

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. — Ottobre 1881. — N. 10.

EDOARDO SONZOGNO
 EDITORE

Milano. — Via Pasquirolo, N. 14.

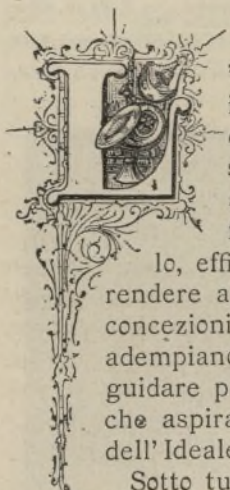
AVVERTENZE.

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 FRANCESE DI PARIGI. — EDIPO RE, tragedia di Sofocle, traduzione di GIULIO LACROIX. — Atto quinto.

CARLO PEDROTTI



L'Arte scrive sul libro d'oro i privilegiati ai quali essa concede il bacio divino, sia che svelino le loro sublimi visioni, sia che, fervorosi apostoli del Bello, efficacemente s'adopino a rendere altrui piane le più ardite concezioni d'altri pensatori, sia che adempiano alla difficile missione di guidare per l'erto cammino coloro che aspirano a divenire sacerdoti dell'Ideale.

Sotto tutti questi aspetti, come compositore cioè, come interprete, come docente è caro e venerato il nome di Carlo Pedrotti.

Pedrotti è nato a Verona il 12 novembre 1817 d'agiata famiglia. I suoi parenti sognarono forse fare di lui un avvocato, un ingegnere od un medico, e l'avviarono di buon ora alle scuole classiche, alle quali egli dovette, cosararissima allora negli artisti, una soda coltura letteraria. Ma ben più del latino e del greco allettavano il giovinetto Carlo gli insegnamenti della scienza armonica, nella quale aveva, dopo viva insistenza, ottenuto per maestro valente e coscienziosissimo Domenico Foroni; ed il *Donato* e le *Antologie* dell'allievo Pedrotti avevano per segnapolo ai famosi precetti ed agli squarci più celebrati crome e biscrome, e nei cartolari le traduzioni dell'*Eneide* e della tavola di Cebete apparivano incorniciate da cinque lineette sulle quali lo studente si provava a risolvere gli accordi ed a far camminare le parti.

I melomani nella scuola veramente erano due; ed accanto al Pedrotti sedeva Marco Marcello, il quale s'acquistò poi buon nome segnatamente come poeta melodrammatico, ed un bel giorno esordì in questa sua carriera procurando all'amico due libretti in una volta, l'uno di argomento serio, *Antigone*, l'altro di genere leggiero, *La sposa del villaggio*. — Quel giorno i classici della scuola apparvero più arcigni ed incartapecoriti che mai al Pedrotti, ed egli cominciò a concedere loro riposi più lunghi, non levandoli la polvere se non quando qualche energica rimostranza dei professori ve lo costringeva. — Ed intanto i compagni filarmionici erano diventati quattro, e poi sei, e s'erano serrati in piccolo drappello, e si era messa insieme una orchestra per la quale Pedrotti, presidente nato che aveva ottenuto il permesso di accoglierla nella casa paterna, riduceva dapprima Bellini e Donizetti, provandosi poi a scrivere sinfonie originali.

Era però scritto nel libro del destino che questa *Antigone* non potesse mostrare il suo eroismo, e che la *Sposa del villaggio* dovesse rimanere senza corteo nuziale, perchè, per quanto poeta e maestro si siano affaticati, non si avverò per questi loro primi lavori il detto biblico *pulsate et aperietur*, e tutte le porte rimasero ostinatamente chiuse.

Questo bel principio non scoraggiò la

ditta artistica; da lontano tendevano ai giovani le braccia, pronti a dimenticare i dubbj trattamenti, Orazio e Virgilio, ed erano dispostissimi ad accettare i delusi nel loro battaglione Ulpiano, Ippocrate, ed Euclide. Pedrotti e Marcello però non volevano che per loro cagione quei padri venerandi si baruffassero, e resistettero a tutte le seduzioni del *Digesto*, degli *Aforismi*, e della *Data*. Anzi, perchè altri malumori non si sollevassero per l'avvenire nel sapiente consenso, i due giovani diedero loro un rispettosissimo, ma definitivo saluto, e si misero a correre dietro alle Camene con tutta la balda spensieratezza dei loro quattro lustri.

Il terzo tentativo fu più fortunato: la *Lina*, fiore gentile, come fu detto opportunamente, sbocciato la primavera coi fiori del campo, fu accolta al Filarmonico di Verona nella primavera del 1840: i primi applausi, quelli che li consacravano artisti, poeta e maestro, avevano la rara soddisfazione di ottenerli in patria.

Il completo successo della *Lina* ebbe una eco fino in Olanda, ed al Pedrotti fu offerta in quell'anno stesso la direzione dello spettacolo di Amsterdam. Accettò, partì, ed il giorno stesso del suo arrivo saliva lo sgabello di direttore, un po' trepidante, perchè in fatto d'orchestre veramente non aveva fatto altro pratico tirocinio che quello della incompleta orchestrina degli amici. Ma allorché la naturale disposizione è corroborata da un capitale di solida istruzione, la strada riesce facile, e Pedrotti si svelò subito concertatore e direttore di primissimo ordine. Egli rimase cinque anni in Amsterdam alternando la direzione del teatro con quella faticosa di numerosi concerti nelle varie provincie con artisti di grido, e trovando tempo a musicare la *Figlia dell'Arciere*, dedicata alla Regina d'Olanda e rappresentata con risultato eccellente nel 1844.

Non ostante le dimostrazioni di affetto e di stima che gli pervenivano in Olanda dalla Corte, dagli artisti e dal pubblico, il paese ove fioriscono gli aranci era sempre in capo ai pensieri del Pedrotti: ond'egli nel 1845 lasciò la bella posizione acquistatasi col lavoro e, resistendo alle promesse più seducenti, ritornò in Italia, ove, pochi mesi dopo, scriveva la *Romea di Monforte*, applauditissima a Verona ed a Piacenza.

Successivamente, dal 1851 al 1856, Pedrotti compose per Verona la *Fiorina* ed il *Parrucchiere della Reggenza*; per Milano *Gelmina* e *Genoveffa del Brabante*, e nuovamente per Verona *Tutti in maschera*. Nel 1859 presentò l'*Isabella d'Aragona* al Vittorio Emanuele di Torino, nel 1861 la *Guerra in quattro* a Milano ed il *Mazzeppa* a Bologna; poi scrisse la *Marion de Lorme* nel 1865 per Trieste, il *Favorito* nel 1870 per il Regio di Torino, l'*Olema* per Milano nel 1873.

Dopo l'*Olema*, Pedrotti non tentò più la scena lirica con nuovi spartiti. E fu peccato, perchè anche gli ultimi avevano trovato favorevole il giudizio dei pubblici, e la critica dovette riconoscere in tutti non solo la più assoluta padronanza (è superfluo il dirlo) di tutte le risorse della scienza e della pratica, ma ancora la vivacissima fantasia, e negli ultimi specialmente seriissimi intendimenti di spingersi nella novella via del

dramma musicale. Il genere dove Pedrotti toccò l'eccellenza, quello dove la sua personalità appare spiccatissima, è l'opera giocosa. *Fiorina* e *Tutti in maschera* sono due gioielli che corrono e correranno lunga pezza le scene liriche: anzi il *Tutti in maschera* apparve col titolo *Les masques* nel 1869 all'Ateneo di Parigi e costituì quello che si suole chiamare un avvenimento. Per merito di Pedrotti, pubblico e critici s'inclinavano un'altra volta nel paese delle malsane operette a quell'arte italiana la quale anche nel genere gajo sta raccolta nel popolo, mette al bando le scurrilità, sdegnata di scendere nei trivj.

Niuno creda però che dopo il 1873 sia venuta meno la fenomenale attività del Pedrotti: egli ha scritto parecchie composizioni di vario stile e dettate pagine pregevolissime di musica religiosa. E se non potè di bel nuovo attendere a lavori di maggior lena, la colpa è veramente del nostro pianeta che mette solo ventiquattro e non quarantotto ore a compiere la sua evoluzione quotidiana. Direttore del Liceo musicale, del teatro Regio, dei Concerti popolari, egli è come il Pontefice dell'arte a Torino: a lui fanno capo tutte le istituzioni musicali.

Preposto alla Direzione del Liceo musicale municipale non solo egli vigila con occhio attentissimo, ma vi professa senza obbligo alcuno e senza un centesimo di ricompensa speciale un autorevolissimo insegnamento di armonia e di contrappunto che in pochi anni produsse risultati insperati. Peritissimo in ogni ramo dell'arte e non essendo intisichito nei conservatorj egli è lungi da ogni pedanteria, vuole severità ragionata di studj, ma senza ripetizioni ed inutili fatiche, non è schiavo del metodo, studia i suoi allievi, e li sorregge opportunamente, e li guida per le vie più brevi coi più chiari ragionamenti.

È noto quale giovamento l'arte si riprometta dai *Concerti Popolari*, ed è semplice e nuda verità che senza Carlo Pedrotti, aiutato da un manipolo d'uomini di buona volontà, questi concerti non esisterebbero. Tentati debolmente a Firenze, furono stabilmente istituiti nel 1872 dal Pedrotti a Torino, ed a loro somiglianza sorsero poi altrove, senza però che in nessun sito sia stata così completa la riuscita come a Torino, dove essi sono sempre attesi con una avidità incredibile da un numero di uditori che non possono quasi mai tutti capire nell'ampia palestra. Se Berlioz rivivesse, dovrebbe cancellare dalle sue *Soirées de l'Orchestre* quel tratto ove dice che « Beethoven est un ennemi pour l'Italie, et partout où son génie domine, où son inspiration a prise sur les cœurs la muse ausonienne doit se croire humiliée et s'enfuir. » A Torino più di cinquanta concerti hanno istruito il pubblico per modo che ora le sinfonie del genio di Bona sono eseguite per intero ed apprezzate a dovere.

Un altro fatto di grande importanza per l'arte nazionale si deve all'iniziativa del Pedrotti, e sono le palme riportate nel 1878 al Trocadero dalle orchestre di Torino e di Milano.

Abbozzando il profilo di Carlo Pedrotti si prova la soddisfazione di non essere costretti a nessuna restrizione mentale, se

dopo aver accennato alle doti della mente si parla del suo cuore e del suo carattere.

Pedrotti non conobbe mai talune debolezze umane che spesso s'accompagnano al genio d'artista, la sfrenata ambizione, l'invidia mal repressa, la sete inestinguibile dell'oro. La sua gioventù non fu scioperata: la *Bohème* non lo noverò tra i suoi adepti: egli giunse all'eminente sua posizione per solo merito, senza raggiri, senza vie di traverso, e deve la pubblica e generale estimazione all'integrità più scrupolosa della sua vita. Tenacissimo di proposito, il suo animo non s'esaltò nell'ora del trionfo; non giacque prostrato nelle meno prospere vicende.

Vedeste mai dileguarsi rapidamente sulla superficie di terso cristallo il leggiadro strato vaporoso prodotto da un soffio? Così è dei malumori nell'animo del Pedrotti: si direbbe che non hanno presa; nervosissimo e pronto per natura, egli non ha mai potuto serbare cinque minuti di rancore ad anima viva.

È poi strana in lui la miscela di una vivacità, di una impetuosità singolare nella vita comune con una flemma ed una pazienza da benedettino nelle faccende artistiche: ruba spesso le ore al riposo notturno per correggere con diligenza ad una ad una tutte le parti d'orchestra.

Quando si scorge Pedrotti più del consueto stecchito, angoloso, coi movimenti che pajono scattati da una molla, irrequieto in tutta la persona, state certi che gatta ci cova; la covata è una nuova sinfonia da provare, uno spartito da studiare e da concertare. E più s'avvicina il momento nel quale egli deve fare da padrino all'autore dinanzi al pubblico, e più il Pedrotti s'agita, e s'arrovela a segno di passare insonni le notti che precedono il giorno fissato. Ed allora si dà attorno in ogni modo, prova, riprova, conforta, consiglia, studia di rendere più sicuro il cammino della nave sull'instabile mare teatrale gettando la zavorra, ed insiste per tagliare ogni accessorio che al suo occhio espertissimo sembri incerto o superfluo, soddisfatto se gli vien concessa l'operazione che compie sempre colla sicurezza di un cerusico perfetto. Giunto il gran momento dopo che non vede più una sola battuta da limare con frutto, egli s'assiede nel suo scanno e con braccio sicuro guida orchestra e cantanti.

Chiedete della coscienza artistica, dell'entusiasmo, dell'abnegazione più assoluta di Carlo Pedrotti a Bazzini, a Boito, a Bottesini, a Gomez, a Marchetti, a Verdi; chiedetene a Goldmark, a Gounod, a Thomas, a Saint-Saëns: chiedetene specialmente ai giovani, a Catalani (che di questi giorni a Varsavia sente al certo la mancanza dell'ottimo Pedrotti), a Mancinelli, al quale Pedrotti nel 1878 ha dato il mezzo di far eseguire i suoi intermezzi della *Cleopatra* al Trocadero cedendogli l'orchestra ed il bastone del comando, a Massenet, per quanto l'atmosfera della volubile Parigi gli abbia reso labile la memoria dei benefici ricevuti; aumentate le coorte con quanti compositori si sono trovati in rapporto con Pedrotti, ed il coro più generale vi risponderà con un imponente e punto monotono unisono che l'amico più fedele, la guida più esperta, il direttore più coscienzioso è stato questo ottimo artista ed ottimo uomo.

Pedrotti non ha mai cercato onori. Aveva scritto già quasi tutti i suoi spartiti, e per lui all'estero erano rinverdate le splendide tradizioni dell'arte italiana, ed egli era sempre puramente e semplicemente il *maestro* Pedrotti, mentre a questi lumi di luna un ballabile, una marcia, un ibrido lavoro che abbia pretensione od almeno denominazione sinfonica, procaccia ai novellini spilloni, medaglie, diplomi, titoli, decorazioni. Un giorno finalmente fu iscritto nei registri dei cavalieri della Corona d'Italia: il 1878 lo vide commendatore, ed un amico lo volle regalare del crocione e di qualche centimetro di nastro, perchè nella repubblicana Lutezia le porte girano senza scricchiolare sui cardini irrugginiti se sono aperte a decorati. Ma il nastro ed il crocione furono collocati religiosamente nel museo familiare accanto alle corone d'alloro, alle coppe d'onore, alle bacchette d'avorio, e vi rimasero. La discussione fu interminabile per persuadere Pedrotti che il direttore dell'orchestra torinese non poteva presentarsi a Parigi coll'occhiello dell'abito sguernito: fu fatto un concordato, si addivenne ad una transazione: fu accettata la *rosetta*. E, pochi giorni dopo, un amico incontrava Pedrotti condannato per quindici giorni al supplizio del cappello a cilindro e dell'abito a doppio petto per le vie di Parigi: fedele alla promessa, Pedrotti aveva inalberata la rosetta... all'occhiello della parte destra.

IPPOLITO VALETTA.

Esposizione Nazionale del 1881

IL SALONE POMPEJANO

I.

Strumenti d'arco
a pizzico e loro parti.



randissima fu riconosciuta l'importanza artistica e scientifica dell'Esposizione musicale aperta nei locali del Conservatorio, e se in essa si ha una splendida idea storica ed etnica dello svolgimento dell'arte nelle sue varie manifestazioni, nel Salone Pompejano si ha invece idea delle condizioni presenti dell'industria italiana applicata alla musica, industria non seconda alle più utili e proficue.

Incominceremo dagli strumenti d'arco, i più possenti interpreti del sentimento umano idealizzato ed espresso per virtù dei suoni.

La mostra degli strumenti d'arco non è riescita però così ricca quale si aveva il diritto di ripromettersi in un paese eminentemente musicale qual è il nostro, in un paese dove sono oggi più che mai in fiore numerosi e valenti corpi orchestrali e dove brillarono in passato i più famosi liutai, fabbricatori di viole, violini, violoncelli e contrabassi conosciuti in Europa; primi fra tutti,

in ordine di merito, i liutai cremonesi. Chi non ha udito parlare degli Amati, dei Guarneri, degli Stradivari, senza poi dire di un Gaspare da Salò, del Maggini di Brescia, del Granzino di Milano e del Guadagnini di Piacenza?

Dopo il periodo che si chiuse con lo Stradivario si ebbero i Roggeri, i Bergonzi, i Montagnana, ed altri continuatori della famosa scuola.

Gli antichi strumenti a pizzico e ad arco italiani erano lavori d'arte così splendidi, pei loro mirabili intarsi in ebano, avorio, tartaruga, ecc., che i sovrani stessi si compiacevano di farsene scambievoli presenti. E un liuto di maraviglioso lavoro donò il duca Lodovico Maria Sforza Visconti al marchese Francesco Gonzaga di Mantova, il quale mostrò di aggradirlo con sì vivo piacere come se si fosse trattato di un cavallo di guerra. Veggasi da ciò a qual punto era pervenuta la valentia italiana nella fabbricazione degli strumenti.

I grandi concertisti di violino ed i dilettanti di questo strumento, re dell'orchestra, forniti di ricca borsa, fanno a gara per giungere a possedere uno strumento d'Amati o degli altri celebri cremonesi. Paganini aveva un Guarnerio, il Wilhelmi ha uno Stradivario e così dicasi di altri insigni violinisti.

Difficilmente le fabbriche moderne possono competere colle antiche, perchè l'ottima qualità degli strumenti ad arco non dipende unicamente dalla bellezza della loro forma e dalla giustezza delle loro proporzioni, ma altresì dalla materia onde è formata la cassa armonica, destinata appunto a rinvigorire l'intensità del suono prodotto dalla vibrazione delle singole corde.

Si sa benissimo che la bontà inestimabile dei vecchi strumenti cremonesi è dovuta alla eliminazione delle particelle resinose del legno, che nello stato verde smorzano le vibrazioni. Questa eliminazione non la si ottiene che col tempo; laonde solo il tempo potrà far adeguata ragione del valore di alcune delle odierne fabbriche di strumenti musicali.

Il Ceruti (già premiato a Londra e a Vienna) coi suoi violini mira a restituire a Cremona l'antico primato nella fabbricazione degli strumenti ad arco, e a noi sembra — dai saggi che si possono vedere nel Salone Pompejano — ch'egli sia vicino a raggiungere il suo intento.

I violini del Ceruti sono molto stimati dai violinisti di professione, e quanti non possono permettersi il lusso di un antico strumento di autore famoso, si tengono fortunati d'averne uno di questo egregio fabbricatore.

Riputati sono pure gli strumenti d'arco del Guadagnini di Torino (anch'egli premiato più volte a Torino e a Parigi), e questa riputazione è proprio meritata, come ne fanno prova il violoncello, la viola e due violini — modello Stradivari — da lui mandati alla nostra Esposizione.

Alcuni fabbricatori vollero imitare gli antichi e famosi strumenti cremonesi, e il Gottardi di Treviso ha esposto alcuni saggi in questo genere degni di nota; ma l'universale ammirazione si ferma sui lavori del Fiorini, di Bologna, il quale presentò due violini da concerto, imitazione di antichi autori cremonesi, irriconoscibili dagli autentici, tali

insomma da poter trarre in inganno i più esperti in materia siffatta.

Tra i buoni violini va menzionato quello dello Sgarbi, di Roma, fabbricatore già stato premiato all'Esposizione di Firenze del 1861 per un magnifico quartetto composto di violino, viola, violoncello e contrabbasso.

Ha fatto male lo Sgarbi a non esporre uno dei suoi contrabassi dalla forma svelta, elegante e dalla sonorità vigorosa e morbida ad un tempo, che riscossero già il plauso di tutti gli intelligenti in più incontri. I contrabassi di questo egregio fabbricatore non hanno il dorso piatto come quelli di altri liutai, ma alquanto convesso, cosicchè il mastodonte degli istrumenti ad arco, per opera dello Sgarbi, si presenta con un aspetto più gentile senza perdere menomamente della sua potenza sonora.

Nè i citati sono i soli fabbricatori di strumenti d'arco noti favorevolmente fra noi; a questi nomi se ne possono aggiungere parecchi altri, per esempio il Cardi, di Verona, il Degani di Montagnana, il Grulli di Cremona, il Melegari di Torino, il Fredi di Todi, il De Lorenzi di Vicenza, il Baioni di Milano (autore di una viola eccellente), ecc., i quali figurano degnamente nella odierna mostra strumentale.

Un pregevole lavoro di liuteria da non passarsi in silenzio è la chitarra esposta dal De Zorzi di Pistoja. Egli alle sei corde usuali, tese sul manico con *tastatura*, ne aggiunse altre quattro parallele a quelle, ma fuori del manico, e destinate a vibrare a vuoto, come nel liuto degli Indiani, nella Tiorba inventata sull'esordire del secolo XVI dal Naldi, e nell'Arciliuto, lo strumento aristocratico dei nostri avi, non detronizzato che verso la metà dello scorso secolo dal gravicembalo.

Un'industria che ha sempre fiorito in Italia è quella delle corde d'intestini d'animali o minugie, il che si spiega pel grande consumo che se ne è sempre fatto dai suonatori di strumenti d'arco.

I *campioni* di corde armoniche esposti vicino alle vetrine dei liutai, sono delle nostre migliori fabbriche, epperò non potevano mancare quelli del Bella di Verona, premiato a Londra, Vienna, Parigi, ecc; del Priuli di Padova, premiato anche lui a Londra, a Nuova York e a Padova; del Ruffini di Napoli, pure premiato a Londra, Vienna, Parigi, Dublino e a Napoli; del Trevisan di Bassano, altro premiato a Parigi, e finalmente dello Zampichelli di Aquila.

II.

Strumenti a tastiera.

L'Italia non andò solamente famosa per la fabbricazione degli strumenti d'arco, ma altresì per quella degli strumenti a tastiera, inventati da artefici italiani. Spinetti — fabbricatore veneziano che diede il nome alla *spinetta*, — Portalupi, Zanetti, Crotone, Farini, Domenico da Pesaro, Cortona, Trantsontino, e il celeberrimo Bartolomeo Cristofori — l'inventore dei martelletti del pianoforte — il Ferrini, suo allievo, tutti costoro costituiscono un valoroso drappello di *buonaccordai* — come altra volta venivano chiamati i fabbricatori di cembali — stimati al pari dei più valenti suonatori e compositori del loro tempo.

Nel 1700 non solo la borghesia e la nobiltà, ma anche i sovrani facevano domanda di strumenti ai nostri fabbricatori, il che contribuiva ad accendere e tener viva fra costoro una nobile emulazione tutta a vantaggio del progresso della importante industria.

Allora non esistevano le grandi fabbriche che si hanno oggi, alcune delle quali sono così vaste da poter essere paragonate ad una più che discreta borgata; non si conosceva il sistema del lavoro diviso, nè si avevano i motori a vapore economizzanti le forze e l'opera dell'uomo: un maestro coadiuvato da tre o quattro operai, ecco quanto bastava a produrre lavori eleganti, mirabili pel buon gusto nel disegno, per gli artistici intagli e costrutti con legnami che hanno sfidato un lungo corso d'anni senza soffrire la benchè menoma alterazione. Si trovano tuttora cembali degli scorsi secoli dipinti da famosi artisti; non è molto che vicino a Firenze se ne conservava uno reso di un pregio inestimabile dal pennello di Salvator Rosa.

Sotto la dominazione straniera, insieme ad altre industrie italiane, illanguidì pure quella della fabbricazione degli strumenti, e incominciammo a subire l'importazione dei pianoforti di Vienna e di Parigi.

I pochi strumenti che si facevano ancora fra noi, si modellavano sui nuovi importati dall'estero, e per essere smerciati — non vorremmo ricordare questa vergogna — non si esitava di mettere all'opera italiana il nome di una ditta forestiera.

Intanto gli stranieri andavano sempre più perfezionando l'invenzione del nostro Cristofori: a Geib è dovuto lo *scappamento à crochet*; William Southwell inventa lo smorzatore irlandese; Sebastiano Erard, nel 1821, ottiene il brevetto per la sua meccanica a *doppio scappamento*, e porta l'estensione del pianoforte a sette ottave (da *do* a *do*); Bord nel 1843 inventa il *capo-tasto*; Broadwood nel 1847 costruisce un grande pianoforte in ferro; Montal, di Parigi, espone a Londra nel 1862 un pianoforte con un terzo pedale (oltre i due soliti) per la prolungazione del suono, e, non è guari, Pleyel-Wolf adotta, il *pedale-tonale* e fabbrica una *tastiera traspositrice* da applicarsi a qualunque pianoforte.

Era difficile, e lo è tuttora, il seguire questi artefici nei loro perfezionamenti; per esempio, fra noi non ci furono che il Berygans di Firenze e l'Alessandrini di Roma capaci di imitare il *doppio scappamento* dell'Erard. Eppure costui non aveva fatto altro che perfezionare il congegno del vecchio artefice padovano.

Fatta rivivere dal Bord la forma verticale del pianoforte, anch'essa d'origine italiana, come può vedersi nella *Musurgia* del Kircher, anche i nostri fabbricatori si diedero subito ad imitarla, e in ispecie i piemontesi e i milanesi; nè oggi abbiamp saputo emanciparci dal plagiare gli altri: ne duole il riconoscerlo, ma la mostra di pianoforti del Salone Pompejano non vale, sotto questo riguardo, a rialzare il nostro amor proprio.

È però vero che non tutti i fabbricatori italiani risposero all'invito del Comitato dell'odierna Esposizione: ad esempio, il nome del Colombo di Milano, brilla appunto per la sua assenza. Ma il Colombo non ebbe torto d'astenersi di prender parte alla mo-

stra, inquantochè non si poteva scegliere un locale più acconcio della sala Pompejana a metamorfosare le più dolci armonie in caotici rimescolamenti di suoni.

Eppure la fabbrica del Colombo avrebbe certamente contribuito al decoro dell'Esposizione, perchè già da parecchi anni va distinta fra tutte pe' suoi pregevoli strumenti. I pianoforti del Colombo, notevoli per la solidità della costruzione, la potenza sonora, l'inalterabilità dell'accordatura, e la prontezza della meccanica, hanno già da qualche tempo acquistato anche il pregio della eleganza esteriore e della massima precisione del lavoro in ogni loro parte.

Questi pregi furono già riconosciuti in altre mostre e in particolare in quella di Firenze (1861).

Anche colà i pianoforti, per essere collocati in una sala infelice, riesciva oltremodo difficile il rilevarne i pregi o i difetti.

Ed è qui il luogo di rammentare che allora trovavansi fra gli espositori il Fummo, di Napoli, che presentò un pianoforte a coda coll'applicazione dell'*Harmonium*, secondo il tipo di Alexandre; il Sievres, pure di Napoli, le cui tastiere prontissime emulavano quelle del Collard di Londra; il Lachin, di Padova; l'Aymonino di Torino; lo Stucchi, di Milano, ed altri.

Ma la più bella palma fu riportata, in quella prima Esposizione nazionale, dal pianoforte verticale inclinato del mentovato Colombo: una invenzione ingegnosa e importante.

Nel pianoforte inclinato, l'inclinazione deriva dall'allargamento dato alla base dello strumento nella sua parte posteriore, mentre tutto il davanti è affatto simile ad un pianoforte verticale comune.

Da questa inclinazione — scriveva sino da allora un giudice competente, il maestro Luigi Erba — proviene l'allungamento della corda, la robustezza della voce pari ad un pianoforte di piccolo formato, il meccanismo più pronto e la tastiera più facile.

In sostanza tutto il progresso fatto in Italia nella fabbricazione dei pianoforti, a datare dal 1850 al 1860, fu rappresentato, alla Esposizione di Firenze, dal nostro Colombo. Gli è per ciò che lamentiamo ch'egli non figurò coi suoi ultimi lavori nel salone Pompejano, tanto più che la di lui fabbrica andò accreditandosi sempre più.

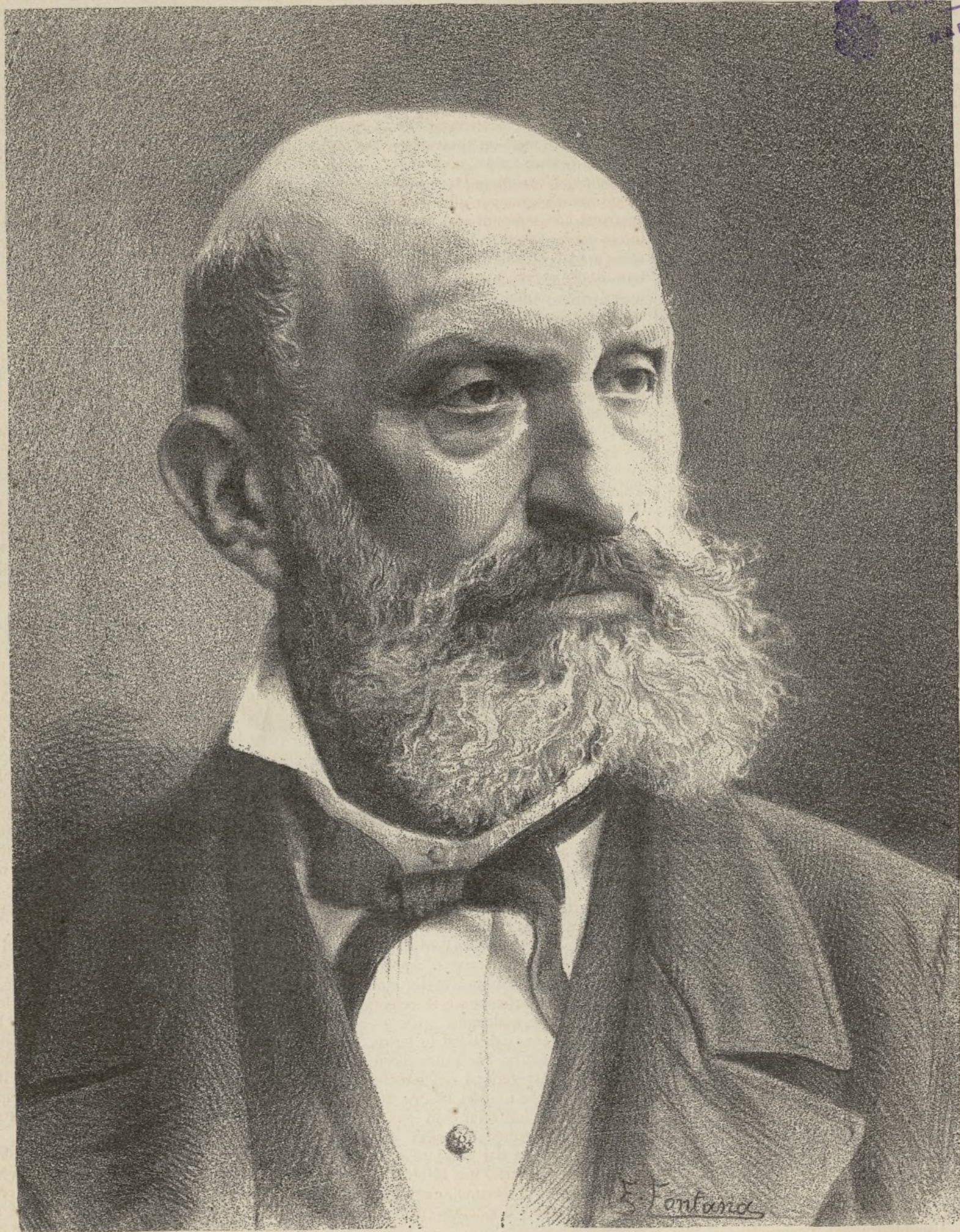
Gli Espositori che, al contrario del Colombo, ebbero il coraggio di sfidare coi loro strumenti l'ingrato salone Pompejano, sono l'Aymonino, il Roeseler, Berra e Colombo, tutti di Torino; Brizzi e Niccolai e il Ducci di Firenze; il Maltarello di Vicenza; il Grimm, Vigo, Sala, Angelini, Pirovano e Buffarini, Ratti, Stadler, di Milano; Colombo di Vimercate; i due De Gay e il De Meglio di Napoli; Gillone di Casale Monferrato e il Pittaluga di Cornigliano.

Abbiamo già premesso che le fabbriche nazionali che figurano nella mostra non hanno saputo crearsi un proprio sistema di costruzione, ed ora aggiungiamo che ogni maggior loro sforzo sembra essere stato quello di imitare i modelli francesi e tedeschi.

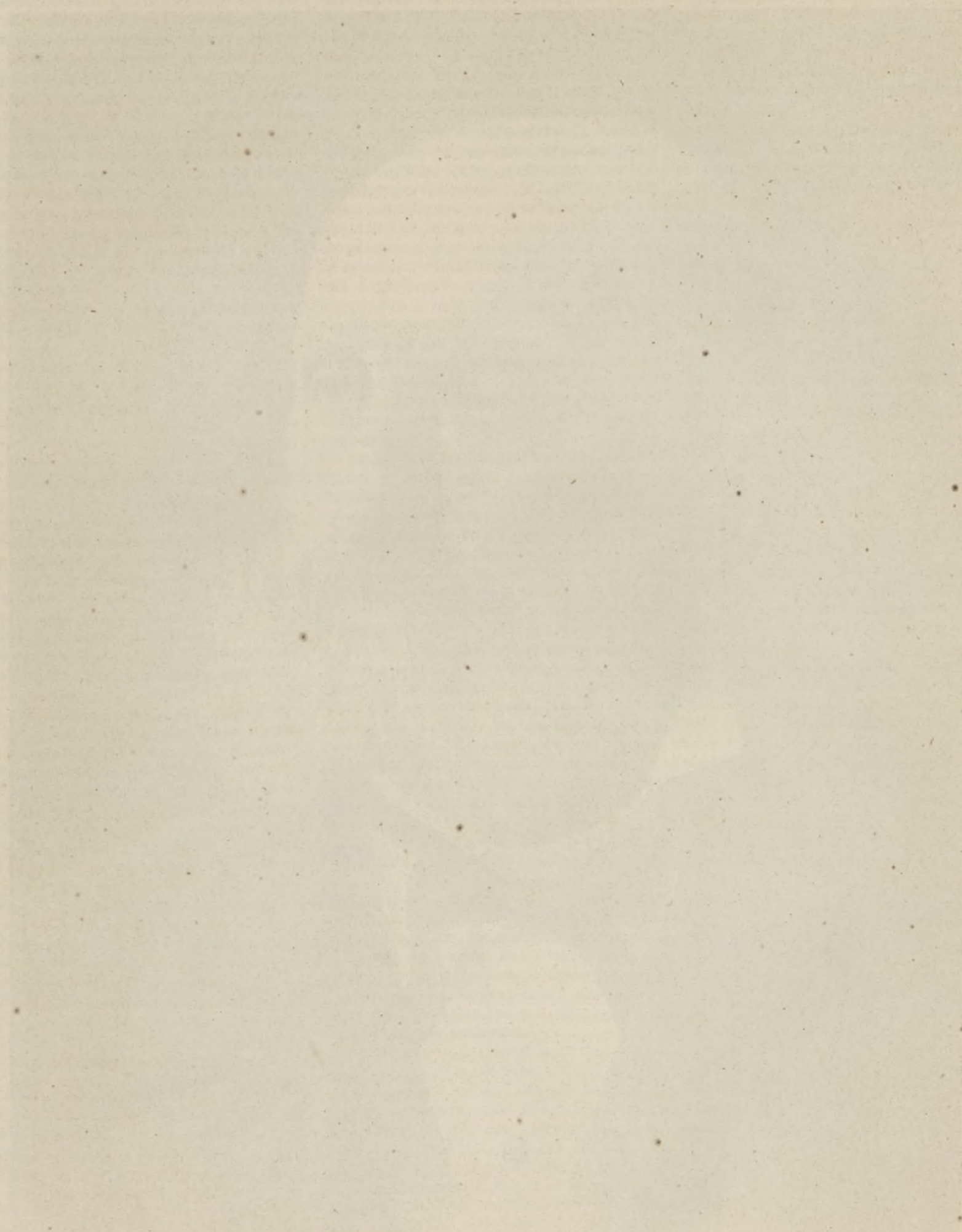
E almeno questa imitazione fosse riuscita degna del originale, ma pur troppo non è così!

Di tal fatto c'è la sua ragione, nè potrebbe essere altrimenti.

HEMEROTECA
MUNICIPAL
MADRID



Carlo Pedrotti



Vediamola.

Innanzi tutto noi manchiamo dei *cantieri* ben provvisti, e più che secolari, posseduti dalle fabbriche tedesche, francesi e inglesi; talchè chi oserebbe asserire che il materiale adoperato dalle nostre fabbriche — per lo più sorte da poco — possa resistere ai cambiamenti atmosferici al pari di quello onde vanno abbondantemente fornite le fabbriche dell'estero?

Poi devesi aggiungere che noi manchiamo di fabbriche speciali per le così dette *forniture* dei pianoforti, come *corde metalliche, caviglie, viti, molle, resorts, feltro, ecc.*

Nulla poi diciamo delle *meccaniche* — parte capitale del pianoforte — le quali ci vengono, meno forse poche eccezioni, d'oltremonte.

I pianoforti nazionali non potranno veramente acquistar fama e sostenere la concorrenza dell'estero — sia per i prezzi, sia per la qualità degli strumenti — sino a che non sorgeranno fra noi delle fabbriche di *forniture* e di *meccaniche* grandiose e di larghi mezzi.

Eppure, pensando alle migliaia di pianoforti che ogni anno ci sono importati, specialmente dalla Francia, ci sembra che tornerebbe bene il conto di fondare fra noi una vasta società e mettere insieme i capitali necessari a fondare le fabbriche di cui si manca, ed emanciparci così da un gravoso tributo volontario che concorre anch'esso a impoverire le nostre finanze.

Certo però che la concorrenza non sarebbe vinta se non dopo trascorso un certo tempo, e cioè sino a quando non fosse estirpato il vecchio pregiudizio che ci fa attribuire una superiorità ai prodotti esteri anche quando sono inferiori ai nostri.

Quanto alle *meccaniche* del pianoforte, vediamo far capolino qualche tentativo nazionale, e i lavori del Perotti di Torino a *semplice e a doppio scappamento*, detto *meccanica senza bajonetta (fourte)* non possono passare inosservati.

Anche il Maltarello di Vicenza espone delle *meccaniche* di sua fabbricazione, e sappiamo pure di altri stabilimenti che tentano e ritentano di far tutto da sé soli: possiamo citare per il primo quello del Mola.

Lo stabilimento Mola è l'unico in Italia, se non andiamo errati, fornito di un motore meccanico a vapore, per la lavorazione dei pianoforti a coda, verticali, a cilindro, per gli *Harmoniums*, ecc.

Il Mola ha esposto nel salone Pompejano alcuni strumenti che gli fanno molto onore e dei quali costruì pure la *meccanica*.

In Torino havvi un'altra fabbrica importante: quella dell'Aymonino, i cui strumenti sono sparsi, diremmo anzi quasi popolarizzati per tutta l'Italia; e se lo merita. I pianoforti dell'Aymonino sono costrutti solidamente, resistenti all'assalto dei tormentatori di tastiere, accordati a tutta prova e splendidamente sonori.

Anche il Roeseler — per citare un'altra fabbrica torinese — è accreditatissimo, specialmente per i suoi pianoforti verticali, dei quali ha esposto un saggio degno d'encomio.

La ditta Brizzi e Niccolai, di Firenze, ha esposto quattro pianoforti verticali di differente formato ed un pianoforte a coda, tutti mirabili per la bella costruzione e la vigorosa e brillante sonorità. Solo non oseremmo

accertare che la *meccanica* di quello a coda — strumento degno dei più poderosi pianisti — sia lavoro nazionale.

La fabbrica Brizzi e Niccolai gode così bella rinomanza da onorare il paese. Ad essa sono dovuti pianoforti a corde diritte, a corde oblique, a cordiera di ferro, a corde incrociate, e secondo i più recenti sistemi americani. Col tempo giova sperare trovi dei modelli e dei sistemi originali, così da poter sfidare i Pleyel e gli Erard.

Oltre un bel pianoforte con *armatura in ferro*, la quale preserva lo strumento da qualsiasi alterazione, fra gli strumenti del Brizzi ne abbiamo ammirato uno elegantissimo per i suoi lavori di basso rilievo in legno; ma sì l'uno che l'altro, questi due strumenti sono superati di gran lunga da quello a coda summenzionato, dalla voce piena, gagliarda, epica, dagli acuti vibrati e scintillanti; qualità codeste pronte a metamorfosarsi a seconda del tocco del pianista e così da simulare talvolta la dolce armonia di un'arpa eolia.

Il Ducci, di Firenze, ha esposto due pianoforti di *fabbrica ignota*, i quali però non sembrano gran fatto togliersi dal comune, eccetto forse per la tenuità del costo, il che — sino a un certo punto — non è poi da tenersi affatto in non cale.

I pianoforti presentati dal Maltarello, di Vicenza, seguano un notevole progresso rispetto a quelli ch'egli fabbricava anni addietro, e continuando nella via nella quale lo vediamo oggi incamminato egli potrà, fra non molto, elevarsi al grado dei migliori fabbricatori.

Le fabbriche milanesi del Vigo, del Sala, del Ratti, meritano speciale menzione pur esse, tuttochè non di prima importanza e di poca produzione. Solidissima è la costruzione dei loro strumenti, e la voce ne è uguale ed omogenea. Nel novero degli egregi fabbricatori va posto il Grimm, il quale s'attiene costantemente al sistema prussiano, tanto favorevole alla sonorità dello strumento; ed un posto segnalato spetta pure al De Meglio di Napoli, del quale vedesi uno stupendo pianoforte a coda di concerto, strumento che, se non andiamo errati, fu pure ammirato all'ultima esposizione di Parigi. Non crediamo però che la *meccanica* sia opera dell'espositore medesimo.

Nè vogliamo tacere del Colombo di Vimercate, i cui pianoforti sono eleganti, brillano per la chiarezza del suono e si prestano alla esecuzione di qualsiasi buona musica, grazie la precisione della *meccanica*, che non crediamo però di sua costruzione.

In conclusione, se le nostre fabbriche non si distinguono per modelli originali e non possono in tutto uguagliare la manifattura estera, si ha sufficiente argomento a pronosticare che non passerà molto che l'importazione dei pianoforti francesi e tedeschi sarà ridotta di poca considerazione relativamente all'odierna.

Il grande progresso che si è fatto in Italia nella fabbricazione degli strumenti a tastiera, è inoltre comprovato dagli *Harmoniums* del succitato Mola, ricchi di sei giuochi e di ben ventiquattro registri, e soprammirabili per la precisione ed eleganza del lavoro.

Anche il Tubi, di Lecco, ha esposto i suoi *Harmoniums* a tastiera mobile per traspor-

tare un pezzo in quel tono che si vuole. Hanno di buono, fra altri particolari egregi, di costar poco, relativamente agli strumenti congeneri di altre fabbriche.

E poichè siamo fra gli *Harmoniums* vogliamo far parola anche delle Fisarmoniche del Maffei di Milano, il quale seppe in un suo strumento del genere degli *harmoniums* far senza del tiramantici: è la stessa pressione del dito che nel mentre abbassa un *tasto*, mette altresì in movimento il piccolo mantice che serve a somministrare l'aria necessaria a far vibrare le lamine sonore.

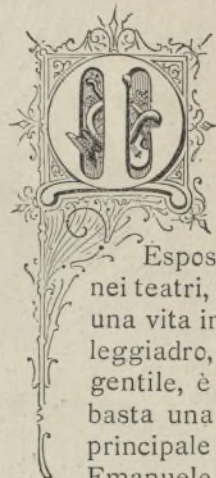
Chi ideò questo *armonium* automatico fu il maestro Varisco per le sue scuole di canto corale; è la sola pratica attuazione che spetta al Maffei.

Questa invenzione ha bisogno però d'essere perfezionata.

A. GALLI.

TEATRI DI MILANO

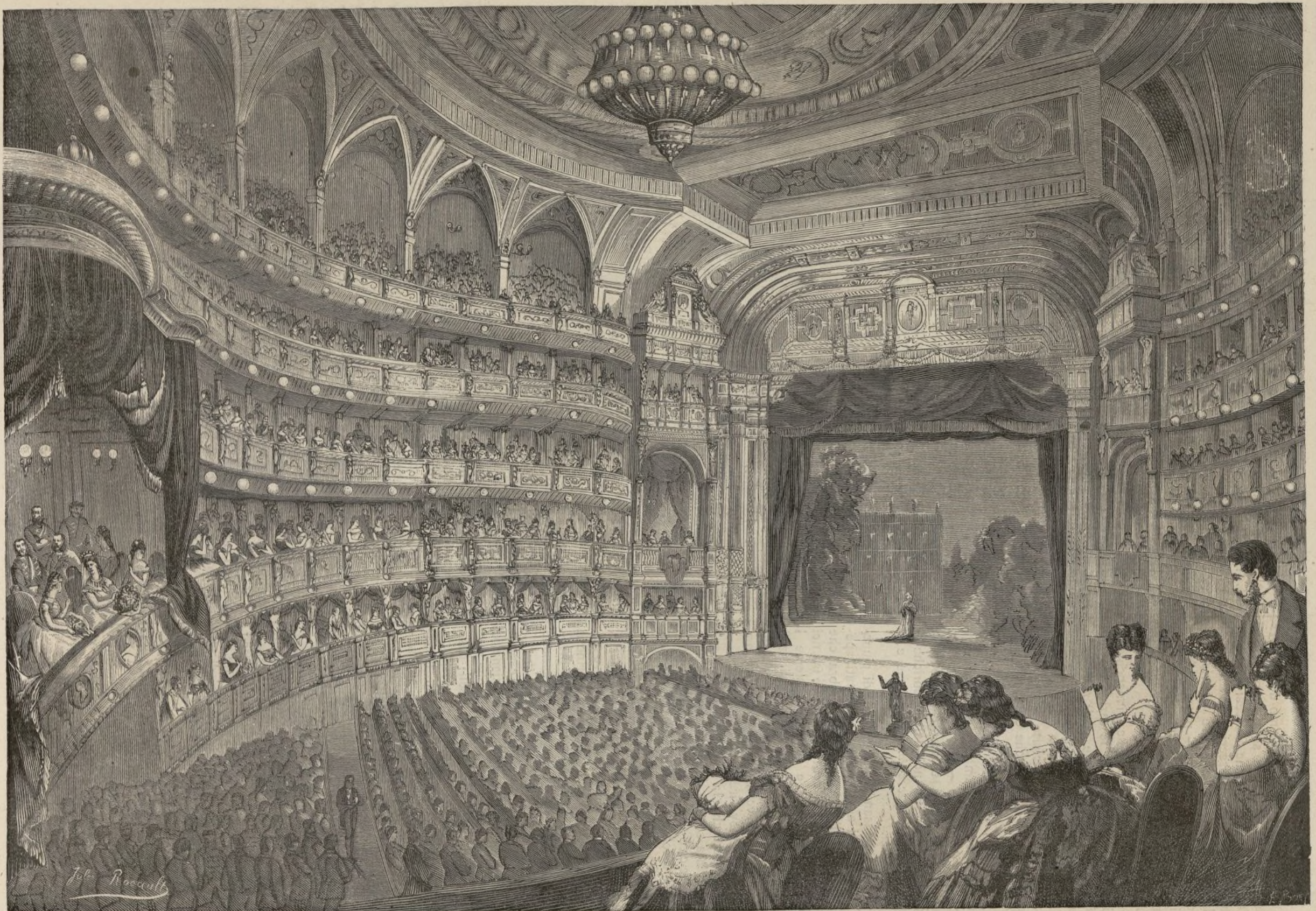
Scala. - Dal Verme. - Santa Radegonda.



Milano ha cambiato aspetto in questi giorni: si è aspettato dalle città sorelle l'autunno per venire a visitare questa gloria nazionale che è la nostra triplice Esposizione. Nelle vie, nei caffè, nei teatri, insomma dappertutto, ferve una vita insolita: quanto l'Italia ha di leggiadro, bello ed elegante nel sesso gentile, è ospite di Milano, cosicchè basta una passeggiata lungo il corso principale o nella Galleria Vittorio Emanuele, per passare in rassegna i più leggiadri fiori della penisola, l'opulenza di un paese che cammina a grandi passi nella via de' suoi nuovi destini.

E questo sciame di seducenti fate, a sera si versa nei teatri, quantunque gli spettacoli allestiti sieno ben lontani dal giustificare il primato musicale attribuito a Milano.

Alla Scala si eseguisce un capolavoro di Rossini — la *Semiramide*, — ma da chi? Da cantanti quasi esordienti, come la signora Borelli, il cui organo vocale non ha ancora raggiunto tutto il suo pieno sviluppo e manca per ciò di vigore, di colorito e di uguaglianza. L'ugola della Borelli ha una certa flessibilità, ma l'agilità le riesce confusa: ella non è ancora giunta a *granire* suono per suono nei passaggi rapidi, ma congiunge l'uno all'altro senza che si possa ben discernere in qual punto una nota si trasmuta in un'altra. In breve, nei passi di agilità, la voce di questa giovane cantatrice manca di *smalto*, ed anzi talvolta è assolutamente sbiadita, e ciò non davvero per mancanza di buona educazione, ma unicamente perchè non è facile il far agire i muscoli dell'organo della fonazione secondo il nostro volere. Ma la Borelli che ha corde vocali simpatiche, una ricca estensione di suoni, un ottimo insegnante nella persona del chiaro maestro Ronconi, siamo d'avviso potrà perfezionarsi di molto, acquistare tutto



TEATRO DELL'OPERA DI VIENNA. — UNA SERA DI GALA.

Ayuntamiento de Madrid



INCENDIO DEL TEATRO NAZIONALE CZECH DI PRAGA.

ciò che le manca e riescire quale anzi tempo fu proclamata dai troppo frettolosi apologisti teatrali.

La Borelli — sia pur detto ad onore del vero — è però di gran lunga superiore ai suoi compagni di sesso maschile: il tenore Maurelli e il baritono Colonnese, i cui grotteschi vocalizzi hanno ingenerato nell'uditorio un sentimento di pena e d'indignazione nel tempo stesso.

Eppure chi non sa che così l'uno come l'altro, questi due artisti in altro genere di musica e in teatri di minore importanza non mancherebbero certo di cogliere qualche fronda di lauro?

Caduta in siffatte mani, la *Semiramide* perdè le sue natie attrattive ben più che per le rughe che ormai le solcano la fronte. Come altrimenti freschi apparvero i pezzi che furono cantati da quella esimia artista che è la signora Scalchi-Lolli! Ecco il tipo del contralto per le opere dell'antica scuola, ecco una cantatrice che conserva le belle tradizioni dello stile già caro ai nostri nonni, ecco infine la incarnazione della lussureggiante flora rossiniana.

Si può metter pegno che ove la *Semiramide* avesse avuto tutti i suoi interpreti del valore della signora Scalchi, non solo non si sarebbe data la baja, come si è fatto da taluni, alla befana; ma si sarebbe compresa la grandezza del genio che, or sono cinquantotto anni, creava il capolavoro melodrammatico del suo tempo.

L'opera fu concertata dal maestro Gaetano Coronaro, giovane profondo nelle dottrine musicali, ma che appunto per la sua età non poteva essere in grado d'interpretare la musica rossiniana secondo lo spirito della tradizione.

Senza far torto al valente musicista, si può asserire che questa circostanza non fu certo favorevole alla risurrezione della lussuriosa regina ninivita.

Per buona fortuna le vaghe spettatrici ebbero a rallegrarsi coll'*Excelsior*, che fece loro dimenticare non solo l'uggiosa opera ma altresì — finchè durò la fantasmagoria del Manzotti — l'amico lontano!

Corse miglior acqua il *Guarany* di Gomes, rappresentato la sera del 24 dello scorso mese. Ebbe ad interpreti la signorina Di Monale, il Caponi, De Bernis, Parboni e Silvestri: tutti egregi cantanti, ma non tutti all'altezza della Scala.

In chi canta si esige innanzi tutto una bella voce, ma questa non è la dote precipua della signorina Di Monale: ella può abbagliare con qualche splendida nota acuta, ma non commuovere col centro della sua voce incolore e glaciale. In compenso si fa apprezzare e per la figura gentile e pel forbito gorgheggio.

All'opposto della Di Monale, il tenore Caponi non può fare a fidanza colle note acute, ma fraseggia con anima e domina sulla scena da provetto artista qual'è.

Il baritono De Bernis ha il pregio di una buona pronuncia — e in ciò dovrebbe essere imitato dai suoi compagni che non si sa in qual lingua cantino; — inoltre è buon attore e come cantante non ci sembra sia da confondere colla plebe delle liriche scene.

Del basso Silvestri non c'è che a dir bene. — Degni d'ogni elogio i cori, che ci ram-

mentarono alcune delle memorabili esecuzioni avutesi, già è qualche tempo, sulle medesime scene della Scala; ed encomiabilissimo il loro istruttore signor Cairati, degno successore dello Zarini.

I professori d'orchestra, anche questa volta diretti dal Coronaro, — trovandosi il Faccio a dirigere il grande spettacolo di Venezia, — suonarono con vera passione; ma per il poco risparmio di sonorità di cui si è compiaciuto il Gomes, sarebbe il caso di ripetere, alludendo ai valorosi strumentisti, il distico del Jacopone:

Fanno clamor tant'alto,
Ch'è sopra il ciel passato!

Quanto alla concertazione, cui sopravvigliò lo stesso autore dell'opera, in complesso non c'è che a dir bene.

Gli altri spettacoli d'opera che si danno al Dal Verme e al Santa Radegonda non ebbero sin qui un valore artistico reale: i *Lombardi*, il *Trovatore* e la *Luisa Miller* ben di rado furono affidati ad esecutori di così poca levatura, come quelli uditi testè al teatro del Foro Bonaparte. Si può solo far eccezione per la signora Caligaris, una Giselda dalla voce argentina e simpatica; per la Fiorentini-Marangoni e la Trinidad: la prima una Leonora che sa cantare e la seconda un'Azucena commendevole per la bella voce e l'energico accento; finalmente merita menzione pure la signora Gianetti (Luisa Miller), un'eroina dell'antica scuola.

È da notare il fatto che il baritono Barbieri, altre volte tanto applaudito al Dal Verme, ultimamente fu meno fortunato. Bisogna convenire però che un Conte di Luna ammanierato come lui non si era per anco nè visto nè udito.

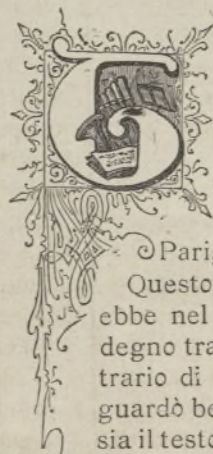
Al Santa Radegonda sono state rappresentate due opere: *Lucia* e *Linda*; inutile il dire che — fatta eccezione per la signora Granville — tutti gli altri artisti non si mostrarono davvero superiori alla poca importanza di quelle scene.

EDIPO RE

tragedia di SOFOCLE

traduzione di GIULIO LACROIX

AL TEATRO FRANCESE DI PARIGI



utta la stampa della metropoli francese ha gridato al miracolo, commossa alla imponente rappresentazione dell'*Edipo re*, di Sofocle, avutasi or non è molto a Parigi.

Questo prodigio del genio greco ebbe nel signor Giulio Lacroix un degno traduttore; il quale — al contrario di Voltaire e di altri — si guardò bene dall'alterare comechessia il testo dell'immortale poeta, rendendo i concetti di Sofocle colla più scrupolosa fedeltà.

Non crediamo d'offendere il cortese lettore rammentandogli il soggetto di questa

tragedia incomparabilmente grande nella sua singolare semplicità.

La peste ha gettato Tebe nella desolazione. Il popolo supplichevole si rivolge a Edipo che lo ebbe un dì liberato dalla Sfinge, e che Tebe proclamò re per un così grande beneficio. Le braccia della moltitudine sono tese dal lato della reggia; Edipo scende fra il suo popolo e consola le donne e i fanciulli piangenti.

Il re ha mandato a consultare l'oracolo per conoscere la causa dei mali che colpiscono la città, e ciò che il nume ingiungerà di fare, egli lo farà.

Il messaggio ritorna. Un mostro infesta il suolo Tebano; questo mostro è l'assassino del re Lajo. Chiunque sia quest'uomo — dice Edipo al popolo — ch'egli sia maledetto. Egli morrà. La parola del re è data, e dalla folla s'alzano imprecazioni contro lo sconosciuto assassino.

Edipo fa venire a sè l'indovino Tiresia. Il sacerdote d'Apollo non vuol parlare. Il re l'accusa di complicità coll'assassino; lo costringe a svelare un segreto terribile ch'egli vorrebbe tacere, ma dal quale dipende la salute di un popolo. Forzato da tale violenza e ferito da una sì grave ingiuria, minacciato persino nei suoi giorni, Tiresia parla: « L'assassino di Lajo sei tu. » E, rivolgendosi al popolo soggiunge: « L'assassino del re è in mezzo a voi. Egli sarà colpito dalla vendetta divina, dalla fatalità. È lo sposo di sua madre, è il fratello dei suoi propri figli. Spaventato dai suoi delitti, egli si punirà da sè, acciecadosi colle sue proprie mani. — E quest'uomo, chi è? — Cercate! »

Il problema drammatico è posto; come risolverlo?

Il genio di Sofocle in questo punto ci appare in tutta la sua potenza.

Lo spirito di Edipo si turba. Ma no, il vecchio è un pazzo.

Suo padre è Polibio, sua madre è di nazione dorica, dessi vivono entrambi: essi regnano a Corinto. No, no, questo re fiero, esaltato, non può accettare le parole del sacerdote. È il genio del male che le ha ispirate; l'Augure è il cieco strumento di un complice, di Creonte, un ambizioso che sogna il potere reale. La follia s'impadronisce d'Edipo, ed egli accusa pubblicamente Creonte e lo discaccia da Tebe al cospetto del popolo. Giocasta cerca, ma invano, di calmare i furori del re. — Credere, ella dice, alle invenzioni di questo indovino! Sappiate che Lajo è morto per mano di assassini, nella Focide, nel luogo dove la via prende tre diverse diramazioni.

Edipo n'è colpito: « La Focide, un trivio! » Egli racconta allora a Giocasta d'aver ucciso, in quello stesso luogo, un uomo circondato da alcune guardie che facevano ostacolo al suo passaggio. Ed ecco i due personaggi innanzi a due rivelazioni, le più drammatiche e le più terribili che mai potessero escire da mente di poeta. Ma il messaggero che ha annunciata la morte di Lajo, soggiunse che il re cadde sotto i colpi di parecchi assassini. — Edipo era solo!...

— Egli ha detto *parecchi*, riprende Giocasta. Egli lo ha detto!

— Il destino lo vuole; bisogna penetrare in questo bujo sanguinoso. Dov'è quest'uomo? Vive egli ancora?

— Egli vive.

— Che lo si cerchi e ch'egli venga qui.

Un messaggero giunge da Corinto. — Polibio è morto, e i cittadini invitano Edipo a succedergli.

L'oracolo ha dunque mentito. Edipo non ucciderà dunque suo padre. Ed ha anche mentito questo augure che diceva ch'Edipo sposerebbe sua madre...

— Rassicurati, dice il messaggero, tu non sei figlio di Polibio. — Nuovo colpo di scena.

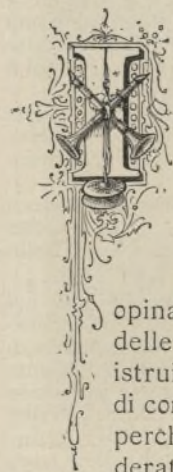
— La verità traspare e si fa piena luce tostochè s'interroga il pastore, e la storia d'Edipo, fanciullo abbandonato sul Citerone, è alfine conosciuta. Giocasta allora si uccide; — Edipo si acceca. L'infelice commette la sorte dei suoi figli a Creonte; — si mette un bastone in mano al cieco viandante; e un uomo guida i passi del re colpito dalla fatalità.

Al Teatro Francese di Parigi questa tragedia stupenda, commovente, incomparabile ebbe una degna interpretazione, specialmente per parte della signora Lerou (Giocasta) e del signor Mounet-Sully (Edipo).

I cori vennero rappresentati da due fanciulle Tebane, mentre dietro le scene s'elevavano armoniosi squarci strumentali, scritti dal maestro Membreé.

UNA SERA DI GALA

AL TEATRO DELL'OPÉRA DI VIENNA



Il teatro non è solamente un tempio dove si adora l'arte, la più bella figlia del cielo; ma è insieme la più grande manifestazione della civiltà e prosperità di un paese.

Il teatro è ben altro che un luogo di divertimento, come opina chi si arresta alla superficie delle cose: nel teatro l'uomo si istruisce, si educa, si incivilisce, e di conseguenza si migliora; ed ecco perchè questa istituzione è considerata uno strumento morale per eccellenza e tale da non poter sfuggire alla considerazione ed alla tutela degli uomini di Stato.

E anche indipendentemente da questo suo nobilissimo scopo — quando non sia pervertito da falsi artisti — il teatro si presenta come un'espressione del nostro istinto socievole.

In ogni paese è nel teatro che conviene il fiore dei cittadini, e dove la bellezza ideale dell'arte, che impera sulla scena, non sempre vince la bellezza reale che rifulge nella platea, e nei palchetti, ospiti degli esseri più soavi della creazione.

La sala di spettacolo di uno dei massimi teatri — in una sera di gala — offre tale magico aspetto, che i sensi ne sono affascinati, e la sala dell'Opera di Vienna è da porsi fra le primissime.

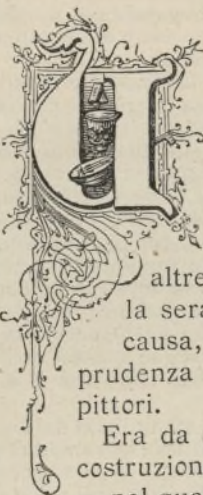
È un vasto recinto, ove a tutta prima si è abbagliati dallo splendore che raggia da ogni parte dell'edificio, dai vivi colori dei dipinti e dalla straordinaria luce di una miriade di fiammelle a gas.

Ma ciò che più incanta è la famosa bellezza delle donne di quella capitale e la gara delle loro ricche acconciature.

Un profumo d'eleganza spira in quell'ambiente, e nell'anima commossa gli affetti insorgono a cento, a mille ad un tratto, sinchè si resta commossi e soggiogati dal duplice e imponente spettacolo della scena e del pubblico.

Incendio del teatro nazionale ceco

DI PRAGA



La pagina del nostro giornale presenta agli occhi del lettore lo spettacolo dell'incendio del teatro Nazionale Ceco di Praga, del quale si è già parlato

altre volte. Il disastro avvenne la sera del 12 agosto, ed ebbe a causa, a quanto pare, una imprudenza commessa nella sala dei pittori.

Era da oltre quindici anni che la costruzione di questo tempio dell'arte — nel quale l'eleganza, il buon gusto eguagliavano la sontuosità e la splendidezza, — formava la principale preoccupazione degli Czechi. Era sorto come per incanto grazie le offerte del ricco e del povero, delle donne e persino dei fanciulli; niuna meraviglia adunque se gli Czechi consideravano il loro teatro come un simbolo nazionale.

L'edificio costruito sopra disegno dell'architetto Zitek era costato cinque milioni.

Com'è noto, una sola rappresentazione vi era stata data e questa per festeggiare il matrimonio del principe imperiale — l'arciduca Rodolfo — colla sua fidanzata. Tutte le magnificenze ammirate in quella occasione furono divorate dalle fiamme, e del grandioso edificio oggi non veggonsi ritti in piedi che i soli quattro muri principali, denudati degli infissi e tutto affumicati.

Ma gli Czechi non hanno perciò perduto il loro coraggio: essi hanno risoluto di ricostruire il loro teatro, e già ferve una nuova gara di offerte intese a conseguire lo scopo.

Occorrono circa tre milioni e mezzo di franchi per far risorgere il teatro dalle sue rovine. Il titolo di Fenice gli sarebbe acconcio; è noto che al primario teatro di Venezia venne appunto dato questo nome mitico per essere risorto sulle ceneri di un altro teatro.

Il teatro Nazionale di Praga era assicurato, ma, fatto l'elenco degli oggetti compresi nell'assicurazione, si trovò che non vi erano compresi i lavori compiuti dal marzo a giugno del corrente anno e importanti una grossa somma. In quell'intervallo di tempo furono spesi nelle mobilia 82,000 fiorini, negli apparecchi pel gaz 35,000 fiorini, nella conduttura dell'acqua 60,000 fiorini, pel lampadario 12,000 fiorini, pel sipario di ferro 7,000 fiorini, finalmente pei muri danneggiati 25,000 fiorini.

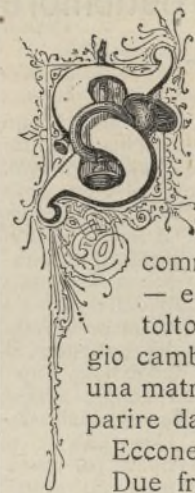
La *Politik*, che pubblica queste cifre, non

sa spiegare il motivo per cui tutto ciò non sia stato assicurato in tempo, aggravandosi di conseguenza non poco il danno già enorme portato dall'incendio.

FORMIONE

commedia di TERENCE

rappresentata dagli allievi dell'Oratorio di Edgbaston



Sulle scene del teatro dell'Oratorio, in Edgbaston, il cardinale Newman ha fatto rappresentare il *Formione*, di Terenzio.

Il *Formione* è una fra le commedie più note di Terenzio; — e il Cardinale Newman ne ha tolto il più sgradevole personaggio cambiando quello di Dorione in una matrigna, e quasi facendolo scomparire dalla scena.

Eccone brevemente l'intreccio.

Due fratelli, Demifone e Cremesio, lasciano la casa per fare un viaggio, e durante la loro assenza i loro figli, Antifone e Fedria, s'innamorano il primo di Faunia, una donzella Ateniese, e l'altro di Pamfilia, una fanciulla sotto tutela di una esosa matrigna.

Per suggerimento del Parassita Formione, Antifone sposa Faunia, col pretesto che è sua prossima parente, ed è costretto a farlo in forza delle leggi Ateniesi. Demifone, al suo ritorno resta stupito nell'apprendere questo fatto, perchè era sua intenzione che il giovane impalmasse una figlia che Cremesio aveva avuta dalla sua seconda moglie, e che viveva a Lemno.

Cremesio non è meno stupito, tanto più che era andato a Lemno senza riuscire a trovare la figlia.

I due fratelli di comune accordo offrono un premio a Formione perchè li sbarazzi di Faunia.

Formione intasca questo premio, ma adopera il danaro per Fedria comprando Pamfilia, che gli viene venduta come schiava dalla matrigna. Si viene a sapere tuttavia che Faunia è la figlia di Cremesio, cioè la stessa fidanzata destinata dai due vecchi ad Antifone, i quali, in seguito a tale scoperta, chiedono la restituzione del denaro a Formione. Questi però se ne libera rivelando alla prima moglie di Cremesio, Nausistrata, il fatto del tradimento dello stesso Cremesio. Infine succede una riconciliazione generale, i giovanotti ottengono le loro spose, e Nausistrata perdona al marito.

La scena di cui presentiamo il disegno è tolta dal quinto atto, in cui, al vecchio Demifone, che adirato, minaccia Formione del tribunale, il Parassita dice con tutta calma: « Veramente, se cominciate a scaldarvi... » « Che farete? » chiede Demifone. « Io? Credete forse che io sia il protettore delle ragazze senza dote soltanto? A volta lo sono anche di quelle che ne posseggono. » Allora, con istupore di Demifone e con terrore di Cremesio, egli rivela la sua conoscenza del matrimonio segreto.

La rappresentazione fu un vero successo sotto tutti i rapporti; lo schiavo Geta, il quale, benché il lavoro sia intitolato da Formione, è la vera anima dei vari intrecci, fu benissimo rappresentato dal signor Canton e così dicasi degli altri attori. Nè va dimenticata una parola di lode per i vestiti e gli accessori che furono di esattezza storica combinati con un effetto scenico assai pittoresco.

Bollettino teatrale di Settembre

1. La *Forza del Destino* di Verdi, sortì sulle scene del teatro di Adria, un esito molto felice, avendo ad interpreti la signora Carolina Caselli (soprano), la signora Leroy (mezzo soprano), il ben noto tenore Davide Casartelli, i due baritoni signori Alfonso Fajella e Piergentili ed il basso Lamponi. Movenze delicate e affatto naturali, intonazione, buona scuola, e perciò neppur sgarbato portamento di voce, sono le doti della signora Carolina Caselli (soprano), che con un personale aggraziato acquista le simpatie del pubblico, il quale poi, apprezzando la voce dell'artista, l'applaudì calorosamente. Il pubblico seppe altresì render giustizia al merito della Leroy nella faticosa parte di Preziosilla. Se Casartelli è il tenore ideale della parte di Don Alvaro, di guisa che si ebbe tutto il favore del pubblico entusiasta nell'udire una voce di vasta estensione e ricca di acuti potenti, per cui fu chiamato più volte da replicate salve di applausi all'onore del proscenio; anche il baritono Fajella mostrò di possedere le risorse di ingegno comico disposte ad una voce simpatica che sa modulare con coscienza d'artista, e n'ebbe il plauso meritato. Egregiamente il signor Piergentili, Fra Melitone, ed il basso signor Lamponi. In entrambi possesso di scena, disinvoltura senza sguajatezze, una buona interpretazione del carattere che devono rendere, e voce eccellente. Si ebbero gli applausi meritati. Il maestro Giulio Rossi fu interprete felicissimo del magistrale lavoro del Verdi.

I cori istruiti dall'esimio giovinetto Hieromini, egregiamente.

Un mirallegro all'impresario signor Piacentini-Bellini, che senza ajuti di sorta, in un teatro privo affatto di dote, con coraggio, o meglio, con audacia seppe allestire uno spettacolo, in cui nulla venne ommesso per tutelare insieme alla musica maravigliosa del Verdi, il decoro ancora dell'arte.

— Lo spettacolo d'opera-ballo — *I Due Foscari*, e il *Pietro Micca* — ebbe virtù di chiamare all'Alhambra di Roma una di quelle piene che di rado si son viste anche nei tempi migliori di quel teatro.

Gli artisti presentavano in complesso gli elementi d'un buon spettacolo, ed è naturale che tutto non facciano in una prima rappresentazione.

La signora Cristino fu l'eroina della serata; simpatica ed appassionata, si trovava perfettamente a posto e seppe colorire con buon metodo e con voce armoniosa la parte principale che le era affidata. Ebbe applausi e chiamate.

Il baritono De Anna, un doge senza barba, ebbe pure segni replicati di approvazione.

Il tenore Baldini era alquanto indisposto, e non poté porre in opera tutti i suoi mezzi; lo farà nelle successive rappresentazioni.

Il ballo doveva necessariamente essere la parte più ghiotta della serata, dopo che la questura lo aveva fatto argomento di tutte le conversazioni.

Parecchi ballabili furono accolti da battimani quasi frenetici, e non va taciuto che un pochino c'entrava anche la politica; come c'entrava nel plauso entusiastico che salutò Pietro Micca, quando, preso per il collo un frate spione, lo atterra e lo trascina per tutto il palco facendone strazio.

Al successo dell'azione coreografica contribuirono i mimi e la prima coppia danzante, signora Cornalba e Camarrano.

La messa in scena è stata decorosa.

3. Al teatro Goldoni di Vicenza la stagione teatrale di autunno si è inaugurata assai male.

Si andò in scena quasi senza prove, con un direttore d'orchestra inadeguato e con elementi artistici la maggior parte impossibili.

C'era un pubblico numerosissimo e sceltissimo; ma il successo fu un successo d'ilarità!

La tela fu dovuta calare prima della fine dell'opera. Dal naufragio non si salvarono che il basso

comico Coreggioli e il baritono Maestrani — e per loro non fu ciò poco merito in tutto quel bailamme.

Il ballo non valse a salvar la baracca. Tutt'altro!

Speriamo che si trovi modo di rialzare le fortune d'una stagione così male principata.

— A Medicina (Bologna), si è rappresentato il *Barbiere di Siviglia*, di Rossini. Lo spettacolo è quanto si può desiderare di meglio; la signorina Stracca emerse fra tutti gli artisti, cantando con buona scuola, con voce abbondante e con espressione intelligente e sentita la parte di Rosina. Nella cavatina *Una voce poco fa* ha saputo far brillare in tutta la loro vivezza i vaghi colori di questo canto fiorito.

Il tenore Candio, benché alquanto indisposto, è stato un Conte d'Almaviva dei più simpatici e gradevoli.

Benissimo Enrico e Rappini. Egregiamente l'orchestra.

— La nuova opera buffa il *Caporal Fracassa*, del maestro Luigi Camerana, ebbe esito abbastanza felice al teatro di Casalmonteferrato.

Il libretto, come azione e come poesia, è però qualche cosa che rasenta la bricconeria letteraria. Ed ora parliamo della musica.

L'opera è preceduta da una sinfonia composta, al solito, d'un adagio e d'un allegro; è adunque più propriamente una *ouverture*: essa è semplicissima ed assai chiara, per la qual cosa il pubblico la applaudì alla prima audizione. Nel primo atto ci pare discreta la prima scena e migliore il duetto fra soprano e tenore: piace l'aria del soprano con relativa cabaletta e coi soliti gorgheggi; ed è abbastanza indovinata la sortita del Caporal Fracassa. Però il quartettino che segue è assai sbiadito e con questo termina infine l'atto che è alquanto lungo.

Nel secondo atto il pubblico gusta l'aria del Caporal e poscia un tempo di Mazurka strumentato abbastanza bene; ma quanto vien dopo è poco ispirato. Quest'atto è meno felice del precedente.

Veniamo ora all'atto terzo. Ci parve monotono e lungo il duetto fra la vecchia Vittoria ed il Caporal, e vale certo di più la romanza del tenore.

È grazioso un tempo di minuetto, cui tien dietro un duettino fra le due donne, il cui finale, a mo' di valzer, è applaudito, benché non nuovo. Segue un terzetto fra soprano, contralto e basso, cui il pubblico si mostra affatto indifferente, ed a ragione, perchè è alquanto antiquato; lo stesso dobbiamo dire del susseguente quartettino, ove non vi ha neppure quell'intreccio di parti che caratterizza il quartetto e che fa prova del valore del maestro.

Dopo questo quartettino la musica procede di divagazione in divagazione, colpa il libretto, il quale non presenta veruna situazione che possa allettare la musa d'un compositore.

In complesso la musica di questo spartito è strumentata con eleganza e senza effetti chiasosi e plateali, la qual cosa dimostra che il maestro Camerana conosce bene l'orchestra ed i suoi segreti.

Dal lato melodico l'opera è tempestata di reminiscenze, e sono davvero ben poche le cantilene originali: — si direbbe che il maestro abbia lavorato in fretta.

Dal lato artistico poi il *Caporal Fracassa* appartiene al genere buffo del *Don Pasquale*, con qualche tentativo di emancipazione da quella musica buffa convenzionale che ora non alletta troppo il pubblico. Però c'è ancora qua e là la cabaletta, c'è la proposizione del motivo fatta dall'orchestra prima che il cantante incominci a sua posta, e via via.

Dell'esecuzione diremo poco: la signora Climene Buratti gorgheggia bene e piace per tutti i suoi colleghi che viceversa non piacciono troppo, se si eccettua il contralto Maria Dordelli che, a quell'età (è la vecchia serva), via, se la cava per il rotto della cuffia!

L'orchestra è più che discreta, e quasi diremmo che sostiene in grande parte lo spettacolo.

4. La compagnia tedesca diretta dal signor Freund, ha inaugurato un corso di rappresentazioni al teatro Manzoni di Milano, coll'operetta *Donna Yuanita*, parole dei signori Zell e Genée, musica del maestro F. De Suppè.

L'esito fu buono sebbene gli artisti principali lascino qualche cosa a desiderare.

La stella di questa compagnia è la signora Lory-Stubel.

8. La nuova stagione musicale al Politeama Genovese, esordì sotto lieti auspici rappresentandosi la *Semiramide* di Rossini.

Subito dopo la classica sinfonia, vigorosamente diretta dal maestro Luigi Ricci, con grande sicurezza d'effetti, specialmente nel famoso *crescendo*, fu uno spontaneo e generale proromper d'applausi per parte del numeroso uditorio.

Quanto all'impressione relativa al complesso

dell'opera, chi è scevro dal feticismo, non affermerà al certo che il tempo non abbia arrecato alcuna ingiuria a questo capolavoro, che anzi, a parte il fascino dell'ispirazione, che in ogni tempo conserva la sua efficacia, e la grandiosità dei concetti, che in Rossini sono quelli di un gigante, i solchi delle rughe appajono abbastanza profondi qua e là specialmente per chi prenda a considerare il capolavoro, più che dallo stretto intrinseco musicale, dall'effetto e svolgimento drammatico.

Nell'esecuzione primeggiarono le sorelle Sofia e Giulia Ravogli, cantanti di buona scuola, come dev'essere del resto chi si sobbarchi all'esecuzione di capolavori di questo genere, tanto scabroso in giornata.

Fu molto applaudita così la Sofia (Semiramide) nella sua scena d'entrata, come pure la sorella Giulia (Arsace) in quella famosa aria d'introduzione che, or fanno dieci lustri, faceva andare tanto in solluchero gli avi nostri. Applaudite furono altresì le due giovani artiste nel primo e molto più nel secondo duetto, di cui si voleva la replica.

Un Assur ben lodevole fu il baritono Vanden.

10. Ebbe stupendo incontro l'*Aida* al teatro di Cremona. Le chiamate ed ovazioni entusiastiche agli egregi artisti furon molte; ed al valente concertatore maestro Bernardi, che diresse inappuntabilmente l'orchestra, il pubblico volle rimettere l'opera sua con una chiamata al proscenio.

La signora Ida Cristofani si è dimostrata una artista distintissima, ed ebbe, specialmente nel terzo atto, e nei duetti del secondo e quarto atto, applausi calorosi. La sua voce è dotata di bellissimi acuti e nei pezzi d'insieme domina sovra tutti con bellissimo effetto.

Possiede slancio e passione, ed interpreta la parte di Aida con acume artistico.

La signora Novelli fu pari alla fama che la aveva preceduta da Roma, ove cantò pure all'Apollo nell'*Aida*, e da Piacenza ove cantò nell'opera *Jella* del maestro Bolzoni. È una giovane destinata senza dubbio ad una splendida carriera. La sua voce fresca è sempre intonata; dotata di non comune intuito drammatico, interpreta la parte della dignitosa e altera figlia del Re, con mirabile naturalezza. Ebbe applausi vivissimi.

Il baritono signor Wilmant (Amonasro) ottenne l'ammirazione ed il plauso generale, soprattutto nella sua scena del terzo atto con Aida. La sua voce è simpatica, pastosa: bisogna sentirlo come canta lo stupendo *assolo* del finale del secondo atto che serve di proposta al finale. Anche con lui il pubblico fu largo di applausi.

Piacque pure il tenore Guardenti, il quale nella faticosissima romanza del primo atto, e nel duetto finale del quarto atto venne giustamente rimeritato da lusinghieri applausi.

E dobbiamo pure una parola di lode ai bassi signori Marchesi e Fradelloni che contribuirono coi già citati artisti alla buona esecuzione dello spartito.

— La rappresentazione del *Don Bucefalo*, col buffo Alessandro Bottero e la signora Binda, chiamato all'Alfieri di Torino una folla straordinaria di spettatori, desiderosi di riudire la giocondissima opera del Cagnoni, e di applaudire il rinomato artista, sempre cantante, attore e pianista di merito eccezionale. Anche la signora Binda conserva benino i suoi mezzi vocali ed è una simpatica Rosina. Applauditi pure il Rinaldi, il Rubis e la Gallia.

11. Alla Fenice di Venezia si è dato uno spettacolo straordinario per festeggiare l'inaugurazione del Congresso geografico. L'opera scelta fu l'*Aida*.

Non fu un successo entusiastico, ma però fu sempre un bel successo; e se tutti gli artisti fossero stati all'altezza della signora Emma Turolla, l'entusiasmo avrebbe toccato il suo più alto grado.

— I ricordi della prima *Aida* s'ergeranno terribili; e gli artisti tutti, specialmente ai due primi atti, ne ebbero prova nella freddezza del pubblico diffidente ed arcigno. Non un saluto, non un applauso cordiale venne per quei due atti a rompere quello strato di ghiaccio che copriva gli animi degli spettatori. Al finale secondo, pezzo concertato di inestimabile valore e di potente effetto, vi fu un applauso vivo, ma non come avrebbe meritato.

All'atto terzo le cose mutarono aspetto, e fu la signora Turolla che operò il miracolo. Dal modo elettissimo col quale questa artista ha eseguita l'aria: *O cieli azzurri*, il pubblico ha finalmente compreso che aveva dinanzi un'artista di straordinario talento e di eletto sentire, e gli applausi scoppiarono nel bel mezzo della cadenza.

Dopo la signora Turolla, piacque molto la signora Giuseppina Pasqua, artista eletta per sentimento, per anima, per modi, per voce, e in tutta la *gran scena del Giudizio* ella si è rivelata artista nel più vero e nobile significato della parola. Efficace sempre nel canto e nella azione, la signora Pasqua si è procurata ella pure tante sim-

patie, ma... vi era il ma... Per esempio, si udiva per il teatro in questo od in quel punto: *ti rammenti la Valdmann in questo pezzo?*

L'Aldighieri si conserva sempre un grande artista. Egli ha compreso bene il carattere di Amnasro, e coll'accento e coll'azione lo ha fedelmente riprodotto. Nella proposta del gran finale, nel duetto con Aida, nel terzetto, insomma in tutta la propria parte, l'Aldighieri piacque moltissimo e fu applaudito e richiamato.

Il tenore signor Sani ha, come è noto, la voce sicura e bella negli acuti, i quali non sono però della limpidezza che erano anni addietro. Però — ne spiace il dirlo — laddove occorre canto gentile e appassionato; laddove abbisognano inflessioni dolci ed efficaci; laddove l'artista si mostra più con un parlante bene accentato che con un *si* naturale potente, il tenore Sani lascia alcun che a desiderare, e questo non poteva non nuocere all'esito complessivo, avendo il tenore nell'*Aida* così grande e così bella parte. Nella deliziosa romanza, nei

tudine pel teatro. Quando a queste disposizioni avrà aggiunto un corredo di seri studi potrà percorrere una buona carriera.

Il baritono Farina è un cantante della vecchia scuola, che sa interpretare benissimo la sua parte, sebbene non disponga di una gran voce. Fu applaudito in tutti i pezzi e lo meritava.

In genere questo *Ernani* lo crediamo preferibile ai *Foscari*, che lo precessero. Continuano alacramente le prove del ballo *Sieba* del coreografo Manzotti.

— Al teatro Margherita di Caltanissetta si applaudì con entusiasmo all'*Aida* di Verdi. Quest'opera ebbe ad interpreti le signore Pollaci e Margoni e i signori Patierno, Isamat, Mancini e Manzi, tutti ben accolti dal pubblico e vivamente applauditi. — Ottima l'orchestra diretta dal maestro Longo; non così la massa corale e la banda sul palco scenico la quale si mostra qualche volta impertinente colle sue stonazioni. — L'apparato scenico, il vestiario, la scenografia, tutto degno di lode; e si noti che l'impresa non ebbe

mento dello spettacolo. Cori ed orchestra fecero tutti indistintamente il loro dovere.

18. Al teatro Brunetti di Bologna venne rappresentata l'opera *Giulietta e Romeo* di Bellini col l'ultimo atto del Vaccai.

La sinfonia venne molto applaudita, La Biancolini fu pari alla sua fama: ad ogni sua frase s'ebbe un applauso.

La signorina Dalceo, sotto le vesti di Giulietta, fu accolta benissimo: ella possiede un buon metodo di canto, una voce intonata; sicchè le si può fin d'ora presagire una brillante carriera.

Soddisfacenti il tenore ed il basso.

I cori incerti alquanto.

L'orchestra ottenne il comune plauso, sebbene in qualche punto mancasse forse di colorito.

Il finale del secondo atto lo si volle riudire una seconda volta e gli artisti ebbero quattro chiamate.

L'addobbo scenico decoroso. L'impresa, tutto computato, non ha lasciato indietro nulla che conferisse al successo dello spettacolo.



Scena del **FORMIONE**, commedia di **TERENZIO**, come venne rappresentata dagli allievi dell'Oratorio di Edgbaston.

canti soavi e nelle frasi bellissime che ingemmano i duetti con Aida e con Amneris, e nella gran scena finale l'effetto non corrispose all'aspettazione. In quei tratti invece nei quali occorre slancio e vigoria, il Sani piacque.

Bravo artista è il basso Serbolini, il quale non ha però la fortuna di avere una voce poderosa e rotonda. Nella famosa *scena del giudizio* egli ha fatto quanto ha potuto e non fece male; ma la grandiosità di quella scena viene menomata dalla mancanza di una voce robusta di basso, che echeggi maestosa e sicura.

Le parti comprimarie sono discrete. L'orchestra, affascinata dall'illustre Faccio, ha suonato con coscienza del grave compito che le incombeva. — Splendido l'apparato scenico.

15. All'Alhambra di Roma vi fu piena completa per la prima rappresentazione dell'*Ernani*.

L'opera, anzi meglio l'esecuzione, ebbe un esito molto contrastato. La signora Calzoletti Elvira, colta da improvvisa indisposizione, non poté fare valere le sue doti artistiche. Impedita dal male a proseguire le rappresentazioni, la di lei parte verrà assunta dalla signora Ida Cristino.

Il tenore Pasquali ha bella voce e molta atti-

alcuna sovvenzione. — Il pubblico però non corrisponde degnamente agli sforzi ed al coraggio dell'impresa.

17. La *Norma* al Politeama Genovese sortì un esito molto soddisfacente, e fu un nuovo successo per le signorine sorelle Ravogli, le quali, particolarmente nei due duetti fra soprano e contralto, ebbero dall'uditorio ripetuti e calorosi applausi. La egregia signorina Sofia Ravogli, imponente figura di sacerdotessa d'Irminsul, sostiene il personaggio di Norma con molta bravura artistica, e, dall'aria *Casta Diva* fino al momento in cui raccomanda i figli al vecchio Oroveso, si mostra ottima interprete della musica dell'immortale Bellini. La signorina Giulia Ravogli è degna compagna della sorella nella parte di Adalgisa, e oltre ai due duetti dianzi accennati, disse egregiamente quello dell'atto primo tra contralto e tenore.

In quanto al signor Tasca De Capellio il pubblico ha giudicato in lui un provetto artista che non è più nella totalità de' suoi mezzi vocali, ma che, tuttavia, è sempre un Pollione meritevole di considerazione. Egli cantò egregiamente nel duetto dell'ultimo atto e nel finale.

Il basso signor Medini contribuì al buon anda-

20. Gran folla all'Alfieri di Torino per assistere alla prima rappresentazione del *Barbiere di Siviglia*. L'esecuzione di questo capolavoro Rossiniano fu tutt'altro che perfetta, ma il Bottero è pur sempre un Don Basilio superlativo, e come tale fu applaudito.

La signora Binda, la quale sta in iscena con garbo, il Migliara (Don Bartolo), il Figaro, ebbero parte principale negli applausi.

Il tenore non manca di grazia, ma non corrispose all'aspettazione del pubblico, che fu per giunta molto meravigliato per la omissione della serenata, *Ecco ridente in cielo*, nell'atto primo.

Il complesso fu assai soddisfacente per i frequentatori dell'Alfieri, come lo attestano i non pochi e fragorosi applausi che echeggiarono durante la rappresentazione.

21. L'opera *Patria* dell'egregio maestro Enrico Bernardi ebbe una nuova, bella ed applaudita riproduzione al teatro di Persiceto. In questa circostanza videsi confermato il giudizio favorevole dato su questo lavoro dal pubblico di Lodi, dove venne rappresentato la prima volta nel carnevale del 1879, e da quello di Fiume e di Trieste.

È una musica tutta melodia, ben fatta e tale da

HEMEROTECA
MUNICIPAL
MADRID

piacere. Cominciando dal preludio sinfonico, che è un riassunto delle più belle frasi dell'opera, si procede di continuo in un sentiero cosparso di soavi fiori musicali. Tutto il terzo atto è eminentemente riuscito, in specie il duetto fra tenore e baritono, ed il gran finale della congiura, che può dirsi una ispirata concezione musico-drammatica.

Bello altresì il quarto atto che termina con un duetto fra soprano e tenore del maggiore effetto.

L'esecuzione vocale, affidata alla signora Nina Bonali ed alla signorina Berta Telia, ed ai signori Luigi Parodi tenore, Adriano Acconci baritono, e Bassi Guglielmo basso, fu accuratissima. Tutti si portarono valorosamente ed ottennero replicati e vivissimi applausi dal numeroso e scelto pubblico. La signora Bonali fece una vera creazione della difficile parte di Dolores. Ella si mostrò vera artista cantante. Magnifico l'apprestamento scenico corredato da sfarzoso e ricco vestiario e scenario, e ciò a merito della solerte impresa.

22. Il Bellini di Napoli si riapri col *Rigoletto*. La ricchissima sala era gremita: non un posto vuoto, nella platea e nei palchetti: era uno spettacolo la sala stessa. Le parti del capolavoro verdiano erano così distribuite: Gilda, Bianca Lablanche — Maddalena, signora Pecoch — Duca di Mantova, signor De Angelis — Rigoletto, signor Bianchi — Sparafucile, signor Tanzini. A tutti toccarono approvazioni; specialmente poi al Bianchi e alla Lablanche. La vaga e seducente Gilda fu accolta al suo primo apparire sulla scena da un applauso caldissimo, unanime, insistente. Egli applausi per la Lablanche si ripetettero tutta la serata, con quell'accordo che, innanzi alla bellezza, unisce tutte le persone di gusto, musicisti e profani.

Bene l'orchestra diretta dal Fornari.

24. Molte feste alla *Lucia*, in Varese, eseguita da artisti di merito, fra i quali emerse la protagonista signora Antonietta Martinez che sa non solo squisitamente modulare la sua bella voce argentina, ma felicemente eseguire i più ardui passaggi dalle note più acute alle gravi e viceversa, senza giammai alterarla o stancarsi, malgrado la eccezionale importanza della propria parte. Questo ottimo metodo di canto la signora Martinez l'apprese alla scuola della egregia maestra varesina, signora Silvia Della-Valle, la quale certamente ora sarà lietissima del bel successo ottenuto dalla sua allieva.

Artista nel vero senso della parola si è dimostrato il baritono signor Ciampi, nella parte di Lord Asthon; voce potente e pastosa; figura simpatica; gesto sobrio, ma efficace.

Il giovine tenore signor Alberti, quantunque si dimostri nuovo e un po' troppo esagerato nei gesti, ha avuto momenti bellissimi, e più che altrove nell'ultima scena del quarto atto.

Molto bene anche il basso signor Norbis nel personaggio di Raimondo.

L'orchestra fu diretta con grande bravura dal chiaro maestro Pomè.

25. Dopo l'acquisto del tenore Mozzi, lo spettacolo di Rovigo — dove il *Mefistofele* di Boito aveva corso pericolo di naufragare fra lo scontento del pubblico — può dirsi irreprensibile e degno di essere frequentato da quanti amano la buona musica e le buone interpretazioni. Gli artisti e l'orchestra sono sempre festeggiate e la musica piace ognora di più. È sempre bissato il quartetto del giardino.

28. Il Bellini di Napoli conta il secondo successo della stagione, col *Birrajo di Preston*. Interpretarono l'opera del Ricci le signore Florio e Rossi Di Luggo, e i signori Frigiotti, Morelli e Negrini.

Alla Di Luggo, che gode tutte le simpatie del pubblico, e alla Florio, che seppe subito per i suoi pregi acquistarsene il favore, fu fatta una festa d'applausi e di bis; parimenti il Frigiotti ebbe la sua buona parte di meritate approvazioni.

Diresse l'orchestra con lode il maestro Sebastiani.

IL DIARISTA.

TEATRI DI PARIGI

SOMMARIO: Il primo mese della stagione teatrale. — Produzioni nuove e riproduzioni.

Le riaperture della maggior parte dei teatri parigini, ad ogni annua stagione teatrale, non sogliono farsi con produzioni nuove. Gli impresari in generale aspettano che il tempo si metta al freddo e che il pubblico elegante sia di ritorno dalle villeggiature, dalla caccia e dalla vita di campagna.

Laonde, per questo mese, non avrò da menzionare che poche produzioni nuove.

Nondimeno incominciamo da queste.

Il teatro delle Nouveautés ha preferito ritardare la sua riapertura e incominciare la sua stagione con una produzione inedita. Ha rappresentato *La vente de Tata*, commedia divertente dei signori

Hennequin e Alfredo Wolff. È una bizzarra parigina, tutta brio e slancio, con parti di un effetto comico ed un intreccio molto intralciato, ma pieno di vita. Il punto di partenza della commedia è originale e lepido. Si tratta di una donna galante che vende la sua mobilia all'asta e che, per trarne una grossa somma, fa spingere i prezzi col mezzo seguente: scrive a due dei suoi adoratori, dai quali ha ricevuto varie lettere, che queste furono dimenticate casualmente nel cassetto chiuso di uno dei mobili e che perciò ad ogni costo è d'uopo ricomprarli. Giascuno di essi, già s'intende, ha ricevuto separatamente quell'avviso. Ne risulta che tutt'e tre si disputano, al più alto prezzo, la mobilia. Ma un quarto individuo, un ricchissimo Olandese, rincara sempre, perchè ha un motivo non meno urgente a possedere i detti mobili per darli ad una donna che li desidera. Sono finalmente aggiudicati a lui. Gli altri due cercano, sotto diversi travestimenti, di impadronirsi delle lettere in discorso, le quali naturalmente non esistono, e ne risultano molte complicazioni che destano il riso. E gli autori non volevano altro. Il primo atto, soprattutto, è di una ilarità irresistibile. Anche gli altri due si sostengono benissimo, e, d'altra parte, sono eseguiti con moltissima vivacità dagli artisti.

Al teatro Déjazet, sotto una nuova impresa, è stata rappresentata una commedia di Edoardo Cadul, *Nos fils*, la quale è un po' troppo studiata per quel genere di pubblico che è solito frequentare questo teatro. In questa produzione havvi più talento che brio. Nondimeno è spiritosa e piena di osservazione, ma riuscirebbe meglio con minori qualità e maggior lepidezza.

Il teatro delle Nations, sempre consacrato al dramma, ne rappresenta adesso uno del romanziere Arturo Arnould, tratto appunto da un romanzo da lui pubblicato nel *Petit Journal*, il *Duc de Kandos*. Vi sono in questo dramma molte peripezie terribili, basate sulla sostituzione d'un malfattore ad un uomo la cui rassomiglianza con lui è talmente straordinaria da permettere siffatta sostituzione. Ora, accade che quell'uomo è suo fratello. Questa produzione commovente sarà bene accolta da un pubblico popolare.

Un altro dramma sullo stesso genere è stato rappresentato al teatro dello Château-d'Eau, *Catherine la bâtarde*, di Alfredo Balke, bibliotecario della Società degli autori e, come tale, espertissimo delle situazioni usate nei drammi adatti al gusto di un pubblico ordinario.

L'Odéon ha ritardato la sua riapertura di alcuni giorni, ma ha già dato quattro produzioni, due delle quali inedite: *Le Voyage de noces*, commedia-dramma, in quattro atti, in versi, di Rieralin, e *Le rival pour rire*, di Grenet-Daucourt. L'argomento del *Voyage de noces* è a un tempo comune e stentato. È un artista messo fra sua moglie ed una sua ex-amante, che aveva resa madre. Egli s'imbatta in questa mentre fa un viaggio di nozze in Italia. La situazione è scabrosa. Le due donne si allontanano da lui. Una, finalmente, l'ex-amante, si uccide e lascia in tal guisa il posto alla moglie affidandole il suo figlio. È una situazione assai drammatica, ma che non ha altro valore che il fatto e che finisce senza una conclusione che possa appagare il pubblico: anche la forma è passabile, ma non è un successo.

Il *Rival pour rire* è a un dipresso l'argomento dello *Châlet*, la famosa operetta comica di Adam. Il fratello di un giovine che amava una fanciulla e che ne era corrisposto, li rende gelosi per costringerli a dichiararsi. Questa commedia intima è bene scritta ed è riuscita.

L'Odéon il quale ha preso l'uso di alternare i suoi spettacoli in guisa da dare in tre giorni della settimana due produzioni, ed altre due negli altri tre giorni, ha rappresentato eziandio una commedia di Edoardo Cadoul, *Le belle affaire*, che era stata rappresentata dodici anni fa, al teatro dello Château-d'Eau. È una produzione comica, rapida e in tre atti divertentissimi, senza smodatezze.

Al tempo stesso l'Odéon ha riprodotto una commediola del Théâtre Français *La suite d'un bal masqué*, della signora di Bawr, eseguita un tempo dalla celebre artista la signorina Mars.

E adesso riproduzioni dappertutto:

All'Opéra-Comique daccapo *Les Contes d'Hoffmann* che si alternano con altre produzioni del repertorio.

Alle Folies-Dramatiques, nuova riproduzione della *Fille de Madame Angot*;

Al teatro Cluny, riproduzione dei *Braconniers*, di Offenbach;

Alle Variétés, di *Niniche*, che fa incassi straordinari;

Al Vaudeville, *Le voyage d'agrément*, il cui successo fu interrotto alla fine della precedente stagione;

Al Palais-Royal, di nuovo *Divorçons*!

Al Gymnase, riproduzioni su riproduzioni, in attesa delle rappresentazioni di Granier, la stella della Renaissance, la quale in tal guisa cambierà

per qualche tempo teatro per recitare al Gymnase l'antica parte della signora Dejazet nelle *Premières armes de Richelieu*.

All'Athénée-Comique, riproduzione di una commedia divertente, *Le cabinet de monsieur Pipérin*.

All'Ambigu, daccapo riproduzione dell'*Assommoir* con la Massin nella parte di Gervasia, dove è piaciuta anche più che nella *Nana*. La parte di Coupeau ha avuto pur essa un nuovo interprete che è stato giustamente apprezzato.

Il teatro della Porte Saint-Martin, rinunziando al dramma dal quale non ritraeva sufficienti introiti, ha rimesso in scena, con molto sfarzo, la *féerie* della *Biche au bois* con due grandi ballabili e con animali: leoni, dromedari e due elefanti bianchi. L'addobbo scenico è ricchissimo. Le decorazioni ed i costumi bellissimi. Costa caro, ma gl'incassi si annunziano bene. Sennonchè è una fortuna che questo teatro si sia deciso per tempo affin di evitare la concorrenza che gli farà, al più presto possibile, lo Châtelet, il quale sta allestendo una nuova *féerie*, anche più sfarzosa, la *Mille et une nuits*, che surrognerà il *Michel Strogoff*.

Infine, la Renaissance ha testè rimesso in scena l'*Œil crevé* di Hervé, con eleganza, ma con artisti che non valgono quelli di prima. Ha voluto fare una stella di Jane Hading, la quale non ha più voce abbastanza, ed il baritono Vauthier è ben lungi dall'aver la vena comica di Milher, l'ex-gendarme Gêrômè. Erasi fatto modificare il libretto da Ettore Cremieux, l'autore delle parole dell'*Orphée aux enfers*, ed Hervé aveva aggiunto alcuni pezzi per canto al primiero spartito. Laonde vi è stato aggiunto un personaggio travestito, con una nuova canzone che ha delle allusioni politiche. Altre parti sono state, le une accresciute, scemate le altre. Il personaggio di Fleur-de-no-blesse specialmente è risultato più considerabile, e parimente quello di Ernesto. All'opposto quelli di Dindonnette e d'Alessandrina sono stati rimpiccioliti. Le principali arie di questa operetta, della quale si aveva ancora buona memoria, e che in origine ebbero il maggior successo sono sempre piaciute. Ma io non credo che questa riproduzione debba avere una nuova voga di lunga durata.

Ciascun sa che alla festa data ultimamente dalla stampa repubblicana nel Giardino delle Tuileries, furono organizzate due rappresentazioni diurne e due notturne nell'Aranciera trasformata in teatro. Vi si udirono ottanta artisti drammatici e lirici, senza contare le società corali. Tutti i teatri di Parigi ci avevano alcuni dei loro artisti. Tra gli altri devo menzionare il successo di una operetta nuova: *L'education d'Achille*, musica di Paolina Thys, che attualmente trovasi a Firenze, ove farà rappresentare un'opera buffa in tre atti ed una commedia, parimente sua, *Le Bonnes Bêtes*. Dopo di che recherassi a Milano con quelle due stesse produzioni. *L'education d'Achille* è stata cantata dalla Simon-Girard, la stella delle Folies-Dramatiques e da suo marito Mac-Simon che sono stati vivamente applauditi.

L. P. LAFORET.

PIETRO COSSA

PAGANO?

« Il grande pagano » esclamò Alberto Mario, ingegno paradossale e bizzarro, davanti alla tomba di Pietro Cossa: e la frase, senza discussione accettata dalla plebe giornalista, girò in pochi di l'Italia, presentata come una scoperta. Per onorare il poeta drammatico, non si credette esservi nulla di più nobile, di più degno del nome di pagano, nome che rappresenta una civiltà caduta in isfacelo da tanti secoli, evocata nel risorgimento per mascherare la profonda corruzione dei costumi e l'assenza d'una fede, — nome che rappresenta un regresso, che suona quindi non lode, ma offesa. Che cosa è il paganesimo? è la civiltà, nella quale fu vista — la forza prepotente conculcare popoli ed idee, il materialismo imperare nella sfrenata licenza; il paganesimo infine è la schiavitù come istituzione di vivere sociale. Ed è forse esaltare un poeta dire ch'egli ebbe le idee di un pagano?

Ma fosse quella frase una verità, noi la accetteremmo, curvando il capo; ma ognuno che appena scorra le pagine di Pietro Cossa, vi mostrerà quanto sia falso quel giudizio.

La società pagana fu studiata dal Cossa e nessuno meglio di lui l'ha ritratta; ma di questa società quale parte scelse a tema de' suoi drammi? Forse la parte gloriosa della prisca repubblica? Non già; ma bensì l'epoca della decadenza, l'epoca del vizio. Col *Plauto* mostrò la corruzione infiltrarsi in Roma e guadagnare i primi posti: colla *Cleopatra*, colla *Messalina*, col *Nerone* infuria la bassezza e la tristizia: in verità che sarebbe

uno strano modo di mostrarsi pagano, quello di scegliere i tempi e i fatti più vituperosi per il paganesimo.

Alberto Mario è valente pubblicista che ogni evento fa servire all'idea del giorno, affinché questa idea sia propagata con maggiore rapidità e più viva efficacia. Oggi è in fiera guerra col passato, e prende il nome di Cossa come segnale in vessillo d'una spedizione guerresca contro il nemico.

La critica artistica non può seguirlo: noi sappiamo che se gli ascetismi irragionevoli del cattolicesimo muovevano a sdegno il Cossa, egli non poteva certamente disconoscere i benefici della grande rivoluzione, operata dalla religione nuova contro la tirannia di Roma, e si può dire che questo abbia egli solennemente affermato in quelle eloquenti parole della cristiana Silvia, nella *Su-burra* (*Messalina*).

— Qua, mi chiamano schiava, là, sorella.

Cossa non fu pagano, perchè se tale fosse stato, avrebbe parlato un linguaggio ignoto agli spettatori plaudenti nei teatri d'Italia: non fu neppure un uomo politico, come vollero altri che lo foggiarono repubblicano o monarchico, secondo il diverso partito di chi scriveva; fu un insigne poeta drammatico.

L'UOMO.

Molti lo conobbero: nessuno penetrò fino nelle latebre dell'animo suo. Era sovente assorto in sé stesso: quando parlava, lo faceva a malincuore ed evitava le opinioni recise: e nelle discussioni letterarie, ascoltava attento senza batter palpebra, e taceva quasi fosse uno scolaro davanti ai maestri, peritoso di esprimere un giudizio.

Questo carattere era tanto più strano in quanto la sua vita giovanile era stata agitata. È noto che il Cossa era stato cantante ed aveva girato mezzo mondo strillando note (1); ma della prefunzione che il più delle volte si nota negli artisti da teatro e che è conseguenza naturale della vita che conducono e delle adulazioni del palcoscenico ripetute dai giornali compiacenti, non aveva neppure la più lontana apparenza. La sua modestia aveva permesso ad una folla di persone di professargli sviscerati amici e confidenti: e nello stesso tempo ciascun giornale lo vantò sostenitore delle proprie idee speciali: e coll'appoggio di alcuni versi spigolati qua e là ne' suoi drammi storici volevano che fosse repubblicano o monarchico o di altre minori fazioni.

Cossa lasciava dire, lasciava fare: aveva una noncuranza orientale: e per questo si spingeva fino a non rispondere agli omaggi che gli volgevano e a lasciar la parola al primo che se la pigliava e che parlava per lui.

Questa taciturna abitudine nascondeva uno spirito profondamente scrutatore: udiva e giudicava dentro di sé; a lui ciò bastava: la voce pubblica l'avevano i personaggi de' suoi drammi.

Però un grande vantaggio derivò al Cossa dal tacere e lasciar parlare gli altri: che nessuno gli era nemico, e tutti andavano a gara nell'onorarlo, perchè l'uomo di vero ed altissimo ingegno non spaventava i mezzi-ingegni ai quali è affidato dalla noncuranza degli ingegni veri, il dar la fama nel mondo.

OMICRON.

(Continua.)

(1) Ricordiamo alcune date principali della vita dell'estinto poeta.

Pietro Cossa nacque in Roma nel 1820. Fino da giovinetto mostrò grandissima disposizione per le belle lettere, disposizione che si accrebbe quando sotto la direzione d'un suo zio, l'abate Cossa, uno dei più colti e intelligenti latinisti che vantasse Roma e la curia pontificia, ebbe campo di poter fare studi accurati e profondi.

In casa Cossa non vi erano che libri latini, poichè l'abate Cossa non viveva che di latino.

In Pietro Cossa, vivendo in questo ambiente, si sviluppò la smania della latinità; solamente invece di interpretare i classici nel senso ristretto in cui li interpretava lo zio, egli li interpretava nel senso opposto.

Entrato nelle scuole del seminario romano, e compiuti gli studi di filosofia, assistette come uditor alle lezioni di letteratura del professore Francesco Maria Rezzì, e cominciò a scrivere alcune composizioni.

Conosciuto da pochissimi, Cossa godeva però la stima del gruppo dei letterati romani che anche sotto il governo pontificio sentivano caldamente l'amore di patria e di libertà, e fu amico del Ciampi, del Castagnola, del Monti, del Novelli, del Nannarelli e del vecchio e del giovane Gualchi.

Disgustatosi con lo zio, per le sue idee liberali, Cossa rispose di abbandonare Roma, e partì per l'America con una compagnia di cantanti.

Visitò il Perù e il Chili, dove in un piccolo paese, dall'umile parte di corista volle provarsi a sostenere quella di don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*.

In casa Cossa si conserva ancora un manifesto di quel teatro in cui il nome di Pietro, figura come esecutore della parte di don Bartolo.

Ma le speranze del povero Cossa restarono deluse; poichè egli fu acerbamente fischiato anche da quei popoli poco civili, e dovette smettere dal tentare la carriera del cantante.

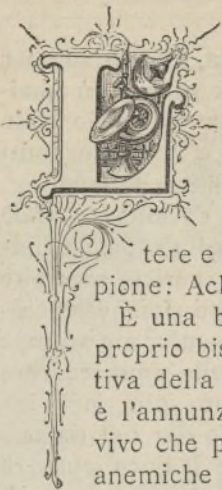
Fu allora, che privo di mezzi s'imbattè in una colta signora comica italiana, alla quale egli lesse le sue prime composizioni. Costei s'invaghì del poeta e dei suoi versi, e finirono col vivere insieme: Pietro Cossa da cantante si fece comico, e recitò, finché un bel giorno la compagnia si sciolse per cattivi affari.

Ritornato in seno alla famiglia, il Cossa condusse per parecchio tempo vita stentata: finché prima del 1870 riuscì a pubblicare alcune sue liriche.

Nel 1870 il Nerone lo innalzò alla gloria.

PROFILI DRAMMATICI

ACHILLE TORELLI



Eco degli applausi di Firenze, di Bologna e di Trieste apprende al mondo drammatico italiano che è tornato nella palestra teatrale, a combattere e trionfare, un valente campione: Achille Torelli.

È una buona notizia, di cui ha proprio bisogno l'infermità costitutiva della nostra scena nazionale: è l'annuncio di un po' di sangue vivo che potrà essere infuso nelle anemiche sue vene.

Achille Torelli è un luminoso esempio di quanto valgano l'incostanza e l'ingratitudine del pubblico e della fortuna.

Fu a tutta prima il favorito di questa e di quello. Giovanissimo ancora, gli applausi delle platee e gli articoli de' giornali si posero d'accordo, che! in una specie di gara, a sollevarlo, a magnificarlo, ad esaltarlo, a scriverne addirittura il nome fra i primissimi di quanti scrivessero per il teatro in Italia. Era uno stupendo chiarore d'aurora che annunciava una bellissima giornata; fu dichiarato uno splendido sole di mezzogiorno. Un non comune talento d'osservazione unito a una sensibilità delicata, con qualche tendenza all'affettazione, alla preziosità; una invidiabile felicità nel concetto, con debolezza d'invenzione e d'impianto, con incertezze e insufficienze di forma; una certa petulanza con qualche ingenuità: tali erano le qualità delle prime commedie del Torelli, le quali la buona di lui fortuna fece accogliere in una certa seconda opportunità del momento come capolavori.

In quella il Torelli diede un'opera veramente superiore: *I Mariti*.

A questa commedia, per essere un capolavoro, manca veramente poco. Un po' più ricca e felice l'invenzione, un po' meglio serrato il nodo dell'intreccio, evitata qualche monotonia; e converrebbe allora tutto ammirare. La delicatezza del sentimento non va sino all'affettazione, la ricercatezza non tocca lo stento.

Il pubblico fiorentino, innanzi al quale fu recitata la prima volta dalla compagnia Bellotti-Bon, la accolse con entusiasmo. L'autore ne fu accarezzato, esaltato, adulato dalla stampa, dai salotti, persino dagli uomini politici e di governo. Fu di unanime consenso stabilito che Italia aveva un nuovo genio comico bello e cresciuto, e si fece un prolungato abuso della vecchia frase intorno all'eredità del Goldoni.

Per quanto un giovane sia modesto, per quanto fermo e sodo abbia il cervello, è impossibile che i fumi alcoolici di codeste lodi, l'ebbrezza di siffatte esaltazioni non gli salgano un pochino alla testa: e conseguenza di ciò viene che troppo s'accresca

la confidenza in sé e nelle proprie forze, la quale se, contenuta in certi limiti, è pur necessaria all'uomo per fare checchessia, toccato appena il confine dell'eccesso, diventa pericolosa, dannosa e facilmente improvvida consigliera.

Allora tutto quanto si presenta all'immaginazione dell'illuso si prende per oro; tutto quanto si fa, appunto perchè lo si fa, torna acconcio e lodevole, i difetti si credono lineamenti speciali della propria originale individualità così esaltata, e invece di combatterli, frenarli e correggerli, si esagerano; manca affatto, o vien meno assai più che non occorra, quel sindacato critico e severo che ogni autore deve esercitare primo egli stesso sui propri lavori.

Eravi difetto di composizione, e gli applausi del pubblico, e le lodi della critica provavano che non era necessaria la bontà, la logica, la presenza della composizione per fare un capolavoro: dunque alla composizione non pensiamoci più. Si esaltava la grazia e la bellezza di certi particolari; dunque trascuriamo il complesso per dare suprema, unica importanza a cose secondarie che finiranno per isperdere l'interessamento in una minutezza d'analisi. Si applaudiva ai concettini del dialogo, alle ingegnosità onde si ricamava l'espressione del sentimento: quindi rivolgiamo su codesto soltanto cura e attenzione, e finiremo per cadere nell'ostentazione, nel contorto, nel fittizio, in uno speciale e proprio convenzionalismo, il quale man mano verrà sostituendosi alla giusta osservazione e riproduzione del vero e della natura.

Achille Torelli aveva trovato un filone fecondo di belle e care opere, cui poteva usufruire la sua ispirata fantasia; erasi accinto ad esaminare, studiare e riprodurre la società proprio nella sua base più salda e più santa; aveva pensato di cercare e rappresentare caratteri, costumi, vicende, passioni, difetti, e reciproca influenza di relazioni e legami di natura dell'uomo moderno nella famiglia, semenzajo materiale e morale e sociale del genere umano.

Nei *Mariti* era l'azione e l'influsso dell'uomo in quel gruppo d'interessi, di rapporti e d'affetti; di poi volle riprodurre l'influsso e l'azione della donna nel medesimo ambiente, e scrisse *La moglie*; spingendosi più in là tentò rappresentare come a quella gran parte che le spetta nell'unione domestica venisse preparata la donna col l'educazione moderna, e fece *La fanciulla*.

Ma all'eccellenza del disegno non si uguagliò il valore dell'esecuzione, benchè l'una e l'altra di queste commedie abbiano meriti parecchi. Essendo sempre minore l'arte di composizione, drammaticamente tali opere difettarono di quella unità e di quella concentrazione che dà la vita e la forza a simili produzioni; riuscirono una filza di scene e non compiutamente un tutto omogeneo e corrispondentesi, con diminuzione per ciò di interessamento nell'azione e nello svolgimento di essa, e senza quella vivacità, quell'allegria, quello scoppiettare di comicità che rallegra i pubblici e fa perdonare tante mende.

Da allora cominciò quello che chiamerò screzio di mala intelligenza fra il pubblico e Achille Torelli.

Il primo s'impazientò di quei difetti verso cui egli stesso aveva spinto l'autore, applaudendone con entusiasmo le prime manifestazioni come altrettante trovate di genio: e l'autore s'indispettì della nuova freddezza con cui venivano accolti i suoi lavori, i quali erano la conseguenza logica delle premesse state poste dai suoi lavori precedenti così saldamente approvate.

Per vincerla, quella freddezza, egli determinò complicare di eventi più straordinari la favola, di accalorare con più esaltate passioni i suoi personaggi; ma il pubblico non si scosse gran che, e le commedie del Torelli non ebbero più quel battesimo di applausi che pe'suoi *Mariti* era stato quasi un'apoteosi.

Venne ancora a cacciarsi in mezzo la critica, stata fino allora adulatrice, e fattasi, con un cambiamento poco meno che improvviso, arcigna, ostile, piena di esagerate pretese, e d'insolente pedantismo.

Achille Torelli fece come il suo glorioso omonimo greco nel poema d'Omero, si ritrasse sotto la tenda e cessò dal combattere.

Dopo parecchi anni eccolo ridesto: tre nuove produzioni in una volta ha lanciato sul mare burrascoso della scena: *La Margravia*, *Scrollina*, *I Rosellana*, e Firenze, Bologna e Trieste le hanno applaudite tutte tre. Non posso parlare di nessuna di queste commedie, non avendole viste e non piacendomi ripetere quello che dicono i giornali: ma il mio, come certo il desiderio di tutti gli amanti del teatro italiano, è che quegli applausi sieno sinceri e meritati, e che una nuova evoluzione del bellissimo ingegno del Torelli, ritirandolo dall'affettazione, dal lezioso, dall'inverosimile, dalle speciosità bizzarre da cui si era lasciato invischiare, lo abbia fatto e sia capace di rifarlo ancora autore di quella vera e naturale commedia, di cui, ahimè! pur troppo non c'è moderno scrittore in Italia che sappia dare valenti esemplari.

Achille Torelli è giovane tuttavia. Non tocca ancora i quarant'anni, benchè non ne sia molto lontano: è nella maggiore robustezza dell'ingegno e nello sviluppo più perfetto della vitalità.

È pallido, magro, curvo di petto, sottile di corpo, con un'apparenza di svogliatezza, di malessere, di mestizia, che potrebbero dargli l'apparenza d'un Verter o d'un Ortis. Molto gentile nei tratti, piace soprattutto alle signore; e veramente ha qualche cosa di femminino nella morbidezza delle maniere, nella cortesia della parola, nell'abbandono dinoccolato, ma non inelegante della persona. La sua gentilezza si congiunge benissimo con un'ombra, quasi direi un profumo d'alterigia, che sa far sentire a chi parla con lui la superiorità che egli ha, e sente, o crede di avere. E questa forse gli fece altrettanti nemici quanti la rapidità e la ammirabilità de' suoi strepitosi trionfi d'un tempo.

Ha delle velleità aristocratiche, prende

mosse da gentiluomo, ha attucci e smorfiette e alzate di capo e spalluciate, da principe travestito: lascia intendere volentieri che, a suo senno, nelle vene gli corre non so qual sangue augusto albanese di eroi venuti in Italia collo Scanderberg.

È un eccellente patriota. L'amor suo per l'Italia e la libertà, egli lo provò con qualche cosa di più che colle ciance e colle declamazioni, come fecero e fanno pur tanti de' moderni eroi della politica italiana.

Si arruolò volontario in cavalleria e andò a combattere la guerra del 1866. Alla battaglia di Custoza in una carica precipitò da cavallo e mancò poco non rimanesse calpestato da tutto il reggimento; ma scampò con un braccio slogato e delle ammaccature al petto che lo fecero stare più mesi infermo e minacciarono farlo dar nel tisico.

Egli ha il buon senso e il buon gusto di non vantarsene mai; e quando anzi ode altri sbrattare di aver salvato l'Italia, egli tace profondamente, facendo colle sue labbra sottili, sotto i suoi baffetti biondi sottili del pari, un suo risolino acuto, arguto, pieno di spiritosa malizia.

È un uomo che può farsi amare — se vuole — da donne e da uomini. Quanto alle donne non parlo; quanto agli uomini, vuole di rado o quasi mai, o almeno fa come se non volesse, con una superba incuria, che pure va congiunta con un'ammirabile generosità d'animo.

UNUS NULLUS.

Bibliografia Musicale

Note di Viaggio: Schizzi dal vero, per Pianoforte, di Marco Sala. — *In Islanda Lamento*. — *Montanina*, Melodia, di Gaetano Coronaro. — *Corsa d'amore*, Cavalcata fantastica — Parole di Ghislanzoni. — Musica di Vittorio Vanzo.

Non v'ha gentile dama o damigella, che talora si diletta a trascorrere colle dita di fata i tasti di un Pleyel o di un Erard, alla quale possa riuscire nuovo il nome di Marco Sala, l'elegante ed ispirato compositore di tanti poetici valzer. Chi non conosce ad esempio le *Tre Verbenne*, la *Festa del Villaggio*, le *Stelle cadenti*, ecc. Sono tutti veri gioielli, ai quali devesi aggiungere una raccolta di *pezzettini* o, per meglio dire, miniature, come lo indica il titolo: *Note di Viaggio*: Schizzi dal vero. — Queste note sono sette, ma non creda la gentile lettrice che siano destinate a formare qualche scala più o meno diatonica. Tutt'altro.... Non si chiamano nè *do* nè *re*, ma hanno dei nomi affatto particolari. — Per esempio, la prima si chiama *Il Muezzin sul Minareto*, la seconda *Il Fellah*, Canzone araba, la terza *Danza di Negri*, ecc.... Se qualche bionda o bruna lettrice desidera conoscere il nome delle altre, non ha che a rivolgersi al signor Ricordi, il quale ha fatto di questi pezzettini una edizione elegantissima, con bellissime vignette, sovrapposte ad ogni nota, dovute al bravo Edel. — Venendo alla musica bisognerebbe, analizzandola minutamente, dir molto più di ciò che comporta la ristrettezza di un cenno bibliografico. — Non voglio nemmeno stemperarmi nei soliti elogi coll'incensare il Marco Sala per la fina armonizzazione, per il buon gusto, e tante altre comunissime lodi. Dirò soltanto che queste sette note sono sette perle che l'egregio autore, viaggiando in Egitto, con isquisito sentimento artistico ha colto, e che presenta al pubblico legate in oro del più fino. Son certo che qualcheduna delle gentili lettrici digià le conosce, ed io lascio a lei giudicare se ho detto il vero.

Di Gaetano Coronaro, l'egregio autore del *Tramonto* e della *Creola*, ho sul leggio del pianoforte

due graziosissime composizioni per canto. Nella *Montanina* traspira una dolcezza campestre molto appropriata alle belle parole del signor Fogazzaro. — Nel *Lamento in Islanda* la musica è caratteristica per la tinta malinconica e per il nuovo cadenzare, non che per la forma originale. — Vittorio Vanzo, giovane di eletto ingegno, allievo dell'illustre Bazzini, si presenta con una *Corsa d'Amore*, cavalcata fantastica, per baritono. — È una vigorosa composizione, che rivela nel suo autore una natura eminentemente artistica. Bellissimo è il movimento a terzine e pieno di fuoco il canto declamato. — È una composizione che si divora con un diletto sempre crescente. Mi auguro di dover presto parlare di altre composizioni di questo valente giovane.

FRA DIESIS.

Memento artistico

LUIGI FERDINANDO CASAMORATA, il benemerito direttore dell'Istituto musicale di Firenze, uomo di virtù incomparabili, compositore e musicologo d'alto valore, ha cessato di vivere il 25 dello scorso settembre.

Era nato in Würzburg (Franconia) il 15 maggio 1807 da parenti italiani. A cinque anni cominciò lo studio del pianoforte col maestro Frölich, direttore della musica in quella università. Venuto in Italia coi genitori nel 1813, fermossi a Firenze dove proseguì gli studj musicali con Luigi Palleschi, continuando da solo dopo la partenza di questi.

Nel 1815 ottenne il premio di composizione al concorso triennale dell'Accademia di Belle Arti, e compì la propria istruzione, studiando il maneggio de' principali strumenti.

Scrisse alquanto musica coreografica tanto così per esercizio, e nel 1834 tentò l'ardua prova del teatro facendo rappresentare a Pisa l'opera *Ifigenia d'Atti*, accolta con plauso; ma questo lavoro disgraziatamente non incontrò la stessa sorte quando venne allestito sulle scene del Comunale di Bologna.

Abbandonata, per compiacere al padre, la pratica della musica, per darsi all'avvocatura, si limitò allo studio speculativo, diresse per qualche tempo la *Gazzetta Musicale di Firenze*, e fu uno dei primi e più assidui collaboratori della *Gazzetta Musicale di Milano*, fondata nel 1842.

Gli articoli da lui scritti per questo giornale sono modelli di critica artistica, ed anche oggi conservano tutto il loro scientifico prestigio.

Fu uno degli sistematori delle scuole musicali di Firenze e dei fondatori dell'Istituto, del quale fu prima vice-presidente (1859) e poscia presidente (1862).

Il Casamorata era dottore nell'uno e nell'altro diritto, avvocato, socio dell'Accademia di S. Cecilia di Roma, ecc., ecc.

Emerse come scrittore di musica sacra e più ancora per i suoi scritti di teoria e di letteratura musicale: il suo *Manuale di armonia* è un'opera utilissima per quanti attendono alla pratica del suono, del canto e vogliono intraprendere gli studj della composizione.

A queste doti dell'ingegno uguagliavano quelle dell'animo leale, generoso e benefico.

La perdita del Casamorata è un lutto per l'arte e per la società di cui egli era uno splendido onore.

AVVISO AGLI ABBONATI

Con questo numero gli abbonati annui al Teatro Illustrato riceveranno il terzo dei quattro pezzi di musica loro promessi, e cioè l'INTERMEZZO ORCHESTRALE — ridotto per Pianoforte — dell'opera *Stella*, del maestro Auteri-Manzocchi.