

IL TEATRO ILLUSTRATO

PREZZI D'ABBONAMENTO:

Franco di porto nel Regno. . . .	Anno L. 6 — Sem. L. 3 —
Alessandria, Susa, Tunisi, Tripoli. » »	7 — » » 3 50
Europa e America del Nord . . . » »	8 — » » 4 —
America del Sud, Asia, Africa . . » »	10 — » » 5 —
Austr., Chili, Bol., Panama, Parag. » »	12 — » » 6 —
Un numero separato Cent. 50 in tutta Italia.	

Anno I. — Luglio 1881. — N. 7.

EDOARDO SONZOGNO
EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

AVVERTENZE.

Gli abbonati annui ricevono in dono, nel corso dell'anno, QUATTRO COMPOSIZIONI MUSICALI, oltre ad un'elegante Copertina per riunire in volume le dispense dell'annata. — Tutti gli abbonati ricevono *gratis* la dispensa di Dicembre 1880. — Prezzo delle inserzioni nella copertina Cent. 50 per ogni linea o spazio di linea.



TEATRO DAL VERME. — STELLA, dramma lirico in 3 atti, di S. AUTERI-MANZOCCHI. — Atto I: Scena dell'oroscopo,

ARRIGO BOITO



Nel 1860 escivano dal Conservatorio di Milano due giovani sui quali si erano rivolte le simpatie dell'aristocrazia milanese, auspicando le fiorite adunanze di casa Maffei.

L'uno si chiamava Arrigo Boito, l'altro Franco Faccio.

La cantata *Il 24 Giugno*, eseguita nel menzionato istituto, aveva rivelato di buon'ora le qualità rare, promettentissime dei due neo-maestri, e al plauso di Milano rispose un decreto del Ministero di Pubblica Istruzione, il quale stabiliva per i due egregi giovani una non ispregevole somma perchè potessero recarsi all'estero a completare la loro artistica educazione.

Visitate alcun tempo le più belle contrade d'Europa, entrambi ricavarono reali vantaggi dal loro soggiorno a Vienna, Berlino, Parigi, ecc., ecc.; e il Boito volle anzi fermarsi per qualche tempo a Lipsia a studiare in quel Conservatorio.

E studiando la grand'arte tedesca egli ritemprava la sua fibra di musicista nella pura onda dell'antica musica italiana, appunto perchè il ricco patrimonio dell'arte dei Corelli, dei Vitali, dei Geminiani, dei Gabrielli fu ereditato dagli Schütz, da S. Bach, dai Wogler, senza poi dire dei molti musicisti tedeschi che vennero, per più di due secoli, a istruirsi e ad educarsi fra noi nello studio della composizione, o per lo meno ad ispirarsi ai magici fantasmi della melodia italiana, nella quale vive tuttora un alito dell'anima dell'arte classica per eccellenza.

Intanto Faccio attendeva alla composizione dei *Profughi Fiamminghi*, scritti su libretto del compianto Emilio Praga: cuore entusiasta per le grandi ombre dei tragici greci, penna dedita allo strano per la smania del nuovo, mente uccisa dal gelido soffio dello sconforto.

Faccio col suo primo lavoro si era mostrato un innovatore prudente e sensato, e i *Profughi Fiamminghi* ebbero perciò una numerosa sequela di rappresentazioni.

Boito in questo tempo non istava in ozio... già gli bolliva in mente il *Mefistofele*.

E fra una pagina e l'altra di musica, egli scriveva la sua fiaba in versi: *Re Orso*, i suoi racconti: l'*Alfieri Nero*, il *Trapezio*, le poesie staccate, fra le quali: l'*Ode ad una mummia*, e via via...

I primi lavori del Boito sono pressochè introvabili. Ciò si capisce per *Re Orso*, il lavoro più caratteristico del Boito, perchè fu edito in una di quelle pubblicazioni volute da Arconati Visconti con lusso straordinario e tale limitazione di esemplari da far comprendere com'egli intendeva porgere un omaggio più che alle lettere, all'orgoglio suo.

E di fatti si possono, a così dire, contar sulle dita quelli che conoscono

... la favola
Del cuoco
Trol

Trol
Mariol
È cuoco e boja,
Strangola e scuoja,
Strozza i puttelli,
Cuoce i tortelli,
Dà vita e morte;
Ma le sue tórtie
Pei santi Dei!
Non mangerei

Bimbi, copritevi

Sotto il lenzuol

Che viene Trol!

In codesta favola Boito allo strambo appello dei cortigiani di Re Orso

Josè, Ibraim, Dom Sancio — Motaz,
(Fergus, Gandioco,
Kranào, Ràchi, Xalerguy — Hankuan,
(Massud, Urroco,
Conti e ministri al diavolo! — voglio
(canzoni e grida!
Voglio bestemmie ed orgie! — vo' che
(si cionchi e rida!

seppe innestare versi di ben altro conio, e cioè voluttuosi per dolcezza e tristezza inefabile, come quando dice di chi

... la sua bruna Mirra
Pensò, e l'azzurra delle sue pupille
Onda serena, e la gentil scienza
Delle sue carni or non più calde!

oppure versi mirabili per potenza che sublima la realtà più schifosa, come allora che parla del verme, il quale tra i flutti del mare rode un cadavere

... e il bruco rode
Su quella fogna ch'è merenda e barca!

Re Orso offre al lettore — fu già da altri ben avvertito — come di ampie terre una carta geografica su piccola scala, idea esatta della mente di Boito — ed è in quella fantastica e cupa leggenda che si ode l'eco lontana dell'inno tenebroso degli antichi tempi, — quell'inno tenebroso che trova altri echi, ma ben più profondi e potenti, anche nella vecchia leggenda germanica del *Faust*.

Del *Faust*, o, a dire più esattamente, del *Mefistofele* di Boito parlammo nel numero precedente, e qui non è d'uopo rammentare novellamente il concetto filosofico ch'egli, seguendo Goethe, intese svolgere nei suoi quadri drammatico-musicali.

Tutti sanno della caduta di quest'opera alla Scala, la sera memorabile del 5 marzo 1868, ma crediamo che pochi ricordino i versi che in quegli amari momenti egli, il Boito, indirizzava al Praga, con tutta la sincera e balda effusione dei suoi ventisei anni

Siam tristi, Emilio, e da ogni salute
Messi in bando ambedue.
Io numerando sto le mie cadute,
Tu numeri le tue.

E intanto il vulgo intuona per le piazze
La fanfara dell'ire,
Ed urla a noi fra le risate pazze:
« Arte dell'avvenire! »

Sono stanco, languente, ho già percorso
Assai la vita rea,
Ho già sentito assai quel doppio morso
Del Vero e dell'Idea.
Ho perduti i miei sogni ad uno ad uno
Com'eboli di cieco.

Carmi! poemi! liriche! ballate!
Drammi! odi! canzoni!...

Vanità! Vanità! glorie sognate!
Perdute illusioni!
Non parliamone più; quelle rimorte
Poniam larve in oblio...
I miei pensier vanno verso la morte
Come l'acqua al pendio.

Ma venne la sera del 4 ottobre 1875, nella quale il pubblico del teatro Comunitativo di Bologna risarciva col suo plauso il Boito della berlina tremenda di Milano.

Senonchè — checchè si dica — il *Mefistofele* di Bologna non era più quello di Milano, il che spiega la disparità dei giudizi.

Un triste pensiero dovette turbare il Boito in mezzo al suo trionfo: quello di non avere a compagno nella gioja, chi gli era stato fratello d'affetto nel dolore. Il povero Praga qualche anno prima era stato accompagnato da pochi amici, in una triste giornata jemale, al camposanto.

Gli altri successi del *Mefistofele* non hanno bisogno d'essere narrati: dove più, dove meno, dappertutto si rese omaggio al giovane poeta e musicista di Padova.

Come particolare biografo, dobbiamo tener calcolo di alcuni libretti scritti dal Boito, come l'*Amleto*, per Faccio, la *Gioconda*, per Ponchielli e l'*Ero Leandro*, da lui pubblicati col pseudonimo anagrammatico Tobia Gorrio. Quello dell'*Ero e Leandro* lo aveva già posto in musica per intero, quando mutò pensiero e lo cedè al Bottesini, servendosi di qualche pezzo della musica per *Mefistofele* rinnovato. La musica del duetto *Lontano, lontano*, del *Mefistofele*, appartenne all'*Ero e Leandro*. I versi non erano però i medesimi, sebbene uno ne fosse il sentimento e avvolto nel profumo soave di una stessa poesia

Andrem sovra i flutti profondi, ecc.

Ora il Boito è intento a dar l'ultima mano al suo *Nerone*, e giova sperare che il nuovo lavoro estrinsechi le migliori qualità di questo ingegno sovraneamente originale e di questa fibra di musicista a volte gentile ed a volte potente, ideale sempre, volgare giammai.

Le belle qualità del Boito furono già studiate e compenstrate, — s'intende bene in quella misura che è dato alla critica di scrutare le ime facoltà dell'artista, — e noi diremo, associandoci all'avviso di egregi scrittori, che Boito non è mai schiavo della forma, ma che non si fa nemmeno schiavo di una mala intesa indipendenza della forma stessa. Boito è fedele osservatore della logica, la quale è, per l'opera d'arte, una incrollabile base, il primo degli elementi vitali, l'egida che la ripara dall'opera distruggitrice del tempo.

Dove la situazione drammatica richiede recitativo, Boito fa recitativo, rammentando quanto codesta forma vetustissima e nobilissima della musica scenica fosse stimata anche dal di lui maestro, il Mazzucato. — Dove invece si esige melopea, egli fa della melopea; dove dialogo, dialogo; dove pezzo concertato, pezzo concertato; infine dove melodia, melodia.

A ragione la nuova scuola vuole che le forme della poesia nel libretto sieno determinate dallo svolgimento del dramma, come le forme della musica, dalla poesia.

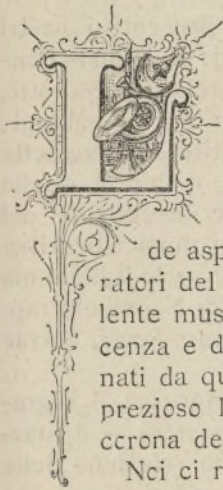
E. MARIANI.

TEATRI DI MILANO

DAL VERME.

STELLA, di S. AUTERI-MANZOCCHI

dramma lirico in tre atti.



L'ultimo lavoro dell'esimio maestro Auteri — l'opera *Stella* — ha conseguito un successo splendido sulle scene del Dal Verme, superiore persino alla grande aspettazione dei molti ammiratori del giovane, simpatico e valente musicista. I successi di Piacenza e di Firenze, vennero coronati da questo che aggiunge il più prezioso lauro, e non caduco, alla corona del giovane maestro.

Nci ci rallegriamo di questo fatto come di una vittoria della melodia, come di un trionfo della più bella espressione del sentimento umano e della più caratteristica forma della musica italiana.

La *Stella* d'Auteri è tutta, da cima a fondo, melodia e passione: soave e peregrina la prima, profonda e potente la seconda.

Sino dalle prime battute del preludio, l'uditore ha già afferrata la sintesi del dramma.

Nella introduzione, facciamo subito conoscenza della protagonista — di Stella. — Stella, — figlia di un povero pescatore, — è promessa sposa a Lamberto — giovane menestrello, — e questi, dopo un anno di assenza, ritorna in Venezia — dove accade l'azione — sognando l'ebbrezza delle domestiche gioie e affrettando coi voti le nozze anelate. Ma Stella, nel tempo della assenza del fidanzato, non seppe resistere alle lusinghiere promesse del patrizio Veniero, e per l'appunto all'alzarsi della tela, mentre da lungi odonsi i gondolieri che salutano la laguna colle loro semplici e dolci canzoni, Stella sembra chiedere a quell'incantato spettacolo della natura la pace già perduta.

La melodia sulle parole:

Sei pur bella, o nativa laguna

si disegna con ampi contorni, è originalissima e del più puro stile dell'Auteri.

Figlia del popolo, Stella ne divide le superstizioni, e vedendo passare delle zingarelle, ella le vuole interrogare sulla propria sorte.

Stella pensa al patrizio:

M'ama m'ama, lo sento, lo vedo!

Pur felice non son...

è tormentata dai dubbi, pure quando Veniero è con lei, la sua povera casetta le sembra una reggia... — Questi sentimenti si svolgono nell'andante tranquillo in mi maggiore, di una idealità gounodiana.

Segue l'oroscopo: Stella avrà giorni splendidi... ma poi

Tutto nel mondo vive e poi muor...!

A Stella basta il sapersi amata e sfoga la propria gioia con una melodia in tempo di valzer, piena di slancio e alternata col grazioso motivetto delle zingarelle. Questa melodia ha molto felice non solo il principio ma anche la perorazione finale.

Lamberto ha fatto ritorno, è colpito dal freddo contegno della fidanzata; Lando, il vecchio marinaio padre di Stella, ha stabilito il domani per le nozze; Stella si ritira confusa; al cuore del menestrello si è rivelato il vero.

Il duetto fra Lamberto e Lando è uno dei più riusciti frammenti dell'opera e resterà fra le più belle pagine dell'Auteri. Questo pezzo, che impressiona profondamente il pubblico, è veramente di un drammaticismo musicale elevatissimo, senza che perciò si rinunci alla melodia un solo momento. Le torture del dubbio sono rese dall'Auteri con grande conoscenza del cuore umano, ed anche in questo pezzo, quando siamo all'incalzando e crescendo di chiusa, l'estro del musicista si accende e trova accenti strazianti.

Dopo un così mirabile duetto ne segue un secondo fra Stella e Veniero: è il duetto della seduzione, dei giuramenti, della fuga. Nell'adagio cantabile c'è effusione di sentimento, e nell'allegro la gioia e l'agitazione dei due fuggenti è resa con somma verità.

I tecnici ammireranno alcuni pregi d'artificio di questa stretta, come le risposte fra il baritono e il soprano nella ripresa della ben riuscita cabaletta.

Un'altra melodia, della quale niuno potrebbe contestare all'Auteri la paternità, è quella che modula Lamberto dopo letto il foglio con cui Stella gli apprese d'essere fuggita; tanto è il verismo sentimentale che la anima e tanto acconci sono i procedimenti tonali e ritmici impiegati dall'esimio autore.

Il primo atto si chiude col grido di rampogna di Lamberto e colla maledizione che Lando scaglia sulla figlia.

Dalla modesta abitazione del pescatore, siamo nel secondo atto trasportati in una grande sala nel palazzo di Veniero, sfarzosamente adorna, secondo lo stile orientale ed a guisa di Harem.

Stella è divenuta la favorita del giovane patrizio, e nello splendore delle feste e nell'ebbrezza dei conviti tenta di soffocare i propri rimorsi.

Lieti alle danze sciogliete il piè

La tazza a me... Viva il liquor... Viva il piacer...

Le sue compagne d'orgia vestono all'odalisca, e una musica di gusto orientale accompagna le loro carole. Alle danze orientali fa seguito un elegante valzer al quale si disponano le voci dei personaggi e del coro. Dopo le danze si beve al piacere, e in questo brindisi spicca una frase indimenticabile, alle parole di Stella.

E colà nacqui; fra baci e carezze
Scorre la vita in quel magico suol.

In mezzo al fragore dell'orgia, il canto scave d'un trovatore attrae l'attenzione dei

convitati: il trovatore è invitato ad allietare la festa coi suoi canti. — Lamberto compare col liuto ad armacollo e canta la storia del suo infelice amore. Stella si conturba ed è riconosciuta; qui le passioni scoppiano in tutta la loro veemenza, e il maestro seppe colorirle con le risorse della più doviziosa tavolozza. Lamberto, ebbro d'ira, insulta Stella, le predice giorni di pianto, che il destino le riserba, e mentre essa cade svenuta, i convitati rattengono Veniero che vorrebbe punire l'offesa. — Lamberto si allontana maledicendo all'infamia di colei che un tempo aveva tanto amato.

È un finale di grande potenza musicale e drammatica, e nel quale l'Auteri — malgrado la grande tensione sentimentale dei suoi personaggi — ha saputo qui mostrarsi degno figlio della terra della melodia, ma s'intenda bene non di quella melodia che non ha altro scopo che di molcere il senso uditivo, ma bensì di quella che penetra nel profondo dell'anima, la commuove e trasporta in un mondo ideale.

E per giunta la melodia dell'Auteri si scolpisce nel cuore del pubblico, talchè non c'è chi non si compiaccia di ripetere fra se stesso l'efficacissima frase di Lamberto:

Sul volto leggiadro — menzogna è il dolore.

Questa va sempre più incalzando sino allo scoppio della massima sonorità delle voci e degli strumenti agitati dal genio del maestro. E piace pure assai in questo finale la melodia cantata da Stella colle parole

Mi parla, mi strazia, mi sento mancar...

all'ottava di Lamberto che dice

Costei non ha lagrima, costei non ha cor...

mentre i bassi esortano Veniero a raffrenarsi, ed i tenori, rispondendo melodicamente a questi, aggiungono:

L'insulto plebeo, sol merta pietà.

In questo finale lo sviluppo delle frasi è spontaneo, ispirato, eminentemente artistico, acconcio al dramma, senza rinunciare d'essere teatrale e popolare.

Questo finale solleva ogni sera il pubblico all'entusiasmo e desta vivo il desiderio di riudirlo.

Nell'ultimo atto siamo in casa del patrizio Veniero, il quale, per un cieco orgoglio, ha discacciata Stella da sé. Egli si chiede dove sarà fuggita, chi avrà cura di lei; gli sembra vederla limosinare la vita, gemere, spirare... Ed anche qui l'Auteri si mostra un felice interprete del sentimento.

Tutta la seconda parte del terzo atto fu giudicata un capolavoro.

È l'espiazione.

Un bel preludio predispone assai bene l'animo del pubblico alla catastrofe del dramma.

Si cangia la scena e ci sta dinanzi una piazzetta sul Canal grande.

Il patrizio Veniero ha scelto già una nuova favorita cui dedica la serenata alla quale siamo spettatori. Alcune bissonne splendidamente illuminate, attraversano la scena, in una di esse è Veniero. Egli canta una barcarola con risposte del coro. È un ritmo facile e popolare, uno dei molti motivi dell'opera che si possono ripetere ap-

pena usciti dal teatro. È di molto effetto l'elegante *progressione con imitazioni* verso la fine.

In mezzo alla gente che traversa la piazzetta, Stella pallida, affranta, avvolta in poveri cenci si avvanza a stento. Abbandonata da Veniero, priva di risorse, non ebbe il coraggio di tornare alla casa paterna, e preferì soffrire la miseria e la fame.

Ella chiede la carità ai passanti, e qui abbiamo un *andantino*

Pallida e scarna come una morta

che è una perla di squisito sentimento.

La scena dello schermo è un quadro eminentemente vero, che si chiude con una stupenda frase espansiva, colla quale Stella sfoga la piena del suo dolore. I violini in orchestra si sposano alle note del personaggio e l'effetto che ne risulta è irresistibile.

Schernita e respinta da tutti, si vede difesa da un sol uomo, e quest'uomo è Lamberto. Quando egli la riconosce vorrebbe sfuggirla, ma ella lo supplica piangendo di ottenerle il perdono dal padre.

Non maledirmi, t'offesi, è vero,
Di tua pietà son fatta indegna;
Mi hai cancellata dal tuo pensiero
Ed il tuo disprezzo meritato io l'ho.

Poscia lo prega di ottenerle il perdono del padre.

Sciagurata! le risponde Lamberto, non sai tu dunque che il dolore uccise tuo padre!

Tutta questa scena è la rivelazione di un musicista nato pel teatro.

Qui l'orchestra scoppia, se così possiamo esprimerci, in un grido di dolore da scuotere il più apata degli spettatori.

Il vecchio pescatore morì perdonando... questa voce generosa sembra gemere sulle corde dei violini, mentre Stella è in preda a delirio.

La gemma dello spartito brilla in questo punto nel racconto di Lamberto:

Giace tranquillo. —
D'affanni stanco
Ei lungamente
Morte invocò,
E sorridendo
S'addormentò.

Nell'ultim' ora.
Dell'agonia,
La flebil voce
Rivolse a me;
Stella mi chiese,
Stella dov'è?

Deh, tu rintraccia
La figlia mia
Dille che il vecchio
Padre morì,
Ma che spirando
La benedì.

In questa pagina il genio elegiaco dell'Auteri si è mostrato in tutta la sua potenza.

Il corteo funebre di Lando intanto attraversa la piazzetta, e nello stesso tempo sul canale risuonano i concerti di un'allegra serenata che Veniero consacra alla nuova amante.

Alla voce dell'uomo che fu causa d'ogni sua sventura, un grido di maledizione esce dalle labbra di Stella, ma quando Lamberto si

slancia per punire il seduttore, Stella si frapponne, e, uccisa dal dolore, muore perdonando.

È stupendo il *largo* di Stella:

Vedi? m'accoglie il placido
Silenzio della morte...
Voce di sangue e d'odio...
Non turbi il mio dormir...
Tutti obliai gli strazi...
Della crudel mia sorte...
E perdonai... Perdonagli...
Tranquilla io vo' morir!...

Da questa breve analisi il lettore vede che la *Stella* di Auteri ci riconduce al dramma lirico, a torto stato abbandonato per tanti anni dai vecchi e giovani operisti per dedicarsi alle opere-ballo a grande spettacolo, giusta l'uso di quelle nazioni dove — mancando il genio di quella melodia che affascina e commuove — si è dovuto ricorrere, per ottenere un qualche effetto sul pubblico, alle risorse della musica strumentale, al *simfonismo*, allo sfarzo dell'apparato scenico, sostituendo alla semplicità di ogni carattere naturale, la pompa e l'artificio del barocco.

In ciò nulla di strano: chi non sa che quando l'artista non può giungere a far cosa bella la fa gonfia?

Noi pertanto ci rallegriamo che in Italia siavi ancora qualcuno che non si dimentica delle splendide nostre tradizioni.

La *Stella* al Dal Verme, sin dalla prima sera, ebbe un successo entusiastico, specialmente nell'ultimo atto, ma ciò che più monta si è che al contrario delle opere nuove che da qualche tempo si allestiscono in Italia, nelle sere successive il pubblico accorse numeroso ed applaudì sempre più l'opera dell'Auteri, e che in ogni rappresentazione son fatti replicare sempre gli stessi pezzi e che l'intera rappresentazione può dirsi una continua ovazione alla musica ed a' suoi interpreti.

L'esecuzione pregevolissima pose in evidenza le grandi bellezze d'ispirazione del lavoro dell'Auteri, e la critica è tenuta a rendere i più larghi tributi d'ammirazione alla signora Romilda Pantaleoni — una protagonista di grande talento, dotata di squisiti mezzi vocali e d'un sentimento artistico soprammirabile. La parte del menestrello Lamberto fu interpretata dal Mozzi, il tenore insuperabile per l'accento espressivo del suo canto, e l'attore unico fra gli artisti melodrammatici del giorno.

Il baritono Salvati eseguì alla perfezione la parte di Veniero, e il Serbolini, sotto le spoglie del vecchio pescatore, si fece apprezzare anche una volta per uno dei migliori bassi che oggi onorano le scene italiane. Tutti concorsero al grande successo sortito dall'opera, successo convalidato dalle innumerevoli chiamate al maestro, dai pezzi serialmente replicati, dal ragguardevole numero di rappresentazioni avute dall'opera e dall'accorrere che fece il pubblico al Dal Verme ad ogni annuncio dell'opera *Stella*.

Anche in questa occasione siamo in dovere di riconoscere nell'Usiglio uno dei pochi concertatori e direttori che pel trionfo di un nuovo lavoro scritto da chi è degno del titolo di *operista*, non risparmiano di dedicare tutti gli sforzi della loro intelligenza e tutte le cure del loro nobile magistero.

CONGRESSO MUSICALE



enne inaugurato in Milano, il giorno 16 giugno, il Congresso Musicale, già annunciato dalla stampa italiana.

Erano presenti i nostri più chiari maestri, fra i quali Ponchielli, Boito, Marchetti, Pedrotti, Bazzini, Rossi di Parma, Maggi, rappresentante l'Istituto Benedetto Marcello di Venezia, e Perelli quello di Firenze, il corpo insegnante del Conservatorio e molti musicisti, critici e valenti dilettanti non solo italiani ma anche di fuori. La scuola di Napoli era rappresentata dai maestri Lauro Rossi, Serrao e Ruta.

Dichiarato aperto il Congresso, il segretario del Comitato organizzatore — il maestro E. Perelli — lesse una relazione nella quale vennero spiegati i criteri che furono di guida nella preparazione delle questioni da svolgersi nel Congresso medesimo.

Il Comitato organizzatore non volle saperne di trattare della costituzione di una *Società d'autori*; di modificazioni alla legge sulla *Proprietà letteraria*; di concorsi a premi governativi come si fa per la pittura, la scultura e l'architettura, ecc., ecc., ma credè bene di limitarsi a quattro questioni puramente tecniche.

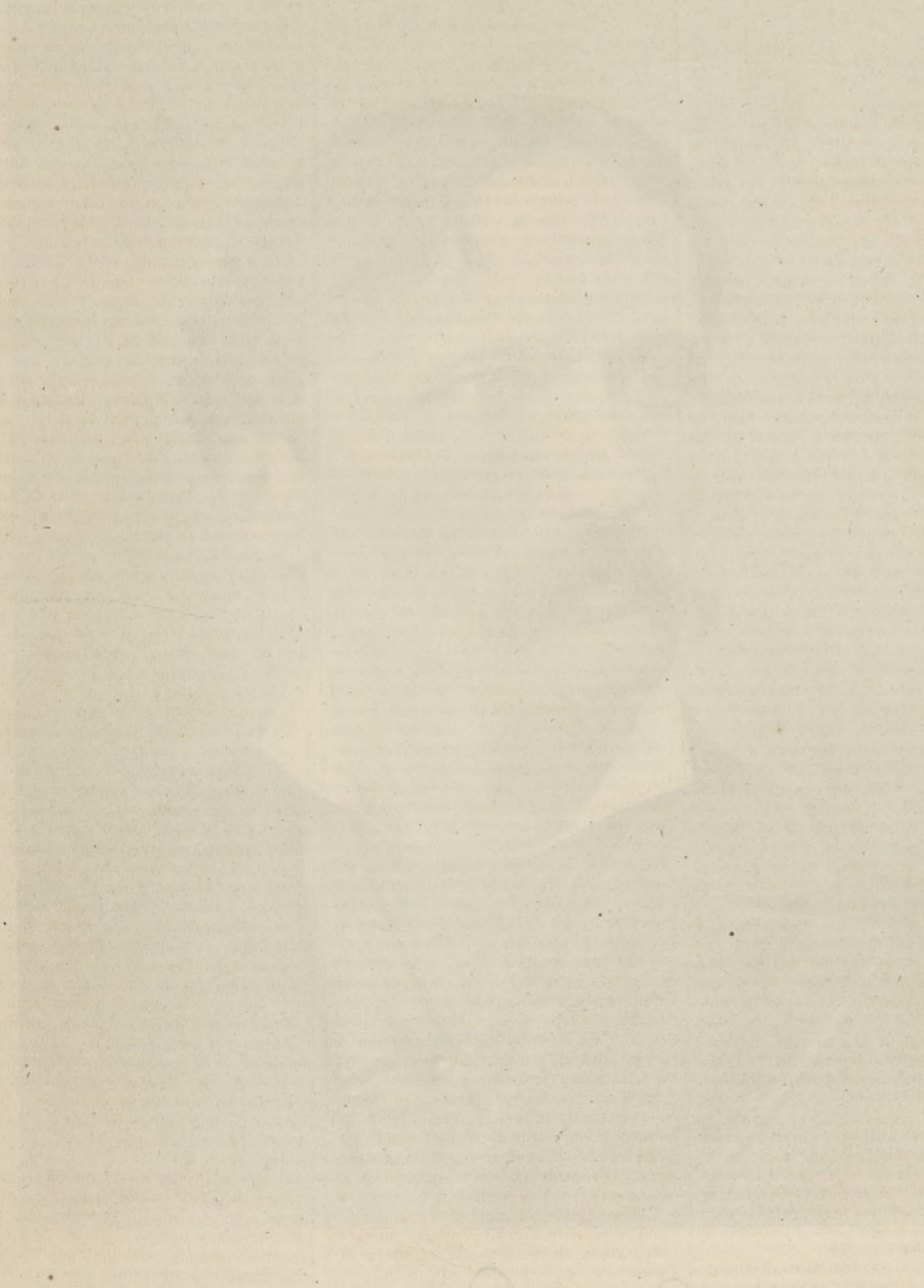
Sono desse: 1.^a Aggiunzione al contrabasso della corda 2.^a L'ingiungere agli studenti di corno l'obbligo di fare un compiuto studio del corno a mano, esercitandosi bene nel colpo di lingua, nella emissione dei suoni *tufati* e nel *trillo*, col giuoco soltanto del labbro, e di passare solo dopo questo studio a quello del corno a macchina. 3.^a Adozione del trombone contralto in *Mi bemolle*; del trombone basso in *Fa*, ed al caso col rirtorto in *Mi bemolle* che discende fino al *La* grave sotto il rigo con tre tagli; sostituzione del *bass-tuba* al *bombardone*, senza togliere però alle nostre orchestre l'ausilio dei tre tromboni tenori, i quali devono servire ogni qualvolta che gli autori abbiano strumentate le loro partiture secondo l'uso della moderna scuola italiana. 4.^a Da ultimo si propose l'unificazione del corista.

Nelle discussioni si riconobbe l'uopo di aggiungere al contrabasso una quarta corda vestita di rame, come la corda più grave del violoncello, della viola e del violino; ma in pari tempo, essendo constatato che la sonorità del contrabasso a quattro corde ha meno vigore di quella del vecchio contrabasso italiano a tre corde *La Re Sol* (il primo *La* da qualche tempo lo si suole abbassare di due semitoni, cioè sino al *Sol*), così si è pensato bene di non abolire questo e di ammetterli entrambi nel consorzio orchestrale nella proporzione di 3/5 a tre corde e 2/5 a quattro corde.

Il Comitato organizzatore intendeva che i primi fossero accordati *Sol Re La*, ma fu giustamente osservato che sarebbe stato



Amigó Barito



Manuel de Falla

più
si c
pos

D
Pre
col
mu
ma
del
set
cos
pel
una
del
per
una
pri
po
sti
ed
ign
vog
lio
qu
ag
ch
cil
sp
og
co

di
Sin
ro
so
ne
zi
gr
in
no
co
di

de
no
pr
qu
pa
i
br
st

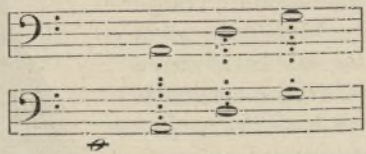
d
g
te

st

m
la
c
c

t
c
s
u
p
a

più ragionevole e di migliore effetto il far sì che le due accordature coincidano il più possibile, e cioè nella guisa seguente:



Del resto nulla di nuovo intorno a ciò. Precisamente allo spuntare del nostro secolo Carlo Gervasoni nella sua *Scuola della musica* scriveva: « Dannosi contrabassi armati eziandio di quattro corde, la più grave delle quali si trova accordata una quarta sotto l'*A la mi re* primo spazio; e serve così in tutta la sua lunghezza, ossia a vuoto, pel suono della nota *E la mi*, che si segna una riga sotto; e coll'opportuno impiego delle dita, si ascende sopra la medesima per altri due gradi, cioè alla nota *F fa ut* uno spazio sotto, ed alla nota *G sol re ut* prima riga. Per questo ne viene che non pochi compositori impiegano pur anco questi diversi suoni in tal parte instrumentali, ed il valente esecutore non deve giammai ignorare il modo di renderli sopra qualsivoglia contrabbasso. » — Ascoli, Fétis, Berlioz, Mazzucato difesero strenuamente la quarta corda in discorso, non solo perchè aggiunge ricchezza alla estensione dell'orchestra, ma anche perchè questa corda facilita l'esecuzione di non pochi passi, e dispensa il suonatore dal trasportare, come oggi si fa, non pochi tratti all'ottava sopra, con grave sfregio della composizione.

In Haydn (*Creazione*), in Rossini (*Assedio di Corinto*, *Stabat Mater*, *Guglielmo Tell*. — Sinfonia, battute 11 e 12; pizzicato della romanza del pescatore e l'altro pizzicato sotto la famosa frase: « Ah! Matilde » e nelle battute 5 e 6 del terzetto; l'introduzione dell'aria *Arnoldo*; l'unisono dell'allegro nel mezzo della stessa aria); in Mozart, in Beethoven, in Weber e in altri classici non è manifesto il bisogno della quarta corda, e cioè delle note *La bemolle*, *Sol*, *Fa diesis*, *Fa bequadro*, e *Mi*?

Ma se ogni musicista sollecito del bene dell'arte deve far lieto viso alla corda *Mi*, non ci sembra però tenuto ad accettare la proposta promiscuità dei contrabassi, la quale porterà la sfigurazione di tutti quei passi dove non arriva colla sua estensione il contrabbasso italiano. A noi sarebbe sembrata più artistica l'adozione di un unico strumento.

Basta, comunque sia, da ora innanzi vedremo e udiremo — se non altro colla immaginazione — nelle orchestre il contrabbasso tetracordale.

Per quanto poi concerne i corni, la quistione è più complessa.

La relazione del Comitato spiega chiaramente il proprio concetto, quello cioè « che la musica si eseguisca infallibilmente, avuto considerazione alle condizioni di esecuzione cui mirava l'autore. »

Ma, ad ottenere ciò, non basta il risuscitare il corno a mano. È constatato che in certe composizioni la parola *corno* non designa l'istrumento che tutti conosciamo. In una sinfonia d'Haydn, nella quale hanno parte quattro corni, il *corno solista* doveva avere uno strumento eccezionale, un corno

di piccola dimensione, con imboccatura stretta, una sorta di cornetto, altrimenti la parte principale del *corno solista* non sarebbe stata eseguibile sopra un corno ordinario.

E una tromba speciale — a *buchi* — descritta da Mersenne — era usata dal Lulli nelle sue opere (tempi di Luigi XIV).

E a proposito di corni e trombe oggi fuori d'uso, vogliamo qui accennare ad una importante scoperta, fatta da Heidelberg, intorno alle trombe impiegate dagli antichi compositori, e scambiate da alcuni erroneamente con gli strumenti comuni del genere.

La tromba usata da S. Bach e Haendel è un tubo diritto di quattro piedi di lunghezza, tagliato in *Si bemolle*, e che può col mezzo di una pompa (*coulisse*) salire sino alla tonalità di *Re*.

L'emissione del suono è facile e gradevole, e l'estensione oltrepassa di una ottava (all'acuto) quella delle trombe oggi in uso nelle orchestre.

« Così, scrive il Deldevez, si spiegano quei *passi*, giudicati ai dì nostri ineseguibili, e dei quali sono ripiene le opere degli antichi maestri. »

Visto ciò, non bastano le riforme proposte dal Congresso ad ottenere, secondo la espressione dell'egregio relatore del Comitato del Congresso medesimo, il signor maestro Perelli, che la musica si eseguisca infallibilmente, avuta considerazione alle condizioni di esecuzione cui mirava l'autore.

Lo studio del corno a mano lo crediamo utilissimo a chi aspira a diventare cornista perfetto e capace di eseguire fedelmente la musica scritta nel tempo in cui non si conoscevano i corni a macchina, ed è pur indubitato che Beethoven, Weber, Rossini, ottennero bellissimi effetti dai suoni *tufati*, o a mano. Mehul, in una sua opera, accompagnò con questi suoni le ultime parole di un morente, e a chi ha un grano di buon senso non verrebbe mai in capo di surrogare a quelle note patetiche, ineffabilmente desolanti, i suoni ottenuti colla macchina, ma non è meno vero che gravi sono gli inconvenienti del corno a mano — primo dei quali la poca o niuna omogeneità fra i suoni naturali (*a squillo*) e quelli artificiali (*a mano*), senza poi dire di certi disagi gradevoli *portamenti di voce*, pressochè inevitabili nel passare da un suono all'altro, e che sogliono essere accompagnati da un sordo soffio che tanto toglie alla bellezza fisica di cui devono riflettere i suoni di uno strumento. Gli è perciò che i corni nelle vecchie partiture si vedono impiegati il più di frequente nei suoni naturali. Certo che il lungo studio e il forte amore possono vincere non poche difficoltà, ma troveremo chi vorrà consacrare quindici o venti anni di pazienti fatiche per salire alla posizione di un corno d'orchestra, mentre che spendendo un tempo minore si può acquistare una scienza ben altrimenti onorifica e assai più proficua?

Adunque serie ragioni ci fanno dubitare che si possa addivenire alla sospirata ristaurazione degli elementi esecutivi d'altra volta.

Saggiamente il Congresso propose di ritornare alla tromba piantata in *Sol*, valendosi nello studio del ritorto in *Mi b*, come il più acconcio a sviluppare le qualità che devono essere possedute da un artista di

questo strumento, non senza trascurare però — giudichiamo utile — quei ritorti che sono usati dai compositori, e cioè quelli di *Re*, *Mi bemolle*, *Mi naturale* e *Fa*. Quanto alle cornette, queste non devono intervenire in orchestre, se non sono indicate nella partitura.

La ragione stessa che suggerì la dismissione del corno da caccia avrebbe dovuto riporre nel consorzio orchestrale i *tromboni a tiro*, ma per questi il Comitato si è mostrato affatto dimentico, malgrado i loro incontestabili pregi. In questi strumenti abbiamo l'omogeneità della voce umana, pieghevole ad ogni gradazione di suono e di colorito, una straordinaria idoneità al *legato*, una estensione ricchissima, potendosi toccare l'unisono del *Mi* grave del contrabbasso a quattro corde.

Più sopra abbiamo veduto quali sono i tromboni che da ora innanzi — secondo il voto del Congresso — dovrebbero far parte di un'orchestra, e qui non fa d'uopo aggiungere altro in proposito.

Il Congresso non ha creduto, nell'interesse dell'arte, di accettare il corista detto normale, di 870 vibrazioni, adottato in Francia e a Pietroburgo, ma, dietro le ragioni scientifiche esposte dall'egregio abate Grassi-Landi, si votò l'adozione di un corista di 864 vibrazioni, come quello che si presta assai meglio d'ogni altro ai calcoli d'acustica.

Quanto alla differenza fra i due coristi, è questa impercettibile.

Secondo il Meerens, il solo corista scientifico è quello che parte dalla più semplice ragione numerica di 2. 4. 8. 16. 32 fino al 256 (*Do₃*) numero che secondo questo conto $\frac{27}{16} \times 256$, porta il *La₃* a 432 vibrazioni doppie per ogni minuto secondo, ossia 864 vibrazioni semplici.

E così al Congresso di Milano è caduto il diapason francese, destituito di qualsiasi base razionale, e già combattuto dagli scienziati francesi medesimi.

La ristaurazione del corista di 864 vibrazioni è stata calorosamente raccomandata dagli egregi signori abate Grassi-Landi e maestri Montanelli e Duarte de Cruz Pinto.

La quistione del *corista* è importantissima e vecchia. Sauveur la studiò pel primo e trovò nel 1700 che il *La* grave del clavicembalo contava 202 vibrazioni, e il *Do* grave dello stesso strumento, o quello di un organo di 8 piedi aperto, 224 vibrazioni, ciò che dava un *La₃* di 810. Altre determinazioni dello scorso secolo variano fra 820 e 850. Nel 1833, Enrico Scheibler esaminò i *diapasons*, dei principali teatri, e trovò che all'Opéra se ne avevano due, l'uno di 853 e l'altro di 868, al teatro degli Italiani ed al Conservatorio, altri di 870 e di 881 vibrazioni; a Berlino egli trovò un *La* di 883; a Vienna i *diapasons* variano da 867 a 890 vibrazioni.

Da ultimo, il Radeau (1), cui dobbiamo la raccolta di queste cifre, ci apprende che Lisajous poté constatare che il *suono tipo* delle orchestre aveva subito una nuova progressione, essendo constatato che il corista andò sempre più elevandosi per opera dei fabbricatori d'istrumenti, i quali miravano a dare sempre maggior vita ai loro agenti acustici.

(1) *L'Aoustique, ou les Phénomènes du son*, par R. Radeau. Paris, chez L. Hachette et C^{ie}, 1867.

Non siamo d'avviso che le diverse proposte del recente Congresso abbiano ad avere una pronta attuazione, perocchè i musicisti, per loro natura, piacendosi di fare appunto l'opposto di ciò che insegna la loro arte, tendono, anzichè *accordarsi* in uno scopo comune, ad agire ciascuno di proprio capo, a contrariarsi scambievolmente, a farsi, come si suol dire, le fiche, tanto per non riconoscere niuno al disopra del proprio giudizio.

Siamo lontani dal credere in tutto ineccepibile l'operato del Congresso musicale di Milano, ma ci sembra che le sue conclusioni meritino la considerazione di quanti amano veramente l'arte.

Ora auguriamoci che in Bologna si tenga, in un tempo non lontano, un nuovo Congresso di musicisti, nel quale siano trattate più importanti questioni, in cima alle quali mettiamo quelle accennate in principio di questo articolo.

ESPOSIZIONE internazionale di musica

II.

Strumenti a fiato, a pizzico, a plettro, d'arco e a percussione.

Data nel precedente articolo un'occhiata agli strumenti a tastiera, oggi vogliamo occuparci di quelli a pizzico, a plettro, d'arco e a percussione.

Nel parlare degli strumenti raccolti nella odierna mostra nel locale del Conservatorio, non è nostra intenzione tanto di fermarci sugli oggetti di curiosità musicale, quanto di parlare di quegli agenti acustici ch'ebbero ed hanno tuttora una importanza storica, una qualche parentela con quelli in uso oggidì, ed a tutti noti, e di presentare qualche saggio di quelli in uso fra popoli lontani.

I signori Krauss di Firenze hanno mandato alla nostra Esposizione un mondo di meraviglie, le quali ad essere illustrate anche col più conciso linguaggio ne obbligherebbero a scrivere interi volumi. I Krauss esposero non solo un gran numero di strumenti europei, ma altresì un ricchissimo museo di strumenti esotici.

E una pari meraviglia archeologica musicale fu esposta dall'egregio signor Luigi Arrigoni, il quale pubblicò per la circostanza un pregievolissimo catalogo, ricco di notizie storiche e di quanto può concernere i preziosi oggetti della sua bellissima raccolta.

Ignoravamo che esistesse fra noi tanta dovizia di rarità musicali, e dobbiamo rallegrarci che siasi presentata finalmente una occasione che ci ha posto in grado di ammirare i prodotti di un'arte da pochi conosciuta ed apprezzata al suo giusto valore.

La ricerca dell'ideale nell'arte dei suoni, ha fatto ritrovare nel corso dei secoli forme di strumenti svariatissime e bizzarre.

Risalire alle origini dei diversi agenti acu-

stici non è possibile, poichè si è trovato persino un flauto appartenente all'età della pietra.

Crediamo si possa tenere per certo che i primi strumenti fossero formati colle canne, colle ossa di animali, corna, conchiglie, gusci di tartarughe, ecc. ecc.

Così vennero i nomi di *calamo* (canna), *zampogna*, o *siringa* fra i greci e *fistola* fra i latini. E Siringa era il nome di una ninfa — secondo Ovidio — amata da Pane dio dei pastori, e mutata in *canna*. Fu Pane — pei mitologi — che riunì colla cera *sette calami*, e formò lo strumento tuttora chiamato Zampogna o Flauto di Pane. Gli antichi Ebrei lo chiamavano Maschokita e fu conosciuto pure dai Caldei. Non si ha notizia invece fosse nota agli Indiani, ai Persiani, agli Arabi, agli Egiziani. La Siringa, questo strumento di canne di decrescente lunghezza, e di varie dimensioni, unita all'antica Cornamusa (della quale diremo più oltre) suggerì l'idea dell'organo pneumatico.

Al Conservatorio se ne vedono molti esemplari con un numero grande di canne.

Le *tibie* furono così chiamate perchè dapprima si facevano con gli *stinchi* di cervi e di grue.

Fra alcuni *litui*, *trombe ricurve*, *corni* ed altri strumenti romani, trovansi alla Esposizione una tibia funeraria, la quale però è facile il vedere quanto si allontani dalla forma che dovevano avere le tibie primitive. La tibia fra i greci e fra i romani era strumento di guerra come le *trombe*, i *litui* e i *corni*.

La mitologia greca mette una delle prime trombe fra le mani di Tritone.

Nella guerra contro i giganti, Tritone si servì di una tromba (*concha*), o conca marina di sua invenzione, e dalla quale egli trasse suoni sì nuovi e così spaventevoli, che i giganti, temendo d'essere innanzi a qualche mostro terribile, presero precipitosamente la fuga. È ad imitazione di questa favola che, nel combattimento navale dato da Claudio sul lago Fucino, si fece apparire uscente dalle acque e recante una conca, un gran Tritone argenteo che suonò una *fanfara* per dare il segnale del combattimento, così potente come non avrebbero potuto più trombe insieme. Egli restò sull'acque sinchè durò la lotta, fece echeggiare una nuova fanfara pei vincitori, e poscia si sprofondò nel lago.

Vuolsi — e l'asserisce il Kastner — che l'una delle forme primitive delle trombe fosse quella della conca marina. Questa forma si conservò per lungo tempo nella *buccina*.

La tromba giapponese di guerra denominata *Rappaka*, della collezione Krauss, è per l'appunto formata di una grossa conchiglia di mare, dalla quale si cava un suono cupo e minaccioso.

Ne diamo l'iconografia.



Flauto di Pane
o Siringa.



Tibia.

Lo *Sciofar*, o *Keren*, l'unico strumento usato nelle cerimonie sacre così dagli antichi come dagli odierni Ebrei, strumento menzionato nella Bibbia, è di corno d'ariete, e la sua antichità si perde nel crepuscolo della tradizione israelitica.

Lo strumento *Sumpo-niah*, di origine Caldaica, usato dagli antichi Ebrei, dai Fenicii, dagli Assirii, chiamato dai Greci *Ascaule* (cioè flauto unito all'otre) e dai romani *Tibia utricularis*, la *Cornamusa* dei pifferari calabresi, è uno strumento della vita pastorale, il quale al tempo di Luigi



Rappaka.



Sciofar.

XIV si aggentili di molto e godè il favore della buona società così da essere ammesso nelle feste di corte.

Vogliamo però avvertire che l'agreste cornamusa e l'aristocratico strumento che l'assomiglia, variano fra loro per più di un ti-

tolo: la *cornamusa* riceve il fiato dalla bocca del suonatore, e la *musette* invece da un soffiello che il suonatore tiene sotto il braccio.

Diamo il disegno di una *musette* fatto su un elegantissimo, pittoresco esemplare di questo strumento appartenente alla splendida collezione dell'Arrigoni.

La vera cornamusa è tuttora in uso non solo nell'Italia meridionale ma anche in Irlanda e in Scozia. In questi due ultimi paesi sono i *bag-pipe* che marciano alla testa dei reggimenti come fanno fra noi i trombettieri.

Nella cornamusa il vento, sia fornito dal suonatore o dall'apposito soffiello, esce da tre *chalumeaux* (tubi sonori) denominati



Musetta.

bordone principale, piccolo bordone e flauto; questo è ad ancie battenti come l'oboe.

Gli Indiani hanno pure una specie di *Musetta* chiamata *Turti* o *Tury*. I Persiani hanno il *Nay ambanah*; i Turchi e gli Arabi la chiamano *Arghul* o *Sukkarah*.

L'esposizione strumentale del Conservatorio, meno fortunata del British Museum, manca di un esemplare della *siringa* degli Incas del Perù ad uno e a due ordini di tubi, chiamata da essi *huayra-puhura*, ma in compenso abbiamo qualche esemplare di uno strumento cinese denominato *Sceng* (Collezione Arrigoni).

Lo *Sceng* è uno strumento della più remota antichità; lo si può dire un piccolo organo portatile. Questo singolare strumento è di particolare importanza per noi, avendo dato origine all'Harmonium, inventato in Francia, sui primordi del nostro secolo, da un tal Grenié.

Lo *Sceng* ha nella base un serbatoio di aria fornita dal fiato del suonatore.

Questa base tien luogo del somiere dell'organo, epperò, come in questo serbatoio d'aria, sono, diremo così, confitte delle canne di varie grandezze, le cui aperture sono munite di laminette d'oro o d'ottone: è in ciò che lo *Sceng* ha una parentela coll'Harmonium. Il numero delle canne varia 17 a 24.



Sceng.

Sebbene gli istrumenti policordi sieno di data molto antica, pure questi segnano già un notevole progresso dell'industria umana nella invenzione e nella costruzione degli istrumenti musicali.

Nella nostra Esposizione vedesi il tipo di uno di questi istrumenti nel *Kissar* -



Kissar (Lira araba).

Assomiglia alla lira (testudo) classica dei Greci. In questa però la cassa armonica era formata da un guscio di tartaruga, e in luogo di due bastoncini verticali erano confitte due corna. La lira greca in origine ebbe tre corde.

Ipate
(Grave)

Mese
(Media)

Nele
(Acuta)

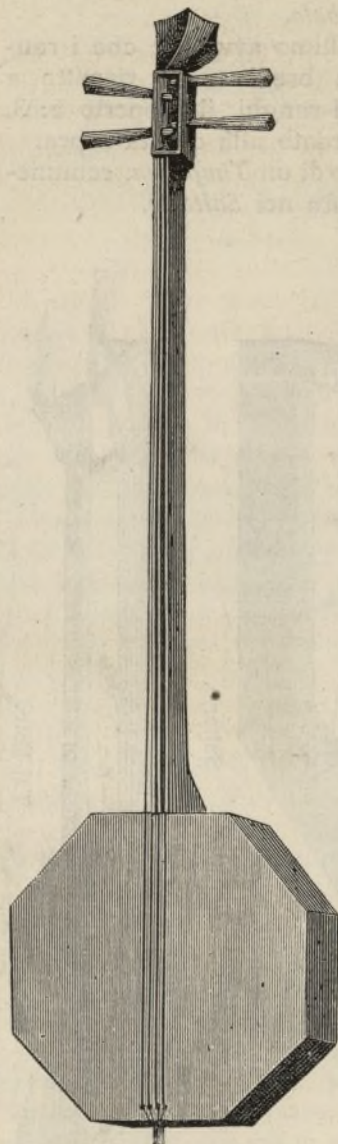
Poi ne ebbe quattro e ai tempi di Terpandro sette. Euripide fa pure menzione di una lira ettacordale. Gli Ebrei la chiamavano *Sambuca*; gli Egiziani la conobbero sol dopo la conquista di Alessandro.

Il *Kissar* degli Arabi è conosciuto ed usato anche dai Persiani e dai Turchi.

Fra gli Arabi è così accordato:

Ré, Sol, La, Si, Mi.

Il *Kissar* fu notevolmente trasformato nel *Tanbur*, d'origine indiana, e diffuso fra i Persiani, i Turchi e gli Arabi.



Tanbur.

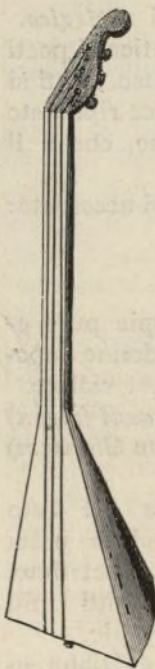
Le corde sono metalliche e si suonano col plettro. Il manico è lunghissimo ed è diviso in 37 parti ineguali, che, con la corda vuota, racchiudono due ottave ed un tono. Due toni sono divisi per quarti di tono.

Vi sono *Tanbur* le cui caselle nella tastatura sono divise diatonicamente. Il *Tanbur* è chiamato dagli indiani *Tanburah*.

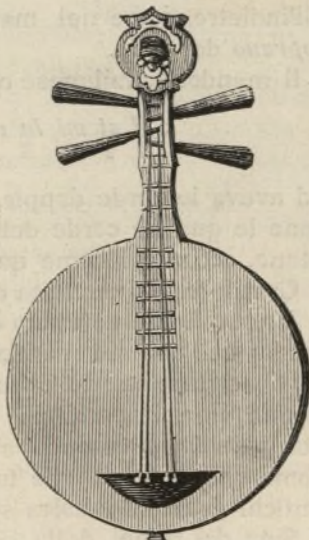
Fétis riconosce in questo strumento il primo tipo ariano degli organi sonori a corde pizzicate, e di questo avviso è pure Chouquet. Il *Tanburah* serve a scandere il ritmo della danza.

Per lo stesso scopo è in favore fra i contadini russi uno strumento congenere chiamato *Balabaika*; ha la cassa armonica triangolare, e porta tre corde di minugia accordate in uno dei due seguenti modi:

Sol, do, mi; o La, do, fa.



Balabaika.



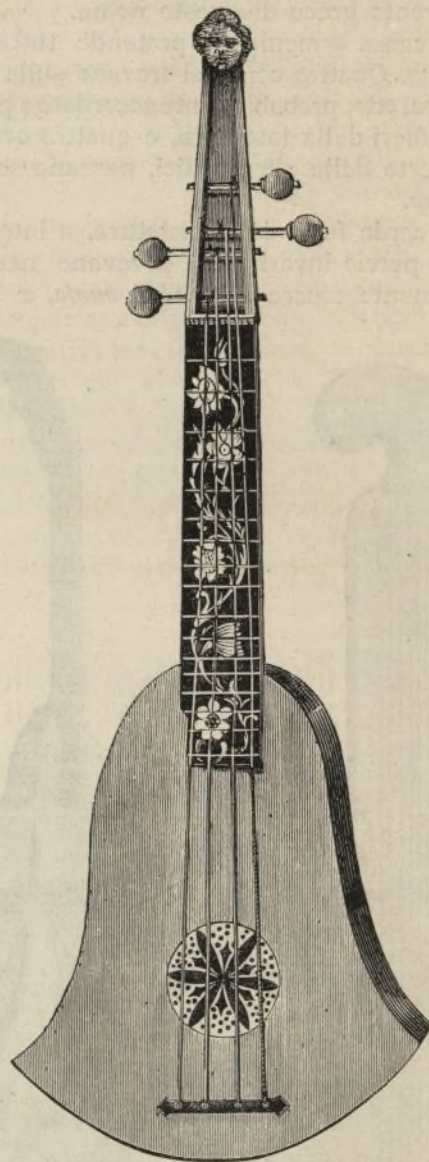
Yu-hinn.

Fra gli istrumenti della collezione Krauss, spicca, per la sua originalità, un *Yu-hinn*, o *Yul-konnu* cinese. La sua forma è circo-

lare (non c'è forma che non sia stata sperimentata!). Porta quattro corde, che si suonano col plettro.

Lo Stainer (*A Dictionary of musical terms*) lo confonde a torto colle chitarre, essendo queste suonate colle dita della mano e non col plettro.

Un bello *specimen* di liuteria tedesca è una *Quinterna* del museo Arrigoni, fornita



Quinterna.

di quattro minugie, accordate, come lo dice il nome stesso dello strumento, per *quinte*. Come gli altri istrumenti congeneri, ha sul manico i così detti tasti.

Tra le forme date dai leutisti agli istrumenti a corde pizzicate, non è meno curiosa delle precedenti quella della *Lira-Chitarra*. È armata di cinque corde, ed ha per tutta la lunghezza del manico la solita tastatura (traverse d'avorio). Gli Amati, sul principio del secolo XVII, ne fabbricarono di bellissime.

Nè meno pregevole, come lavoro di liuteria, è una Chitarra del museo Arrigoni, della quale presentiamo il disegno. Questa è fornita di



Lira-Chitarra.

sei corde come il Liuto, del quale diremo fra breve.

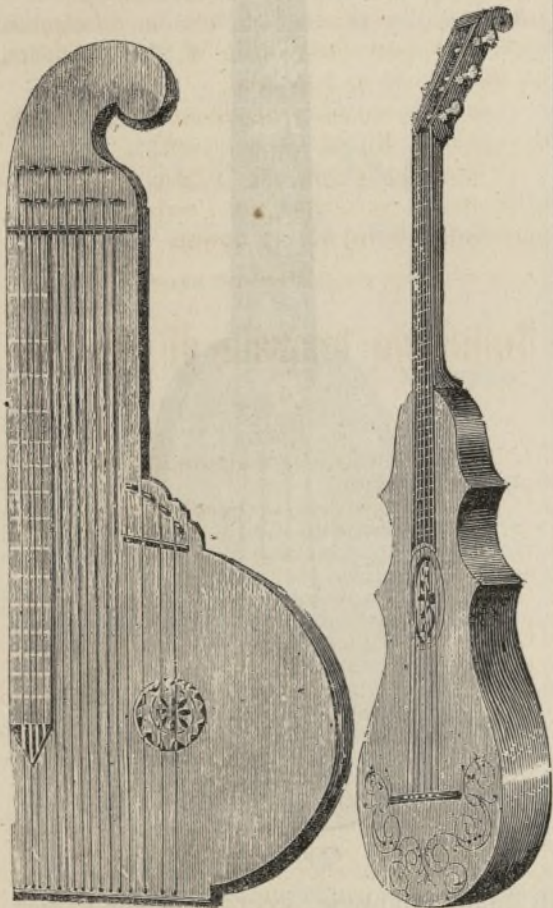
Si accordava per una serie di quarte interrotte nel mezzo da una terza maggiore

Sol, Do, Fa-La, Re, Sol.

Uno degli strumenti più bizzarri dovuti alla fantasia dei liutai, è quello denominato Cetra, sebbene nulla abbia che fare collo strumento greco di questo nome.

La cassa armonica si protende tutta da un lato. Quattro corde si trovano sulla tastatura, otto, probabilmente accordate a paja, sono fuori della tastatura, e quattro corde, più corte delle altre dodici, passano sopra la rosa.

Le corde fuori della tastatura, a intonazione perciò invariabile, dovevano necessariamente essere suonate a vuoto, e ser-



Cetra.

Chitarra.

vire pei bassi, mentre le altre corde (sulla tastatura) potevano servire così per la melodia come per l'accompagnamento polifonico.

È pur probabile che le corde che scorrono sulla tastatura fossero metalliche, e che perciò venissero suonate con un plettro attaccato al pollice, e che quelle sulla cassa armonica fossero di budella, e venissero suonate colle dita come nella *Cithare* orizzontale o Salterio (*Zither*), dal quale deriva.

Il Salterio è lo strumento nazionale dell'Austria e della Baviera, come l'arpa è lo strumento nazionale dell'Irlanda. In Germania la *Cithare* ha 28 corde.

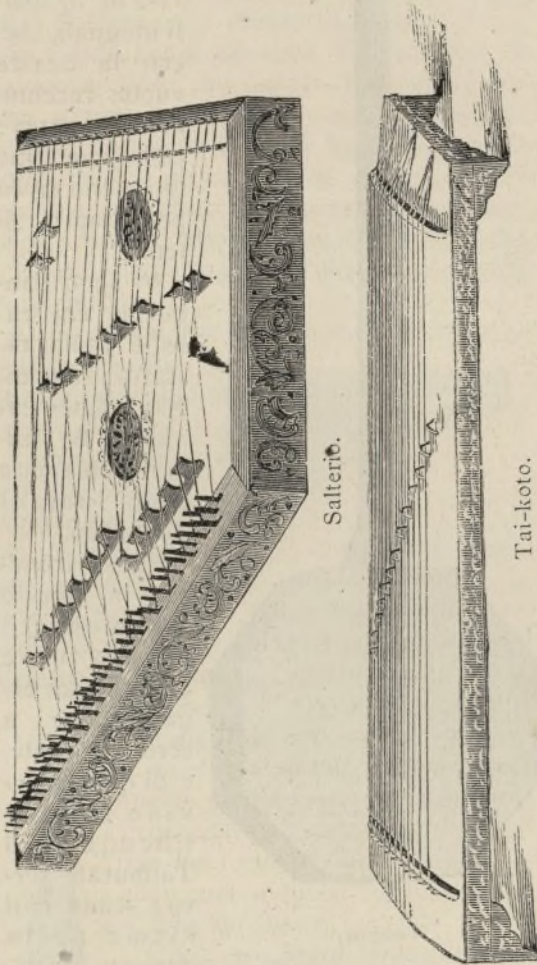
Uno strumento policordo di forma trapezoidale, suonato con due verghe, e di data molto antica, è chiamato *Timpanon*, sebbene nulla abbia di comune col tamburo ebreo di questo nome, simile al tamburello basco. Il timpanon del quale parliamo è il *Santir* dei Persiani e degli Arabi. Vedesi effigiato nei bassorilievi di Nemrod, a Kougeek. In Boemia e in Ungheria questo

strumento è molto in favore. È un *Salterio* ingrandito. Il *Timpanon* ha molti ranghi di corde metalliche, ciascuno di quattro corde. Gli Inglesi lo chiamano *Dulcimer*, e gli Ungheresi *Zimbalon* (lat. *cymbalum*).

Quando gli furono applicate le chiavi, diventò il *clavicembalo*.

Vogliamo da ultimo avvertire che i ranghi di corde più brevi danno, rispetto a quelle degli altri ranghi, il rapporto 2:3, e cioè sono accordate alla quinta sopra.

Ecco il disegno di un *Timpanon*, comunemente chiamato fra noi *Salterio*.



Salterio.

Tai-koto.

Il *Tai-koto* dei Giapponesi è pur esso una specie di Salterio. I musei Krauss ed Arrigoni ne hanno di pregievoli e di diverse dimensioni.

Ma ritorniamo agli strumenti a pizzico.

Il Liuto porta un nome simpatico ai poeti che ne hanno fatto un vero abuso. I liuti si conoscono subito pel loro manico ripiegato all'indietro, come nel mandolino, che è il soprano del liuto.

Il mandolino milanese era così accordato:

Sol si mi la re mi
2 2 3 3 4 4

ed aveva le corde doppie. Doppie pure erano le quattro corde del mandolino napoletano, accordate come quelle del violino.

Grétry (nella serenata dell'*Amant jaloux*) e Mozart (nella serenata del *Don Giovanni*) fecero bell'uso del mandolino.

Gli strumenti della famiglia del liuto hanno una importanza particolare nella storia dell'arte, essendo appunto pel liuto, come per l'organo, che furono scritti i più antichi pezzi di musica strumentale.

Sino dai tempi della civiltà egiziana erano in uso gli strumenti a corde pizzicate, quali si vedono nelle antiche sculture recentemente scoperte. Gli Arabi non li abbandonarono mai, e il loro *Eud*, passato prima in Ispagna e poi nelle altre contrade

d'Europa, si trasformò nel *Liuto*. Esemplici di *liuti*, alcuni intarsiati d'avorio, e degni di essere veduti per la eleganza del lavoro, se ne trovano in buon dato al Conservatorio, e di più forme, dal piccolo liuto da menestrello, destinato ad accompagnare il canto, al liuto dei suonatori di musica polifonica.

Il liuto italiano ha sei corde e la *tastatura*; questo numero aumenta nell'*Arciliuto* e nella *Tiorba* (a due teste e due manichi) inventata da Antonio Naldi, detto il Bardella, sul principio del secolo XVI. Anche il tedesco Dens perfezionò l'*Arciliuto*, armandolo di quattordici corde di minugia e dieci corde *ramate*: le prime giacenti sul manico con tastatura, le altre affatto libere e fuori del manico; evidentemente, avendo ciascuna di queste un suono ad intonazione invariabile, dovevano servire per i suoni fondamentali degli accordi, ossia pei bassi.

Il Liuto fu lo strumento favorito dai signori e dalle dame sino circa la metà del secolo XVIII, e cioè sino a quando non fu detronizzato dal clavicembalo, il cui regno andò sempre più acquistando le simpatie della civile società.

L'accordare per bene l'*arciliuto*, non era cosa da poco; Mattheson asserisce nel suo libro *Das nen eröffnete Orchester*, (Amburgo, 1713), che, ad esempio, un liutista di ottant'anni ne aveva spesi certo sessanta nell'accordare lo strumento. Pare che i dilettanti ricorressero per detta bisogna ai liutisti di professione, e che questi si facessero pagare a dovere l'opera loro, se in quel tempo solevasi dire che tanto costava il tenere ben accordato un liuto, quanto il mantenere un cavallo.

Liuti ed arciliuti non avevano un tipo invariabile. L'egregio pittore Pagliano espose un arciliuto, la cui forma non può essere tenuta uguale a quella di uno stupendo arciliuto della raccolta Arrigoni.

L'accordatura del liuto presentava una serie di quarte, interrotta alla sua metà da una terza maggiore

La re sol si mi la
1 2 2 2 3 3

oppure:

Sol do fa la re sol
1 2 2 2 3 3

Nè era eguale l'accordatura in tutti gli arciliuti, avvertendo inoltre che la intonazione delle corde a suono invariabile, cioè di quelle fuori della tastatura variava secondo la tonalità del pezzo.



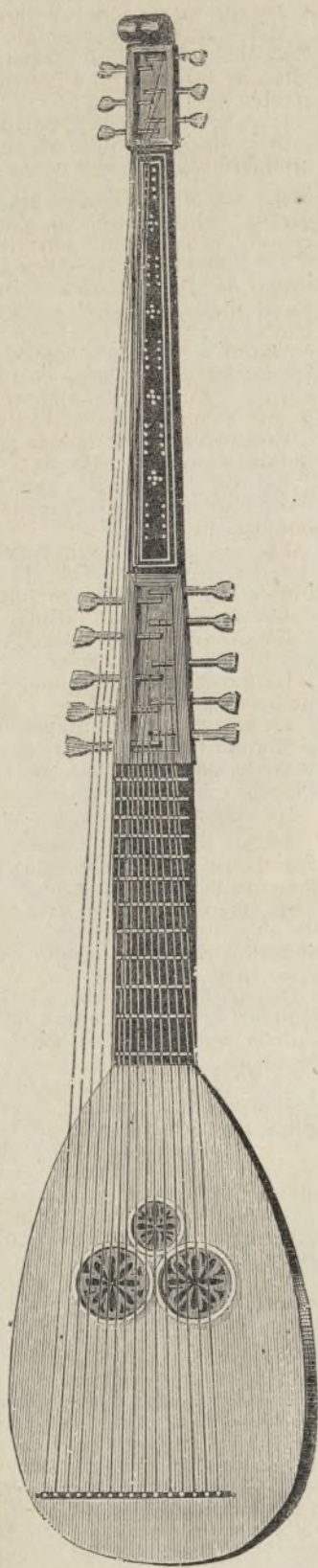
Arciliuto

esposto dal sig. Pagliano.

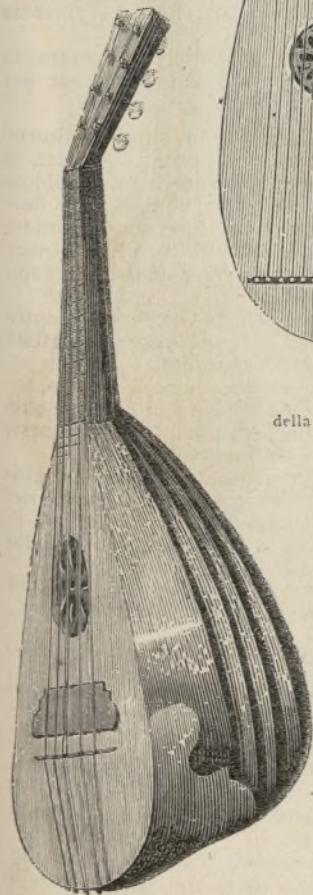
Arciliuto e Tiorba avevano entrambi due bischeriere; la prima bischeriera della tiorba ha delle corde semplici; quella dell'arciliuto le ha doppie. Ma su ciò non tutti i libri di organografia sono di un avviso, e secondo alcuni, nei due strumenti non varierebbe che l'accordatura. Il Chitarrone era uno strumento dello stesso genere (fine del secolo XVI).

Erano questi strumenti che servivano per lo accompagnamento della *monodia* nei primi saggi d'opera in musica di Emilio del Cavaliere, di Peri, Caccini, Monteverde, ecc., e fu solo verso la metà del secolo XVIII che furono sostituiti in teatro dal clavicembalo.

Fra gli strumenti della collezione Arrigoni, ed appartenenti alla fa-



Arciliuto
della Collezione Arrigoni.



Pandora.

chiamata dagli spagnuoli *bandurria* e che *bandurka* era detta in Polonia la tiorba.

La Pandora s'accordava come il Cistro, ed aveva corde abbinat.

Nel numero venturo diremo degli strumenti d'arco.

(Continua.)

A. GALLI.

IL PRETE

dramma in cinque atti di CARLO BUET

AL TEATRO PORTE S.T-MARTIN DI PARIGI

Il signor Carlo Buet ha trovato il soggetto e gli elementi principali del suo dramma *Il Prete*, dove appunto aveva diritto di cercarli, cioè in uno dei suoi romanzi, intitolato: *Il delitto di Maltaverne*, pubblicato nel 1879. Avrebbe potuto ugualmente cercarlo nella *Locanda del Prete Giovanni*, nell'*Uomo dal cappuccio rosso*, nel *Capitano Gola d'Acciajo*, nella *Signora nera di Myans*, che sono altri suoi libri, poichè il signor Buet, quantunque poco noto finora, ha scritto molto. È la prima volta che egli si presenta sulla scena, e l'incontro è stato abbastanza incoraggiante per ritentar la prova un'altra volta.

Il Prete! il titolo è audace, e, se vogliamo, inquietante. Si poteva credere che quel prete sarebbe stato collocato a posta in situazioni scabrose. Sotto quale aspetto verrebbe presentato il prete? buono o cattivo? Ecco le questioni che si agitavano prima dell'alzarsi della tela.

Diremo subito che è stato messo in scena il prete buono. Meglio così!

L'abate Patrizio di Champ-Laurent è un giovane missionario, che, quando era ancora bambino, ha visto assassinare sotto i suoi occhi il padre, per mano di un miserabile, Oliviero Robert. Le vicende del suo stato lo portano nelle Indie, dove ritrova quello stesso Robert, arricchito dal suo delitto e proprietario di una fattoria considerevole. L'abate era troppo fanciullo quando successe il fatto, per poter riconoscere adesso l'assassino. Si lega con lui d'amicizia, con quella franchezza e quel candore che sono proprie della prima gioventù.

Ma Oliviero Robert ha dei rimorsi. La presenza del figlio della sua vittima gli è in ispecial modo insopportabile; la sottana nera poi gli dà tremendamente ai nervi. Perciò, quando, in occasione di un terribile pericolo corso insieme, l'abate Patrizio lo esorta a confessarsi, egli accetta con una specie di rabbia.

« Ho ucciso tuo padre! gli grida, vedi se ora mi puoi assolvere! »

Il prete è ad un punto di trarre vendetta, ma fortunatamente il sacro carattere di cui è rivestito, trionfa.

Questa scena, molto ben sviluppata e condotta con mano sicura, è bellissima; è bensì vero che fu anche eseguita con rara maestria. Si può dire che in essa sta concentrato tutto il dramma, e vorremmo che con essa finisse, ma invece seguono ancora due quadri. Dopo la confessione (senza l'assoluzione) Oliviero è fucilato dagli indiani. E perchè l'autore mise quei due atti supplementari? Unicamente per sposare il fratello dell'abate Patrizio colla figlia dell'assassino

Oliviero. Nuove angosce quindi pel cuore del giovane prete. Ma quelle angosce, non avendo l'intensità e l'interesse delle prime, sono meno gustate, e la tragica istoria finisce in commedia da Gymnase.

Nulladimeno, se accennammo a molte lusinghe e inutilità nel *Prete*, non per questo vien tolta la profonda impressione lasciata dalla scena capitale del sesto quadro. Essa sola bastò al successo di tutto il lavoro. Lo stile, quantunque qua e là un po' metaforico, è lo stile d'un vero scrittore. Quanto agli accessori, le decorazioni ed i costumi sono attraenti, come attraenti... per la folla, sono le cannonate che abbondano.

La compagnia del teatro Porte Saint-Martin ha interpretato il dramma con uno zelo notevole. Taillade rende la parte del prete in modo come non si potrebbe meglio. Dal suo apparire sul palco scenico dipendeva il successo; l'ecclesiastico, che la piccionaja aspettava per canzonarlo e sbeffeggiarlo, ha disarmate le passioni.

Laray, l'assassino, ha diviso con Taillade il successo. Buoni gli altri attori.

L'elemento femminile è ben rappresentato; ma, a vero dire, nel *Prete* non vi sono parti importanti per le donne.

Bollettino teatrale di Giugno

1. Il *Faust* al teatro Garibaldi di Treviso fu un mezzo avvenimento.

L'orchestra, allargata e ingagliardita, sotto la bacchetta del maestro Carlo Fontebasso, interpretò lo spartito con fedeltà di colorito e con efficace espressione.

Gli artisti sono buoni e più che buoni, nessuno presenta inferiorità notabili.

La signorina Antonietta Martinez, che ci dicono esser bruna, s'è fatta una bionda delicata come la sua voce, e questa sua voce è anche bella, modulata con gusto e con sicurezza.

Un *Faust*, il signor Antonio Bianchini, ventenne, perciò non troppo padrone della scena, arriva con facilità al *si* di petto ed ha inflessioni simpaticamente sonore, scuola corretta.

Il signor Giovanni Villani Robles è un buon basso, che si sa servire assai bene della voce fresca e forte, ma senza asprezze, e che si serve molto, forse troppo, in un palcoscenico così a ridosso del pubblico, del gesto indavolato.

Nelle seconde parti, la signora Giovanna Ameris (*Siebel*) e la signora Annetta Pavan (*Marta*) si sono pur fatte onore; così il basso Seno.

La messa in scena fa troppo manifeste le angustie del palcoscenico.

— Al teatro Dal Verme di Milano furono riprese le rappresentazioni del *Faust* con alcuni nuovi artisti.

La signora Vanda Miller surrogò la Di Monale assai felicemente nella parte di Margherita, e così dicasi del tenore Valero che prese il posto del Mozzi. L'uno e l'altra riscosero calorosi applausi. Il baritone Bianchi fu un lodevole Valentino. L'Ordinas non esagerò come è sua abitudine, il pubblico gli ne seppe grado e lo applaudì moltissimo.

2. Un pubblico numeroso assisteva alla prima rappresentazione delle *Precauzioni* al Circo Nazionale di Napoli. La bella musica del Petrella rifiorisce ogni giorno più. — Alla valentia dei buffi De Luca e Ruotolo il pubblico rispose con applausi spontanei, frequenti, calorosi: *ca cheste cca so doie zetelle* con quel che segue. Cola (De Luca) lo dovette ripetere due volte, vivamente applaudito: come pure applauditissimi furono i finali del primo e secondo atto, e l'entrata di Muzio al primo atto, il finale primo, e molti altri pezzi, primo tra' quali la romanza di Albina (signora Bernabei) cantata con slancio e sentimento.

L'orchestra, abilmente diretta dall'Ammirato, fece appunto il compito suo.

3. Al teatro Brunetti di Bologna venne rappresentata per la prima volta in quella città l'opera *Le Donne Curiose*, del maestro Usiglio.

Furono bissati tre pezzi, cioè: *la congiura delle donne*, *l'aria di Trivella* e il *duettino delle maschere*. Gli eroi della serata furono il Baldelli (Trivella) e la signora Rosa (Corallina). Nè mancarono applausi alle seconde parti sostenute dalle signore Perozzi e Rossi e dai signori Moretti, Marucco e Natali. L'orchestra, egregiamente, mercè l'abile direzione del maestro Galvani.

4. Al teatro Re Umberto di Firenze si rappresenta con sempre crescente successo l'opera *Belisario* di Donizetti, con una esecuzione impareggiabile.

Era molto tempo che in Firenze non si udiva questo magnifico spartito.

Il signor Emilio Barbieri, protagonista, può dirsi uno fra i migliori baritoni del giorno. La sua voce, dotata di rara vigoria, si presta molto bene agli accenti drammatici.

Nel racconto:

Sognai... fra gente... barbara...

e nel duetto con la figlia:

Se potesse piangere...

egli si rivelò artista di merito e perfetto seguace delle belle tradizioni del canto italiano.

Il tenore Jacopo Manfrini riscuote approvazioni e applausi meritati, sia per la buona voce che per l'elogiabile metodo di canto da esso usato.

Il basso Arzilli piacque.

Le signore Ajmery e Angeli-Barbieri furono pure ben accolte dal pubblico.

Merita un bravo di tutto cuore il maestro Vincenzo Vannini che nessuna fatica ha trascurato per il buon andamento dello spettacolo.

5. L'esecuzione del *Ruy-Blas*, di Marchetti, al Malibran di Venezia, non piacque per mancanza d'affiatamento fra il palcoscenico e l'orchestra.

Cori ed orchestra in particolare non ne imbroccarono una.

Qualche plauso ebbero però la signora Kottas e il Casartelli, anzi si fece loro ripetere il *duetto d'amore*. Si bissò pure il *terzetto finale*. E per essere giusti coi singoli artisti, diremo che la signorina Lopez fu molto applaudita, segnatamente dopo la *ballata* del secondo atto. Il baritono Menotti (*Sallustio*) e il basso (*Don Guritano*) si mostrarono valenti interpreti delle loro belle parti.

Ma per la mancanza del necessario concerto, in complesso l'opera fu indegnamente strapazzata.

7. Al teatro Balbo di Torino la prima rappresentazione dell'opera del maestro De Giosa: *Napoli di Carnevale*, che già all'Alfieri della stessa città, lo scorso anno era stata accolta favorevolmente, ebbe pure buon successo jeri sera, interpretata dalle signore Levi, Florio e Tancioni, e dai signori Pini-Corsi, Cuccotti, Carbone e Chinelli.

Ma siccome nella musica buffa del De Giosa i cantanti debbono forzare la voce più del bisogno, per non essere coperti dall'orchestra, e siccome il Pini-Corsi, per esempio, ed alcuni altri hanno già il malvezzo di gridare troppo, così in questa opera si affaticano soverchiamente per ottenere il solito effettaccio, a costo di non curare le finenze necessarie all'interpretazione, anche quando si tratta di musica del De Giosa, poco originale ed accurata, ma di molta *vis comica*, come in tutti i lavori dei compositori buffi napoletani.

Il pubblico applaudi molto i predetti esecutori che fecero del loro meglio, specie nel *terzetto* del primo atto, nel *finale*, nel *terzetto* del secondo atto, e nella *chiusa* del terzo.

9. L'opera *Stella*, del maestro Auteri, trionfò sulle scene del teatro Dal Verme per merito della ispirata musica e della ottima esecuzione.

Furono replicati tre pezzi per unanime richiesta del pubblico affollatissimo. Al maestro Auteri vennero fatte imponenti ovazioni.

Lo spettacolo è allestito col massimo lusso. Sfarzosi e del migliore gusto i costumi, forniti dalla rinomata sartoria Ascoli. Bellissime le scene del Magnani, ricca e di un effetto stupendo quella del Fontana del secondo atto, rappresentante una grande sala veneziana con addobbi orientali.

Nell'articolo sugli spettacoli milanesi si parla diffusamente di questo avvenimento musicale.

10. Le due rappresentazioni della graziosissima operetta del maestro Barbieri: *Robinson Crusò*, sono fra le novità che ci aveva promesse il dottore Scalvini, piaciute moltissimo al Politeama di Firenze.

L'esecuzione per parte della brava compagnia fu ottima.

Il soggetto della Fiaba, sebbene poco naturale, ha qualche cosa che interessa, e rende lo spettacolo divertente.

12. *La Forza del Destino*, ebbe al teatro Costanzi di Roma uno dei suoi più splendidi successi.

Il merito principale di questa stupenda esecuzione è dovuto in primo luogo al modo veramente mirabile con cui il maestro Pomè ha concertata e diretta l'opera, tanto è vero che il pubblico dopo

la sinfonia, magistralmente eseguita, proruppe in una vera ovazione e fu mestieri ripeterla. Lo stesso dicasi del magnifico *rataplam* in cui i cori furono davvero superiori ad ogni elogio.

Fra gli artisti principali va posta in prima linea la signora Fossa, una *Leonora* come se ne sono sentite poche.

Accanto alla signora Fossa si distinse assai la signorina Novelli, che nella parte di *Graziosilla* fece sfoggio della sua squisita arte di canto.

Un *Don Alvaro* eccellente è il Sani, calorosamente applaudito.

Il Ciapini, il Polonini e il Mirabella concorsero anche essi a rendere tanto brillante il successo di questo spartito.

In una sua bella appendice, il D'Arcais fa giuste osservazioni sull'abuso di *fermate*, *note tenute* e *prolungate* che veramente vengono a noia e guastano il ritmo musicale, e delle quali si è tanto larghi al Costanzi.

I maestri concertatori dovrebbero togliere siffatti sconcii.

13. Al teatro Garibaldi di Padova venne allestito il *Crispino e la Comare*, dei fratelli Ricci. L'esito sortito dal vecchio spartito fu buono.

Senonchè al pensare agli spettacoli che le passate fiere del Santo offrivano ai cittadini e ai forestieri è un senso di tristezza quello che invade gli amici dell'arte nel raffronto con lo spettacolo di ognor decrescente importanza che colà si offre ora — ma ciò null'ha a fare cogli artisti e certo loro non ne è la colpa.

Eroe della serata fu il Carbonetti, che si mostrò non da meno della sua ottima fama di artista eccellente, comichissimo senza punto sguatezza; è dotato di voce robusta, simpatica, intonatissima. Per una serie di vicende, non molto liete, ma che sarebbe troppo lungo a narrare, egli è anche l'imprésario di questo spettacolo.

Benino la signora Savini Rusconi, la quale, andata in scena senza prove, si rinfrancherà certamente nelle sere successive — bene il baritono, la contralto, i cori, l'orchestra — tutto insomma.

14. Al Politeama di Firenze ebbe luogo la prima rappresentazione della graziosissima operetta in tre atti: *Lampadina* o il *Parucchiere politico*, musica del maestro Barbieri.

L'operetta sortì un esito veramente splendido e gli applausi agli artisti furono vivi e spontanei dalla prima all'ultima scena.

Al successo non solo contribuì la eccellente musica, ma una esecuzione che ci parve perfetta sotto tutti i rapporti.

Le signore Piccoli e Landini interpretarono a meraviglia le loro parti; e i signori Sadini e Bianchi si appalesarono egregi e provetti artisti.

15. Venne aperto il teatro Sociale di Trento coll'opera gli *Ugonotti*, di Meyerbeer; vi cantarono le signore Elena Teodorini e Regina Fontana, prime donne assolute. Entrambe ebbero un meritato successo. La parte di Raul è sostenuta dal tenore Filippo Bresciani, il quale conosce l'arte di riscuotere il plauso del pubblico. Ottimo il basso Luciano Lombardelli.

17. Il *Rigoletto*, al Dal Verme di Milano, non ebbe quella esecuzione che può rendere interessante un'opera uditata e riudita a sazietà.

Il baritono Bianchi e la signora Luè hanno fatto del loro meglio per guadagnarsi le simpatie del pubblico, ma il successo da loro ottenuto non fu nè serio, nè durevole.

Il tenore Valero, il basso Serbolini e la signora Borghi non furono al disotto del loro compito, ed ove si fossero trovati in compagnia di una Gilda e di un Rigoletto migliori, avrebbero reso possibili parecchie rappresentazioni del capolavoro Verdiano.

18. Al teatro del Fondo, di Napoli, *La guardia notturna*, del signor Fossati, non ebbe un risultato molto soddisfacente. La musica rubacchiata qua e là, senza nesso, senza una sola frase originale, senza sentimento artistico, senza proprio nessuna delle qualità necessarie perchè una musica si regga, ebbe parecchi segni di disapprovazione.

Nella rappresentazione della *Guardia notturna*, la compagnia Bergonzoni, che si è sempre distinta per un affiatamento meraviglioso, non era più riconoscibile.

19. Al Malibran, di Venezia, il *Trovatore*, interpretato dagli artisti: Giannetti, Fattori, Giraud, Navary e Re, piacque abbastanza. Gli applausi furono calorosi e costanti per tutti i quattro atti.

Il tenore signor Giraud è stato costretto a ripetere la famosa aria della *pira*.

— La prima del *Trovatore* ebbe sabato sera sulle scene del Tosi-Borghi, di Ferrara, un buon successo, sancito dagli applausi di un discreto uditorio che non era però quello delle grandi circostanze, giacchè il *Trovatore*, diciamolo francamente, quantunque lavoro elettissimo e pieno di fascino,

non può più esercitare dove si è dato a josa, in tutte le stagioni, sotto tutte le salse, quell'attrattiva che decide il pubblico a riempire il teatro. L'esecuzione fu lodevolissima.

Molti applausi toccarono alle egregie signore Zucchini e Cellini, al Dalpasso, al Coliva, al Liccini, che incontrarono pienamente il favore del pubblico.

L'orchestra, diretta dal maestro Sarti, suonò con molto impegno e con artistico colorito. I cori si comportarono egregiamente.

20. La prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia* del maestro Paisiello, al Politeama Fiorentino, attirò molti spettatori.

Lo spettacolo assai bene eseguito da tutti gli artisti della Compagnia Scalvini, ed in particolar modo dalla signora Rosselli, piacque e fu un vero trionfo teatrale.

Grandi e generali approvazioni al bellissimo finale del primo atto, che venne mirabilmente eseguito dagli egregi signori Batacchi, Poggi e Solari. Di questo pezzo si volle a tutti i costi il bis.

Concludiamo che questa gemma musicale ebbe un successo d'entusiasmo.

Ritorna adunque il regno della vecchia musica. Facciamo voti per la prosperità di questa monarchia.

21. Le rappresentazioni dell'operetta in tre atti del maestro Mox Wolf, *Cesarina*, al Politeama Fiorentino, non hanno smentito il grande successo del Ring-Theater di Vienna.

La *Cesarina* è una operetta castigata, piena di brio e di belle avventure.

La musica è buonissima, e viene eseguita con precisione.

La parte vocale è inappuntabile.

Meritano specialmente di essere nominati la brava e simpatica signorina I. Paoli, la signora Piccoli, i signori Poggi, Bianchi e Batacchi.

La messa in scena è splendidissima.

24. La prima rappresentazione del *Violino del Diavolo*, del maestro Mercuri, ha popolato discretamente il Politeama romano; ma più gente chiamerà quando sia noto che, al valore intrinseco del nuovo spartito, bisogna aggiungere il successo straordinario della signora Carolina Ferni come concertista di violino.

Questo *Violino* (quello del *Diavolo* e del maestro Mercuri) lo si direbbe una riduzione del *Freischütz* e della parte diabolico-amorosa del *Fausto* e del *Mefistofele*.

La tinta è un poco monotona, specialmente nell'ultimo atto; ma ciò dipende anche dal soggetto, molto monotono, del libretto.

L'esecuzione può dirsi perfetta.

Le signore Carolina e Teresina Ferni ed il baritone Giraltoni furono impareggiabili.

Le variazioni di Vieuxtemps, eseguite col violino dalla signorina Carolina Ferni, furono replicate in mezzo ad applausi infiniti.

Belle le scene e belli i vestuari, accurata la messa in scena ed inappuntabile la direzione per parte del maestro Kiterland.

25. Piacque al Dal Verme la signora Buireo sotto le spoglie d'Elvira nell'opera i *Puritani*, di Bellini. La Buireo era affatto nuova al pubblico milanese. Ella va dotata d'una non comune flessibilità d'ugola, è educata ad ottima scuola (studiò col rinomato Sammartin di Madrid), ed eseguisce *trilli*, *picchiettati*, *scale ascendenti e discendenti* rapidissime con mirabile bravura.

La sua voce manca però di vigore nel centro e in complesso il canto di questa egregia artista riesce freddo e troppo compassato.

Accanto alla Buireo emerse pure il Valero, tenore dotato di voce omogenea e simpatica, e che, se imparerà a colorire il suo canto, farà passi giganteschi nell'arduo cammino dell'arte.

La parte del baritono fu sostenuta da un giovane artista, il signor Ciampi-Cellai, allievo del celebre Delle Sedie. Il Ciampi-Cellai promette di fare una buona riuscita, essendo dotato di bella voce e di artistica intelligenza.

Egli insieme col bravo e sempre applaudito Serbolini dovette ripetere la *cabaletta*:

Suoni la tromba, intrepido...

La concertazione dell'opera non fu superiore alla critica, ma è da tener calcolo che lo spettacolo fu quasi improvvisato.

26. Al teatro Toselli, di Cuneo ebbe luogo la prima rappresentazione dell'opera *Crispino e la Comare* dei maestri fratelli Ricci, la quale ottenne un successo felicissimo.

Quest'opera venne eseguita dalle signore Elena Spinelli e Galia Radegonda, e dai signori fratelli Firmino e Francesco Migliara, Antonio Annovazzi e Alberto Capurro. Maestro concertatore fu il signor Giuseppe Galliari.

— *Le Donne Curiose*, del maestro Usiglio, hanno avuto un nuovo ottimo successo, eseguite egre-



TEATRO PORTE SAINT-MARTIN. — IL PRETE, dramma in cinque atti e otto quadri, di CARLO BUET.

giamente sulle scene del teatro Garibaldi di Padova.

« Queste *Donne Curiose* — scrive il *Giornale di Padova* — si sentono con piacere vivissimo, e si arriva al fondo con l'animo sollevato, col pensiero che vi corre per vie meno tristi di quelle che d'ordinario sono le vie del pensiero umano.

« Gli artisti tutti, senza eccezioni, hanno fatto il loro dovere con intelletto e con coscienza.

« Le signore Perozzi (*Laura*), Cescati (*Beatrice*), e Boffa (*Corallina*), cantarono in modo correttissimo, dando risalto efficace alla musica dell'Usiglio ed all'azione, che vi corrisponde.

« La signorina Boffa fu una servetta piena di inesauribile gajezza.

« Ma gli onori della serata toccarono principalmente a Carbonetti (*Trivella*). Per lui fu una serie continua d'applausi e d'ilarità — e davvero l'Usiglio non poteva trovare un migliore interprete di quel personaggio comicamente bizzarro.

« All'atto terzo — quando *Trivella* comparve vestito da donna — Carbonetti sollevò a tumulto il teatro; il suo canto, le sue moine, i suoi vezzi di fanciulla ingenua, condussero il pubblico sino all'entusiasmo. Nè si avrebbe potuto desiderare di più o di meglio.

« Il tenore Moretti (*Leandro*) ottenne meritamente gli unanimi e sinceri applausi del pubblico.

« Bene i signori Rossi e Reinaldi, le masse e l'orchestra.

« Decorosa la messa in scena; anzi il Garibaldi, per le opere di non molta importanza, ci aveva disusati da un pezzo a vedere così osservate le regole della proprietà e della decenza.

29. Fu inaugurato uno spettacolo musicale al teatro del Lido di Venezia. — Piacque la scelta dell'opera, *Tutti in Maschera*, del maestro Carlo Pedrotti. — Col mite biglietto di L. 1 10 si ha il tragitto di andata e ritorno sul piroscalo, l'ingresso al Teatro e alla grande terrazza sul mare. Presto andrà in scena anche un ballo. IL DIARISTA.

CORRISPONDENZA ESTERA

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: La stagione estiva. — *Chassé croisé* d'opérette — Gymnase Dramatique: *Madame de Chamblay* commedia in cinque atti di Alessandro Dumas padre, ridotta in quattro atti da Alessandro Dumas figlio. — Teatro del Vaudeville: *Un viaggio per piacere*, commedia in tre atti dei Signori Gondinet, Sylvane e Bisson. — Teatro delle Nazioni: *La Cella N. 7* dei signori P. Zaccane e T. Henry.

È noto che gli abitanti di Parigi sono piuttosto di gusto, di aspetto e d'abitudini disparati, a seconda dei quartieri in cui abitano. Ond'è che i teatri i quali cercano di avere per spettatori i parigini delle loro vicinanze, danno ordinariamente degli spettacoli di generi loro confacentesi. Ma ciò non toglie che i vicinanti delle Folies-Dramatiques, per esempio, desiderino vedere un'opérette dei Bouffes, e quelli del Teatro Cluny un'opérette delle Folies. Basandosi su tal concetto, i teatri delle Folies e di Cluny hanno pensato di rappresentare in questo mese, il primo: i *Mousquetaires au Couvent* (il qual lavoro appartiene ai Bouffes), il secondo le *Cloches de Corneville* (appartenenti alle Folies Dramatiques).

Quello scambio di spettacoli ha richiamato infatti, così per l'uno come per l'altro teatro, un pubblico nuovo, abbastanza numeroso, almeno per quel che si possa sperare in giugno.

Bisogna dire però che i teatri rimasti ancora aperti sono stati assai favoriti da buon numero di serate fresche. E invero il nostro bollettino mensile è quasi altrettanto ben provvisto ancora quanto nella stagione invernale.

Prima di chiudere le porte il 30 giugno, il Gymnase-Dramatique ha voluto avere sul cartellone un nome celebre, quello di Alessandro Dumas, e per far ciò è andato a dissotterrare un antico dramma, *Madame de Chamblay*. Ma ha chiesto a Dumas figlio di ritoccarlo. Questi ha consentito a tal lavoro, ma non ebbe ragione.

Prima di tutto, per la Signora di Chamblay bastavano appena i suoi cinque atti, e nel ridurla a quattro, Dumas figlio ha reso le situazioni principali troppo brusche e meno verosimili in conseguenza. In secondo luogo, salvo alcune frasi e alcune parole, frasi che era necessario rinfrescare, egli doveva lasciar tal quale un lavoro del padre che aveva ottenuto un bel successo.

Si deve poi anche notare in questa *Madame de Chamblay* l'analogia sorprendente che ha con l'*Etrangère* che Dumas figlio scrisse più tardi, senza pensare, evidentemente, alla strana identità del soggetto. Ma impastando il lavoro del padre pel Gymnase, come mai non se n'è avvisto, e come mai non l'ha lasciato allora tal quale?

In poche righe d'analisi della *Madame de Chamblay* si vedrà subito come la sostanza sia somigliante a quella dell'*Etrangère*.

Una signorina è stata maritata a un uomo che la fa soffrire, che è indegno di lei e che giustifica colla sua condotta le consolazioni, anzi l'appoggio da lei accettato d'un amante sino allora discreto e riservato nella sua abnegazione. E in tal modo, sia nell'una che nell'altra composizione drammatica, il marito diventa così antipatico, così insopportabile, che per mettere fine alla dolorosa posizione della donna, bisogna che arrivi un salvatore che si batte col marito e così render vedova la sposina, acciocché possa consolarsi sposando l'amante.

Sia nell'*Etrangère* che nella *Madame de Chamblay*, si riscontra il medesimo soggetto, la stessa situazione e gli stessi personaggi principali; la sposina infelice; il marito indegno; l'amante simpatico; l'amico uccisore del marito a profitto dell'amante.

Nel dramma di Dumas figlio non c'era, a considerare bene, altra differenza che il personaggio della Straniera, che dava il titolo al lavoro, ma non aveva nell'azione che una parte episodica.

Lo spirito e l'interesse non mancavano punto alla commedia di Dumas padre, e la scena dello svolgimento vi è in specie più curiosa, più briosa e soprattutto trovata meglio che nell'*Etrangère*, di Dumas figlio.

Il teatro del Vaudeville che, allorché faceva sempre freddo, aveva subito uno smacco colla fantasia in tre atti *Il dramma della stazione dell'Ovest*, commedia assai piacevole per l'insieme e pel movimento, ma priva d'interesse e di *vis comica*, ha ottenuto, ora che fa caldo, un successo fra i più brillanti con una commedia dei signori Gondinet, Sylvane e Bisson, *Un viaggio per diporto*. Ed è un successo meritatissimo, poiché quella commedia, non solo diverte, ma ha ancora molto spirito, allegria, brio; le situazioni vi sono originali, i tipi oscurati e ben dipinti, i tratti caratteristici della buona commedia.

Per dare un'idea completa delle graziose peripezie e delle sorprese prodotte dall'intreccio del lavoro, bisognerebbe farne un'analisi, scena per scena, ciò che formerebbe un opuscolo. Conviene dunque limitarsi a una semplice indicazione del soggetto.

Un marito già quinquagenario ha la fortuna doppiamente invidiabile di possedere una sposa bella e fedele. Ma ecco che un giorno la moglie essendo andata a passare due settimane in campagna in casa de' suoi parenti, quel diavolo di marito si lasciò trascinare da un antico compagno di scapattaggini; ha cenato con una donnetta, e poi, salendo con lei nel fiacre, litiga col cochiere; e alcune guardie essendo intervenute, egli si è permesso di ricorrere alle mani contro le guardie. Tanto che, al ritorno della moglie, è costretto a celarle la scappatella e le conseguenze. Ora queste conseguenze rappresentano una condanna di quindici giorni di prigione. Può ben dissimulare la condanna, ma viceversa, per i quindici giorni di prigione come farli senza che la moglie lo venga a sapere? Gli viene allora in capo di fingere un viaggio per diporto in Italia. La moglie vuol andare con lui. Trova mezzo di dissuaderla. Si stava per firmare un contratto di nozze della sua pupilla, era ordinato un gran pranzo, eppure giunge a sbarazzarsi di tutto ciò e di molti altri ostacoli ancora; insomma riesce a costituirsi in prigione mentre la moglie lo crede in Italia. Ma succede un'infinità di combinazioni e di coincidenze, che fanno sì che la verità si viene a scoprire più tardi.

È costretto a confessare lo stratagemma. Ma il suo sincero pentimento gli vale l'amnistia della moglie senza che questa abbia usato le rappresaglie che i mariti potrebbero temere in caso simile. Ed ha tanto maggior motivo di rallegrarsene in quanto che la moglie era stata corteggiata molto da vicino, durante la sua prigionia, dal direttore stesso della prigione che, per ciò, veniva a recapitare alla signora delle lettere che il marito figurava scrivesse ora da Milano ora da Venezia.

Su quel tema, gli autori del *Viaggio per diporto*, hanno fatto una commedia delle più spiritose e comiche come abbiamo detto.

Senza il bisogno di riparazioni urgenti che ha il Vaudeville, per cui dovrà star chiuso due mesi, il successo di questo lavoro avrebbe permesso di

tener aperto per tutto l'estate il teatro, ma esso verrà riaperto con una nuova serie di rappresentazioni del *Viaggio per diporto*.

Da un romanzo di Pietro Zaccane, la *Cella N. 7* che i lettori del *Secolo* conoscono benissimo, il sig. Teodoro Henry ha tolto un gran dramma, come era già stato fatto per le *Notti del Boulevard*. Pure al Teatro delle Nazioni quel genere di drammi popolari ha sempre un pubblico numeroso e la *Cella N. 7* avrà certo, a sua volta, il suo centinaio di rappresentazioni.

L. P. LAFORET.

Corriere Drammatico

Il Congresso Drammatico in Milano.

In una delle più importanti gallerie della nostra Esposizione troviamo una macchinetta curiosa. In essa si mettono le uova delle galline, e dopo brevissimo tempo, mercè il calore artificiale, toc! toc! si sente battere il guscio e ne escono fuori pigolanti i pulcini. È l'incubazione artificiale; e quel sistema di far schiudere le uova in fretta, da certa brava gente si era voluto applicare all'arte drammatica. « Se nascono i pulcini (pensavano quei valentuomini) perchè non potranno uscir fuori dal guscio anche gli autori? Soffiamo, scaldiamo... e vedremo sbucciare i novellini a bezzicare il miglio sparso sulle scene italiane. »

L'incubatrice artificiale per la drammatica è stato il Giuri; ma ahimè! nè Paolo Ferrari, nè i suoi colleghi e neanche l'amoroso prof. Soldatini hanno potuto sostenere l'ufficio di chiochie fecondatrici. Invano raccolsero tutti gli ovi lasciati giù dai giovani autori: invano li accarezzarono e li fecero passare per la trafila della incubatrice; nessun pulcino è saltato fuori a compensare lo zelo degli sterili.

Maravigliati, confusi, addolorati quelli che soffiavano nella incubatrice, cominciarono a dubitare... di sè? oibò! della incubatrice; e cominciarono a domandarsi se non vi fosse qualche guasto nella macchinetta. Ed ecco la genesi del Congresso Drammatico, tenutosi in Milano alla metà di questo scorso giugno, coll'intervento del prefetto e del sindaco, i quali assicuravano che, trattandosi di commedie e di commedianti, si trovavano proprio al loro posto.

Fu Leone Fortis che sparse una lagrimuccia sulle sorti del Giuri drammatico. Egli disse che il 2° Concorso fra giovani autori e attori, chiuso con la Pasqua del 1880, diede 101 uova o produzioni, drammatiche, delle quali nessuna venne ammessa all'esperimento scenico. Questo quanto agli autori: relativamente agli attori, nel 2° Concorso furono solo accordate in via d'incoraggiamento L. 600 alla giovane attrice signora Lina Romagnoli e L. 400 alla signorina Poli-Marazzi Italia. Il 3° Concorso (e ultimo!) chiuso col 26 aprile p. p., diede solo 80 produzioni, e ne sarà relatore con comodo, Carlo d'Ormeville.

Dunque, si conclude, l'incubatrice non fece nascere neppure un pulcino, per piccolo che fosse, e bisogna mutar sistema. Epperò alla incubatrice del Giuri Drammatico si votò di sostituire un Comitato pel teatro drammatico italiano al quale « sarà devoluta l'alta tutela degli interessi morali e materiali dell'arte e quella del suo decoro, del suo progresso e del suo sviluppo, venendo affidato l'incarico di dare esecuzione alle deliberazioni del presente Congresso. »

Questo Comitato dovrà promuovere in Milano la fondazione di una Compagnia stabile, che corrisponda ad un elevato concetto artistico ed abbia il carattere di una istituzione nazionale, promovendo inoltre nelle principali città d'Italia la fondazione di simili Compagnie.

Com'era da prevedersi, non fu che un cambiamento di nome della macchinetta, e gli stessi uomini del Giuri diventarono i membri del Comitato. Decisamente l'unica commedia che si sia giunti a metter insieme dopo tante fatiche, fu il Congresso drammatico.

Meglio si fece in Roma, dove per iniziativa del signor Tibaldi si formò una società con un primo fondo di 100 mila lire e questo statuto: « Scopo della società è l'incremento e il progresso dell'arte drammatica che vuolsi perfettamente libera nella sua esplicazione; e, con ciò, il ripristinamento del gusto dei nostri pubblici pel

« teatro drammatico e il miglioramento economico di quanti, autori ed attori, dedicano all'arte drammatica la mente e l'industria. »

In Milano si votò che « A meglio tutelare i diritti d'autore, il Congresso ritiene opportuna la costituzione di una Società generale fra gli autori, sulle basi del progetto di Statuto predisposto dalla Commissione all'uopo nominata dai Giuristi drammatici nazionali, coll'aggiunta di un articolo che contempli l'ammissibilità dei soci onorari. »

Si approvarono infine le proposte del signor Eugenio Lombardi, — e furono le sole pratiche, — che cioè si sottoponesse all'approvazione del Governo, lasciandogliene la scelta: o — « Ridurre l'applicazione della tassa sul quarto della capienza dei teatri, in luogo che sulla metà portata dall'art. 16 del regolamento annesso alla legge 19 luglio 1868, sottomettendo ad una Commissione cittadina, a somiglianza di quanto è previsto per l'imposte di ricchezza mobile, le eventuali controversie fra le imprese teatrali e l'agente delle tasse sulla commisurazione dell'imposta » — ovvero — « Commisurare in proporzione fissa la tassa sugli introiti, stabilendo un tanto per recita, secondo la categoria dei singoli teatri, avvertendo che per meglio soddisfare alla proporzionalità dell'imposta, dovrebbero le categorie estendersi da tre a sei. »

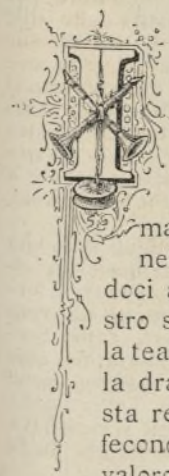
Infine si decise che fra tre anni si troverebbero in Roma per fare un altro Congresso che voterà probabilmente di cambiare il Comitato in Commissione, o meglio, in una Congrega.

Si dirà che siamo scettici; ma Dio buono! quando pensiamo che Goldoni e Alfieri per primi e poi Albergati e Nota e Sografi e Augusto Bon e Giacometti e Gherardi del Testa scrissero tante opere senza incubatrice di Giuristi e di Comitati, non si sa proprio prestar fede alla fecondazione artificiale nell'arte drammatica. La fecondazione artificiale fa i polli e i capponi, non mai i poeti. Questi o ci sono — e allora trionferanno anche a dispetto dei Giuristi i quali, da gravi giudici ufficiali, saranno sempre timorosi del nuovo e dell'audace — o non ci sono, e in questo caso potrete ben spolverarvi a soffiare, peggio che i due amici chinati sul presepio di Betlemme! — nessun canto di galletto risponderà al vostro faticoso soffio.

OMICRON.

PROFILI DRAMMATICI

GIOVANNI TOSELLI



In quest'ultimo mezzo secolo, dal quaranta in qua, il Piemonte ha dato prova d'una grande vitalità ed energia, non solamente nella sfera politica ma anche in quella letteraria e nell'artistica eziandio. Restringsi a quel ramo dell'arte che è nostro speciale argomento, voglio dire la teatrale e anzi più particolarmente la drammatica, noi vediamo in questa regione una vivace, robusta e feconda attività dare importanti e valorosi campioni alla schiera —

ahimè troppo ancora sottile — degli autori e a quella — forse troppo numerosa e ingombra — degli artisti.

Fra i primi all'affiochirsi, e poi tacere della musa neosetista del Nota, agli sprazzi fuggitivi, ma vivaci del brioso ma superficiale ingegno del Brofferio, ecco succedere il tragico Carlo Marengo, pieno di pensiero e di forza, poscia il figlio di costui, Leopoldo, tutto soavità e grazia creatore d'un genere, che il Giacosa rivestirà d'una fantasmagoria medicevale, ricca di fascino; e, fatto più im-

portante che forse altri non creda nella storia della moderna drammatica italiana, il teatro piemontese, dove Bersezio, Carrera, Garelli, Pietracqua, Zoppis analizzano la società del loro paese, dal nobile allo straccione plebeo, passando per la schiera degli impiegati, per la piccola borghesia, pel ceto artigiano.

Fra gli artisti, il Piemonte dà all'Italia le sue migliori prime donne: Giacinta Pezzana, Virginia Marini, Adelaide Tessero, Anna Moro-Lin: i primi attori giovani che al giorno d'oggi abbiano potenza maggiore, Giovanni Emanuel e Andrea Maggi, e regala un vero creatore di metodo, un grande caposcuola innovatore, la cui azione, per quanto modesta, è stata molta ed efficacissima, in Giovanni Toselli.

Questo veramente egregio artista, forse anche senza saperlo egli stesso, ha giovato più che tutti i tentativi d'ogni altro genere, più che l'influsso della concorrenza venuta a fare in Italia alla nostra dall'arte comica francese, più che l'azione di qualunque altro valente recitante, ha giovato, dico, a togliere dalla falsa strada e a rimettere in parte sulla buona la recitazione dei comici italiani, la maniera di rappresentare le produzioni, d'interpretare i caratteri, quel complesso di cose e di mezzi che vuolsi chiamare la *messa in scena*.

Oso dire che prima di Giovanni Toselli, nessuno mai fu sulla scena così vero e così semplice (e le due cose vanno affatto insieme) nel parlare come nel gestire, nel rappresentare caratteri, sentimenti, passioni, come nell'improntare di vita reale effettiva le creazioni della fantasia degli autori drammatici.

Gustavo Modena fu sommo; nell'ammannierato convenzionalismo della recitazione italiana portò e seppe introdurre una vera rivoluzione, per cui una preoccupazione di naturalezza e di verità venne ad abbattere gli antichi falsi canoni dell'affettata declamazione; ma il Modena non fu così audace, non si abbracciò così strettamente alla natura, non riuscì, o probabilmente non volle, perchè non credette dover riuscire così vero come fu il Toselli, il quale, allievo di quel grande artista e suo seguace e continuatore nell'opera, benchè in isfera apparentemente più angusta e benchè in sembianza più umile e più modesto, ebbe il coraggio di andare a toccare gli estremi limiti della veracità possibile sulla scena, fin là dove un passo di più farebbe uscire dal campo dell'arte.

Codesto fece il Toselli colla creazione del teatro in dialetto piemontese. Sì, dico pensatamente creazione, perchè se il povero attore di ultima categoria, che per cercarsi una rivale nelle miserrime condizioni in cui si trovava, immaginò primo di recitare in dialetto; se egli, dico, non aveva *a priori* il concetto di tutto quello che avrebbe potuto farsi e che si sarebbe fatto per quella strada, se non è suo merito di certo, ma fu fortuna che incontrasse autori da procurargli l'accordo repertorio, se il caso pure gli fece raccogliere attori capaci di comprenderlo, di imparare a dovere da lui e di assecondarlo, è pur vero che il Toselli concepì il suo progetto di formazione d'una compagnia comica piemontese, non come uno spedito momentaneo, ma come una istituzione

permanente, e colla parola, coll'esempio, coll'ammaestramento ispirò, aiutò, mantenne sempre e recitazione e repertorio in quella sfera artistica, morale e direi estetica, se il termine non fosse troppo ambizioso, in cui a confessione di tutti, raggiunse una vera eccellenza e fece all'arte tanto di bene.

La riforma del Toselli cominciò fin dalla semplice emissione di voce. L'affettazione e il convenzionalismo avevano guastata anche questa: i nostri comici urlavano con certe voci raschianti nella gola, con note di testa, con rigonfiamenti di gorgozzole che facevano non più una parlata umana, ma non so qual gorgoglio di suoni ferini. Giovanni Toselli insegnò col fatto e coll'ammaestramento a' suoi comici che si poteva e si doveva parlare naturalmente con buona voce di petto, senza sforzi e senza appoggiature e che l'effetto nell'espressione e nell'impressione degli uditori si otteneva meglio e più giusto. Così nella manifestazione degli affetti e delle passioni: bandì i gesti, le smorfie, le contorsioni, gli urli dell'esagerazione, l'enfasi declamatoria, le volate di canto, le pose tradizionali e si limitò a dare commozione e sentimento alla voce e all'accento accompagnandoli con acconcia espressione di sguardi e di fisionomia e con parsimonia di gesti come d'esclamazioni.

S'occupò quindi con assai cura e con felici intendimenti della messa in scena, dell'affiatamento ed accordo dei recitanti, dell'efficace concorso di tutti i particolari, anche minuti, anche accessoriissimi del cui complesso si forma lo spettacolo della commedia. Prima della compagnia piemontese di Giovanni Toselli (ne' suoi bei tempi, s'intende), non s'era ancora visto in Italia produzioni comiche rappresentate con tanta convenienza e adattamento di scenari, di attrezzi, di vestiario in tutti gli attori, con tanto possesso della parte in tutti quelli che recitavano, così bene che il suggeritore, quella seccatura delle compagnie italiane che vi fa sentire due volte la commedia, era come se non ci fosse, con tanto accordo, con tanta fusione nell'insieme.

Il Toselli si era persuaso che elemento primo per far piacevole impressione al pubblico si è la perfetta intonazione e l'accordo in essa di tutte le parti: non è l'eccellenza di un artista, circondata dall'intellerabile insufficienza degli altri, che valga a far divertire il pubblico tutta una sera alla recita d'una commedia; è invece l'armonico accordo di tutti anche quando non tutti e mettiamo pure nessuno degli attori s'innalzi molto al di sopra del livello della mediocrità.

E nessuno forse ci fu mai, nell'arte comica, che più del Toselli valesse a dare a' suoi artisti quell'accordo, quell'intonazione, quell'omogeneità onde tutto si vantaggi il complesso della recitazione.

Perchè, se, come artista, il Toselli è ammirabile, come direttore poi è ammirabilissimo e oserei dire inarrivabile. Bisognava vederlo alle prove colla sua prima compagnia piemontese, la buona, la vera; quando egli aveva tutto l'ardore della nuova impresa e il felice successo che lo rinfocolava, codesto ardore. Egli aveva intorno a sé dei novizi

nell'arte, alcuni duri come ceppi, tutti inavvezzi, ma in un modo così chiaro spiegava loro quello che avevano da dire, da fare, da sentire, come dovevano atteggiarsi, camminare, sedere, impostarsi, suggeriva loro l'intonazione giusta d'ogni periodo, d'ogni frase, d'ogni parola, sapeva infondere in ciascuno la vivacità, il bric, il calore, l'intelligenza ond'egli era animato, così bene che faceva sciogliere anche i ghiacciati, moversi anche i ceppi, tutti corrispondere il meglio che si poteva al personaggio, al carattere che vestivano: e ciò dalle prime parti alle ultimissime, dal protagonista della commedia alla semplice comparsa. Oso dire che ai nostri tempi non si vide mai — e non solamente in Italia, ma nè anco negli altri paesi, — non si vide mai commedie meglio recitate, con più naturalezza, con più efficacia, con migliore armonia di complesso o affiatamento di quelle che recitava la compagnia piemontese del Toselli.

Le miserie d' Monsù Travet, per cui si fecero trenta prove (!), il *Pover Parroco*, la *Mariouma Clarin*, il *Cioché del vilage* furono veri capolavori d'esecuzione rappresentativa.

* *

Giovanni Toselli nacque a Cuneo, l'anno 1820 o giù di lì, d'una famiglia di classe borghese, che lo volle destinare a una carriera forense. Per contentare i suoi studi da causidico, e da giovanissimo ancora cominciò ad esercitare la professione come sostituto procuratore. Ma era nato con quella benedetta mania dell'artista che non si può cavar più dal sangue. Aveva una voce discreta da tenore, e si persuase un bel giorno di poter acquistar fama e denaro coi tesori delle sue note di petto: piantò là la famiglia, le *comparses*, l'ufficio polveroso del principale, l'ambiente uggioso del tribunale, il paese, e fuggì a Milano dove andò ad offrirsi a tutti gli impresari perchè volessero sfruttare la miniera della sua voce. Gli impresari non furono del parere di lui: non trovò nessuna scrittura e non volendo più tornare a niun conto a casa sua, si aggregò a una compagnia drammatica di ultimo ordine per sostenere le ultime parti.

Passò in non so quante di quelle misere compagnie che stentano la vita: cominciò da far l'amoroso e ci riuscì poco bene, si provò alle parti brillanti, finì per acconciarsi a quel ruolo di generico che i francesi chiamano *utilité*, cioè a far un po' di tutto.... fuorchè una parte importante.

Alla fine ebbe la fortuna d'incontrarsi con Gustavo Modena, che gli divenne amico e lo fece suo segretario. Il Modena capì il talento del suo modesto generico, umile e senza pretese affatto: e consigliatogli di assumere la maschera del Gianduja, lo fece recitare in piemontese. Fu una rivelazione fors'anco per lui stesso; quest'attore che recitando in lingua era un po' impacciato, mediocre, parlando il suo nativo dialetto fu subito così vero che il grande Gustavo stesso ne stupì.

Fra il sommo maestro e il degno allievo si stabilì una reciproca stima e un'amicizia inestimabile che durò anche dopo la morte del Modena con quella nobile donna che fu compagna al sommo artista, amicizia, cui non poterono mai guastare neppure le dis-

sensioni politiche, le quali fra i due attori erano grandissime e profonde; l'uno essendo repubblicano entusiasta e l'altro monarchico più che convinto. Si bisticciavano, gridavano tutt'e due, e poi finivano per riderne e si volevano bene e si stimavano più di prima.

Del suo monarchismo il Toselli diede prova coraggiosissima nel 1848. Mosso dall'entusiasmo dell'amor patrio, che a quei giorni aveva invaso la più nobile parte della gioventù italiana, Giovanni Toselli abbandonò le scene e andò ad arruolarsi fra i volontari del Garibaldi. Avvenuto il rovescio di Custoza, il condottiero italiano, ritirandosi verso il Lago Maggiore, fece un proclama in cui, associandosi affatto alle illusioni del Mazzini, dichiarava ancor egli finita la guerra regia e cominciare quella del popolo, accusava il re piemontese poco meno che di tradimento e vietava sè e i suoi seguaci alla repubblica. Il Toselli che aveva già avute brighe parecchie per difendere il suo re, del quale ammetteva gli errori, riconosceva la sfortuna, ma negava energicamente la colpa di tradimento, il Toselli udito la lettura di quell'ordine del giorno, saltò fuori dalle file, si spogliò del cappotto su cui portava i galloni di furiere, e ad alta voce protestò che egli ha preso le armi per servire la patria, ma sotto il comando di re Carlo Alberto, che a costui ha giurato fedeltà, che non vuole rompere a nessun patto questo giuramento e che quindi lascia quella montura e quell'armi, che ora ode proclamare avverse alla monarchia di cui egli è suddito fedele.

Gran collera nel Garibaldi. Il Toselli fu preso, rinchiuso in un bugigattolo della fattoria, dove il condottiero aveva il suo quartiere; si minaccia niente meno che di fucilarlo; ma dopo dodici ore, venuta nel generale una più fredda riflessione, il monarchico viene liberato e lasciato andare dove più gli piace. Egli venne in Piemonte; aveva per tutta ricchezza una giacca e un paio di pantaloni di tela, una camicia sporca addosso e quattro soldi in tasca.

Quindici anni dopo Giovanni Toselli aveva messo in disparte un discreto patrimonio e aveva acquistato, come grande artista, una fama che dall'Italia superiore, dove era largamente diffusa, cominciava a spandersi anche nella inferiore. E tutto ciò egli doveva al teatro piemontese, cui avevano creato e ridotto a prospere sorti la sua intelligenza, l'ostinazione della sua volontà, l'attività meravigliosa del suo ingegno.

Quelle prospere sorti ahimè non durarono; venne troppo presto la decadenza e con essa le fortune del povero artista svanirono...

* *

Giovanni Toselli è piccolo, grassotto, con aria piena insieme di bontà e di malizia, occhio acuto e benevolo, sorriso bonario ed arguto: una faccia larga, schietta, leale, in cui però — nella calma che le è solita — passa di quando in quando una ventata di collera. È sempre stato modesto, anche in mezzo ai fumi della rinomanza, è un padre amorosissimo, è un buon amico, e credo che non abbia mai trovato ancora alcuno che gli voglia male.

UNUS NULLUS.

SCHERZI EPIGRAMMATICI

Un'amorosa che biascica.

E quella signorina è un'amorosa?
Ma la fa sulla scena o fuor di scena?
Perchè a me mi è sembrata una smorfiosa,
Che biascica la parte a mala pena.
— Sta bene, un tempo usava recitare...
Ora, è venuto in moda il biasciare.

La mamma della gran cantante.

A Pietroburgo quando venne fuori
Mia figlia, fu un *bourrà* da sbalordire!
Di quei furori lì... di quei furori...
Mai più non ne potranno intravvenire.
Quando aprì bocca poi fu un urlo solo;
Tremavan le pareti e il sottosuolo,
E nell'udir la voce sovraumana
Il Pubblico perdè la tramontana. —
Piangela, ridea, si svenner le signore
E ad un Bojardo toccò tanto il cuore
La voce di mia figlia, che repente...
Dal gran piacer... gli venne un accidente.

ALDO.

Mementi artistici

◆◆◆◆◆

ENRICO VIEUXTEMPS. — Questa splendida illustrazione artistica si sparse a Mustapha presso Algeri, il giorno 4 dello scorso mese.

Nacque il 20 febbrajo 1820 a Vorviers. Suo padre, dopo di esser stato militare, erasi fatto fabbricatore e accordatore di strumenti a corda.

Cultivò la musica sin dall'infanzia, e a quattro anni cominciava già a capirne qualche cosa; posto alla scuola del professore Lecloux, fece rapidi progressi. A otto anni lo vediamo nel Belgio a dare dei concerti, accompagnato dal suo maestro; e in quella capitale il celebre violinista Bériot lo conobbe e gli diede alcune lezioni. Nel 1830 diede concerti a Parigi e indi ritornò a Verviers; nel 1833 ebbe a Vienna non contrastati successi; e nel 1835 tornò a Parigi dove fece studi di composizione sotto la direzione di Reicha. Da quell'epoca i suoi viaggi furono numerosi e i successi sempre più vivi. Nel 1836 visitò l'Olanda, e ritornato a Vienna, vi pubblicò i suoi primi lavori. Nel 1838 lo vediamo di nuovo a Brusselle, e di là, non senza aver dato concerti in parecchie città tedesche, andò in Russia. Nel 1840 rimpatriò ed eccitò un vero entusiasmo coll'esecuzione dei suoi lavori, conosciutissimi anche fra noi.

In seguito fece peregrinazioni trionfali per la Germania, l'Olanda, la Polonia, per l'Oriente e per l'America, ovunque facendosi ammirare per la potenza del suono e la grandiosità dello stile che lo caratterizzavano e per il merito delle sue composizioni. Ritornò a Brusselle nel 1870, ove insegnò nel Conservatorio reale; diresse altresì i concerti, suonando egli pure. Senonchè lo stato della sua salute e una paralisi al braccio destro l'obbligarono a lasciar l'arte, e, credendo di trovarvi un clima più a lui confacente, portossi a Mustapha presso suo genero, il dottor Sandowski, dove morì.

Luigi Hymans scrisse alcuni aneddoti sulla vita di Vieuxtemps, in cui disse che fu musicista ottimamente simpatico, appassionato per l'arte e fornito di modestia, benchè fosse oggetto di vera adorazione. Ebbe trionfi come Liszt, come Servais, suo amico e compagno nella gloria; nel 1840 in occasione delle feste date per l'inaugurazione della statua di Rubens, fu coronato d'alloro dalla più scelta gioventù di Anversa. Egli si ricordava sovente di quell'epoca siccome quella che fu la più brillante di sua vita.

È morto in Parigi LEONE ESCUDIER. Egli era nato nel 1815. Esordì come compositore sul teatro di Tolosa, quindi, recatosi a Parigi, si diede alla critica musicale. Fondò poi un giornale: *L'Art musical*. Fu anche editore. Gli spartiti di Verdi, per l'esecuzione e per la stampa in Francia, erano sua proprietà. Egli contribuì assai a render popolare in Francia il grande compositore italiano. Diresse anche il Teatro italiano, ma con poca fortuna.