ſi conchiude con un altro concerto o ſia contraddanza dello ſteſſo guſto della prima. Chi ne ha veduto uno, li ha viſti tutti: ſi cambiano gli abiti de' Ballerini, ſi cambia qualche Pantomimo, ma il carattere de' Balli è in perpetuo lo ſteſſo. Ordinariamente il Ballo dell'*Opera* ha tanta conneſſione coll'argomento del Dramma, quanto i ſogni col Lotto. L'Azione ſarà in Cartagine, e il Ballo ſarà una maſcherata Veneziana.

I noſtri Balli Teatrali ſono piuttoſto accademie di Ballo, ove i ſoggetti mediocri ſi eſercitano a figurare, a romperſi, a riformarſi, ed i gran Ballerini a moſtrarci gli ſtudj più difficili in differenti attitudini, grazioſe, ſvelte, e dotte. Ma che ſi direbbe di que' Pittori, e Statuarj, che in una moſtra pubblica delle loro opere, ci eſponeſſero ſtudj di teſte, di braccia, di gambe, di ſcurci, ſenza idea, ſenza applicazione, ſenza imitazione preciſa? Tutte queſte coſe hanno certamente del pregio; ſono ſtudj neceſſarj, co' quali poi ſi formano i quadri; ma agli occhi del pubblico non ſi eſpongono gli ſtudj che ſi fanno nelle ſcuole, ſi eſ-

ſi eſpongono le opere compite, che ſono il riſultato de' varj ſtudj particolari.

Pure sì fatti Balli piacciono, e piacciono tanto, che molti non vanno all'Opera che per godere de' Balli. Ma piacciono ancora i Magot Cineſi, i Balli in corda, i guardinfanti, e quante altre deformità non piacciono? L'impero del cattivo guſto è il più vaſto degl'imperj.

A due grandi inconvenienti ſono ſoggetti i noſtri Balli Teatrali. L'uno è nell'inſignificanza; l'altro è nell'applicazione al Dramma. Nell'Opera deve eſſervi, come in tutte le coſe, l'*Unità*; onde il Ballo invece di conſiſtere in due intermezzi iſolati, ciaſcheduno de' quali compone un tutto ſtaccatiſſimo dal Dramma, dovrebbe anzi eſſere parte integrante di eſſo Dramma. Sarebbe perciò il Ballo da intrecciarſi, e da incorporarſi col Dramma, e i Ballerini, e gli Attori dell'Opera dovrebbero eſſere tutto un compoſto; tanto più che conſiderandoſi il carattere dell'Arietta, è ben evidente ch'eſſa è per ſuo principio deſtinata ugualmente all'eſpreſſione del Geſto, come all'eſpreſſione del Canto. Onde un Attore, o Pantomimo intelligente troverà nella parte ſtrumentale dell'Aria tutti i ſuoi geſti, tutta la ſucceſſione de' ſuoi movimenti notati colla maggior finezza. La paſſione non eleva ſolamente la voce, nè varia ſoltanto le inflеſſioni, ma mette la ſteſſa varietà e lo ſteſſo calore anche nel Geſto, e ne' moti del corpo, che ſono gli elementi del Ballo. Onde il momento della paſſione deve eſſere nella riunione del Canto, e della Danza. Dunque il Recitante, ed il Ballerino debbono eſſere nell'Opera in Muſica una ſteſſa ſteſſiſſima coſa.

Riunione impoſſibile, diranno ſubito molti. Il Canto è un arte sì difficile, e richiede tanto ſtudio ed applicazione, che appena è da ſperare che un gran Cantante poſſa eſſere un grand'Attore; quanto meno può riuſcire un gran Ballerino? L'eſecuzione e l'eſpreſſione del Canto occupano già troppo un Cantore, per permettergli di dare la ſteſſa cura all'Azione. Speſſo i movimenti che la ſituazione eſige, ſono sì violenti, che non permettono di cantare con grazia nè colla neceſſaria forza. Specialmente nell'ultimo periodo della paſſione, come può lo ſteſſo Muſico cantare col calore e col neceſſario entuſiaſmo, e nel tempo ſteſſo abbandonarſi col Ballo al delirio, ed al più gran diſordine della paſſione? E chi poi avrebbe da eſeguire ciò? Chi per l'incanto della voce ha fatto il più grande de' ſagrificj, per cui ſi è reſo informe e cadavericamente ſpoſſato. Con-

chiudono dunque i ſeguaci del ſolito, che queſta riunione è d'una palpabile impoſſibilità.

Adagio ſu gl'impoſſibili. Sembra a prima viſta impoſſibile quello che talvolta la rifleſſione, o il caſo, rende poi fattibile. Andronico famoſo Attore di Roma, cioè Cantore, e Pantomimo inſieme, diviene rauco, non già per affettazione, ma a forza di applauſi che l'obbligavano a più repliche. Il pubblico non ſapeva più godere il Teatro ſenza il ſuo Andronico. Egli vi rimonta il giorno appreſſo con tutta la raucedine; geſtiſce e balla, e fa cantare per lui un ragazzo ſituato giù nell'Orcheſtra. L'eſpediente piacque; e d'allora Andronico ſi diſpenſa dal più cantare, e ſi dà con più calore al Geſto e alla Danza. Da quell'iſtante l'Opera è eſeguita in Roma da due ſorte di perſone, che rappreſentano uno ſteſſo ſoggetto nello ſteſſo tempo, ſulle ſteſſe Arie, ſulle ſteſſe miſure, ſulla ſteſſa Scena: gli uni per mezzo del Canto, gli altri per mezzo del Geſto e della Danza, e queſti furono i Pantomimi. Il Pantomimo non canta più che colle mani, il Cantore non geſtiſce più che colla voce. La voce d'accordo col ſuono ſpiega cantando il ſoggetto, mentre la Danza d'accordo colla miſura del Canto e del Suono eſeguiſce lo ſteſſo ſoggetto geſtendo.

Quel che l'azzardo ſtabilì un tempo ſul Teatro di Roma, un'imitazione ragionata dovrebbe farlo adottare nell'eſecuzione del noſtro Poema Lirico. I noſtri Caſtrati, che ſono ordinariamente eccellenti Cantori, ed Attori inſulſiſſimi, e tutti gli altri cantanti potrebbero immobili collocarſi nell'Orcheſtra come ſtrumenti parlanti. Eſeguirebbero così la parte del Canto con una ſuperiorità incapace di diſtrazione, mentre gli abili Ballerini eſeguirebbero la parte dell'Azione coll'eſpreſſiva convenevole e con tutto il calore.

Più che ſi penetra nello ſpirito dell'Opera in Muſica, più fervida diverrà queſta idea. L'Opera così eſeguita non ſarà (com'è attualmente) un diletto auricolare per que' pochi eccеſſivamente ſenſibili ed intelligenti di Muſica. Diverrà un incanteſimo che rapirà il cuore al più ignorante del volgo; perchè la cura del Pantomimo ſarà di tradurgli la Muſica parola per parola, e di rendere intelligibile ai ſuoi occhi quello che i ſuoi orecchi non hanno potuto comprendere.

Queſta maniera d'eſeguire il Dramma Lirico renderebbe al Poeta ed al Compoſitore l'impero, che loro hanno uſurpato il Cantore e l'Impreſſario. Tutto quello che non naſce direttamente

dal

dal fondo del ſoggetto, non ſarebbe più ſoffribile ſopra un tale Teatro. Tutto lo ſtile figurato ed epico ſparirebbe dalle Opere Drammatiche. E quale Geſto il Pantomimo troverebbe per l'eſpreſſioni di tali parole e di tali Arie? E come, ſenza dare nel ridicolo, ſaprebbe egli eſprimerci, che raſſomiglia ad un deſtriero indomito, o a *Nave all'onde algenti laſciata in abbandono?* Le ſituazioni patetiche non ſarebbero più ſnervate da epiſodj freddi e ſubalterni. Il Poeta poco imbarazzato della durata dello ſpettacolo, e del numero degli Attori, condurrebbe il ſuo argomento con un intrico ſemplice, forte, e rapido, alla cataſtrofe indicata dalla Storia o dalla natura delle coſe. Reſo così il tutto animato, unito, e raccolto, farebbe l'Opera le impreſſioni più profonde, più dilettevoli, e più utili, che mai non ha fatto il Teatro di Roma e di Atene.

Da quanto ſi è detto della Poeſia, della Muſica, e della Danza, rilevaſi che tutte tre queſte Belle Arti hanno un comune principio, ch'è l'Imitazione della Bella Natura, ed hanno un comun fine, ch'è di comunicare agli altri le idee ed i ſentimenti del noſtro ſpirito e del noſtro cuore. Dunque il maſſimo delle loro grazie ſta nella loro riunione. Poſſono bensì gli Artiſti ſeparare queſte tre Arti, ma ſolo per coltivare e pulire ciaſcuna particolarmente con più cura. Eglino però non debbono mai perdere di viſta la prima iſtituzione della Natura, nè credere che l'una poſſa ſtar bene ſenza delle altre. Richiede la Natura e il Guſto, che tutte e tre ſieno ſempre riunite inſieme. Queſta unione però ha le ſue leggi.

In tutte le coſe vi deve eſſere un centro comune, un punto di richiamo, cui tendano le parti più lontane. Se è la Poeſia che dà ſpettacoli, ella è che deve ſignoreggiare nel centro: la Muſica e la Danza non debbono accedervi che per eſprimere più rigoroſamente le idee ed i ſentimenti, eſpreſſi già ne' ſuoi verſi. Onde la Muſica e la Danza debbono far riſaltare la Poeſia, non offuſcarla. E queſto è il caſo dell'Opera.

Se è poi la Muſica (permettaſi queſta digreſſione) che dà uno ſpettacolo, come in qualche ſtrepitoſa ſonata; ſarà un aſſai freddo ſpettacolo, s'ella non viene ſpiegata da qualche almen leggiero ſoggetto Poetico. Infatti che dicono al cuore quelle gran Sonate? *Sonate que me veux . . . tu?* diceva Fontanelle. Se poi ſono Sonate e Cantate inſieme, come nelle Muſiche delle Chieſe, negli Oratorj ec., l'effetto è aſſai debole, perchè è ſprovviſto di quella eſſenzial parte della Danza, cioè del Geſto,

ſto, anima e vita d'ogni ſpettacolo. Non occorre parlare di que' centoni di ſuoni e canti morti e ſenza azione, che diconſi Accademie. Se queſte ſi fanno per eſercizj e per iſtudio, vanno beniſſimo; ma ſe per diletto, come ordinariamente ſi pratica, falſo diletto.

Finalmente ſe è la Danza che dà una feſta, la Muſica non deve brillarvi con pregiudizio di quella, ma ſoltanto preſtarvi la mano, per diſtinguere con più preciſione il ſuo carattere ed il ſuo movimento. Ma come può naſcere la Danza, ch'è un' eſpreſſione di gioja, ſe queſta gioja non viene prima preparata e moſſa da qualche ſoggetto? Si va al Feſtino per ballare, e ſi balla unicamente per voglia di muovere il corpo, o per far moſtra di abilità e di leggiadria, o anche per mera civiltà; del reſto non vi è mai il Ballo prodotto dalla ſua vera cagione, ch'è un ſentimento d'allegrezza eccitante a que' moti miſurati, ed eſprimenti le interne ſenſazioni. Biſognerebbe dunque che foſſe il Ballo preceduto da qualche poco di Poeſia ſufficiente a produrlo: onde ſi richiede che prima i Canti e i Suoni lo preparino, e prodotto anche lo accompagnino. Un tempo ſi danzava alla melodia della voce, e le parole aveano la ſteſſa miſura de' paſſi. I cambiamenti poi del Suono, cambiamenti però fatti con regola e con gradazione, produrrebbero le varietà de' Balli, e di Balli ſempre ſignificanti. Quali ſi foſſero i Balli degli Antichi nelle loro feſte di Gioja, nelle quali intervenivano i Filoſofi, ed i primi della Repubblica, ſi veggono in Senofonte, il quale con tutta la ſua gravità non tralaſcia di riportare le più minute circoſtanze de' Balli, che ſi praticavano in quelle occaſioni.

Sono così i noſtri Feſtini? Il Bel Mondo ſtudia e profonde per divertirſi; ſi annoja in mezzo alle più ſontuoſe feſte, e dice d'eſſerſi divertito. Anche i noſtri Eruditi dicono divertirſi, anzi ricrearſi e ſtrabiliarſi alla lettura di certi libri antichi, che pecoreſcamente s'incenſano, e fanno morir di noja. Il Divino Omero, la Divina Commedia di Dante, e tante altre noſtre conſimili divinità, che razza di divinità ſieno, lo dica il ſenſo comune.

CAPITOLO X.

DELLA DECORAZIONE.

SE appartiene alla Poeſia, alla Muſica, alla Danza, il preſentarci l' immagine delle azioni e delle paſſioni umane, apparterrà al Veſtiario, all' Architettura, alla Pittura, alla Statuaria, in una parola alla Decorazione il prepararci gli abiti, i luoghi, e la ſcena dello ſpettacolo.

Le veſti e gli ornamenti degli Attori debbono eſſere più che ſia poſſibile convenienti alle uſanze de' tempi, delle nazioni, e de' ſoggetti, che ſono rappreſentati ſulla ſcena. Semiramide in guardinfante, Catone ingemmato e col guardinfantino anch' egli, ſono buffonerie. Qualunque ſiaſi il ſoggetto, il luogo, e il tempo, lo ſteſſo veſtiario è ſempre per tutti i Perſonaggi, nè altra diſtinzione vi ſi mette che nel colore, nel ricamo, nel manto più o meno lungo, ed in quell' enorme ſpazzola di piume più tufſuta o più ſpampanata.

La ſteſſa convenienza richiedeſi per la Scena. Spetta all' Architettura formare queſti luoghi, ed abbellirli col ſoccorſo della Pittura e della Scultura. Tutto l' Univerſo appartiene alle Belle Arti; eſſe poſſono diſporre di tutte le bellezze della Natura, ma non ne debbono far uſo che ſecondo le regole della Convenienza. Ogni dimora deve eſſere l' immagine di chi la abita, della ſua dignità, della ſua fortuna, del ſuo guſto. Queſta è la regola che deve guidare le Arti nella coſtruzione e nell' abbellimento de' luoghi.

Gli Antichi aveano tre ſpecie di Scene. La *Tragica* per le Tragedie rappreſentava un Palazzo Regio con qualche Tempio con magnificenza di colonne, di fronteſpizj, e di ſtatue. La *Comica* per le Commedie diſegnava una ſtrada con Caſe. La *Satirica* per una ſpecie di Paſtorali rappreſentava una foreſta con viali, con vedute di Paeſi, di monti, di ſpelonche, e di ſimili coſe boſcherecce. Erano eſſi ſcrupoloſi in oſſervare l' unità della Scena o del luogo, non ſapendo concepire che uno ſpettacolo incominciato in un luogo, paſſaſſe via via in altri, e andaſſe a finire in una parte tutta differente, e ſpeſſo lontana; onde ogni ſoggetto avea Scena fiſſa. Ciaſcuna Commedia di Terenzio è rappreſentata avanti la porta d' una caſa, ove s' incontrano naturalmente tutti gli Attori. Ciaſcuna Tragedia ſi rap-

rappreſentava nel recinto d' un palagio. E ſiccome gli Antichi facevano le loro principali azioni in pubblico, la Scena era allo ſcoperto, ed era grandiſſima.

Noi vogliamo le varietà a qualunque coſto, ſpecialmente nell' Opera, ove ſe non ſi fanno otto o dieci mutazioni di Scene, è una povertà. E che Scene? Vogliamo fino i Gabinetti, e le Prigioni, come ſe gli ſpettatori aveſſero gli occhi lincei da vedere quello che là dentro avviene.

Foſſero almeno queſte Scene adattate convenientemente ai luoghi ch' eſſe rappreſentano. La Scena è in Cartagine, e l' Architettura è Gotica. Lo Scenario ugualmente che il Veſtiario deve eſſere regolato dal Poeta, il quale ſe non è ben pratico de' modi antichi, ſi conſigli con qualche Antiquario di profeſſione, ma ſcanſi però ſempre il pedante e il ſeccatore.

Riguardo alla Pittura e Proſpettiva della Scena, ſi ſtudj Ferdinando Bibiena che in ciò è ſtato gran maeſtro. Ma non ſi ha da ſtudiarlo, come hanno fatto i ſuoi ſeguaci, i quali abbandonato il fondamento dell' arte, ſi ſono dati alla bizzarria, ſfoggiando fantaſticamente ne' più gran ghiribizzi, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, e in ogni ſorta di ſtranezza; chiamando gabinetto quello che potrebbe ſervire per vaſtiſſima ſala, e prigione quello che pare un cortile. Anche l' Architettura poi vi reſta in tutto mal concia. Le colonne in vece di reggere un architrave ed un ſoffitto, ſi vanno a perdere in inviluppo di panneggiamenti poſti a mezz' aria. Le Volte rimangono zoppe e cadenti, poichè da una banda non trovano dove impoſtarſi.

Altra Architettura non ſi deve alle Scene applicare, che quella maſchia e nobile, che ci ſomminiſtrano le antichità di Egitto, di Palmira, di Perſepoli, di Grecia, d' Italia. Anche l' Architettura moderna può fornire qualche ſodo ornamento. E così ſi avrà per qualunque ſoggetto la ſua Archittettura conveniente.

Qualora poi la Scena richiegga giardini e veduta di Paeſi, non ſi può far meglio che imitare il guſto de' Cineſi, che ſono in ciò veramente imitabili, poichè vi raccolgono tutto il bello della Natura in tutta la varietà, ſenza che l' Arte vi compariſca. Sullo ſteſſo modello ſono i giardini in Inghilterra. E ſenza ricorrere a regioni remote, gran maeſtri per tutti in queſto genere ſono il Poſſino, Tiziano, Marchetto, Ricci, e Claudio.

Deveſi anche avvertire, e non vi ſi avverte punto, che le aperture delle Scene ſieno tali, che l' altezza delle colonne abbia

bia una giuſta relazione coll'altezza degli Attori. Il far venire gli Attori dal fondo del Teatro è la più diſguſtevole inconvenienza che dar ſi poſſa; perchè la grandezza d' un oggetto dipende dalla grandezza della ſua immagine congiunta col giudizio che ſi forma della diſtanza di eſſo: così che poſta l' immagine della ſteſſa grandezza, l' oggetto ſarà veduto tanto più grande, quanto più ſarà giudicato lontano. Quindi è che que' perſonaggi che ſi affacciano dal fondo della Scena, ci ſembrano giganti, perchè la proſpettiva e l'artifizio di eſſa Scena ce li fa giudicare molto lontani. A miſura poi che ſi fanno innanzi, s' impiccioliſcono, e fatti vicini divengono nani. Lo ſteſſo è delle Comparſe, che non ſi dovrebbero mai far andare colà, dove i capitelli delle colonne giungeſſero loro alle ſpalle o alla cintola. L'illuſione della Scena deve ſempre conſervarſi.

Un altro importantiſſimo avvertimento, benchè aſſai traſcurato, è quello della diſpoſizione de' lumi. Se in vece d' illuminare le Scene da per tutto ugualmente, ſi mandaſſe il lume raccolto in maſſa ſopra alcune parti della Scena, in modo che le altre ne rimaneſſero prive, ſi ammirerebbero certamente nel Teatro quegli effetti di forza, quella vivacità di chiaroſcuro, quell' amenità di lumi e di ombre, che hanno i quadri del Tiziano e del Giorgione. Queſte maſſe di lume potrebbero tramandarſi per certe carte oliate, come ſi pratica in que' Teatrini, che vanno ſotto il nome di vedute Ottiche Matematiche, ove la Pittura è ſmorzata dalla crudezza de' ſuoi colori, e viene a ricevere uno sfumamento ed accordo che incanta. Anderebbe prima di tutto abolita quella tripla o quadrupla ſchiera di lumi ſituati lungo la bocca del palco. Barbara invenzione, che abbacina e deforma gli Attori con quel continuo tormento immediato ſotto gli occhi. E quelle brutte lattiere piene di lumi, che ſi mettono a piè delle ſcene a viſta di tutti gli ſpettatori, e ſi traſportano in qua e in là ſecondo il biſogno, di quale barbarie non ſono? E' una innaturalezza moſtruoſa l'illuminare da ſotto in ſu. Peggio poi il confondere l'effetto di queſti lumi inferiori con quello de' lumi ſuperiori, che ſono dietro le ſcene. Allora non vi è più diſtribuzione, non vi è più effetto di lumi, ma una battaglia fra loro, che tutto confonde e imbruttiſce. Illuminati una volta a dovere i noſtri Teatri, riporterebbero un gran vantaggio ſopra quelli degli Antichi, preſſo i quali le rappreſentazioni non ſi facevano mai di notte.

CAPITOLO XI.

DEL TEATRO MATERIALE.

I primi Teatri non ſaranno conſiſtiti veriſimilmente che in quattro tavole poſte fra gli alberi, i rami e le fronde de' quali avranno ſervito come di ſcene, e dirimpetto ſaranno ſtati gli ſpettatori a ſedere ſull' Erba e fra i ceſpugli. Andarono poi gradatamente prendendo forma più conſiſtente, comoda, e regolare; ma per gran tempo furono di legno, finchè fracaſſatoſene uno nell' atto che il Poeta Pratina, inventore di quel Dramma che ſi chiamava ſatira, vi faceva rappreſentare una ſua compoſizione, gli Atenieſi fecero edificare un Teatro di Pietra.

L' Architetto Agatarco di concerto col Poeta Eſchilo edificò in Atene un magnifico Teatro, la cui deſcrizione ſuſſiſteva fin al tempo di Vitruvio, e ſerviva di regola per la coſtruzione de' Teatri.

Quel Teatro fu diverſo da quello di Bacco, che fu in Atene incominciato circa 330. anni prima dell' Era Volgare, da Filone celebre Architetto; fu poi compito da Ariobarſane, e riſtaurato da Adriano: ſe ne veggono ancora gli avanzi. Il ſuo maggior diametro era di 247. Piedi Parigini, e quello dell' Orcheſtra di 104. Era tutto di marmo bianco, ed i ſuoi gradini ſono in gran parte appoggiati al ſaſſo vivo della Cittadella di Atene, nè vi ſono volte che li ſoſtengano.

Queſta particolarità ſi oſſerva quaſi in tutti i Teatri di fabbrica dell' antichità. Per riſparmiare i portici, e le volte da ſoſtenere i gradi, gli Antichi uſavano l' induſtria di piantare i Teatri in coſta di collina, lavorando l' uditorio nel declive, e mettendo nel piano la ſcena. Così era quello di Sparta, in cui ſi oſſerva inoltre la ſingolarità de' ſuoi gradi incavati in giro nel luogo deſtinato a ſederſi, coſicchè il davanti del gradino era un poco più baſſo del fondo. Nel Teatro di Argo, che forſe ſi approſſimava più all' origine de' Teatri, i gradini erano ricavati dal vivo ſteſſo del monte. Così quelli di Pola, di Sagunto, e tanti altri erano in queſta economica e ſolida ſituazione.

Niuna nazione ha mai portato i Teatri a tanta ſontuoſità, quanto l' antica Romana. Ella tardò molto ad averne, e per gran tratto di tempo non ne ebbe ſtabili; li coſtruiva di legno ſecondo le particolari occorrenze, e finita la Feſta, il Teatro anda-

andava in fascio. Ma che Teatri eran quelli? Il più strepitoso di quanti mai prima e dopo fossero fatti, fu quello che inalzò M. Emilio Scauro per solennizzare la sua inaugurazione alla Edilità. Poteva quel Teatro contenere ottanta mila persone. La Scena era ornata di 360. colonne disposte in tre ordini, il primo de' quali avea colonne di marmo alte 38. piedi, il secondo colonne di cristallo (lusso non più rinnovato), e l'ordine superiore era di colonne di legno dorato. Le statue di bronzo collocate fra esse colonne, ascendevano a tre mila. Le tapezzerie, i quadri, le decorazioni d'ogni specie, erano di tal valore, che disfatto dopo i giuochi il Teatro, e trasportate alcune superflue suppellettili in una casa di Campagna, che Scauro avea nel Tusculo, e datovisi fuoco per malignità de' suoi schiavi, il danno di que' mobili fu valutato cento milioni di sesterzj, cioè due milioni e mezzo de' nostri scudi. Un Luigi XIV. non era capace di tanta profusione.

C. Curione non potendo fare tanta spesa per festeggiare la morte di suo Padre (i Signori Romani alla morte de' loro parenti davano spettacoli Scenici; noi li proibiamo) immaginò quel grandioso trastullo di stupenda meccanica. Fece costruire due ampissimi Teatri di legno contigui fra loro, e sospesi e librati in aria sopra di perni, in modo che girassero con tutto il popolo che vi era sopra, e si congiungessero insieme, per formare un Anfiteatro. Come potesse effettuarsi questo meccanismo, Vedi Hist. de l' Acad. des Inscript. Tom. XXIII. A questo eccesso giunsero i Teatri momentanei in Roma.

Pompeo fu il primo a fondarne uno stabile di pietra, e sopra il disegno del Teatro di Mitilene portato dalla Grecia, fece edificare quel suo capace di quaranta mila persone. Egli fu anche il primo a porvi de' sedili per gli spettatori, e ne riportò il biasimo de' vecchi declamatori contro tal morbidezza, e contro ogni innovazione. (*)

Il Teatro di Marcello era uno de' piccioli Teatri, non conteneva che ventidue mila persone. Il più grande de' nostri appena arriva a contenerne tre mila. Ma la popolazione di Roma,

(*) I primi Teatri di Roma furono nel 599. dopo la sua fondazione, mentre erano Censori Messala e Cassio, ma furono poi fatti vendere all'incanto da Scipione Nasica, e per un Senato Consulto fu ordinato, che in Città, e per un miglio fuori non potessero costruirsi sedili, nè alcuno potesse sedere negli spettacoli. Roma tutta marziale abborriva ogni seme di mollezza.

ma, ſi riſponde ſubito, non era la popolazione d' una Città, ma d' una Nazione intera: Roma conteneva milioni e milioni di abitanti. Ciò è facile a dirſi, ma non a comprenderſi. Sembra che l'equivoco ſia tra gli abitanti di Roma, ed il numero de' Cittadini Romani, i quali aſcendevano certo a più milioni; ma queſti erano diſperſi per tutto l'Impero Romano, e non già riſtretti fra le mura di Roma, la cui popolazione, per quanto abitaſſe riſtretta, doveva eſſere minore di quella che attualmente fa Parigi, Il ſuo circuito ch' era poco più di otto miglia, era aſſai inferiore all'odierno che ne ha circa 13.; l' altezza delle caſe non poteva eccedere i 60. piedi, i palazzi erano a pian terreno ed iſolati all'uſo della Cina con grandi giardini, la caſa Aurea de' Ceſari era immenſa, i Tempj non erano pochi, le ſtrade furono reſe ſpazioſe e regolari; e poi i Fori, i Cerchi, i Portici, le Terme, i Teatri, gli Anfiteatri, le Naumachie, gli Orti, e tanti altri ſpazioſi recinti pubblici e privati, ſembra che provino, che Roma antica in tempo del ſuo maggior luſſo non poteſſe contenere più di quattro in cinque cento mila abitanti, col comprendervi anche i ſuoi borghi.

Dunque la ſterminata grandezza de' ſuoi Teatri non ſi deve da noi riguardare ſoltanto in ragione della quantità del ſuo popolo, ma del piacere che quel popolo avea per il Teatro. Si è veduto in fatti, che il Teatro antico era per il formale aſſai più attraente del moderno, e per il materiale ancora dovea incomparabilmente ſorpaſſarlo. Se ne faccia un utile confronto.

DESCRIZIONE

Del Teatro Antico.

L'Interno del Teatro Antico era una fabbrica di figura ſemicircolare, terminata in una parte da un mezzo cerchio, e nell'altra da un diametro. L' Anfiteatro poi era un circolo intero o un'eliſſi, vale a dire comprendeva due Teatri uniti inſieme.

Nel mezzo di queſto recinto v'era una piazza, ch' è quella che noi chiamiamo *Platea* o *Partere*, e che i Greci denominavano *Orcheſtra*, che vuol dire ſaltare, perchè quello era il luogo de' loro balli. I Romani ſeguitarono a nominarla *Orcheſtra*, benchè eglino non ſe ne ſerviſſero più per li balli, ma per li ſedili de' Senatori, e de' Magiſtrati più diſtinti.

At-

Attorno attorno pel ſemicircolo andava di mano in mano alzandoſi una ſcalinata, ſopra i cui gradi ſedeaſi il popolo ſpettatore. Queſti gradi erano alti non meno di 20. nè più di 22. pollici, e la loro altezza era tra i due ed i due piedi e mezzo.

Ne' Teatri grandi queſta ſcalinata era interrotta a proporzione della grandezza del Teatro da uno o due ripiani detti *Precinzioni*. In cima ad eſſa ſcalinata era un altro ripiano, intorno a cui ricorreva un portico alto, quanto l'altezza delle Scene. Anche queſto portico avea de' ſedili in gradazione per uſo deli ſpettatori, e particolarmente delle Donne.

Tutti i gradi ed i ripiani della detta ſcalinata erano diſpoſti in modo, che una linea tirata dal primo all'ultimo grado ne dovea toccare tutte le cime o gli angoli. Credevaſi in queſta guiſa, che la voce non poteſſe in alto rifletterſi, e che veniſſe da per tutto ugualmente ſentita.

Ogni parte del Teatro avea il ſeparato comodo d'ingreſſo e di uſcita. All' Orcheſtra ſi andava per corridori piani, che aveano diverſi sbocchi detti *Vomitoria*.

Per aſcendere ai ſedili, dopo che per le ſcale interne ſi era sboccato ai ripiani, v'erano diverſe piccole ſcale, ciaſcuna conducente al ſuo proprio deſtino. Queſte ſcale dividevano i ſedili in tante porzioni, che per la loro forma erano detti *Cunei*, deſtinate a diverſi ordini di perſone, per li Magiſtrati, per li Cavalieri, per li giovani, per li plebei; onde *Diſcuneato* dicevaſi chi per qualche colpa era eſpulſo dal Teatro.

Nelle ſcalinate ſi formavano delle celle, ove ſi collocavano de' vaſi di bronzo o di creta, di figura idonea per far meglio ſentire la voce.

Al diametro del ſemicircolo era il Palco, detto *Pulpito* o *Proſcenio*, ſu cui agivano gli Attori. L'altezza del palco era di cinque piedi, affinchè gli Attori foſſero veduti comodamente da chi ſtava a ſedere in platea.

Dietro al Proſcenio in diſtanza quanto il ſemiraggio dell' Orcheſtra, era la Scena propriamente detta, che faceva fronte al Teatro. La di lei lunghezza era quanto il diametro intero dell' Orcheſtra. Queſta Scena, come ſi è già detto, era di tre ſpecie, Tragica, Comica, e Satirica.

L'altezza della Scena era relativa alla grandezza del Teatro. Ordinariamente ne' Teatri grandi la Scena era a tre ordini, ne' piccioli a due. Queſta Scena avea tre porte; la maggiore ch'

era

era in mezzo, dicevaſi *Porta Reale*, e le altre due laterali chiamavanſi delle Foreſterie ; perchè le caſe de' Greci erano effettivamente tali, che l' ingreſſo di mezzo ſerviva per il padrone, e quelli a canto per li foreſtieri. I Romani furono in tutto imitatori de' Greci.

Ai due fianchi della Scena erano ſituate le decorazioni, conſiſtenti in macchine triangolari verſatili, che rappreſentavano tre ſpecie di decorazioni, ſtrade, piazze, o campagne, ſecondo ciò che richiedeva il ſoggetto del Dramma.

Queſto Teatro non avea altra parte coperta, che i portici in cima alla ſcalinata, e la pura Scena; tutto il gran reſto, cioè il palco, la platea, la ſcalinata, rimaneva allo ſcoperto. Gli Antichi non erano nottambuli, e godevano tutti gli ſpettacoli di giorno ; per ripararſi però dal Sole cocente e dalla pioggia, coprivano i loro Teatri con tende di tela. Ma per le pioggie forti ed improvviſe ricovravanſi entro i doppj porticati fatti a poſta lungo e dietro la Scena.

Da queſto portico dietro la Scena ſi andava a certi viali ed a parterri, ove il popolo paſſeggiava per trattenimento in attenzione degli ſpettacoli. Dunque l' interno del Teatro antico era compoſto di tre gran pezzi; 1. del Teatro propriamente detto per le rappreſentazioni, e per gli ſpettatori; 2. di Portici per metterſi al coperto dalle pioggie improvviſe; 3. di Giardino per divertirſi fin all' ora dello ſpettacolo.

Il Teatro propriamente detto era coſtantemente di figura ſemicircolare sì preſſo i Greci, che preſſo i Romani. Il Teatro Greco non differiva dal Romano, che nell' Orcheſtra più grande, nel palco più alto, ed in poche altre piccioliſſime coſe. (*)

Il recinto dunque dell' intero Teatro veniva a formare una figura da una parte ſemicircolare, ed in tutto il reſto rettangola. (**)

Qual attenzione ſi uſaſſe per la ſolidità e nettezza di queſti edi-

(**) Pauſania mette un' altra differenza fra i Teatri Greci ed i Romani. Queſti, dice egli, avanzano in ornamenti quelli di tutti gli altri popoli, ed in grandezza quello degli Arcadi, ch' è a Megalopoli. Ma per conto di proporzione e di bellezza, qual Teatro può competere con quello degli Epidauri, Architettato dall' inſigne Policleto?

(*) Talvolta la forma di tutto il Teatro antico è ſtata intieramente circolare. Riferiſce Pauſania, che Trajano fece edificare un gran Teatro d' ogni parte circolare; ed il Belli, come rapporta il Maffei nella ſua Verona illuſtrata, ne ha trovati alcuni di conſimil figura in Candia.

edificj, è quì inopportuno il riferire; e quale ſi foſſe la loro eſterna grandioſità, baſta guardare gli ammirabili avanzi del Teatro di Marcello.

Dunque i Teatri preſſo gli Antichi erano edificj ſuperbi, ne' quali ſi univa l'utile e l'aggradevole in una maniera magnifica, e capace di traſmettere alla poſterità l'idea della loro maggior grandezza.

DESCRIZIONE.

Del Teatro Moderno.

I Noſtri Teatri non ſoffrono deſcrizione, che per farci arroſſire, e per animarci a correggerli. Da per tutto povertà, difetti, abuſi.

Il loro eſterno sì per la forma che per gli ornati niente annuncia di quello, che nell'interno ſi contiene. Se non ſi ſcrive al di fuori *Queſto è un Teatro*, nemmeno Edipo ne indovinerebbe l'uſo, cui è deſtinato.

Gl'ingreſſi, le ſcale, i corridori, ſembrano condurre non ad un luogo di nobile divertimento, ma ad una prigione, ed al più ſucido lupanare. Anche i materiali corriſpondono a tanta villania; eſſendo per lo più di legno mal combinato, incommodo, e per ogni riguardo sì mal ſicuro, che la più lunga vita d'un Teatro appena arriva a cinquant'anni, purchè ſcampi da' frequenti incendj.

La figura interna è in tutti diverſa, in niuno Geometrica: tutti però ſono d'accordo in far vedere e ſentire meno che ſia poſſibile. Sono tutti ripartiti in più ordini di cellette, che diconſi Palchetti, ne' quali di due mila perſone che poſſono contenerſi in un vaſto Teatro, appena un quinto può ſituarſi comodamente per udire e vedere.

Tali ſono gli odierni Teatri. Da queſta comune miſeria però vanno eſcluſi alcuni pochi, che ſono coſtruiti ſtabilmente di pietra, e con qualche comodità, ed anche con ſignoria riguardo agli acceſſorj; come quelli di Torino, di Napoli, di Bologna, di Berlino, il quale è il più ſontuoſo di quanti Teatri eſiſtano in Europa. Tutti però peccano nella figura interna, irregolare, incomoda, e nel più incomodo uſo de' palchetti. Il ſolo Teatro Olimpico, con cui il Vitruviano Palladio abbellì la ſua patria Vicenza, può ſtimarſi un buon Teatro. In comprova di quan-

quanto ſi è accennato, ſi aggiunge una deſcrizioncella de' principali Teatri moderni.

La Città di Venezia conta ſette Teatri. Quella Repubblica non s'è mai impegnata a farne uno pubblico degno della ſua grandezza. Quelli, che vi ſono, furono caſualmente eretti da famiglie patrizie; e per lo più ſopra le ceneri di caſe incendiate, o pure ſulle rovine di qualche antico Edificio. Quindi è, che tutte ſono tramezzo di caſe, e ſtrade le più abbiette, e riſtrette di quella Città. Tutta la loro magnificenza è riſtretta nell'interno. Quella Metropoli, che ſino dai tempi più remoti ebbe ſommo traſporto per gli ſpettacoli, con pompa, e celebrità delle Compagnie degli Accaſi, Sempiterni, e Calza celebrati, non è a migliore condizione delle altre città d'Italia, perchè ſono tutti di cattiva figura. Quelli eretti nel Secolo XVI. dal Sanſovino in Canareggio, e dal Palladio alla Carità per la ſuddetta compagnia della Calza, perchè furono temporanei, da gran tempo non più ſuſſiſtono. Nè la celebrità di eſſi, nè quella dei loro Architetti ha baſtato, per ricordare agli edificatori dei tanti Teatri ivi poi eretti, che la figura loro dovea eſſere di mezzo cerchio. Quello, che meno ſe ne allontanava, ed era il più grande d'ogni altro, fu il Teatro di S. Gio: Criſoſtomo, in paſſato sì celebre in tutta Europa, per li drammi in muſica ſempre con regale magnificenza rappreſentati. Ma che? La gran folla di gente, che a quei drammi concorreva, promoſſe il deſiderio di moltiplicare il numero dei palchetti. Tre ne furono aggiunti in ciaſchedun ordine ſu amendue i lati del Proſcenio. Ed ecco allungato il Teatro, e perduto quel pregio, che aveva ſopra tutti. Gli altri ſei Teatri hanno lo ſteſſo diffetto; diffetto, che quaſi ciaſchedun anno va creſcendo per la foga di ſempre più aumentare il numero dei palchetti medeſimi. Il Teatro detto di S. Benedetto non molti anni ſono edificato, è aſſai decoroſo nell'interno, ma nella figura non è migliore degli altri. Così Venezia, che fu la prima delle città di Europa, ch'ebbe i bei teatri ſulla foggia degli antichi, e che in ciò fu forſe la maeſtra delle altre nazioni, oggidì è alla ſteſſa condizione di tante altre città a lei di gran lunga inferiori.

1. Il Teatro Olimpico di Vicenza fu nel 1583. diſegnato dal Principe degli Architetti Moderni Andrea Palladio ſul guſto de' Teatri Antichi. La ſua figura è una mezza eliſſi, non potendoſi per l'anguſtia del ſito adattarvi un ſemi-circolo. Queſta ſemi-eliſſi è tutta circondata da una ſcalinata di 14. gradini di legno

gno per gli ſpettatori, nè viene interrotta da preſcrizioni, nè da ſcalette, nè da vomitorj, il ſuo diametro maggiore è 97. ½ piedi di Parigini, ed il minore fino alla ſcena è circa 57. ½ Al di ſopra d'eſſa ſcalinata ricorre una loggia di colonne corintie, le quali per la ſteſſa anguſtia del ſito non hanno potuto da per tutto eſſer iſolate; onde il ſavio Architetto preſe il bel partito di praticare nel mezzo ed alle eſtremità alquante nicchie con delle ſtatue. Tutta la loggia poi è coronata da una balauſtrata arricchita di ſtatue. La Scena è di pietra a tre ordini, i due primi ſono corintj (non ſo il motivo delle repetizioni dello ſteſſo ordine), ed il terzo è un Attico; ciaſcuna ripartizione è ornata con varietà e con ricchezza. Sono in eſſa ſcena tre uſcite di fronte, e due ne' ſuoi lati; ciaſcuna colle interne vedute in iſcorcio, come richiede la Proſpettiva. Le ſtremità della gradinata non veggono tutta la Scena. Peccato, che un Edificio, così ingegnoſamente Architettato, ſia ſenza la conveniente eſteriore decorazione; ma fu edificato non a ſpeſe del Senato o degl' Imperadori Romani, ma di alcuni Cavalieri Vicentini dell' Accademia Olimpica.

2. Il Teatro di Parma ſi crede comunemente opera di Palladio, compita da Bernini; ma non v' ebbe la minima parte nè l'uno nè l'altro. L'Architetto ed Ingegnere Gio: Battiſta Magnani, e Leonello Spada Pittore furono dal Duca Ranuccio Farneſe impiegati a coſtruire e ad abbellire quel famoſo Teatro. La ſua figura è un ſemi-cerchio, cui infelicemente ſi congiungono due lati retti. La ſua lunghezza dal muro fino alla bocca del proſcenio è circa 125. piedi Parigini, e la ſua larghezza, contando dal muro dietro le logge, è circa 93. piedi. Intorno alla platea ch'è larga circa 48. piedi, s'erge ſopra un baſamento balauſtrato una gradinata di 14. ſedili, con due ingreſſi ai fianchi, e con gran Balcone Ducale in mezzo, fornito di due ſcale a lumaca. Sopra la gradinata s'alzano due maeſtoſe logge, una Dorica, e l'altra Jonica, ciaſcuna con gradinata di quattro ſedili. Il ſopra ornato di eſſe logge è ſoſtenuto da colonne incaſtrate, fra le quali ſono degli Archi ſoſtenuti da altre colonne minori iſolate: il che rende confuſione all'Architettura, ed impedimento alla viſta degli ſpettatori che ſono dentro eſſe logge. Peggior effetto producono i due grandi laterali ingreſſi, che ſono tra la Gradinata ed il Proſcenio, poichè i due ordini, de' quali ſono ornati, in vece di legare nel miglior modo, diſtaccano e ripugnano crudelmente, e col Teatro e col Proſcenio. In

mezzo all' Arco ſuperiore di queſti ingreſſi ſopra un altiſſimo piedeſtallo è una ſtatua equeſtre che ſe ne va a briglia ſciolta a precipitare tutte le leggi della convenienza . Gran riſalti e centinature offendono il Proſcenio e l' Orcheſtra . Ma il maggior inconveniente è nella bocca del Palco Scenario , eccesſivamente anguſta , e tanto lontana dalla gradinata , mentre con ſomma facilità ſi avrebbe potuto fare molto più larga , e più vicina agli ſpettatori . Dal predetto inconveniente , e dalla ſopraccennata figura miſtilinea del Teatro riſulta il graviſſimo male , che gli ſpettatori , che ſono ai fianchi non poſſono vedere che piccioliſſima parte della ſcena ; in compenſo odono a meraviglia , poichè la ſtruttura , ſia per artifizio o per caſo , è tale , che parlando uno ſotto voce da una parte , l'altro ſituato nella parte oppoſta ſente diſtintamente . Sì gran Teatro non ha decorazione eſterna , e per eſſer da gran tempo fuori d' uſo , è così mal andato , che i curioſi non lo veggono ſenza qualche timore .

3. Il Teatro di Milano incomincia nel ſuo fondo da una curva del diametro di 72. piedi Parigini , la quale ſi va gradatamente slargando in due lati retti , onde nel proſcenio la larghezza è di 77. piedi ; l'apertura del palco ſcenario è di 69 , e la larghezza della platea è 140 piedi , cioè quaſi il doppio della ſua larghezza , onde ſembra eccesſivamente lungo . La figura di queſto Teatro è tutta al contrario di quella della maggior parte degli altri Teatri moderni , i quali tutti ſi vanno riſtringendo verſo la ſcena , mentre queſto ivi è dove più ſi slarga . Un tal partito è aſſai giovevole per fare vedere più che ſia poſſibile in una figura sì ſconcia . Queſto Teatro è tutto a palchetti ordinarj , nè altro ha di rimarchevole , ſe non che ciaſcun palchetto ha incontro un picciolo guardaroba , e tra queſti e quelli gira un ampio corridore .

4. È molto rinomato il Teatro di Fano diſegnato verſo il 1670. dall' inſigne Giacomo Torelli , e coſtruito a ſpeſe ſue , e di cinque altri Cavalieri Faneſi . La ſua figura è , come ſogliono dire i Franceſi , a ſpecchio di Toletta , lunga 84. piedi Parigini , e larga poco più della metà . V'è una comoda ſcala a due rampe , che va fino al quinto ordine de' palchetti , l'ultimo de' quali forma una tribuna , con una loggia particolare a ciaſcuna eſtremità delle parti rette . Al Proſcenio ſono due pilaſtri per parte , con una nicchia nel mezzo di ciaſcuno interpilaſtro , ove ſono le figure di Pallade e di Minerva , e in mezzo è l' iſcrizione *Theatrum Fortunæ* .

5. In

5. In Verona il Teatro Architettato da Franceſco Galli Bibiena ſotto la direzione del Chiariſſimo Marcheſe Maffei è nell' intorno dell' Accademia Filarmonica. La ſua figura è una curva, che bel bello bello ſi va slargando a miſura che ſi accoſta alla ſcena; ed i palchetti che ſono a cinque ordini vanno riſaltando in fuori ſempre più che dalla ſcena ſi allontanano: il che ſe fa buon effetto per vedere verſo la Scena, lo farà molto cattivo mirando dalla Scena il reſto del Teatro. La bocca del palco poteva eſſere più larga e meglio trattata. L' orcheſtra è diviſa dall' uditorio, non dovendo niuno degli uditori eſſer offeſo dallo ſtrepito degli ſtrumenti; ed il palco è in giuſto ſito, non dovendo mai gli attori eſſere veduti di fianco. Tra l' uditorio, e la Scena ſono le porte conducenti in Platea, come uſavano gli antichi, non dovendo mai la porta eſſere rimpetto alla ſcena, perchè toglie il miglior luogo per l' udienza, e indeboliſce la voce. Oltre il tetto eſteriore, ve n' è un altro interno di tavole in alcuni luoghi traforato, che a guiſa d'una caſſa di ſtrumento rende il Teatro ben ſonoro. Vi ſono delle comode ſcale ai quattro angoli; i corridori e le ſale ſono convenienti; ma l' ingreſſo principale è di fianco. Nell' Accademia Filormonica ſi conſerva un modello di Teatro diſegnato ſull' antico guſto Greco-Romano, fatto eſpreſſamente nel principio di queſto ſecolo per eſeguirſi; ma nell' atto dell'eſecuzione mancò il coraggio: e non oſtante un Maffei, e tanti altri Cavalieri eruditi, de' quali Verona è ſempre abbondante, prevalſe la moda corrente; fu fatto queſto del Bibiena; e così Verona ſi ha negato un ornamento, che avrebbe riſaltato il ſuo ſplendore, ed avrebbe moſtrato di poſſedere con ſuo profitto quelle mirabili antichità, che con tutta lodevol cura ella ſa conſervare.

6. Roma ha una dozzina di Teatri. Saranno tutti eccellentemente modellati ſopra i ſuoi tanti monumenti dell' aureo ſecolo di Auguſto, e ſpecialmente ſul Teatro di Marcello. Così dovrebbe eſſere, ma è tutto il contrario. I peggiori Teatri d' Italia ſono quelli di Roma, tutti irregolari e ſconci nelle forme, difettoſi ed incomodi negli acceſſorj, ed improprj fino al ſucidume: e frattanto eſſa ſi crede di aver i più bei Teatri del Mondo.

Il ſuo Teatro più grande è quello degli Aliberti, coſtruito da Ferdinando Bibiena d' una curva irregolare e ſcomoda, a ſei ordini di palchetti centinati. La lunghezza della Platea è di quaſi 55. piedi Parigini, e la ſua maggior larghezza di 51. $\frac{1}{2}$

Meſchini ingreſſi, ſcalette infelici, corridori impraticabili, e peſſima ſituazione.

7. Il Teatro di Tordinona edificato nel ſecolo ſcorſo da Carlo Fontana, e rifatto in queſto ſotto Clemente XII., è d'una figura che più di qualunque altro ſi accoſta alla circolare. Il ſuo diametro maggiore è di 52. piedi Parigini, ed il minore di 48. Ha ſei ordini di palchetti; l'ultimo de' quali è ne' fianchi ſoppreſſo. De' comodi interni, e dell'abbellimento eſteriore, non v'è occaſione di poterne fare neppure un cenno.

8. Il Teatro più recente di Roma è quello di Argentina, architettato dal Nobile Marcheſe Girolamo Teodoli, con ſei ordini di palchetti. La ſua figura non è nè circolare, nè elittica, ma di quelle irregolari che ſogliono dirſi a ferro di Cavallo. Il ſuo maggior diametro è di 51. piedi Parigini, ed il minore di 46. Sito, Scale, anditi, ingreſſi, tutto è miſeria.

Niuno di queſti tre gran Teatri Romani ha facciata teatrale, e tutti ſono di legno.

9. Il Teatro Reale di Napoli coſtruito nel 1737. ſecondo il diſegno dell'Ingegnere e Brigadiere D. Gio: Metrano, è anche a ferro di Cavallo; vale a dire è un ſemi circolo, i cui eſtremi ſi prolungano in linee quaſi rette, che ſi vanno fra loro aſcoſtando a miſura che ſi avvicinano alla Scena. Il maggior diametro della Platea è di circa 73. piedi Parigini, ed il minore di 67., e vi ſono ſei ordini di palchetti, con un ſuperbo palco Reale nel mezzo del ſecondo ordine. La coſtruzione è tutta di pietra, le Scale ſono magnifiche, ſpazioſi gli acceſſi, i veſtiboli, i corridori; l'ingreſſo ripartito in tre parti, ha qualche decorazione, che poteva eſſere più maeſtoſa, e più ſignificante.

10. Il Real Teatro di Torino eretto nel 1740. dal Conte Benedetto Alfieri Gentiluomo di Camera e primo Architetto di S. M. Sarda, è di figura ovale. La Platea fino alla Scena è lunga 57. piedi Parigini, e larga 50. circa. Vi ſono ſei ordini di palchetti tramezzati con legni forſe troppo centinati. Il Palco Reale abbraccia nel ſecondo ordine cinque palchetti adorni di balauſtri, con un grandioſo baldacchino occupa tre palchetti nel terzo ordine, e ſporge in fuori conveſſamente, reſtando al di ſotto l'ingreſſo principale della Platea. L'ultimo ordine, o ſia la Piccionara ha il parapetto tutto di balauſtri, nel fronte ha una gradinata anfiteatrale per la gente ſenza livrea, il lato ſiniſtro è per il pubblico, ed il deſtro è diviſo per i ſervitori

di

di Corte e per quelli degli Ambaſciadori ; alle due eſtremità contigue al proſcenio ſono due logge per le perſone ordinarie di ſervizio del Teatro: ad eccezione di queſte due logge, i palchetti di queſto ultimo ordine non ſono punto ſeparati dal gran corridore che gira intorno. Sotto l'Orcheſtra è un concavo con due tubi alle eſtremità, i quali ſorgono fino all'altezza del palco, a fine di rendere i ſuoni più ſenſibili. Il ſoffitto è concavo, e ſopra è la ſala de' pittori delle ſcene; ma la conveſſità di eſſo ſoffitto è coperta di tenaciſſimo bitume, affinchè ſe mai vi ſi verſa dell'acqua, le pitture di ſotto non ne ſieno danneggiate, ed alle eſtremità ſono delle Caſſe formate e continuate in giro entro il cornicione, ſpalmate con bitume, e ripiene di finiſſima arena, per aſſorbire quella poca acqua che per accidente poteſſe cadervi: precauzione neceſſaria per conſervar illeſe le pitture del ſoffitto. In tutti i Teatri moderni il Lampadario ſuole ordinariamente diſcendere da una grande apertura nel mezzo del ſoffitto della Platea, con grave pregiudizio della principale pittura, della voce, della viſta de' palchetti, e ſopra tutto di chi vi ſta ſotto, eſpoſto a polvere, ad immondizie, ed a qualche non indifferente pericolo. Per evitare tutti queſti inconvenienti, quivi il Lampadario diſcende dal mezzo del ſoffitto del Proſcenio. Il Proſcenio è decorato di due Colonne corintie per parte, elevate ſopra un ſemplice baſamento; in ciaſcun de' loro intercolunnj ſono due logge una ſull'altra per gli attori: i frontoni ſopra queſte colonne, ed il principal frontone che corona il proſcenio, ſembrano importuni, e non ben inteſi. Gl'ingreſſi, le Scale, le camere di varia ſpecie, le gallerie, i corridori, ſono veramente di una Regia magnificenza. Per le Macchine di decorazione v'è tutto lo ſpazio deſiderabile, con comodità per fare montar in palco beſtie, e giuocarvi de' fuochi artificiali. Non mancano pozzi, chiaviche, magazzini, guardarobe, fornelli, e ſi è fino penſato alle ſtufe con tubi sboccanti alla platea, per riſcaldarla ſecondo il biſogno. Queſto ragguardevol Teatro non ha proſpetto proprio, ma comune col Palazzo Reale, cui è anneſſo.

11. Il Teatro di Bologna compito nel 1763. è Architettura di Antonio Galli Bibiena figlio di Ferdinando. Nell'intorno ha l'infelice figura d'una ſezione di campana per lungo, la cui lunghezza nella Platea è di 62. piedi Parigini, e la larghezza nel proſcenio è di 50. piedi incirca. Vi ſono cinque ordini, ciaſcuno di 25. palchetti, oltre un recinto intorno alla platea alto

alto quattro Scalini, e riparato da una balauſtrata. Le Logge del primo e ſecondo ordine ſono centrali, le altre due ſuperiori in piatta banda, e quelle del quinto ſono ricavate nelle lunette, e ſono ſenza balauſtri. Sopra le porte ſono quattro ordini, ma pigmei. Le impoſte ed i pilaſtrini, che dividono i palchetti abbondano di cartocci, di menzoloni, e di altre bizzarrie: i parapetti hanno cattivi balauſtri, e peggiori aggetti. I due fronteſpizj degl' ingreſſi laterali terminano nella linea dell' appoggio del primo palco, tagliandone aſpramente i pilaſtri ed il parapetto. L'altro fronteſpizio dell' ingreſſo di mezzo, è conficcato ſotto il palco principale, ed arriva alla linea delle impoſte: ma non più di quella interna decorazione, ch'è un barbariſmo d'Architettura. Si vuole, che le tante diſpute, oppoſizioni, e ſatire inſorte alla ſcelta di queſto diſegno del Bibiena, abbiano cagionate delle alterazioni molto pregiudizievoli al Teatro. La facciata eſteriore è decorata di due ordini ben diviſi. Il primo è di colonne Doriche iſolate, ſu capitelli delle quali girano barbaramente archi, forſe per rendere così più luminoſi i portici che ſono nello ſteſſo piano; il ſecondo ordine è un Jonico compoſto, framezzato da fineſtre co' loro frontoni, i quali non mancano nemmeno alle fineſtre, che ſono già entro al predetto porticato.

12. M. Soufflot coſtruì in Lyon nel 1756. un Teatro di figura ovale, la cui Platea fino alla Scena è lunga di 54. piedi Parigini, e larga 40, con gradini nel contorno e nella fronte. Vi ſono tre ordini di logge, ciaſcuna continuata ſenza framezzi, e fornita parimenti di gradini. La ſeconda loggia è più indentro della prima è la terza più dentro ſeconda. Queſto edificio è ben provviſto di convenienti acceſſorj, ed ha la ſua facciata retta a tre ordini di fineſtre con gran ringhiera nel mezzo, e con balauſtrata in cima arricchita di Statue.

13. Montpellier ha un Teatro a foggia di campana, internamente lungo circa 44. piedi Parigini, e largo 30. La platea è circondata da un porticato, ſopra le cui colonne ſi alzano più ordini di logge con iſpazioſi corridori intorno, e nel fondo è fornita di varj gradini per ſcender le ſcale, le camere; gli Officj, i veſtiboli, e le varie ſcale, che ſono intorno a queſto Teatro, formano un edificio regolare, e di buona apparenza al di fuori, ma nulla enunciante il ſuo uſo interno.

14. Il Teatro dell'Opera a Parigi, edificato nel 1769. ſecondo i diſegni di M. Moreau, è un ovato lungo, con quattro ordi-

ordini di Logge ſenza tramezzi, e vi ſono alquante logge ancora negli intercolunnj del Proſcenio. La Platea è larga circa 39. piedi, e lunga 32., ed ha una gradinata in fronte. Il di fuori è una decorazione ſemplice, con un portico di molta comodità.

15. Entro al Palazzo di Verſaglies M. Gabriel Architetto del Re ha eretto nel 1770. un Teatro ſul guſto antico, cioè di figura ſemicircolare con ſcalinate intorno coronate da una loggia. La Corte occupa il parterre, in mezzo di cui ſiede il Re.

16. A Londra il Teatro dell'Opera è un parallelogrammo, lungo fino all'Orcheſtra circa 37. piedi Parigini, e largo 51. In queſto parallelogrammo ſono iſcritti circolarmente undici gradini per il parterre, ſopra l'ultimo de' quali ſi alza una loggia di pilaſtri iſolati, piccioli, e non quadri, entro la quale Loggia ſono varie gradinate, ed altrettante ve ne ſono al di ſopra; e quindi ſi alza una ſeconda loggia, ſopra cui è un'altra gradinata, la quale ſi eſtende fin ſopra al corridore delle gradinate inferiori. Queſto partito di gradinate l'una ſull'altra è ben vantaggioſo, per comprendere in un mediocre ricinto gran moltiplicità di ſpettatori. I lati del Parterre che attaccano all'Orcheſtra, ſono tagliati in linee rette convergenti verſo della Orcheſtra, e ſopra queſte linee ſi ergono di qua e di là quattro ordini di Logge, ciaſcuna ripartita in tre palchetti. Contiguo ad eſſi palchetti, e preciſamente lungo i lati dell'Orcheſtra, ſono tre colonne iſolate per parte, d'ordine Corintio, con tre ordini di logge fra gl'intercolunnj, contenendo ciaſcuno intercolunnio tre palchetti l'uno ſull'altro; e queſte Logge ſono per la Famiglia Reale. Le ultime delle predette colonne formano il Proſcenio; ed in fondo alle Scene ſono due Colonne iſolate dello ſteſſo ordine. Ma tra queſte logge, le altre adjacenti, e quelle dell'Anfiteatro manca quel neceſſario ricorſo di linee, è quella concatenazione di parti, donde riſulta l'unità e l'armonia di tutto l'Edificio. E' per altro queſto Teatro ben provviſto di comodi, ingreſſi, di ſcale; di corridori, di camere per vario uſo, e d'una gran ſala per aſſemblee.

17. Il Teatro di *Coven Garden*, ch'è parimenti a Londra, è tutto ſul guſto del precedente, e quaſi della ſteſſa capacità. Queſto però ha più armonia, poichè le gradinate attaccano in buona parte, e ricorrono colle Logge, e queſte colle logge Reali, che ſono di qua e di là tra l'Orcheſtra, ed il Proſcenio.

Le

Le Logge Reali quivi non ſono che di due colonne per parte, contenendo tre palchetti l'uno ſull'altro ciaſcuno con gradini, i quali gradini ſono pure nelle logge contigue, che ſono anche a tre ordini. E' oſſervabile, che i gradini sì del parterre, come di tutta la fronte anfiteatrale, non ſono perfettamente porzioni di circoli, ma di poligoni; ripiego lodevole, affinchè gli ſpettatori nelle eſtremità ſeggano più comodamente, e veggano la ſcena, ſenza torcere il collo. Anche queſto Teatro è copioſamente fornito di acceſſorj comodi e ſignorili.

18. A Pietroburg ſotto la Czarina Eliſabetta ſi ereſſe entro l'Imperial Palazzo un grandioſo Teatro Architettato dal Conte Raſtrelli Veneziano. Il Palco ſcenario è lungo circa 72. piedi Parigini, ed il reſto del Teatro ch'è una ſpecie di eliſſi, ha la lunghezza di 103. piedi. Vi ſono cinque ordini di Logge, ciaſcuna diviſa in 18. Palchetti. Il primo ordine è con balauſtrata; il ſecondo ha i palchetti con bocche centrali, il terzo a ſpecchio di toletta, il quarto in piatta banda, ed il quinto è tutto aperto ſenza ſeparazione; la loggia Imperiale ch'è nella fronte fu da M. della Motte Architetto Franceſe ornata di quattro Colonne che la ſoſtengono, e d'un baldacchino, che s'innalza per tutto il terzo ordine. La Corte va in queſta Loggia per godere i balli, ma per ſentir meglio l'opera, va ad un palco a canto all'Orcheſtra. Il Proſcenio è adornato di due colonne per parte, e di due ſcalinate ai fianchi, per facilitare la comunicazione del palco ſcenario coll' Orcheſtra e colla platea.

CONFRONTO

Del Teatro Antico col Moderno.

DAlla ſuccinta deſcrizione fatta de' Teatri Antichi e Moderni, ſalta agli occhi un paragone per noi molto umiliante, il quale ſi rende vie più ſenſibile, ſe per li principali requiſiti del Teatro ſi ſtabiliſcano la *Solidità*, la *Comodità*, e la *Convenienza*; requiſiti comuni a qualunque ben inteſa opera d'Architettura.

1. La *Solidità* in niuno edificio è tanto eſſenziale per aſſicurare la vita degli uomini, quanto ne' Teatri, ove il concorſo è il più ſtrepitoſo, e le occaſioni d'incendio ſono quaſi ſenza numero.

Se

Se gli Antichi abbiano ſaputo coſtruire ſolidamente i loro Teatri, baſta guardarne gli avanzi. Dopo migliaja d'anni eſiſterebbero ancora ſani, ſe la noſtra traſcuratezza, e l'avidità non li aveſſe diſtrutti o sfigurati (*). Col farli di pietra, li fecero per così dire eterni; quantunque poco o nulla aveſſero a temere d'incendio, perchè tutto vi ſi operava alla luce del Sole. Noi vi operiamo tutto per mezzo di fiaccole, e per eſporci maggiormente ad eſſere bruciati vivi, li abbiamo fatti di materie combuſtibili, di tavole e di tele.

Niuno edificio può eſſere ſolido, ſe non è premunito contro l'umidità, dannoſa non meno alle fabbriche, che alla ſalute degli uomini. E pure v'è qualche Teatro, in cui appena fatto, ſi ſono trovate tutte le ſue travature fondamentali infracidate dall'umido, non ſo con quanto vantaggio della ſanità degli ſpettatori. Neceſſariamente deve ciò accadere in tutti quelli, dove le platee ſono del pari, o in giù del livello delle ſtrade.

2. La *Comodità* è per molti riguardi di maſſima importanza ai Teatri. Se il Teatro è deſtinato a ſpettacoli di pubblica di-

let-

(*) Il volgo Romano attribuiſce ai Barbari la ruina de' ſuoi nobili edificj antichi. Ma chi ha oppreſſo con quella caſaccia il Teatro di Marcello, e chi lo deturpa con quelle villane botteghe? Chi ha traſmutato in Chieſa il Panteon, denudandolo de' ſuoi bronzi e marmi, imbellettandolo di colori, con ſoprapporvi due campaniletti, e con ſoffocarlo con una marmaglia di caſuppole? La Mole d'Adriano, il Settizonio, e tante altre fabbriche ſuperbe non più ſi riconoſcono, perchè ſono ſtate ſpogliate delle loro Colonne e de' loro ornamenti per impiegarli, Dio ſa come, in coſtruzioni moderne. Se Siſto V. vivea un altro poco, addio Coloſſeo; è così mal ridotto, perchè niuno ſi ha preſo mai cura della ſua conſervazione: in peggiore ſtato ſarebbe l'Arena di Verona, ſe que' providi Cittadini non foſſero vigilanti a conſervarla, come lo dimoſtra la ſua gradinata, ch'è in gran parte moderna. Il principal penſiero di Roma è di ſantificare i monumenti Pagani, e ſantificando il Coloſſeo, le Terme Diocleziane, e tante altre Antichità, non ſo qual buon ſervizio abbia reſo alle belle Arti. E' incomprenſibile, come Roma Moderna abbia ſaputo sì poco approfittarſi, ſpecialmente nell'Architettura, di tanti ſuoi teſori Antichi, che ſono pure i Maeſtri di tutte le Nazioni Europee. Ella ha certamente grandi e ricchi Edifizj pubblici e privati, e ſupera in ciò qualunque altra Capitale; ma la grandezza e la ricchezza non hanno punto che fare colla bellezza dell'Architettura, e la piccola Vicenza col ſolo Palladio è incomparabilmente più bella della grandiſſima Roma, non oſtante i ſuoi Bramanti, San Galli, Buonarotri, Peruzzi, Vignoli, poſti già in oblio per Fontana, Maderni, Bernini, Borromini, ſeguiti da uno ſtuolo, che alla Tartara calpeſta la bella Architettura Greca-Romana.

lettevole istruzione, è chiaro che deve essere situato nel luogo e nella maniera più comoda all'accesso de' Cittadini. Vuol essere dunque nel mezzo della Città. Il Coloseo, ed i Teatri di Pompeo e di Marcello non erano già in remoti cantoni.

La moltiplicità delle nostre Carrozze, effetto e causa più della nostra vanità e debolezza, che del nostro comodo e bisogno, esige ne' nostri Teatri una situazione più vantaggiosa. Non basta che molte e larghe strade conducano ai medesimi speditamente per ogni parte: ci vogliono ancora d'ogni intorno delle piazze, e piazze variamente porticate, alcune per ricovero delle Carrozze e de' Servitori, ed altre per riparo e sicurezza del maggior numero che fa uso delle proprie gambe.

Il Teatro deve empiersi e vuotarsi colla maggior possibile speditezza. Un'occhiata all'Antico, fornito di tante porte, di vomitorj, e di scale, ci farà più conoscere l'imbarazzo, che si soffre negli accessi de' nostri Teatri moderni.

Ma la Comodità veramente Teatrale consiste in un'agiata situazione di vedere e sentire tutti ugualmente. La figura semicircolare costante in tutti i Teatri Antichi, e tutta intorno scalinata da fondo in cima, era della più mirabile semplicità, affinchè tutti comodamente si disponessero a vedere e sentire ugualmente; e in tal maniera ciascuno vedeva tutti, ed era visto da tutti.

Le nostre diverse, ma tutte strane forme de' Teatri, e specialmente l'uso de' Palchetti accatastati l'uno sull'altro, fanno poco sentire, meno vedere, e niente di comodo porgono per situarsi.

L'assurdo è giunto a tal eccesso in molti Teatri, che il Palco Scenario si è tirato avanti nella Platea, per evitare l'inconveniente di sentirsi poco; onde molti Palchetti non veggono gli Attori, che di fianco o di schiena.

3. Per *Convenienza* s'intende l'uso degli ornati e delle proporzioni, che debitamente si adattano agli edificj secondo il loro rispettivo destino, affinchè la loro apparenza esteriore ed interna sia aggradevole e bella.

Il Teatro di Marcello, ch'era pure un picciolo Teatro, ha una bellezza sì regolarmente nobile al di fuori, che fa ben conoscere qual ne dovea essere la ricchezza al di dentro.

In ogni fabbrica la facciata deve subito annunciare il destino dell'interno, come la modificazione del viso, e il portamento del corpo palesano l'animo ed il cuore. E' una vergogna il parlare delle facciate de' nostri Teatri. Questa esteriore miseria si cre-

crede però ben compenſata dall' interno tutto vagamente dipinto e meſſo in oro con gran copia di criſtalli e di ceri, che fanno all' occhio un mirabil incanto. Puerile bellezza a petto di quella virile e ſtabile, con cui gli Antichi ornavano ſuperiormente i portici con colonne e ſtatue; e per tutto il rimanente quella marmorea ſcalinata, diſtinta con ripiani, e ripartita alternativamente in forma di Cunei, dovea fare un grand' effetto, ſpecialmente quando il Teatro era pieno di ſpettatori, i quali formavano un ornamento, ed un altro ſpettacolo aſſai grazioſo. Al contrario i noſtri Palchetti non moſtrano, che un caos di teſte e di mezzi buſti.

E' dunque il Teatro Antico e per la Solidità, e per la Comodità, e per la Bellezza tanto ſuperiore al Moderno, quanto il buono al cattivo, il bello al brutto. Un ſolo vantaggio ha il noſtro ſopra di quello, ed è il Tetto, che tutto comodamente lo cuopre e inſieme l' abbelliſce, (*) ma lo rende anche inſalubre, poichè l' aria chiuſa ſi riempie in poco tempo di una gran quantità di eſalazioni animali dannoſiſſime per la loro pronta corruzione; così che in capo ad un' ora non ſi reſpira che eſalazioni umane: s' introduce ne' polmoni un' aria infetta uſcita da migliaja di petti, e cacciata con tutti i corpuſcoli ſpeſſo corrotti, e puzzolenti, ch' eſſa ha potuto trasportare dall' interiore di tanta gente. Ne' noſtri Teatri, come negli Oſpedali, nelle prigioni, nelle navi ec. ſi faccia uſo del Ventilatore.

Ma per grandiſſimo vantaggio ſi eſalta ancora l' uſo de' noſtri Palchetti con li continuati corridori, di sì nobile comodo e di tanta libertà per girare, ſtare, affacciarſi, ritirarſi, ocultarſi, e farvi quel che ſi vuole, come ſe ſi ſteſſe nel proprio gabinetto con tutti i ſuoi agi, per godere del Teatro, e nel tempo ſteſſo per godervi d' una particolare converſazione, che continuamente ſi rinnova. Mirabile applauditiſſima invenzione?

Appunto in queſta tanto pregiata invenzione ſta (ſe non erro) tutto il male del Teatro Moderno: male che produce i più pernicioſi ſintomi. Eccoli.

1. Queſti Palchetti, cioè queſta moltiplicità di fori e di tra-

(*) Anche gli Antichi ebbero alcuni Teatri intieramente coperti. Plinio lib. 36. cap. 15. fa menzione di un Teatro architettato da Valerio d' Oſtia ſtabilmente coperto: forſe ſarà ſtato quello un Teatro di legno. E Filoſtrato dice, che Erode Attico ne fece uno coperto di cedro: *Porro Theatrum Athenienſibus ſuper Regilla, cum laquearibus ex cedro confectis Herodes ſtatuit: Theatrum ſubaqueatum, quod Corintiis ædificavit, Athenienſi longe inferius eſt.*

mezzi, tagliano in mille guiſe l'aria ſonora, la riverberano in infiniti variſſimi ſenſi, e la debbono per neceſſità confondere; onde naſce l'indiſpenſabile effetto di ſentir poco e male.

Ne' Teatri Antichi ch' erano certo d'un aja più ſpazioſa de' noſtri, e che erano tutti di fabbrica e ſcoperti, e vi ſi operava di giorno, ſi ſentiva a maraviglia, come ſi rileva da Vitruvio, e da altri claſſici Autori. Vi ſi uſano però due ſpedienti; i Vaſi di bronzo ſituati in varj luoghi della ſcalinata, e le Maſchere per gli Attori: le bocche delle quali Maſchere erano a foggia quaſi di Tromba parlante, per cui ſi accreſceva notabilmente la natural portata della voce. I noſtri Teatri non hanno certamente nè Vaſi di bronzo, nè Maſchere da ingrandire la voce; ma ſono per altro molto più riſtretti, ſono coperti, ſono tutti di tavola, materia attiſſima a tramandare il ſuono, vi ſi agiſce di notte, e frattanto rieſcono sì poco ſonori. Donde sì gran difetto? La irregolarità della loro figura n' è ſicuramente un motivo, ma il principaliſſimo è in quelle tante aperture de' Palchetti, che fanno tanti angoli nell' interno.

2. Quanto queſti Palchetti ſieno incomodi per vedere le rappreſentazioni ſceniche, e tutto il Teatro, non v' è biſogno di prova. Nè queſto gran difetto ſi toglie con laſciare i tramezzi laterali fino a mezza vita, o col levarli affatto: ſi ſcema così in qualche maniera, ma non ſi eſtirpa, ſpecialmente in quelli degli ordini ſuperiori, di dove il palco ſi vede nel modo più diſagiato.

3. Impediſcono i Palchetti ogni decorazione di Architettura, e in conſeguenza ogni maeſtoſo ornamento. E che colonne e che pilaſtri poſſono adattarſi ai fulcri de' Palchetti? Si darebbe in un pigmeo più ridicolo di quello che ſi vede in Roma ne' Chioſtri barbari di S. Gio. Laterano, di S. Paolo, di S. Sabina. E l'aggetto de' Capitelli e de' Cornicioni interromperebbe irregolarmente, e diſperderebbe la voce.

Ma queſti non ſono che mali, per così dire, fiſici. Vi è aſſai di peggio.

4. Quella comodità tanto decantata, che i Palchetti forniſcono di appiattarviſi e di ſtarvi come inviſibile, non è certo un' occaſione conducente al buon coſtume.

Uno de' grandi vantaggi de' Teatri pubblici, è lo ſtare in pubblico. In caſa propria e fra proprj domeſtici laſcia ciaſcuno la briglia alle ſue paſſioni, ma incomincia a frenarle a miſura che gli creſce intorno il numero e la qualità de' riguardanti: onde

cia-

ciaſcuno compariſce in pubblico con un' apparenza di morigeratezza e di civiltà, che in privato non ſa poſſedere, e ſi sforza di comparire qual realmente dovrebbe eſſere. Perciò fuori di caſa e nelle numeroſe brigate ſi sfoggiano quelle pompoſe veſti e quelle attillature, che ciaſcuno ſolitariamente nella ſua propria abitazione non uſa portare. Come le robe da camera ſono agli abiti di comparſa, così la morale interna è all' eſterna. Or queſto bel contegno eſteriore, quantunque apparente, è di grand' utile alla ſocietà ed agl' individui, e potrebbe ancora penetrare nell' interno dell' animo, ſe più ſi moltiplicaſſero le occaſioni di vivere in pubblico. Quell' apparente bontà e politezza a forza di abitudine ſi anderebbe a convertire in vera e reale. I Palchetti dunque ci rapiſcono uno de' principali vantaggi del Teatro.

5. Ma peggiori conſeguenze ancora derivano dalla libertà di girare da palchetto in palchetto, e di fare in ciaſcuno tanti crocchi e converſazioni. Da quì proviene l' intera ruina del Teatro formale. Perciò il Teatro Italiano non ha più Tragedie, perciò non vi allignano le buone Commedie, perciò l' Opera in Muſica vi è ridotta a centoni. E come può rappreſentarviſi un buon Dramma, il quale richieda un' attenzione ſeguita dal principio al fine, ſe i noſtri Sig. Teatranti altra attenzione non ſi danno, che di maneggiare i loro ſpioncini, per le oſſervazioni de' loro aſtri, per ſaltare di palco in palco, e per farſi vedere ſu e giù? Ora ſi tuffano, ora ſi perdono, indi ricompariſcono; da un Teatro paſſano fino ad un altro, e vi ritornano, e girano perpetuamente, trinciando freddure, complimenti, amoretti. Quindi le Farſe, le Pulcinellate, gl' Intermezzi, e delle Opere eroiche qualche Aria, ed il Duetto: ſervono queſte come di ripoſo, e poi di paſcolo al cicaleccio.

E' ben veriſimile che la noja de' cattivi Drammi abbia prodotto i Palchetti: ma la ſuſſiſtenza de' Palchetti ha ingrandita l' inſipidezza e l' aſſurdità de' Drammi, e l' ha portata a tal ſegno, che il Dramma non è che un preteſto per andare al Teatro, ma il vero motivo n' è la converſazione. Diſtruggono dunque i Palchetti il più lodevole fine del più nobile degli ſpettacoli, anzi lo convertono in un maſſo di aſſurdi, e deturpano il Teatro ſteſſo.

La facile conſeguenza di queſto Parallelo è, che ſe non ſi vogliono che frivole converſazioncelle in Teatro, ſi conſervi pure quello che ſi ha; ma ſe ſi brama un Teatro compitamente

buo-

buono, non ſi ha da far altro che modellarlo ſu quello degli Antichi. Su tal guſto è formato il diſegno anneſſo in fine di queſto libercolo, ſperando che ſarà gradito ſpecialmente dalla Nobiltà, in cui veggo albeggiare (non adulo) un ſiſtema di educazione, germogliante morigeratezza, nozioni utili, e buon guſto.

Idea D' Un Teatro Nuovo.

AL Sig. Vincenzo Ferrareſe appartiene l'idea e il diſegno di queſto Teatro, il quale è compreſo internamente in un circolo, la di cui metà è per gli Spettatori, e l'altra per il Palco Scenario.

I ſedili ſopra le ſcalinate ſono diſpoſti in modo, che tutti vi ſeggono e vedono comodamente ſopra ſedili di legno poſti ſu gradini alti mezzo piede: il che non avveniva in tutte le parti del Teatro Antico, ſpecialmente in quelle vicine al Palco, come appariſce dalla pianta di quello di Ercolano, e di altri ricavati da Vitruvio, e da molti Monumenti antichi riportati dal Serlio. Se pure tali Teatri foſſero come ci ſono preſentati. Il Marcheſe Galiani nel ſuo Vitruvio rappreſenta nelle eſtremità delle gradinate contigue al pulpito due muri, che avrebbero certo impedita la viſta d'una gran parte di Scena a buona porzione degli ſpettatori ſeduti in quella parte di gradinata. Nelle Piante, che M. Boindin. *Mem. de l' Acad. des Inſcript. Tom.* 1. ha date de' Teatri Antichi, queſti muri non ſi veggono, ed allora va bene, purchè vi ſi metta qualche parapetto.

La ſcalinata formava ne' Teatri Antichi un maſſiccio, per cui avevano neceſſariamente biſogno di vaſi ſonori. Per evitare queſto inconveniente, noi facciamo ſotto queſto maſſo una Volta rampante continuata ſenza alcuna interruzione; ed al muro della impoſta inferiore pratichiamo alcuni vani corriſpondenti a certi pozzi ſotto di eſſa Volta. Ricoprendo poi la ſcalinata interiore del Teatro tutta di tavole fine, ed ugualmente ſtagionate, come anche la Volta e le Logge, ſi renderà il tutto ſonoro, ſenza cagionarſi Eco.

La Scena degli Antichi diſcordava con tutto il reſto del Teatro, nè ſo, nè mi preme ſapere, come eſſa ſi accordaſſe bene colle decorazioni verſatili, che l'erano ai fianchi. Nel noſtro diſegno il Palco Scenario, e il giro degli Spettatori formano un tutto unito inſieme, per cui ricorre lo ſteſſo ordine d'Architettura, che ſoſtiene una ſola Volta.

Il

Il grand' ordine della Scena rieſce proporzionato a tutto il reſto dell' Edificio, perchè è uguale al raggio del Teatro, ed unitamente col ſuo baſamento e colla Volta forma una altezza uguale al diametro di eſſo Teatro. Se ſi aveſſe adottato l' inſegnamento di Vetruvio, il quale vuole che ne' Tempi rotondi l' altezza della Colonna ſia quanto il diametro di tutta la Cella, farebbe quì riuſcito un ordine giganteſco ſproporzionatiſſimo colle altre parti. Se poi ſi aveſſe imitata la pratica del Panteon, nel di cui interno le colonne non ſono alte che metà del raggio di eſſo Tempio, ſi avrebbe dato nel picciolo ugualmente ſproporzionato al rimanente dell' Edificio. Chi ad occhi chiuſi o ſommeſſi entra nel Panteon, e giunto a' piedi del Colonnato ſi mette a guardare da ſotto in ſu reſta colpito dalla ſenſibiliſſima ſproporzione che paſſa tra la picciolezza di quelle Colonne, e tutto il gran reſto della Fabbrica, che ſoſtengono. Quindi l' inconveniente dell' Attico, e de' due Arconi.

Per evitare queſti ed altri inconvenienti, ſi è formata la Scena d' un ſolo grandioſo ordine d' Architettura, a guiſa d' un Arco Trionfale. La Scena degli Antichi era a due ed a tre ordini, ed anche Palladio vi ha uſata la ſopra poſizione degli ordini; ma col dovuto riſpetto di tanta autorità, ci ſembra quella una maniera piccola, trita, e confuſa. Il ſopraornato e baſamento del noſtro ordine ricorrono intorno per tutto il Teatro, e l' impoſta del grand' Arco di mezzo ricorre anch' eſſa, e fa la ripartizione dell' ordine minore, ch' è nelle Logge di eſſo Teatro, e nelle Nicchie della predetta Scena. Di là delle tre Porte, o ſieno Archi della Scena, ſono le noſtre Scene mobili, da variarſi ſecondo le variazioni richieſte dal Dramma.

Si oſſervi, che la Scena eſpreſſa nel diſegno ſi è ſuppoſta di fabbrica, capace di ſoſtenere il peſo del Tetto. Ma ſe ſi voleſſe fare di legname, la ſua groſſezza anderebbe molto a diminuire, togliendoſi gl' intercolunnj dell' ordine piccolo, che ſono agli ingreſſi e ſi acquiſterebbe allora maggior campo, per vedere le Scene mobili. Si potrebbe ancora formare la Scena con tre grandi intercolunnj di colonne iſolate, diſpoſte circolarmente, o pure in linea retta; ed in tal caſo converrebbe congegnare le Scene mobili, che ſono immediatamente dietro all' intercolunnio di mezzo, in maniera che ſieno di doppia comparſa, perchè ſono vedute anche per le aperture laterali. A queſto effetto, ſe tali Scene foſſero molto larghe, come accaderebbe ne' gran Teatri, e per la gran tratta riuſciſſero difficili a maneggiarſi ſopra i *carri*

mat-

marti, ſi potrebbero piegare a guiſa di libro, e giuntè al loro punto aprirſi in tutta la loro larghezza, per eſſer vedute da ambe le parti. Si potrebbe ancorà nelle aperture laterali collocare de' teloni di poco fondo dipinti in proſpettiva, per così poter meglio maneggiare le Scene dell'apertura di mezzo. Il maneggio delle Scene poi è faciliſſimo e pronto per mezzo di argani, o di ruote, o di contrappeſi, colle quali macchine le Scene o vanno in un tratto su e in giù, o ſcorrono rapidamente ſul palco. Queſto meccaniſmo è abbaſtanza noto, ed in molti Teatri è eſeguito con tutto il ſucceſſo; ma in tanti altri non ſi è voluto adottare per alcune ragioni, che non ſono ragioni. E quel maggior irragionevolezza, che impiegar una moltitudine di uomini a fare con pericolo e con iſtento quello, che può effettuarſi facilmente, ſicuramente, e prontamente con pochi?

Tutto queſto Teatro è coperto da una Volta finta di legname, per renderlo più ſonoro. La ſua capacità è di circa cinque mila Spettatori da ſtarvi tutti ſedendo agiatamente a vedere ed a ſentire con comodità uguale. Il gran Teatro degli Aliberti in Roma ne contiene appena due mila e cinquecento, accataſtandoveli nella maniera più ſuffocante.

E' vero che in queſto noſtro Teatro non tutti gli Spettatori ſi veggono ſcambievolmente, perchè quelli che ſono entro le logge non poſſono vedere quelli di ſopra, i quali nemmeno poſſono vedere tutto il reſto degli uditori. La maggior parte però ſi vede vicendevolmente; e tutti poi veggono ugualmente il palco Scenico, ch'è l'oggetto principale, per cui ſi va al Teatro.

Le altre ſpiegazioni del noſtro Teatro ſi leggono a canto ai diſegni.

Il Sig. Co: Enea Arnaldi eruditiſſimo Accademico Olimpico ha data una *Idea d'un Teatro ſimile ai Teatri Antichi, accomodato all'uſo moderno*, cioè con palchetti. Spetterà agl'intendenti decidere fra la bella idea di quel dotto Cavaliere, e queſta del noſtro Sig. Ferrareſe. E' da gran tempo che il pubblico attende qualche coſa di bello, e di nuovo in queſto genere dal Sig. Co. Girolamo del Pozzo illuſtre Cavalier Veroneſe, il quale fra rari ſuoi pregi poſſiede francamente la buona Architettura.

A queſto noſtro Teatro ſi farà forſe un' objezione, ed è, che il Palco Scenario mettendoſi ſul diametro del ſemicircolo, riuſcirà troppo largo. Ma che male produce queſta larghezza? Cagionerà anzi un vantaggio maſſimo, il quale pienamente adempirà

pirà i tre eſſenziali requiſiti del Teatro, cioè 1. di ſentirſi bene da per tutto la voce, 2. di vedere ugualmente bene da qualunque punto le rappreſentazioni ſceniche, e 3. di far agire gli Attori e le comparſe in un campo più ſpazioſo.

1. La Fiſica inſegna, che la Voce o il Suono non è che l'aria tremolante moſſa e vibrata dai corpi fino al noſtro udito. L'aria così percoſſa ſi muove per infiniti giri circolari, appunto conſimili a que' cerchi dell'onde, qualora gettaſi un ſaſſo nell' acqua quieta, che ſempre più ſi diffondono, e ſlarganſi dal centro. Non v'è altro divario, ſe non che que' cerchi ſono nell' acqua ſuperficialmente orizzontali, e nell'aria lo ſono per tutta la maſſa. Ma ſe queſti circoli ſono nell'uno o nell' altro elemento impediti da qualche oſtacolo, non poſſono più giungere al fine del loro deſtino, e rimanendo i primi circoli ritenuti, ſi ripercuotono, ed interrompono e diſturbano i ſuſſeguenti. *Perciò*, dice Vitruvio, *gli Architetti Antichi ſeguendo le veſtigie della Natura, e riflettendo ſulla proprietà della voce, fecero di giuſta ſalita i gradi del Teatro, e ricercarono colla proporzione muſica e regolare de' Matematici il modo, acciocchè la voce dalla Scena giungeſſe più chiara e più ſoave agli orecchi degli Spettatori*. E perciò egli preſcrive, *che una linea tirata dal primo all' ultimo grado tocchi tutte le cime o gli angoli de' gradini. Così la voce non reſterà impedita*.

A queſto effetto il Sig. Tommaſo Temanza, eruditiſſimo Architetto d'ingegno elevato e di guſto ſquiſito, in una ſua idea d' un Teatro progettato in Venezia ſua Patria, e comunicatomi colla ſua amichevole gentilezza, ha fatto i Palchetti a modo di gradazione, affinchè le ondulazioni della voce ritrovaſſero come un piano inclinato, ſu cui diſtenderſi. All' incontro i Palchetti de' noſtri Teatri, formando una parete perpendicolare tutta d' intorno all' aja del Teatro, ributtano le ondulazioni dell' aria, e le moltiplicano con diſordine e confuſione. Noi abbiamo sbanditi i Palchetti, ma abbiamo oſſervata queſta sì ragionevole gradazione.

2. La Geometria dimoſtra, che *in un circolo tutti gli angoli alla circonferenza, che hanno per baſe lo ſteſſo diametro, ſono uguali*. Quindi è che l' unica figura conveniente al Teatro, affinchè da tutti i punti della ſua circonferenza gli Spettatori veggano tutti ugualmente le rappreſentazioni della Scena, deve eſſere ſemicircolare. E perciò il Palco Scenario deve eſſere ſopra il diametro del ſemircolo.

La Geometria dimoſtra ancora, che *in uno ſteſſo ſegmento di circolo gli angoli alla circonferenza, che hanno per baſe una ſteſſa corda, ſono uguali*. Quindi è che il Palco Scenario deve formare un altro ſemicircolo uguale e contiguo a quello degli Spettatori, affinchè eglino veggano da per tutto ugualmente tutte le azioni della Scena in qualunque diſtanza dal diametro ſi rappreſentino. Per queſto effetto la figura di tutto il noſtro Teatro è un circolo, e nel centro di eſſo circolo ſono i Muſici e l'Orcheſtra; onde il ſuono e la voce debbonſi a meraviglia tramandare.

3. Il Palco Scenario compreſo in un ſemicircolo uguale a quello dell'udienza, ſarà a maraviglia ſpazioſo per le azioni degli Attori: ma (obbietteranno forſe taluni) non abbaſtanza per quello che ſi chiama sfondo del Teatro. Non ſo, ſe i maggiori Teatri attualmente eſiſtenti ne abbiano effettivamente di più. Ma ancorchè aveſſero sfondo maggiore, ſarebbe inutile per le ragioni addotte p. 65. Quando la Proſpettiva è ben trattata, la Scena compariſce tre e quattro volte più ſpazioſa di quello ch'è realmente. E ſe pure ſi richiedeſſe uno sfondo maggiore del ſemicircolo, ſe n'è dato un eſempio nel noſtro, ove le decorazioni che ſono al di là dalle Porte della Scena, rappreſentano uno sfondo di là dal ſemicircolo, e ſono abbaſtanza viſibili.

Que' Teatri poi che non richieggono tanta ampiezza di Scena, come ſono ordinariamente quelli deſtinati a Tragedie, a Commedie, ed a Paſtorali poſſono eſſere diviſi in due ſegmenti inuguali di circolo; il ſegmento maggiore ſia per gli Spettatori, ed il minore per la Scena.

E' ſuperfluo riſpondere alla difficoltà, che potrà ſuſcitarſi da qualche ſofiſtico ſulla confuſione de' ceti e delle claſſi de' Cittadini. Sopra le ſcalinate ad eſempio degli Antichi ſi può ſtabilire più diſtinzione che ne' Palchetti, dove non ve n'è quaſi alcuna.

Poco riguardo merita ancora la difficoltà della ſpeſa, la quale in un Teatro tutto di fabbrica, e ſpecialmente nel noſtro così eſternamente decorato ed internamente arricchito di portici, di giardini, e di altri acceſſorj per altri giuochi, potrebbe a qualche anima piccola comparire eccedſiva, e potrebbe domandare quanto coſterà queſto edificio? Meſchina domanda. E quanto coſtarono le Terme Diocleziane, Verſaglies, la Piazza Vaticana con tanti Obeliſchi Siſtini? Trattandoſi di opere pub-

pubbliche, e particolarmente di quelle che riuniſcono inſieme l'Utile e il Diletto, non ſi deve mai badare a ſpeſa, come i Lacedemoni non badavano al numero de' loro nemici. Qualunque enorme diſpendio di queſta natura, che ſi faccia nello Stato, ben lungi d'impoverirlo, lo arricchiſce, e per la moltiplicazione dell'induſtria, e pel richiamo continuo degli ſtranieri. Roma, Città eterna, che fonte perenne di ricchezze non ha ne' Capi d'opera de' ſuoi monumenti antichi e moderni? Vi accorrono tutte le culte Nazioni d'Europa a renderle omaggio e tributo.

Mi ſi dirà ancora (e che non mi ſi dirà?) e perchè col Teatro unire tante altre coſe, che col Teatro non hanno nulla che fare? All'edificio de' Giuochi Scenici ſi è attaccato quello de' Giuochi Ginnaſtici, non perchè non potrebbero ſtare ſeparatamente in luoghi differenti, ma affinchè raccolti tutti in uno ed in ſito coſpicuo nel cuore della Città, foſſero di maggior comodo a' Cittadini per concorrervi, e per paſſare facilmente da queſto a quello. Gli Antichi aveano una gran moltitudine di Giuochi Ginnaſtici: noi ne ſiamo aſſai ſcarſi, forſe perchè ſiamo più forti o ſempre occupatiſſimi. Tutti i noſtri Giuochi ſi riducono a quello della Palla variamente modificato, in aria, ſul tavoliere, in terra; quindi i palloni, la palla a corda, i volani, i bigliardi, i trucchi, le bocce. Si promuovano dunque queſti ed altri conſimili Giuochi, e vi ſi aggiunga la corſa, il ſalto, e ſpecialmente il cavalcare, il nuotare. Il Giuoco della Picca e della Bandiera, che trae forſe la ſua origine dai Tornei, è d'una inutile ed inſignificante puerilità. Quello della Scherma ſi laſci ai barbari che l'hanno prodotto, e ſarebbe anche ormai tempo di sbarazzare il fianco dell'incomodo peſo della Spada, derivata anch'eſſa da' ſecoli più feroci, e diſdicevole nel commercio pacifico e civile. Il Giuoco non è, nè deve eſſere che una ricreazione da prenderſi di tempo in tempo, per ſollevare lo ſpirito e il corpo dalle faticoſe occupazioni. Non deve dunque il Giuoco produrre il minimo cattivo effetto, deve anzi produrne de' buoni; e perciò eccellenti ſaranno que' Giuochi, che ſaranno inſieme dilettevoli ed utili. Non meritano perciò il nome di Giuoco quelli ſedentarj delle Carte, l'invenzione de' quali ſe fa grand'onore all'ingegno umano, altrettanto diſonore ne fa l'uſo, ſovente velenoſo allo ſpirito, al corpo, alle ſoſtanze, ed alla riputazione. Veri Giuochi ſono i Ginnaſtici, giocondi e ſalutiferi a chi

li esercita, e d'innocente piacere agli Spettatori. Chi presiede a beneficio della società, saprà dagli stessi Giuochi trarre de' mezzi possenti a maggiormente beneficarla.

CAPITOLO XII.

Cause de' Difetti del Teatro, e Mezzi per ristabilirlo.

DA quanto finora si è esposto, chiaramente apparisce, che il nostro Teatro è un ammasso di assurdi. E' senza Tragedia, è senza Pastorale: la Commedia è stomachevole, l'Opera in Musica è un mostro: il materiale stesso del Teatro è un formicajo di difetti incomodi e ributtanti. Manca in somma d'ambidue i suoi più grandi oggetti, l'*Utile* ed il *Diletto*. Con grandissima ragione dunque è censurato da' Moralisti, e con altrettanta ragione è vilipeso dalle persone di spirito e di gusto.

E come mai tante mal'erbe parassite sonosi avviticchiate a disseccare e a deformare sì bella pianta, ch' è pure (come si è veduto) un pabolo di Virtù, anzi la Virtù stessa posta in azione e resa aggradevole? La stessa domanda può farsi di tutte le altre cose migliori, ideate eccellentemente, e poi ridotte pessime.

Allorchè uno spettacolo non serve che di trattenimento ad un popolo ozioso, ed a quella scelta di gente in una nazione, che si dice Bel Mondo, è impossibile che acquisti giammai una certa importanza. Per quanto ingegno si accordi al Poeta, bisogna che l'esecuzione e mille dettagli del suo Poema si risentano della frivolezza del suo destino.

Sofocle nel comporre le sue Tragedie, lavorava per la patria, e per le più auguste solennità della Repubblica. E perchè? Perchè presso i Greci lo spettacolo era un affare di Stato. In Atene la Repubblica ne portava tutta la spesa, un Arconte vi presedeva, v'intervenivano tutti gli ordini de' Cittadini, v'interveniva Socrate. Lo stesso era in Roma: un Edile ne avea la cura, Questori particolari riscuotevano le tasse imposte sopra il popolo per pagare le spese delle rappresentazioni teatrali o di altri spettacoli, ed era un delitto capitale deviare questo danaro ad altri usi, anche ai bisogni della guerra; tutti i Magistrati vi assistevano, e vi andavano i Catoni.

Pres-

Preſſo di noi, ſe il Governo ſi prende qualche penſiero del Teatro, è per minuzie eſterne, e per impedire le ſoverchierie e le riſſe. L'eſſenza è nell'arte Lucrativa d'alcuni ozioſi, e l'Impreſſario n'è il diſpotico legislatore. Qual maraviglia dunque, ſe è così pieno di abuſi?

La ſorte dell'uomo vuole, che a fianco de' ſuoi più ſublimi sforzi d'ingegno compariſca la ſua picciolezza. Negli affari più ſerj ſi mette tanta negligenza e contraddizione, che non è da ſtupirſi, ſe più ancora ſe ne ponga in un'Arte di Diletto. La ſorte degl'Imperj e la ſorte de' Teatri ſono l'opera dell'azzardo, dipendendo tutto da un concorſo di circoſtanze accozzate bene o infelicemente. Compariſca in qualche parte dell'Europa un Principe veramente grande; acquiſti dopo le ſue più benefiche fatiche il dritto di conſacrare un ozio glorioſo alla cultura delle Belle Arti: egli porterà la ſua mira alla più bella di tutte, e l'Arte Drammatica diverrà ſotto il ſuo regno il più gran monumento eretto alla Pubblica Felicità, ed alla gloria dell'ingegno umano.

Si ſtabiliranno allora le Accademie di Poeſia, di Muſica, di Danza, non per iſnocciolarvi Sonetti, Canzoncine, Concerti, e Minuè: ma perchè vi preſieda la Filoſofia, la quale dirigga tutto alla perfezione del Dramma, e l'approvazione dell'Accademia ſerva di premio alle produzioni de' concorrenti, per poter eſſere rappreſentate nel Teatro. Una sì utile Accademia già ſi è ſtabilita in Parma per cura di quello ben educato Sovrano; ſento ch'ogni ſpecie di Dramma v'abbia fioccato d'ogni parte, e così l'Italia potrà avere col tempo il ſuo Teatro corretto, come lo avrà anche la Danimarca, dove quel ſavio Sovrano ha ſtabilito conſimile provvidenza.

Purgato una volta il Teatro, e ridotto, come eſſer deve, a ſcuola di Virtù e di buon Guſto, rimarranno corretti anche gli Attori, tanto ora diſcreditati ed arricchiti. E' facile il mezzo da farli aſpirare allo ſteſſo onore de' Poeti, de' quali eſeguiſcono le opere. Eſopo fu del pari onorato che Sofocle.

Gli Attori non ſono infami, perchè ſono mercenarj. E chi non trae mercede dalla ſua profeſſione? Dalla zappa ai Diademi tutto ſi fa per mercede. Il Teatro non è in ſe ſteſſo diſonorante, poichè i Cavalieri, i Principi, e gli Eccleſiaſtici, ſi prendono ſpeſſo il piacere di ſceneggiarvi, e non ne riportano macchia, non che infamia. Perchè dunque ha da riputarſi in-

ſame l'Arte Teatrale (*)? Lo è con tutta ragione, o quando tende alla corruzione de' coſtumi, o quando chi la eſercita è ſcoſtumato. Se il Teatro giunge a reſtituirſi al ſuo nobile fine, ſi dileguerà tutta la prima cauſa del diſcredito degli Attori; e ſvanirà ben preſto anche la ſeconda, ſe i ſavj Magiſtrati non permetteranno, che monti in palco, ſe non chi uniſce la morigeratezza ai talenti della ſua profeſſione.

Ove le Donne compariſcono in Scena, la loro caſtità è certo più eſpoſta; e perciò elleno ſi faranno più gloria a conſervarla, e la conſerveranno meglio, qualora non ſieno ſcoraggite dal diſprezzo; e meglio ancora la cuſtodiranno, ſe ſieno incoraggite dagli onori, e dai premj, come depreſſe da infamie e da gaſtighi. La ſtima di diſtinzione giunga ne' Teatri fino all' erezione delle Statue per chi ha ſaputo eſſere eccellente e probo Artiſta. I più ſublimi talenti ſenza probità ſono ſenza baſe; e il Teatro non deve altro ſpirare che Virtù e Diletto ſempre congiunti inſieme.

SPIE-

(*) Ciaſcuna Arte produce in chi la eſercita i ſuoi mali e beni, non ſolo fiſici, ma anche morali. De' mali Fiſici provenienti dalle varie profeſſioni, vi è del celebre Ramazzini il notiſſimo libro intitolato *de Morbis Artificum*. Ma delle influenze Morali, cui ſono eſpoſti i profeſſori di qualunque Arte, non v'è per quanto io ſappia (ſo però pochiſſimo) nemmeno una diſſertazioncella. L'argomento per altro ſarebbe curioſo ed intereſſante, per promovere quelle profeſſioni, che hanno effetti morali più benefici; e riſtringer quelle, che li hanno più maligni, o preſentar loro de' buoni correttivi. L'Agricoltore incurvato tutto il giorno alla zappa ed all'aratro, diverrà ſtupido e paziente, in compagnia di chiunque eſercita i più laborioſi meſtieri. Flemmatico ſarà lo Statuario, e l'Inciſore; capricciоſo e bizzarro il Pittore, l'Architetto penſieroſo ed ardito. Tutte le Belle Arti però producono ordinariamente manſuetudine e dolcezza: e la Teatrale, qualora ſia ben regolata, ha neceſſariamente da produrre un carattere manieroſo e probo. Gl'influſſi della Fiſica, delle Matematiche, e ſpecialmente della Filoſofia, ſono dolci e benigni. Gli Eruditi, gli Antiquari, gli Oratori, diverebbero preſuntuoſi ed arroganti ſenza una buona doſe di Filoſofia, ſenza la quale i Medici, i Ceruſici, i Criminaliſti, ſarebbero ſpietati; i Forenſi cavilloſi e di mala fede, i Grammatici melenſi e ſtitici, i Cortigiani puliti e duri come marmi. Da que' meſtieri, ne' quali i principali ingredienti ſono la facilità, l'ozio, e la ſoggezione, debbono ſvaporare influenze peſtifere per la Società; perciò i Servitori, i Soldati, e tanti altri ſchiavi ozioſi, non ſogliono ordinariamente eſſere un fior di virtù. Donde derivi quell'Atra-bile ſcombuſſolante Cielo e Terra, lo ſpiegherà chi avrà voglia di trattar ex profeſſo queſta materia.

SPIEGAZIONI DELLE TAVOLE.

TAV. I.

Pianta Generale del Teatro e di altri Luoghi anneſſi per i Giuochi Ginnaſtici.

A TEatro con una gran Piazza avanti.
B Ingreſſi magnifici tra Portici.
C Edificj ai quattro angoli per Accademie di Pittura, Scultura, Architettura, e di Belle Lettere.
D Appartamento di pian terreno per varie botteghe, con Appartamento ſuperiore, come ſi vede nell' altro dirimpetto ſegnato E.
c. c Piccole Piazze per magnificenza degl' ingreſſi.
d d Giuochi Liſci per palle, con comodi e Guardarobe alle due eſtremità.
1 Portici con Appartamentini ſopra.
2 Botteghe ſopra la ſtrada.
E Appartamento ſuperiore per Accademie di Muſica, di Ballo, e per varj Giuochi Ginnaſtici.
e. e Giuochi per Palla a corda, e per Volante con comodi, e con guardarobe.
3. 3 Terrazzi con balauſtrate.
F Giuoco per Pallone.
f Pian terreno per botteghe di rinfreſchi, e camere per i Giuocatori, con piano ſuperiore ſopra conſimile a quello dell' altra eſtremità g.
g Piano ſuperiore per delizia della Nobiltà, con portico coperto ſopra le ſcalinate circolari, e con gran Sale per Bigliardo.
h. h Sbocchi a due ſtrade grandi.
G Gran Piazza per Cavallerizza, e per ſpettacoli pubblici.

TAV. II.

Pianta del Piano Terreno del Teatro.

1 PORtici, per i quali le Carrozze girano liberamente.
2 Portici per la gente a piedi.
3 Due ſcale grandi, per aſcendere ai piani ſuperiori delle Logge.
4 Due ingreſſi alla Platea prima di principiar l'Opera.
5 Due Botteghini per conſegnare i Biglietti prima di entrare, con due Camerini adjacenti, e con comodi per il pubblico.
6 Comodo per i Miniſtri del Teatro, dove ſi vendono i Biglietti, e le Chiavi delle Logge, con ceſſi adjacenti ſotto le ſcale.
7 Tre altri ingreſſi alla Platea da aprirſi al fine dell'Opera, acciò la gente eſca ſpeditamente.
8 Scale per comodo di andare dalla Platea ai Caffè, o ai Miniſtri, *ſegnati 6.*, per non uſcire nella ſtrada.
9 Due gran Caffè eſpoſti al pubblico, con i loro ceſſi adjacenti, ed altri comodi ſotto le ſcale contigue.
10 Tre Pozzi corriſpondenti ne' vani del muro, che ſoſtiene una volta rampante continuata ſotto la gradinata. Queſti Pozzi ſervono per far riſuonare la voce.
11 Intervallo fra il muro e l'Impellicciatura di tavole poco diſtante dal muro, per impedire il ribalzo della voce, e l'Eco.
12 Vani nel muro, che regge la volta rampante.
13 Viale.
14 Orcheſtra.
15 Tre aperture per andare ſotto al Palco Scenario.
16 Palco Scenario ſoſtenuto da legnami, e veduto ugualmente da tutti gli Spettatori.
17 Tre aperture nella Scena ſtabile per le rappreſentazioni Sceniche ſecondo gli Antichi, e ſecondo il miglior guſto, che merita d'eſſere rinnovato.
18 Scenario in pendìo.
19 Due ſcale per andare ſotto al Palco.
20 Due ingreſſi che ſagliono in pendìo ſopra lo Scenario per comodo de' Carri e Vetture, che ſervono per le rappreſentazioni dell'Opera.
21 Stanze per trattenimento degli Attori, contigue agl'ingreſſi della Scena, e fornite di ceſſi e guardarobe ſituate ſotto le ſcale grandi.

22 Si-

22 Sito per le Comparſe } e per riporre le Scene,
23 Sito per il Corpo di Guardia } ed altri attrezzi.

a Ceſſi ſotto le ſcale.

b Cammini che ſervono ancora per ſquagliare il graſſo per li Lumi.

24 Scale doppie per aſcendere alle abitazioni degli Attori, e per comodo degli Operaj, che vanno per diverſi piani di ringhiere a maneggiare le Scene.

25 Cortile.

26 Guardarobè per le Comparſe, e per riporre attrezzi del Teatro, ovvero poſſono eſſere due Botteghe di Chincaglierie ſervibili in tempo di Feſtini.

27 Due Caffetterie in tempo di Feſtini. Poſſono anche ſervire per abitazioni de' Cuſtodi del Teatro.

28 Ingreſſi per la gente a piedi in tempo di Feſtini.

29 Portico per la fila delle Carrozze in tempo di Feſtini.

TAV. III.

Pianta del primo Piano ſopra i Portici.

1 POrtico eſteriore.
2 Corridore per le Logge del primo Ordine.
3 Camerini per credenze, e per guardarobe.
4 Primo ordine di Logge.
5 Ripiani de' tre ingreſſi da aprirſi dopo l'Opera, con ſcale laterali conducenti ai Caffè.
6 Scale di comunicazione colle Logge ſuperiori, con varj comodi ricavati accanto e ſotto.
7 Ripiano, o *precinzione*, al fine della Scalinata.
8 Scalette.
9 Scalinata di pietra con ſedili continuati di tavola per gli Spettatori della Platea.
10 Altro Ripiano in dolce pendìo, come la Scalinata.
11 Sedili di legno in pendìo.
12 Paſſaggio per andare alla Scalinata.
13 Orcheſtra.
14 Palco Scenario.
15 Tre ampie aperture della Scena, la quale fa unità col reſto del Teatro.
16 Scenario.
17 Scale per andare ſopra gli appartamenti degli Attori, e ſopra le ringhiere intorno allo Scenario.
18 Ripiani, dove comunicano gli Apartamenti.
19 Corridori per le abitazioni delle Attrici.
20 Corridori per le abitazioni degli Attori.
21 Per Ballerini.
22 Ripiani delle Scale principali che vanno alle Logge ſuperiori del Teatro.
23 Dimore per i Servitori.

TAV. IV.

Pianta del Secondo, e Terzo Piano.

1 TErrazzo.
2 Corridore per le Logge del ſecondo Ordine.
3 Corridore del terzo Ordine.
4 Corridore del quinto Ordine, o ſia della ringhiera ſopra il Cornicione.
5 Logge.
6 Camerini avanti le Logge del ſecondo Ordine.
7 Ripiani, o Sale di comunicazione.
8 Dimora per i Servitori.
9 Scale principali.
10 Stanze per Caffè e per Rinfreſchi.
11 Gallerie del ſecondo Piano.
12 Stanza per giuoco e per trattenimento.
13 Camerini per guardarobe e per comodi del ſecondo e terzo Piano.
14 Cortile.
15 Sale di Ballo, e per prove di Opere nel ſecondo Piano.
16 Scalinata per gli Spettatori tra il ſecondo e il terzo Piano.
17 Ringhiere a livello dell' ultimo ſcalino della predetta Scalinata, per uſo degli Spettatori e Sonatori delle Sale inferiori.
18 Galleria per ripoſo.
19 Terrazzo.
20 Varie aperture ricavate nel baſamento del ſecondo Ordine per uſcire nel terrazzo.
21 Soffitta per attrezzi di Falegnami, e per conſerva di acque in caſo d' incendio delle Scene.

T A V. V.

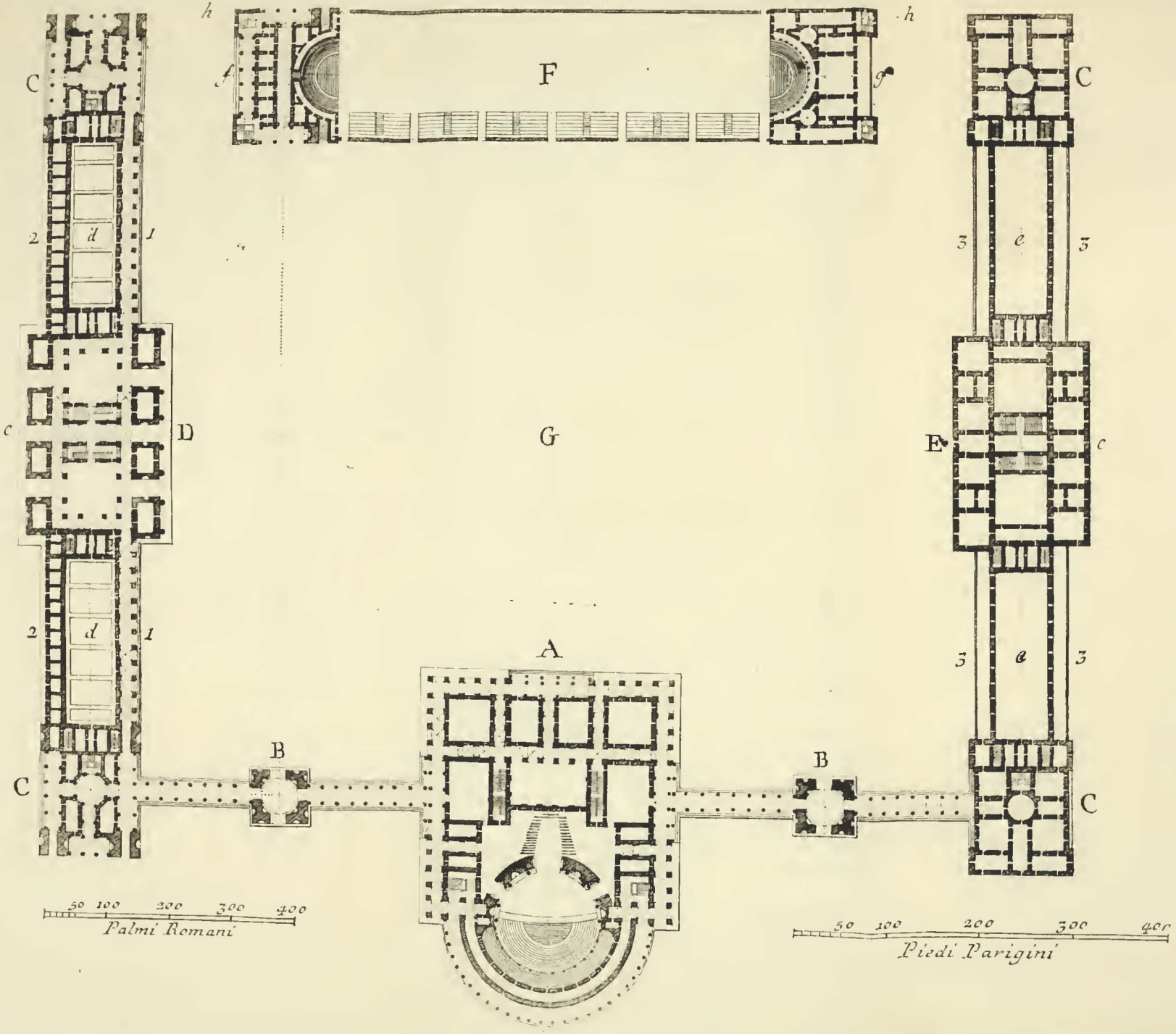
Varj Spaccati delle Elevazioni interne.

1 PRoſpetto verſo la Scena, dove ſi vede la forma delle due Volte differenti.
2 Spaccato preſo ſopra il diametro del circolo, che rappreſenta il proſpetto delle Logge e della Scalinata. Le prime ringhiere tagliano l'ordine delle colonne: piccolo difetto, che viene ben riſarcito dall'acquiſto d'un ſito vantaggioſo per gli Spettatori, e dalla corriſpondenza dell'Appartamento interiore.
3 Spaccato per lungo di tutto l'intero Edificio.

T A V. VI.

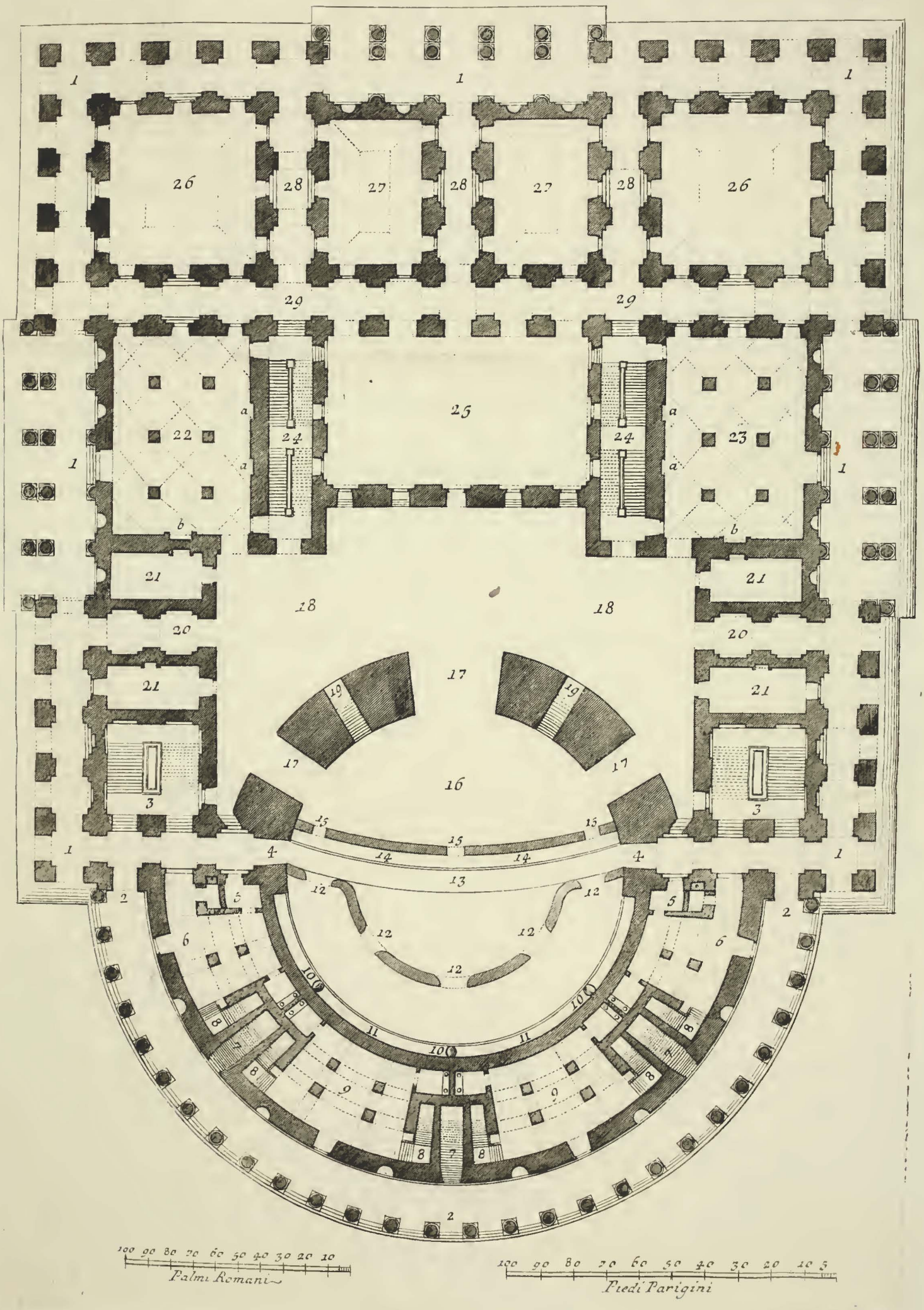
Elevazioni eſteriori.

1 ELevazione del proſpetto principale.
2 Elevazione di uno de' tre lati.


h
h
f
F
g
C
C
2
d
1
3
e
3
c
D
G
E
c
2
d
1
3
e
3
A
B
B
C
C
50 100 200 300 400
Palmi Romani
50 100 200 300 400
Piedi Parigini

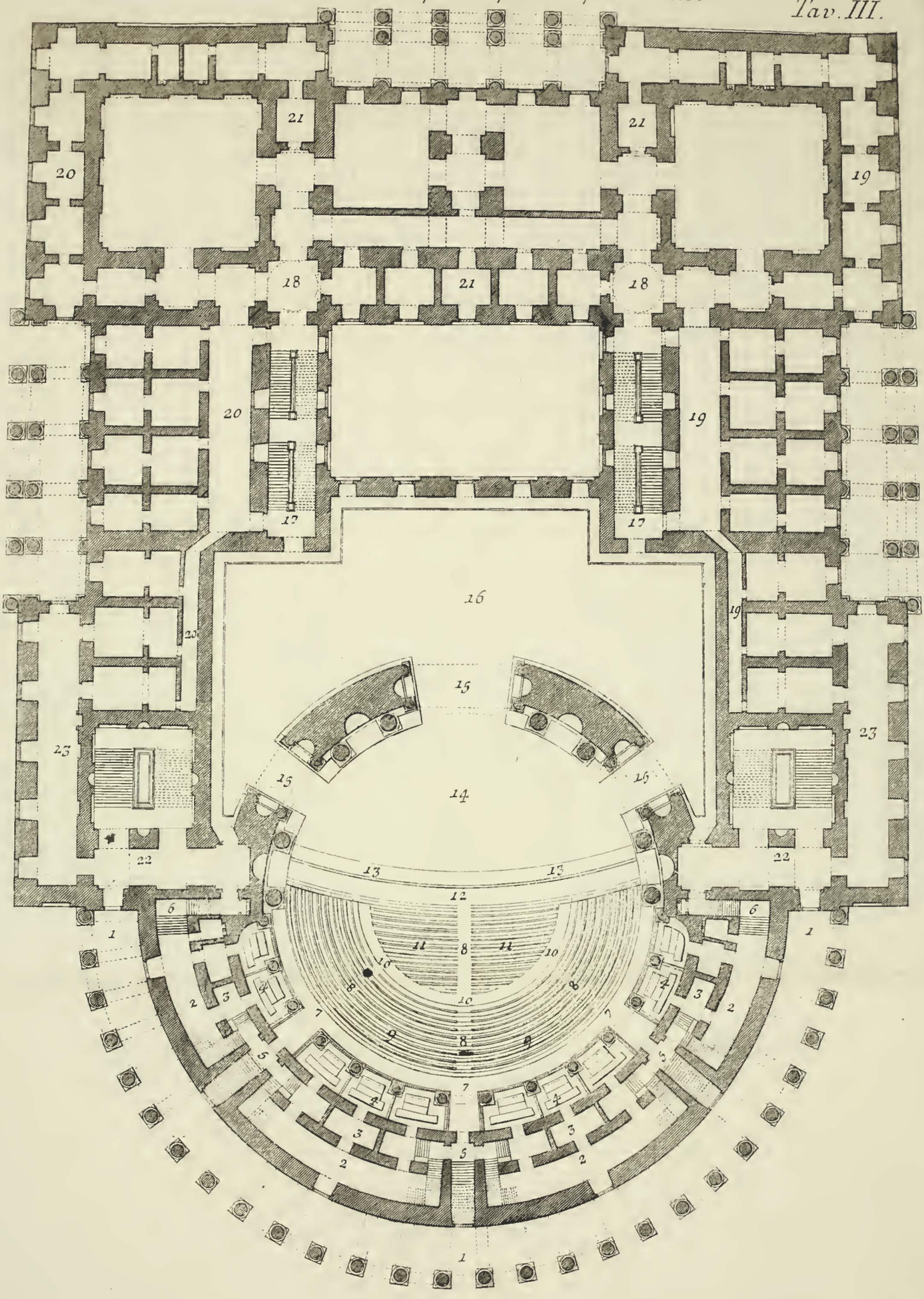
Pianta del Piano Terreno

Tav. II.



Pianta del primo piano sopra Portici

Tav. III.



100 90 80 70 60 50 40 30 20 10

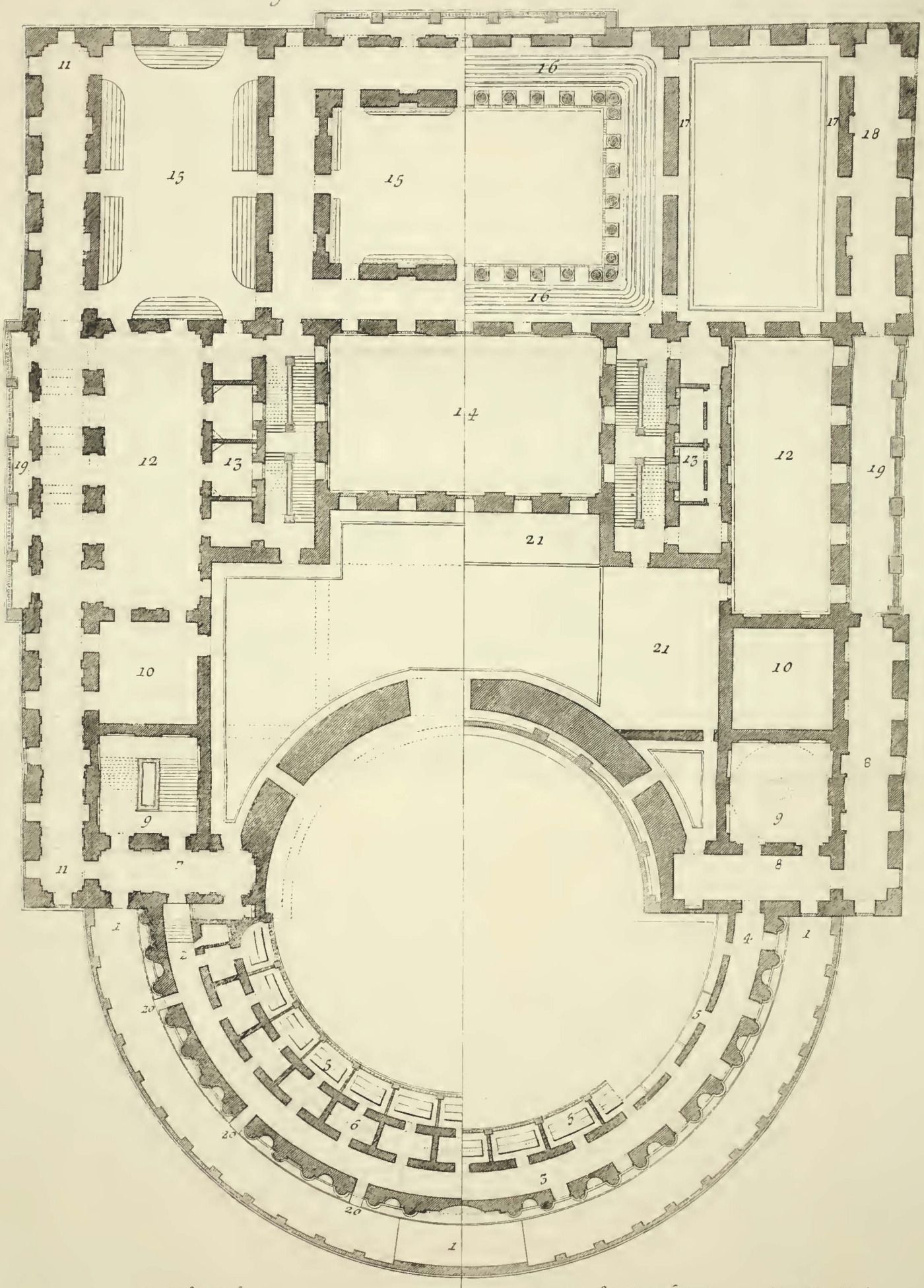
Palmi Romani

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

Piedi Parigini

Metà della Pianta del secondo Piano

Metà della Pianta del terzo Piano



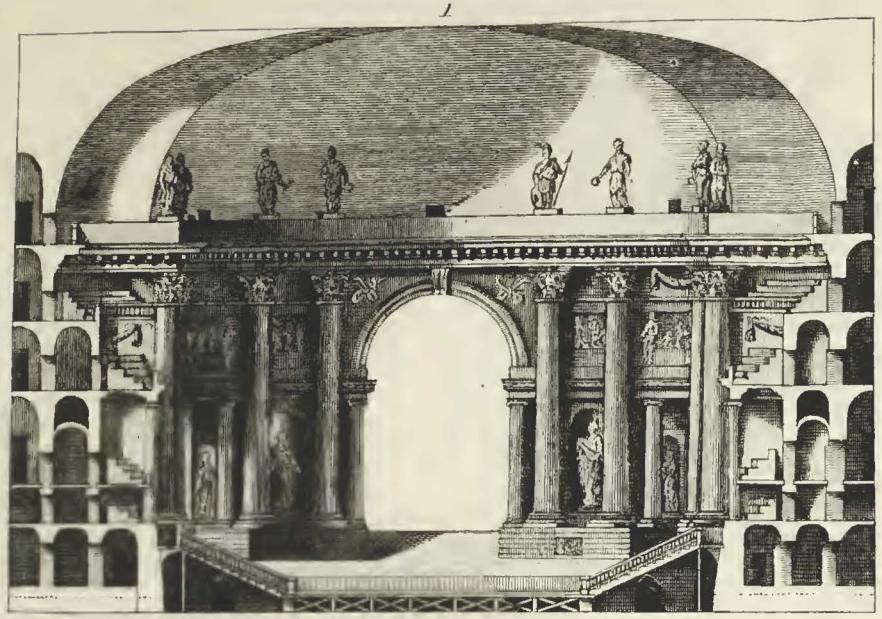
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10

Palmi Romani

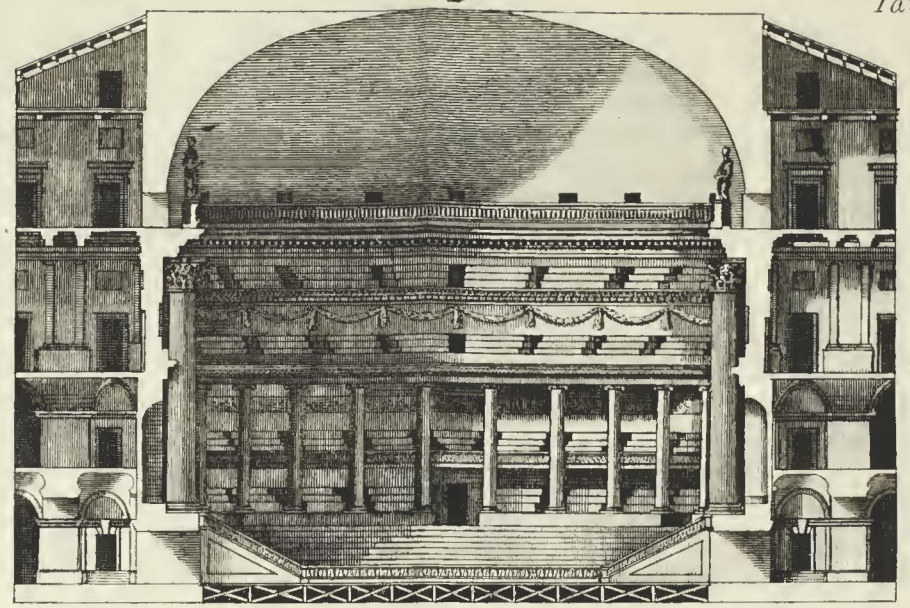
100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

Piedi Parigini

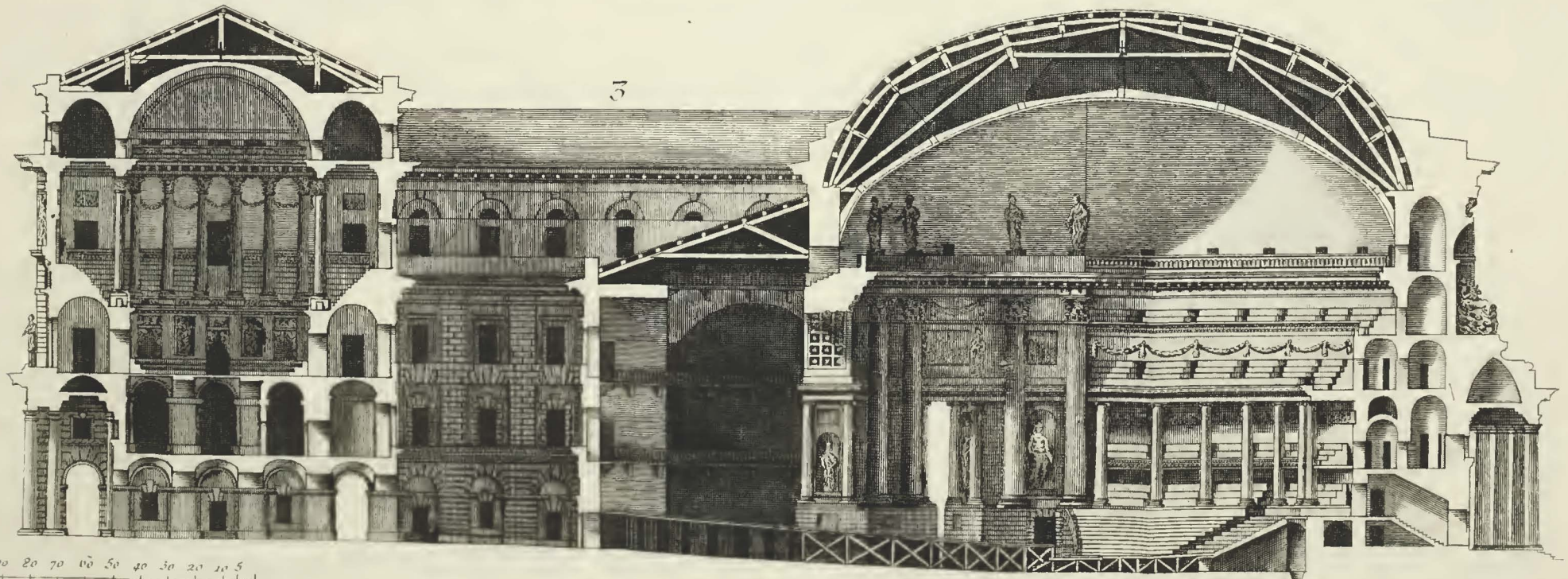
1



2



3



100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

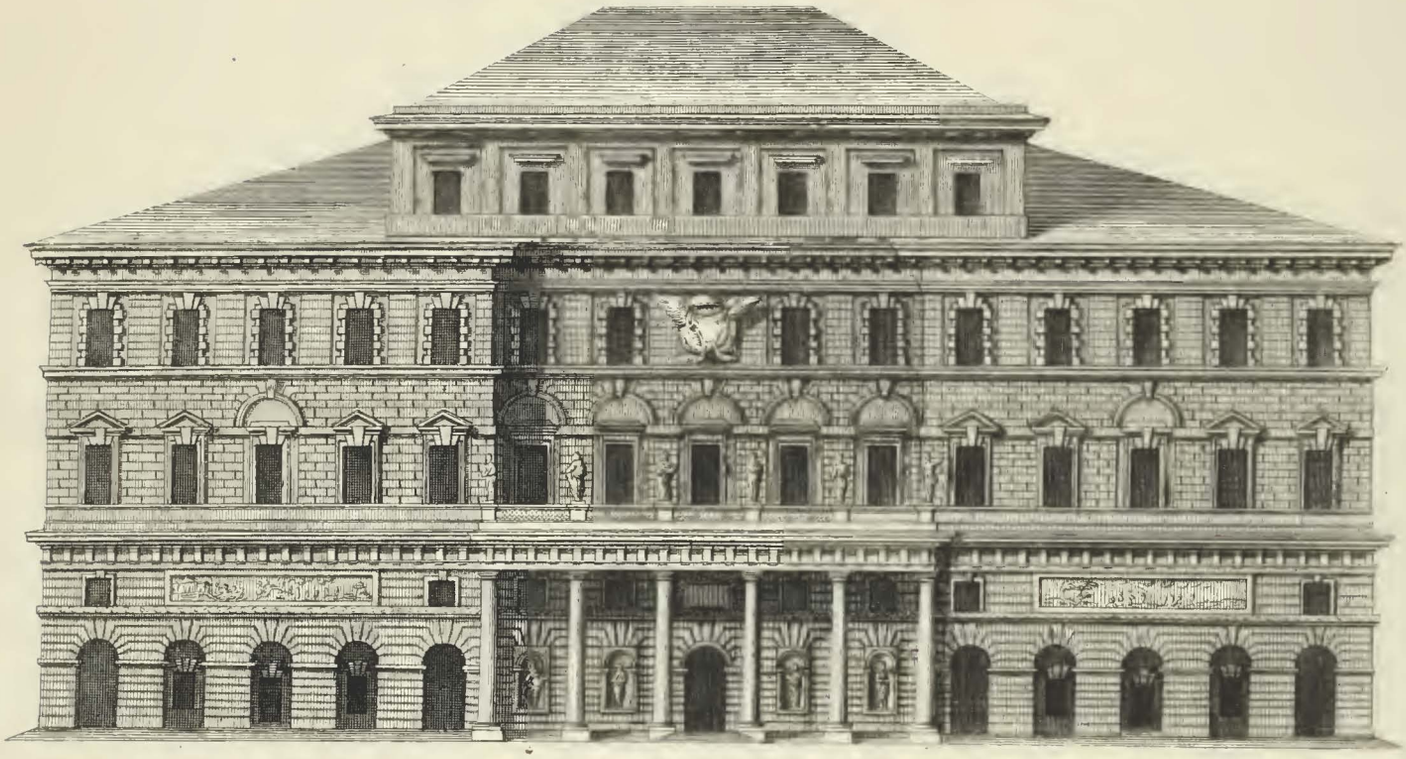
Palmi Romani

100 90 80 70 60 50 40 30 20 10 5

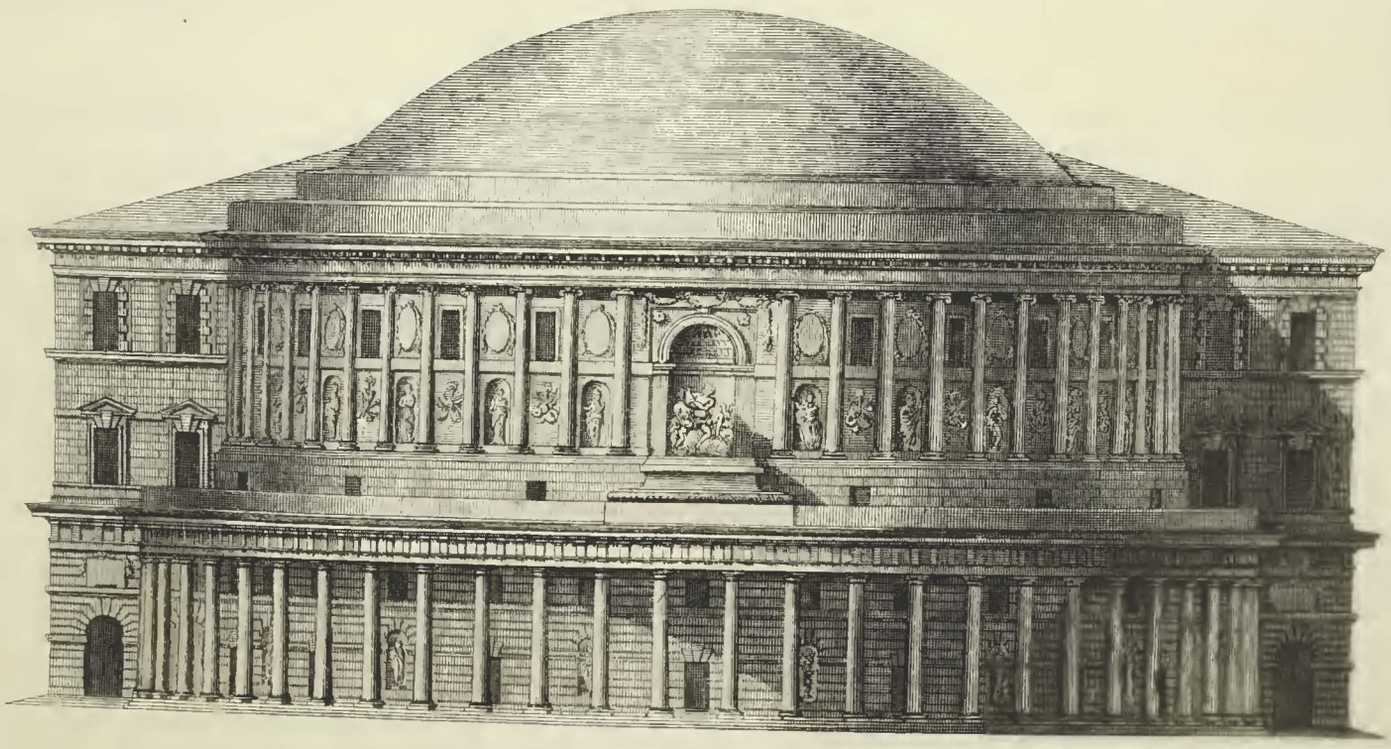
Piedi Parigini

M. Lps. Stampacoli inc.

2



1



5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Palmi Romani

5 10 20 30 40 50 60 70 80 90 100
Piedi Parigini