

doveva poter ammirare l'eleganza e la precisione delle pose, ma anche l'arte, colla quale il vestiario era stato preparato.

La presenza delle dame nei passi non era strettamente necessaria, tranne che nel balletto avesse parte qualche Principessa. Per lo più gli abiti muliebri erano indossati dai danzatori più giovani per età.

Due parole sulle arie di danza destinate ad accompagnare i passi.

Esse erano sottoposte a norme speciali, sia riguardo al carattere del passo, che alla loro strumentazione. La melodia voleva essere semplice, ben ritmata, e adatta alla natura dei personaggi sostenuti dai danzatori. Le arie dovevano essere brevi, di non più che due ritornelli di otto misure per ciascuna. L'unità del tempo non era necessaria. Uno dei ritornelli poteva benissimo essere in tre movimenti, l'altro in quattro.

Per quanto riguarda l'istrumentazione delle arie stesse, il compositore doveva attenersi strettamente a certe norme, alle quali non era lecito venire meno. Era necessario valersi di istrumenti, che in certo modo si accordassero pel loro carattere col passo danzato. Così la tiorba, strumento a plectro dal suono piuttosto grave, si usava per accompagnare le danze, di forma nobile quale, per esempio l'*Alemanna*, nella quale si richiedeva maestosità piuttosto che rigore. Lo stesso si può dire per quanto riguarda il liuto. La musetta, che fu anche detta da taluno lo strumento nazionale dei Piemontesi, e gli « hautbois » servivano per altri generi di danza.

A proposito di istrumenti e di danze vale la pena di ricordare, ciò che scrisse il

lionese abate Michele de Pure, che nel 1668 pubblicò un'*Idée des Spectacles anciens et modernes* (4): « *J'ai vu les Italiens si habitues à la quitarre, qu'ils ne pouvoient concevoir la cadence de nos violons. Je crois que les Espagnols ont la même difficulté à cause de l'habitude qu'ils ont contracté avec la harpe, et qui voudroit faire danser quelques entrées extravagantes, ou burlesques n'aurait qu'à en commettre l'execution à quelqu'un de ces deux nations nouvellement arrivé en France et pou ou point fait à la manière et au mouvement de nos violons.* ».

Lasciamo in disparte gli Spagnuoli e limitiamoci solo, a quanto riguarda gli Italiani. Sarebbe il caso di ripetere a *Monsieur l'Abbé* la celebre domanda che il Cardinale d'Este rivolgeva a messer Lodovico. Che proprio gl'Italiani in pieno secolo decimo settimo dovessero andare in Francia per far conoscenza col violino, è cosa che sorprende assai, quando si pensi, che esso era già da un secolo notissimo in Italia, dove era stato trasformato in modo da essere detto strumento italiano. Ci fu anche detto, che i violinisti *avant Monsieur de Lully* erano volgari strimpellatori, menestrelli raffinati. Ora, salvo errore, a malgrado dell'infranciosamento del nome il Lulli era nato a Firenze e non a Parigi, o *dans les départements*.

Col nome di *recitativi* venivano comprese tutte indistintamente le parti cantate, qualunque fosse il numero delle voci chiamate ad eseguirle. Perchè fosse stato dato loro quel nome, non consta, nè si può comprendere, tanto più che si trattava di ariette, o di madrigali. Avevano loro sede